Literatura y derivas semióticas

Aymará de Llano
Compiladora

eudem

LITERATURA Y DERIVAS SEMIÓTICAS

Aymará de Llano
Compiladora

eudem

Literatura y derivas semióticas / Paula Aguilar ... [et al.] ; compilado por Aymará Cora De Llano. - 1a ed . - Mar del Plata : EUDEM, 2020.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-4440-89-1

1. Literatura. I. Aguilar, Paula. II. De Llano, Aymará Cora, comp.
CDD 809.04

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723 de Propiedad Intelectual.

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio o método, sin autorización previa de los autores.

ISBN: 978-987-4440-89-1

Este libro fue evaluado por la Dra. Carmen Perilli

Primera edición: agosto 2020

© 2020, Aymará de Llano

© 2020, EUDEM
Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata
3 de Febrero 2538 / Mar del Plata / Argentina

Arte y Diagramación: Luciano Alem y Agustina Cosulich

Libro
Universitario
Argentino

ÍNDICE

PALABRAS DE PRESENTACIÓN 9

FORMAS DE LA MEMORIA
Mónica Marinone y Laura Scarano 11

Género y exilio: categorías de análisis para enfrentarse a una novela de Elena Fortún"
Raquel Arias Careaga 13

Apontamentos sobre memória e história na narrativa brasileira"
Pedro Brum 23

Memoria y afecto en la narrativa argentina de Hijos (sobre *Aparecida* de Marta Dillon)
Paula Aguilar 39

Un yo sin yo. Memoria y subjetividad en *Desarticulaciones* de Sylvia Molloy
Andrea Ostrov 51

LITERATURA Y ARTES
Gabriela Tineo y Marcela Romano 63

Antonio Di Benedetto: su afinidad con el cine y la transposición fílmica de "Aballay"
Carlos Dámaso Martínez 65

Literatura y artes visuales: relato e indisciplina en la obra de Abel Monasterolo
Isabel Molinas 75

Cruzar para crear: entre literatura y danza. Un estudio interdisciplinario
Victoria Alcala 91

EL ARTE DEL DIÁLOGO. COMPARATISMO CONTRASTIVO
Liliana Swiderski y Francisco Aiello 107

Pensar la literatura como diálogo: hermenéutica y reflexión autopoética en Jeanette Winterson y Carmen Martín Gaite
María Estrella 109

La migration des cœurs de Maryse Condé: consideraciones en torno de la reescritura
Francisco Aiello 121

Una perspectiva alternativa para las literaturas peninsulares: los estudios ibéricos
Marcelo Topuzian 133

De la picaresca al Bildungsroman: el abordaje de los géneros literarios en el comparatismo
Liliana Swiderski 145

LITERATURA Y PRENSA
Rosalía Baltar y Mónica Scarano 163

El autor como lector en la Crónica científica y literaria (Madrid, 1817- 1820)
Rosalía Baltar 165

Antagonistas autorizados, tolerados y excluidos: la política editorial de *El Argos de Buenos Aires* frente a Francisco de Paula Castañeda
Virginia P. Forace 189

Del diario al libro: avatares en la edición de las crónicas rubendarianas
Mónica E. Scarano 209

En torno al periodismo narrativo de Leila Guerriero y el ejercicio de la crónica
Mariana Bonano 221

LITERATURA, ENSEÑANZA, SOCIEDAD Y MERCADO
Carola Hermida 239

De la reflexión sobre el valor literario de textos inéditos a la lectura de lo intangible e impublicable en los devenires artistas de Alberto Laiseca, Osvaldo Lamborghini y Héctor Libertella
Esteban Prado 243

La resignificación del capital literario brasileño en España: editoriales y crítica
Soledad Sánchez Flores 259

Educación, mercado y literatura. El libro de texto como lugar de disputa
Aldana Baigorri 275

Martín Fierro, edición escolar. El caso GOLU"
Carola Hermida 285

COLABORADORES 299

LITERATURA Y DERIVAS SEMIÓTICAS

Esta nueva entrega en formato digital es otro esfuerzo del CELEHIS (Centro de Letras Hispanoamericanas) para ofrecer a un público amplio trabajos que son derivados de investigaciones de largo alcance. Como se verá a través de sus páginas, muchos estudios son derivas de Tesis y otros detallan y revisan las investigaciones en curso. Algunos autores han sido invitados y otros se presentaron en los Simposios por interés temático en el último Congreso Internacional CELEHIS que tuvo lugar en noviembre de 2017. Luego de una selección y la re-escritura solicitada para esta publicación, el CELEHIS los presenta en este e-book organizando la lectura desde las cuestiones de memoria y las artes, a los problemas de mercado y educación, pasando por las vinculaciones con otras lenguas y la prensa. La literatura siempre está presente en estas derivas que se entrelazan, enriquecen o interfieren mutuamente en juegos continuos de diferentes modalidades y en materiales múltiples, todos inmersos en la semiosis social.

Aymará de Llano
Mar del Plata, junio de 2020

FORMAS DE LA MEMORIA

Mónica Marinone
Laura Scarano

La literatura, y el arte en general, son medios privilegiados para auscultar la memoria pública y privada en incesantes giros que imbrican historia e intimidad. Las identidades, siempre móviles, se fraguan en las travesías temporales que la subjetividad recorre, construyendo y reconstruyendo el pasado para comprender las percepciones del presente o las proyecciones del futuro. Esta sección contiene cuatro de las valiosas reformulaciones de los trabajos presentados al Simposio "FORMAS DE LA MEMORIA", realizado en el marco del *VI CONGRESO CELEHIS 2017*. Son modulaciones diversas donde la memoria se hace discurso trazando un arco desde la reconstrucción de la infancia individual, el trauma desolador de la pérdida familiar, la "memoria de sí" como factor determinante para la estabilización de la subjetividad, hasta la revisión del par historia/memoria en la narrativa, una tendencia de enorme peso en el contexto de la literatura en general.

Raquel Arias Careaga (UAM-España), en "Género y exilio: categorías de análisis para enfrentarse a una novela de Elena Fortún", aborda un relato que ha quedado inédito, *Oculto sendero*, de corte autobiográfico, que cuestiona la identidad sexual y de género establecida socialmente. La necesidad de dejar constancia de la propia vivencia, de los sentimientos y emociones vedados en la vida pública y en la intimidad del hogar, otorgan a la escritura un lugar privilegiado desde dónde repensar y cuestionar todo lo aprendido y vivido, en una sociedad dominada por el pensamiento único alcanzado tras una cruenta guerra civil.

Pedro Brum (UFSM/Santa María- Brasil) propone en "Apuntes sobre memoria e historia en la narrativa brasileña", cómo la combi-

nación historia/sociedad, propia de cierto arte ficcional de la post-vanguardia moderna, ganó fuerza planetaria y alcanzó lastre peculiar en Brasil, bajo el lema de renovación cultural y crisis política, alrededor de 1930.

Paula Aguilar (UADER- Argentina) en "Memoria y afecto en la narrativa argentina de Hijos (sobre *Aparecida* de Marta Dillon)" examina la memoria desde nuevas perspectivas teóricas en torno al eje de los afectos, las subjetividades y los cuerpos, bajo el denominado "giro afectivo" actual. Y en *Aparecida* explora la posibilidad de pensar una "poética del afecto" en la narrativa de Hijos de la última dictadura militar argentina.

Andrea Ostrov (UBA- Argentina) plantea, en "Un yo sin yo. Memoria y subjetividad en *Desarticulaciones* de Sylvia Molloy", la dislocación subjetiva que la pérdida de la memoria desencadena, reinstalando la pregunta por la identidad y las estrechas vinculaciones entre memoria, subjetividad, cuerpo y lenguaje.

Género y exilio: categorías de análisis para enfrentarse a una novela de Elena Fortún

Raquel Arias Careaga

Sospecho que nuestras etiquetas de homosexual, heterosexual, bisexual y transexual no son categorías válidas en absoluto.
Anne Fausto-Sterling

Durante su exilio en Buenos Aires, Encarnación Aragoneses, mucho más conocida por su seudónimo, Elena Fortún, dejó varios escritos terminados y preparados que al regreso a España en 1948 no quiso llevarse con ella e incluso insistió en que fueran destruidos (Dorao, 332; Capdevila-Argüelles, 2016: 18). El matrimonio Orbea Aragoneses tuvo que salir de España y buscar refugio en Argentina, ya que el marido de Encarna era teniente coronel del ejército republicano. En este exilio y solucionado el problema inmediato de la supervivencia,[1] Encarnación Aragoneses se enfrenta a su trayectoria de esposa y madre para construir un sujeto problematizado e insatisfecho en muy diversas facetas de su existencia. El exilio republicano permite "observar cómo actúan, interfiriendo en la esencia de la autodefinición, las creencias, fidelidades y emociones, y elaborando sus propios referentes ideológicos, una historia y una memoria colectivas" (Lemús, 156). En el caso de la novela de Elena Fortún que nos proponemos analizar, veremos cómo es cuestionado el cuerpo social y cómo se establece una suerte de ex-

1 El poeta argentino Francisco Luis Bernárdez, cuñado de Julio Cortázar, relata su encuentro con Encarnación cuando esta se incorpora a las Bibliotecas Públicas Municipales en Buenos Aires (citado en Bravo-Villasante: 18-19; el original apareció en *La Nación*, el 6 de abril de 1958).

ilio interior del personaje protagonista, cuya resolución se enlaza con el régimen republicano en España. Como explica Paul Ilie, no es el lugar de publicación (y en este caso podríamos añadir de escritura) lo que realmente define un texto como literatura exiliada, pero más importante es lo que afirma sobre la literatura producida desde ese lugar denominado exilio interior:

> El autor residente crea un texto que, al ser incompatible con el medio que le rodea, debe ser vedado. Incluso si el texto viera la luz en un país extranjero, esa circunstancia por sí sola no garantiza su designación como una "obra del exilio" [...]. Lo que determina el carácter exílico de un texto es su contenido, por estar concebido y elaborado desde el interior de una irritabilidad en gestación. El escritor, provocado y respondiendo provocadoramente en un texto que puede o no puede ser tolerable para su gobierno, crea una obra que refleja conceptos morales asociados a su exilio espiritual, actitudes cuyo grado de alienación, malestar y disidencia pueden exceder los límites permitidos (149-150).

Entre los textos escritos por Elena Fortún durante su estancia en Argentina es fácil detectar un cuestionamiento de la asignación de los sujetos no solo a una identidad de género sino incluso sexual.[2] En la novela *Oculto sendero* estamos ante una obra de ficción cuya filiación autobiográfica es innegable y que permite aplicar varios niveles de análisis muy sugerentes.[3] El texto vio la luz en 2016 y enriquece de forma extraordinaria la figura de su autora, hasta en-

2 Se puede observar muy bien este extremo en *Nací de pie* (Fortún, 2014:5), texto claramente autobiográfico que recupera el relato de su trayectoria vital desde su nacimiento hasta algo después de la boda con Eusebio de Gorbea. Es probable que en el futuro se publique también *El pensionado de Santa Casilda,* otro de los textos que se quedaron en Argentina y que ha sido calificado como "novela lesbiana" (Dorao, 332).

3 Basta comparar la novela con la biografía escrita por Marisol Dorao (1999) para confirmar este extremo y observar las modificaciones que sobre su propia historia personal introduce la autora.

tonces muy valorada por su serie de literatura infantil *Celia*.[4] Celia sería, sin duda, una precursora de lo que aparece de forma mucho más relevante en *Oculto sendero* y que se puede resumir así: "personaje femenino desarraigado de su mundo burgués por las dificultades de adaptación que encuentra en asumir el papel que se le ha preparado y que sus amigas aceptan con naturalidad" (Arias, 105). Pero sobre todo, lo que ofrece *Oculto sendero* es la aceptación de ese yo marginal y la necesidad de construir un destino acorde y coherente con los propios e inconfesables deseos.

En la estela de Celia, la protagonista de *Oculto sendero*, María Luisa Arroyo, es una niña que no ha interiorizado los parámetros de feminidad tradicionales. Su posición excéntrica y marginal es presentada ante el lector a través de escenas que desarrollan un recuerdo cuya importancia es transcendental para explicar la identidad del sujeto. Desde el presente de enunciación del discurso, la narradora reconstruye aquellos momentos clave que justifiquen ante el lector una trayectoria y un final abierto vinculado con la opción del exilio, pero no el político que la autora estaba viviendo en el momento de la redacción del texto.

El tremendo disgusto y las lágrimas que provoca el regalo de un vestido que no es el deseado abren la novela en un claro enfoque de ambigüedad genérica. Al igual que ocurre con su nacimiento (Fortún, 2016: 229), el lector desconoce el sexo del personaje que en primera persona relata el episodio y que manifiesta un ardiente deseo de conseguir una prenda de ropa que frustra sus expectativas: "¡No era el traje de marinero que me habían prometido!" (Fortún, 2016: 73). El vestido, como marca externa de la adscripción a uno de los dos y únicos sexos admisibles (Fasuto-Sterling, 127), supone un duro golpe para la niña que quería vestir de niño. El tema se repite a lo largo de la novela, a través del disfraz ("¡Todas creían que yo era un niño! Esto me entusiasmaba de tal manera, que hacía lo posible por imitar los gestos de los chicos". Fortún, 2016: 169-70) y de la ambigüedad que otorga la ropa al personaje: "Estas camisas con falda gris o negra com-

4 Se puede encontrar mucha información sobre la repercusión de estos libros y el personaje de Celia en diversos estudios. Señalamos para simplificar el prólogo de Capdevila-Argüelles en *Oculto sendero* que aparece en la bibliografía.

ponían mi alivio de luto y me daba un aire, en mi extrema delgadez y desgarbado crecimiento, un poco andrógino, que me encantaba sin saber por qué" (Fortún, 2016: 189). Esta forma de vestir se convertirá en un estilo que la identifica como sujeto al margen de la apariencia femenina establecida y que vuelve a hundir su raíz en la infancia y en su primer acercamiento a un modelo femenino muy diferente y transgresor encarnado en la pareja de mujeres, una de ellas claramente andrógina, que coincide con María Luisa y su familia en un restaurante (Fortún, 2016: 80).

En relación con esto, podemos observar que desde el principio del texto existe un desajuste de la protagonista con la cotidianidad en la que vive. Solo los seres ajenos a ese mundo pequeño burgués permiten entrever otra forma de vivir y la estética tiene mucho que ver en esa apertura. Si la pareja de mujeres cuya ambigüedad ha escandalizado a su familia son un símbolo de delicadeza y belleza (ajena al canon social, es cierto) y, claro, libertad, las mujeres que rodean a María Luisa no merecen un calificativo que baje de sádicas. Es evidente que la protagonista no acepta una imposición de género cuyos modelos son una madre que más bien es una madrastra y unas criadas incapaces de la menor empatía. Cuando el personaje sea madre no repetirá ni una sola de las terribles actitudes de los adultos de su infancia. Antes bien, educará a su hija desde una libertad y un respeto anhelados a lo largo de su propia infancia:

> ¡Cómo se parecía mi niña a mí cuando tenía su edad! Así era yo de loca y atrevida. ¡Bien me habían cortado las alas! ¡Hija de mi alma! No te las cortaría yo a ti, no... Alas, alas para volar... para ver desde arriba como los pájaros, ese camino que no había yo encontrado... pero que tú, hija mía, encontrarás... (Fortún, 2016: 339).

Lejos de reproducir lo aprendido, el personaje propone un modelo nuevo, ajeno a las convenciones bajo las que fue educada y a las imposiciones de género. Esta capacidad de ruptura con lo establecido hay que ponerla en relación con una suerte de exilio interior en el que se desarrolla la infancia de la protagonista que le impide integrarse no solo en su familia y en lo que esta espera de ella, sino también en las cambiantes relaciones que surgen en el colegio con sus compañeras.

Sin embargo, la soledad en que se halla confinada María Luisa encontrará pronto una red de sujetos que como ella viven en la excepción y que le mostrarán la necesidad de un aprendizaje hasta ese momento desconocido a causa de su propia ingenuidad. El disimulo, la máscara, la ocultación del yo permiten integrarse, o así lo parece, pero no dan la felicidad como pronto comprenderá el personaje. Esta situación de marginalidad es necesario ponerla en relación con la propuesta teórica de Rosi Braidotti a través del concepto de "sujeto nómade": "aquí el nomadismo en cuestión se refiere al tipo de conciencia crítica que se resiste a establecerse en los modos socialmente codificados de pensamiento y conducta" (31). Efectivamente, la conciencia de la protagonista de *Oculto sendero* permanece al margen de estructuras y convenciones a pesar de la fuerte presión materna para incluirla en unos parámetros aceptables de feminidad, es decir, en la estructura de la sociedad patriarcal. Esta presión se relaciona con una percepción muy negativa de la sexualidad y un desconocimiento absoluto de las relaciones entre hombres y mujeres. Desde ese desconocimiento, la imposición del deseo masculino como algo naturalizado supone una agresión intolerable que marcará la vida del personaje.

Esta perspectiva nos lleva a una crítica radical de la sociedad patriarcal en la que crece la protagonista.[5] María Luisa no tendrá más remedio que buscar en el matrimonio la única vía aceptable para poder escapar de la presión de su madre y de la sociedad que la rodea, pero al mismo tiempo y a pesar de los rasgos del compañero elegido, "No se parecía a ninguno de los hombres que yo había visto en mi vida" (Fortún, 2016: 226); "yo sentía hasta qué punto había estado siempre sola mientras no lo había conocido, y qué sola me quedaba cuando se iba" (228), pronto comprenderá que su matrimonio será un ejemplo más de dominación masculina sobre la mujer, ejercida desde la legalidad social:

5 Aunque Elena Fortún es más joven, este panorama aparece muy bien descrito en la experiencia de Carmen Baroja. Además de sus memorias, es útil Kirkpatrick, 2003: 29-59.

> Yo no tenía ningún deseo de tener casa, ni de coser todo el día, ni de llevarle el desayuno a la cama... Aquellos proyectos me sonaban a un servicio que yo estaba obligada a hacer... Jorge pintaría y yo... a coser, a limpiar la casa ayudando a la criada, a administrar el dinero... y por toda alegría, ver pintar a Jorge... ¡Así tenía que ser! ¡Así vivían todas las mujeres! El orden establecido por la sociedad era este y no otro... (Fortún, 2016: 303-304).

El futuro aquí planteado para su vida de casada anuncia un difícil trayecto para la mujer que no se someta a él. María Luisa Arroyo se ve obligada a renunciar a su deseo de desarrollar sus capacidades como pintora. Solo la maternidad la salvará en esta etapa, una maternidad no deseada que se impone con la arrebatadora fuerza del amor hacia su hija. Sin embargo, la muerte de esta niña (trasunto claro de la pérdida del hijo pequeño de la autora de la novela) pone fin al dique que ha contenido ese anhelo de libertad, o mejor, de realización personal. De nuevo, el exilio, o la posición excéntrica, será el camino para poder acceder a una nueva dimensión vital y personal. La estancia en Canarias supone para el personaje la posibilidad no solo de empezar su carrera como pintora con gran éxito y reconocimiento social, sino también la aceptación de unos deseos ocultos aunque claramente latentes en la primera parte de la novela. Aquí tendrá lugar su primera relación sexual con una mujer que, nuevamente, nos lleva hacia una dimensión completamente alejada de la cotidianidad: su amante e iniciadora será nada menos que una princesa guanche, de tal manera que la atracción entre mujeres conserva siempre un halo de exotismo completamente alejado de la oprimente rutina y de la vulgaridad. A pesar de ello, los problemas de pareja (posesión, celos, etc.) pronto harán su aparición, pero el texto en ningún momento propone una explicación que tenga que ver con el tipo de sociedad en que viven los personajes. Antes al contrario, destila todo el tiempo un fuerte clasismo que le hace rechazar a las mujeres de clase trabajadora y que presenta el amor no como reflejo de las relaciones sociales establecidas, sino como un sentimiento intrínseco y esencial y encaminado siempre hacia el sufrimiento y la falta de correspondencia entre el amante y el objeto amado. Es curioso que no se haga un análisis más

profundo de la sociedad patriarcal como origen necesario de los males que se denuncian en la novela.

La libertad lograda por el personaje, la independencia en relación con el marido y la realización de una vida profesional satisfactoria no garantizan la felicidad sentimental.[6] La confirmación de esta circunstancia nos lleva a la decisión drástica del final de la novela, pero lo primero que se nos plantea es el cambio social necesario para poder aclarar la nueva situación de forma legal. Será una de las escasas menciones al contexto histórico en que se desarrolla el texto y que pondrá de relieve uno de los logros de la Segunda República para las mujeres: el divorcio. Pero esto no será suficiente. Fiel a su naturaleza nómade, el personaje comprende la necesidad de materializar el exilio interior en que vive en un alejamiento físico de su país. Pero no en relación con cuestiones políticas, que como vemos le favorecen, sino un exilio social que le permita solucionar sus problemas sentimentales tanto como encontrar un colectivo en el que integrarse. La novela se cierra con la aceptación del personaje de realizar un viaje a Nueva York donde vive una amiga suya y con estas palabras que definen perfectamente su posición:

> Oigo a mi cuñado Antonio hacer literatura: "Vuelve a tu hogar, mujer, esposa, dueña y señora, vuelve a tus deberes, con los tuyos..." ¡No! Los míos son esos que despreciáis, Joaquinito, Fermina, Lolín, Rafita... los parias de una sociedad normal que no tiene otro fin más que reproducirse, los que habéis echado de vuestras honradas casas, llenas de lujuria, lloros de chicos y olor de pañales... Ellos son mis compañeros de camino y me voy con ellos... (Fortún, 2016: 494).

Estamos, pues, ante ese "distanciamiento cualitativo de la hegemonía" que Braidotti (32) propone como rasgo de la epistemología nómade, es decir: "el nomadismo es una invitación a desidentificarnos del monologismo falocéntrico sedentario del pensamiento filosófico y una

6 Tras la experiencia canaria, María Luisa Arroyo no volverá a aceptar las imposiciones de su marido en ningún sentido, pero en cambio sí consultará a un médico que diagnosticará su problema tras un exhaustivo interrogatorio que no tiene desperdicio (432-433) y que confirma su "horror al macho" (432) y el diagnóstico del médico: "un caso típico de inversión del instinto en persona honrada" (433).

invitación a comenzar a cultivar el arte de la deslealtad a la civilización que propone Adrienne Rich, o más bien a cultivar esa forma de saludable desdén por las convenciones" (Braidotti, 69). La novela que Elena Fortún quiso destruir ejemplifica muy bien estos presupuestos teóricos, además de demostrar cómo la construcción de la identidad es retrospectiva (Braidotti, 77) y se lleva a cabo a través de la memoria y de la aceptación del propio devenir. Pero esa identidad descubierta y aceptada opta por el exilio y el alejamiento de una sociedad por la que no se quiere luchar para lograr su transformación. En este sentido es básico recordar el planteamiento de Amaia Pérez Orozco al analizar los presupuestos de la economía del género (57):

> Esta perspectiva política se caracteriza por heredar valores propios de la economía hegemónica, principalmente, el valor de lo individual (entiende la liberación de la mujer como un compendio de procesos individuales y no habla de patriarcado ni de capitalismo porque no hay una perspectiva sistémica), de la igualdad de oportunidades por encima de la igualdad de resultados [...] o el ensalzamiento de la independencia (que se logra mediante la inserción en el mercado –empleo y consumo–, lo que luego renombraremos como *autosuficiencia*). En una vuelta de tuerca de suma importancia, no solo considera que la igualdad es posible dentro de una economía social de mercado, sino que también es beneficiosa para el mismo.

Es probable que en esto radique el esencial clasismo que destila el texto, como decíamos, y la opción por una perspectiva aristocrática de la propia inclinación sexual y de identificación de género. Así, ese *Oculto sendero* del título será transitado solo por aquellos elegidos que se atrevan a salir del sistema, sin plantearse en ningún momento una transformación radical de una sociedad injusta y opresora también para aquellas mujeres heterosexuales que aceptan el sistema patriarcal como el único posible. Una vez más, el problema individual será más importante que el colectivo y la justicia un asunto personal y no social.

Bibliografía

Arias Careaga, Raquel (2005), *Escritoras españolas (1939-1975): poesía, novela y teatro*, Madrid, Ediciones del Laberinto.

Braidotti, Rosi (2000), *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, Buenos Aires, Paidós.

Bravo-Villasante, Carmen (1986), "Elena Fortún y los libros de Celia". *Elena Fortún (1886-1952)*, Madrid, Asociación española de amigos de IBBY, 7-20.

Capdevila-Argüelles, Nuria (2016), "Introducción", en Elena Fortún. *Oculto sendero,* Sevilla, Editorial Renacimiento, 7-63.

---------- (2008), *Autoras inciertas. Voces olvidadas de nuestro feminismo*, Madrid, horas y HORAS.

Dorao, Marisol (1999), *Los mil sueños de Elena Fortún*, Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz.

Fausto-Sterling, Anne (2006, *Cuerpos sexuados*, Barcelona, Editorial Melusina.

Field, Inés (1986), "Elena Fortún en Buenos Aires", en *Elena Fortún (1886-1952)*, Madrid, Asociación española de amigos de IBBY, 21-30.

Fortún, Elena (2016), *Oculto sender,* Sevilla, Editorial Renacimiento.

Fortún, Elena y Matilde Ras (2014), *El camino es nuestro*, Madrid, Fundación Banco Santander.

Fuente, Inmaculada de la (2011), *El exilio interior. La vida de María Moliner*, Madrid, Turner Publicaciones.

Ilie, Paul (1981), *Literatura y exilio interior,* Madrid, Editorial Fundamentos.

Kirkpatrick, Susan (2003), *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid, Ediciones Cátedra.

Lemus, Encarnación (2002), "Identidad e identidades nacionales en los republicanos españoles de Chile", en *Ayer. Los exilios en la España contemporánea*, 47, 155-181.

Pérez Orozco, Amaia (2017), *Subversión feminista de la economía. Aportes para un debate sobre el conflicto capital-vida*, Madrid, Traficantes de Sueños.

Apontamentos sobre memória e história na narrativa brasileira

Pedro Brum

Entre as marcas singulares da narrativa de ficção produzida no Brasil ao longo dos 1900, uma das mais frequentemente encontradas diz respeito à preocupação em equilibrar o tom autobiográfico e individual da voz que narra com uma expressa consciência da História de corolário coletivo. Ficção e confissão, nas palavras com que Antonio Candido refere a obra de Graciliano Ramos, um dos autores que balanceou como poucos o equilíbrio entre notação pessoal e perspectivismo histórico. O presente artigo objetiva demonstrar o quanto o engenho mostra-se vigoroso e o quanto tais projeções autorais reconfiguram o realismo romanesco e os relatos de memória no percurso da narrativa brasileira ao longo do século XX.

Memória e romance

A alusão de Candido sobre o apelo confessional da obra de Graciliano Ramos inspira-se em *Infância*, de 1945, recorte assumidamente memorialista do então já reconhecido autor de *Vidas Secas* e *São Bernardo*. O crítico, porém, ultrapassa o duro começo da existência de Graciliano Ramos e a amargura com que este mira os primeiros anos. Ou seja, ao invés de especular sobre o movimento psicológico que levou um autor a escrever determinada obra, Candido volta-se ao conjunto da fatura e procura nesse conjunto um desenvolvimento. Assim, a alta elaboração literária a que Graciliano Ramos chega em suas memórias, leva o estudioso a buscar as conexões internas entre estas e o que fora alcançado nos romances. É daí que nasce a ideia de que a obra de Graciliano Ramos compõe uma curvatura que, partin-

do de uma observação do mundo, atinge a extração detida do eu. Para reafirmá-lo: ficção e confissão.

Um dos fatores apontados por Candido relativamente ao conjunto da obra em questão é a ênfase da voz de primeira pessoa, através da qual, nas palavras do crítico, "soldam-se a descrição dos incidentes e a caracterização dos personagens, formando unidades coesas, na medida em que são atravessadas pelo solilóquio, isto é, pela obsessão do narrador" (1992: 17). Iluminadora constatação de Antonio Candido, que, de pronto, permite pensar o quanto se pode estendê-la ao modo de sugestiva chave de leitura capaz de abarcar desdobramentos do moderno romance brasileiro.

Machado de Assis, mormente com seus títulos da fase madura, já incursionara pelo campo fértil onde medrou a verve de Graciliano Ramos. Essa, aliás, é uma das salvaguardas que o tem garantido como um moderno *avant la lettre*, ou seja, reconhecido através de um tipo de composição em que o que se põe em xeque, como lucidamente constata João Alexandre Barbosa, "é não a realidade como matéria da literatura, mas a maneira de articulá-las no espaço da linguagem que é o espaço/tempo do texto" (1983: 23).

Embora Machado certamente não permita que se fale em crueza confessional nos termos expressos em relação a Graciliano Ramos, é forçoso reconhecer-lhe visão e escrita duplas, expressas em um espaço onde as duas categorias – a autobiografia e o romance - não são redutíveis a nenhuma das duas isoladamente, num jogo em que ficção e não-ficção se interpenetram. Em títulos como *Memórias* Póstumas de Brás Cubas, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires,* legitimamente, a ficção recorre ao estilo biográfico e permite identificar esse tipo de escritura memorialística através do qual o autor vale-se do "pacto fantasmático", cujo efeito é validar a notação pessoal sob o disfarce de um autorizado eu ficcional. A superposição entre o eu que conta e o eu que vive, como assevera Juracy Saraiva, convida o leitor "a ler romances, não apenas como ficções que remetem a uma verdade de natureza humana, mas também como fantasmas reveladores de um indivíduo – o autor" (2009: 183).

Nesse sentido e, não obstante o fato de *Memorial de Aires*, sugestivamente, o último livro lançado por Machado enquanto vivia, ser construído em forma de um diário íntimo, escrita tipicamente indivi-

dualista, as posições de espectador e protagonista assumidas pelo narrador fazem com que o relato seja todo recortado entre as visões do eu e do outro, do particular e do geral. Assim, ora desponta a narração da própria personalidade da voz narrativa, como nas autobiografias; ora, o foco é a trajetória do casal Aguiar e de seus sobrinhos, Tristão e Fidélia, um pouco ao modo memorialista; e ora, ainda, o narrador distende o singular registro da realidade em curso, como se fora um meticuloso e perspicaz escrivão da história.

Nesse ponto, impõe-se um parêntese para referir o quanto essa forma enunciativa aproxima-se do modo como Balzac e Stendhal, nos termos descritos por Erich Auerbach (1976), denunciam uma inaudita consciência sobre as relações de poder ao inserirem o realismo literário na história contemporânea. Relativamente a *Memorial de Aires*, é importante lembrar que, embora haja menos referências a fatos históricos na comparação com obras antecedentes de Machado, é revelador o fato de a ação transcorrer no interior da classe dominante ligada à Monarquia, uma classe que perdeu sua função e que se fecha sobre si mesma.

Assim como, em *O Vermelho e o Negro,* denega-se o período francês da Restauração, paira, em *Memorial de Aires*, uma atmosfera de desagregação final no ar quase irrespirável das salas de estar, onde, em reuniões íntimas, as personagens tomam chá, jogam cartas, tocam piano, falam da Europa. Às vésperas da queda do Império, como descreve Pedro Fragelli, "a sociedade elegante se volta sobre si e se estetiza, volatilizada na nostalgia e na música, vivendo e narrando sua própria existência onde por trás do a-historicismo e do memorialismo escorre a viva presença da História" (2007: 196).

As modulações do diário íntimo do conselheiro Aires traduzem uma forma produtiva, destinada a gerar efeito de longo curso. Uma de suas matrizes compositivas, a saber, o jogo entre narrador protagonista e narrador expectador, como afirmamos, experimenta desdobramentos e requintes diversos na história da moderna narrativa de ficção produzida no Brasil. Por isso, não será exagero referi-la em acordo com o juízo que Juracy Saraiva expressa a respeito do jogo projetado por Machado de Assis, em cujos exemplares, "o olhar do narrador, deixando de incidir sobre si mesmo, dispersa-se naqueles que o

circundam, sem que tal procedimento dissolva, aos olhos do leitor, a presença do eu-enunciador" (85).

Entre os exercícios da voz narrativa encontrados na obra madura de Machado, nos umbrais dos novecentos, e a fatura de ficção e confissão resultante do processo narrativo empreendido por Graciliano Ramos, perfeitamente reconhecível ao redor dos anos 1940, há vários outros registros nessa linha de composição. No conjunto, trata-se de exemplares que atestam a evidente incorporação e extensão da mencionada perspectiva moderna.

Ainda à época de Machado, Raul Pompéia, com *O Ateneu*, é outro destacado autor que explora produtivamente a distância entre o tempo vivido e o tempo contado com evidente desdobramento sobre o percurso da História. A força historiográfica do livro é tamanha que, com o tempo, transformou-se em texto fonte para os estudos sobre educação no Brasil do século XIX. Publicado em 1888 –ano da Abolição da Escravatura– o romance é uma recriação artística da educação nos internatos da época. Estrutura-se em uma sucessão de episódios conduzidos pelas lembranças de Sérgio, o narrador-personagem, que relata os seus dois anos de aluno de um colégio destinado à elite, o Ateneu, dirigido por Aristarco Argolo de Ramos. Recheada de relatos sobre práticas pedagógicas, a narrativa, além de denunciar falhas do sistema de ensino, estende críticas a valores e comportamentos de toda a sociedade.

Malgrado as críticas sociais e morais contidas no livro denotarem o seu caráter realista, impõe-se ressaltar sua expressa atualidade moderna como objeto estético. Nessa linha, ao referi-lo relativamente à série literária, Fábio Lucas acentua que:

> [...] como fatura escrita, manifestação literária, deixa à mostra os traços epocais predominantes. Desde a busca do rigor artesanal do parnasianismo, até as licenças temáticas do realismo-naturalismo. Apresenta igualmente o método monográfico do naturalismo e as evanescências e sonoridades embriagadoras do simbolismo (1995: 17).

Esses, pois, são os termos, em torno dos quais, Raul Pompéia tece o enredo que lhe permite recuperar aspectos da sua prática de jovem

estudante de regime de internato para, sem denegar a riqueza de confessada experiência, modular o tônus na linha da expressa arquitetura memória/ficção/História.

Arquitetura semelhante podemos atribuir a Coelho Neto, contemporâneo de Machado e Pompéia. À diferença desses, porém, a economia de seu texto tornou-se marca reconhecida da prosódia empolada, o que atribulou sua carreira entre a glória de príncipe dos prosadores e o escárnio de caricatura predileta do vanguardismo modernista dos anos 1920.

Coelho Neto, de qualquer sorte, em impressionante carreira de cerca de três décadas e mais de cem títulos, escreveu uma longa série de narrativas guiadas pela imaginação intimista e recheadas de sabor histórico, destinadas a percorrer a vida brasileira ao longo de vários momentos do tempo. Ao resumir-lhe o estro, Alfredo Bosi afirma tratar-se de combinação ajustada entre curiosidade, memória e sensualidade verbal. (1980: 223) No que toca a seu delineamento de memória/História, nos termos que vimos destacando, são-lhe salientes títulos como *A capital federal* (1893), *O morto* (1898), *A conquista* (1899) e *Fogo fátuo* (1929), nos quais avultam episódios que traduzem, entre o documento e a memória, o sentido amplo da crônica histórica da boêmia carioca e das lutas finais da Abolição e da República.

A Coelho Neto não foi estranho outro registro que, desde os românticos, tomara assento entre a narrativa brasileira. Referimos o fundo rural de pendor sertanista/regionalista, assente em títulos como *Miragem* (1895), *Sertão* (1896), *Treva* (1905), *Banzo* (1912) e *Rei Negro* (1914). Consagra-se um estilo em que a representação do espaço em si soma-se à observação da interação entre o homem e o meio, englobando relações produtivas, percepções e concepções sobre o ambiente. Memória e História miram um horizonte onde a paisagem desenhada literariamente busca definir-se como formadora de um sentido de natureza próprio à evolução do país, uma sociedade reflexa, formada nos trópicos, sob o influxo combinado de diferentes povos.

Narrativa entre 1930-2000

Chegamos a termos de avançar sobre o romance de 1930 e, portanto, voltarmos ao terreno por onde palmilhou a obra do atrás mencionado Graciliano Ramos. Sobre o período, destaque-se a extração de maturidade da narrativa brasileira e, mais uma vez, a ênfase do par memória/História, aspectos perfeitamente familiares a José Lins do Rego, cuja profícua atividade é sinal indelével da produção do tempo. Desde sua estreia como romancista, ocorrida em 1932, até 1957, ano de sua morte, foram 14 títulos, boa parte deles pontuados por recortes em que a nostalgia da infância, de tom confessadamente autobiográfico, se mescla à crescente consciência da queda dos engenhos nordestinos e ao surgimento de uma nova forma de trabalho de produção organizada em torno das usinas em expansão. Transpostos para o romance, biografia e História, na verve de José Lins do Rego, transformam-se em experiências ficcionais reelaboradas por meio da memória e da linguagem. Sem igualar a imaginação criadora de Graciliano ramos, o conjunto de sua produção tornou-se consagrado pelo uso da memória, considerada como o ponto de partida para a escrita de boa parte de seus romances.

O alcance do par memória/História permite ressaltar, nessa esteira de Graciliano Ramos e Lins do Rego, as obras que, um pouco na perseverança de aspectos regionais, na ênfase à temática de identidade e na conjunção de testemunho e densidade psicológica atestam a perseverança do estilo e o seu particular desdobramento na chave de expressão do moderno, cuja pertinácia avança, definitivamente, até o final dos novecentos. A lista é longa e é forçoso avançar para o pós-1960, de modo a contemplar o vigor de epígonos de 30, como Erico Verissimo, Jorge Amado e Rachel de Queiroz. Na mesma quadra, soma-se a penca de ficcionistas/memorialistas afirmados na última quadra do século, entre eles, os destacados Antonio Callado, João Ubaldo Ribeiro, Francisco Dantas, Márcio Souza, Ana Miranda, Nélida Piñon, Benito Barreto, e, já na virada para o XXI, Milton Hatoun. Como se percebe, aqui, o fenômeno multiplica-se e, é certo, volatiza-se um pouco ante os naturais estilos particulares de tantos autores e tantos títulos.

Persiste, no conjunto, esse que talvez seja o reflexo mais visível daquela dúvida desintegradora, marca irredutível do romance moderno de acordo com o juízo de Frederic Jameson (2007). Ou seja, a angústia que ronda o romancista e, ao mesmo tempo, fornece combustão à sua obra. Do embate com incertezas e buscas alimenta-se tal narrativa, veio fértil que, no caso do Brasil, sob a renovação da perspectiva histórica do escritor, pode reinscrever as sendas de páginas ficcionais fadadas, enfim, a permanecerem e frutificarem.

Como apanágio do estilo, é forçoso, uma vez mais, retrocedermos à bolha do regionalismo de 1930 para sublinharmos a modernidade de um autor como Cyro dos Anjos e seu *O amanuense Belmiro*. Publicado em 37, o relato ficcional de obscuro escrevente acabou consagrado como um livro crucial dessa expressão do eu em que o protagonista não se limita à sua biografia e a suas altercações íntimas. No ato da escrita do diário, o registro dos acontecimentos incorpora a observação/análise das personagens para tecer ricos entrechos de memória e História, ou seja, refletir sobre uma existência, que, de forma nenhuma, é alheia à situação de fatos decalcados do tempo e espaço experimentados pelo escritor.

Outro dado fundamental trazido por Cyro dos Anjos é a conexão campo e cidade. No diário, a atmosfera onírica e fantasiosa da imaginação alimenta a mente urbana do narrador com a memória de antepassados forjados no mandonismo e na fartura de tradição agrária. A amplitude da realidade sócio-histórica, povoada por força de recordação, divide espaço com notações do cotidiano bizarro e prosaico onde habita o herói. A leitura do texto, por fim, assinala o caráter abstêmio do protagonista, algo que colide com a crescente exigência de alinhamento político-ideológico, tópico em voga à época de produção. O nó górdio da trama radica nesse impasse do herói entre a inviabilidade de alinhar-se socialmente e a dificuldade para evadir-se da situação que o cerca e oprime.

Mesma linha de emergência de posicionamento histórico, bem caracterizada na situação do amanuense Belmiro, ganha outro patamar em *O tempo e o vento,* de Erico Verissimo*,* cujo primeiro volume data do final da década seguinte. Romance rio, a trilogia lançada entre o final dos anos 1940 e a década de 60, abrange um tempo histórico que demarca dois séculos da crônica brasileira vista pela ótica sul-rio-gran-

dense. O movimento constante de sua estrutura consiste em subsumir o coletivo em direção ao individual, o que o torna referência obrigatória entre o moderno romance brasileiro. Uma das principais características da obra é o controle da tensão entre a moldura épica dos fatos narrados (que supõe um mundo grandioso, porém, fechado) e a abertura do detalhamento prosaico da existência (onde o sujeito mede suas diferenças e se reconhece na relação com o outro).

Pelo mesmo processo de analogia que, no livro, permite o trânsito constante entre universo familiar e situação geral da sociedade, a partir de *O Retrato* (segundo tomo da trilogia) o clã Terra Cambará confunde sua sorte com as cartadas nacionais de políticos rio-grandenses integrados à era Vargas. Essa é a fase em que surge Floriano, figura central de *O Arquipélago* (o tomo final), personagem que leva mais longe, do ponto de vista da crise individual, a tensa relação entre passado e presente. Floriano é o sujeito que experimenta –e expressa– as profundas contradições impressas pelo getulismo no processo de modernização do Brasil e que, no final da trilogia, a despeito de toda uma longa tradição familiar, assume e vivencia as sérias dúvidas sobre o real sentido do estro guerreiro e heroico de seus antepassados.

Sua trajetória confunde-se com as razões que emprestam sustentação ao projeto da tríade como um todo. Verissimo, de acordo com seu esforço de fazer passar decisivamente pelas personagens as ideias chave que dão dinamismo à ação, concentra nesse descendente mais jovem dos ancestrais rio-grandenses a função de escritor, para que, do fundo de seus questionamentos e incertezas, surja como personagem-autor, de modo que criador e criatura se integrem em um empreendimento desde o início fadado a aproximar memória pessoal, armação ficcional e crônica histórica. A memória de Floriano, nesse ponto crucial do relato, está destinada a abrir o círculo em um movimento que deve ir das origens familiares à formação da comunidade, do limite regional à abrangência nacional, das angústias do indivíduo às dúvidas comuns a toda gente e a todo o tempo.

Projetos narrativos igualmente audaciosos constituem *Quarup* (1967), de Antonio Callado, e *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro. Lançados, respectivamente, no início e no final de grave crise política e institucional, os dois exemplares retomam diretamente e exploram de modo amplo signos reconhecidos e consagrados

pela tradição das narrativas de identidade. O que neles se percebe é menos a recorrência das técnicas biográficas e memorialistas, embora estas aí apareçam em alguma medida, e mais a verticalização de sintagmas identitários. O regional retorna em ambas como *locus* necessário e natural à releitura de signos de origem a destacar-lhes determinações de forte apelo à memória cultural.

O cruzamento, o conflito e a mistura de estratos humanos como o imigrante estrangeiro, o migrante regional, o negro e o indígena, bem como, o trânsito de espaços geográficos exóticos e míticos, orientações necessárias em *Quarup* e em *Viva o Povo*, retomam a matriz do eu autobiográfico na obra de Milton Hatoum. Em títulos como *Relato de um certo Oriente (1989)*, *Dois irmãos (2000)* e *Cinzas do Norte (2005)*, o regional retorna, eivado pela memória e pelo drama familiar, e a matriz moderna da narrativa avança para a virada do século XXI. Reconhecida como sequência amazônica, na obra do autor, a tópica sertão/cidade destaca a longeva e incansável peculiaridade do narrador-memorialista. A técnica direciona, nesta empreitada, o fluxo da história para o relato segmentado do passado. Cultura étnica e traço geográfico confundem-se com a biografia/memória da voz que se esbate entre a devassa do espaço de uma natureza feérica e a acusação de seus persistentes condicionantes históricos.

Produtividade do par memória/História

A produtividade do par memória/História em um autor como Milton Hatoum, considerada, ademais, a longa série informada por semelhante recurso, permite salientar o eito de subjetividade, a constante problematização regressiva da consciência do eu narrador/protagonista no curso da ficção brasileira do século XX. A percepção de fases históricas e a inequívoca ênfase às diversidades étnicas, linguísticas e geográficas encontram campo fértil na transfiguração discursiva de uma estética vocacionada ao apelo confessional de biografia. Seguindo Maurice Halbwachs (2008), naquela linha de compreender que a memória coletiva se constrói a partir de quadros sociais, dentro de uma temporalidade que a formata e estrutura ancorada em lugares e grupos, podemos afirmar que o *modus operandi* das narrati-

vas em tela reforça, simultaneamente, uma realidade material e uma realidade simbólica.

Escritor e leitor aproximam-se no exato ponto da comunhão de um esforço inquietante de conhecimento advindo de uma modernidade desestabilizadora que a custo acomoda-se ante as formas arcaicas de existência. Referimo-nos ao processo de modernização periférica de longa trajetória na realidade brasileira, responsável, no curso do século XX, pela rápida transferência das populações do campo para a cidade, do interior para as capitais, das áreas rurais para as zonas urbanas, cada vez mais ocupadas e conflituosas. O contrato com o leitor assegura o prolongamento de expressão narrativa reveladora de um sentimento carregado de ambiguidade que testemunha a persistência de formas coladas à incontornável intuição de atraso que, como ensina Antonio Candido (1989), autenticou, *ab initio*, nossa percepção de moderno.

Tanta persistência de testemunho compósita à arte de ficção não poderia prescindir, como não prescinde, de correspondente variedade do gênero assumidamente autobiográfico. Assinalado pela intenção manifesta de relato pessoal na remontagem de épocas passadas, sua origem e desenvolvimento antecede o Modernismo das primeiras décadas do século XX e logo ganha franco desenvolvimento. À sua prática estão associados nomes de reconhecidos ficcionistas e poetas, como Oswald de Andrade, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Jorge Amado, Graciliano Ramos e Erico Verissimo, além de outros tantos intelectuais que passaram à história pela singularidade de suas narrativas propriamente memorialistas, como Joaquim Nabuco, Helena Morley e Pedro Nava.

Por fim, no mesmo segmento de registros do eu, porém, não mais com vocação para o passado genealógico ou étnico, alcança notoriedade o testemunho de ditadura. À diferença do memorialismo de escol, trata-se de segmento que acabou bastante datado, o que vale tanto para a primeira fase, relativa ao Estado Novo, nas décadas de 1930/40, como para a segunda, haurida por ocasião do golpe institucional civil-militar vigente entre os anos 1960/80. Do conjunto, relativamente a este último, sobrou o estilo de urgência e certo valor experimental, vertidos que foram, a maior parte dos relatos, na técnica de romance-reportagem ou no eito de bricolagens de inspiração vanguardista.

A legítima exceção, considerados os dois períodos ditatoriais, pertence a Graciliano Ramos. O seu *Memórias do cárcere,* publicado postumamente, em 1953, tornou-se, desde logo, um clássico do gênero. O livro é produto de anotações detalhadas do período em que Graciliano Ramos esteve preso pela ditadura do Estado Novo, em 1936. Sua propensão para a narrativa confessional, também o fez grande nessa face de perseguido político, motivo e fim de uma espécie de testamento de época, que anima o livro. Como assinala Marcelo Ridenti, o

> autor registrou seu intento de ser lembrado como uma pedra no caminho dos poderosos, uma voz dissonante do coro dos contentes, que incomodava não propriamente pela militância política, mas por afirmar sua autonomia de escritor, livre para criticar e expor as cicatrizes sociais (2014: 481).

Obras como *Memórias do cárcere* tornam-se duráveis por terem descoberto as bases de um solo comum que as desindividualiza no rumo da dinâmica incontornável do coletivismo adquirido. Como destaca José Maria Cançado, a respeito da tradição memorialista brasileira: trata-se de gênero que, em suas melhores realizações, repovoa a memória e a posição excêntrica de reproduzir arquivos, empurrando-os "para fora da esfera do privado e os [levando] às portas do espaço público" (2003: 179).

A mescla entre história e ficção, tradição e novo amplia a concepção de escrita memorialista. Tal como se dá no Brasil, essa ampliação tanto pode ser vista no estatuto que o confessional alcança na arquitetura da ficção como no bônus histórico do discurso autobiográfico. No primeiro caso, desenvolve-se um conceito particular de forma como elemento modernizador incorporado ao romance brasileiro, nos termos que demonstramos. No segundo caso, dá-se a amplificação do eu biográfico em direção ao coletivo da História.

Considerada nessa chave ampla, em especial no último quartel do século XX, a narrativa memorialista, além de vitalidade, conquistou reconhecido aprimoramento. As memórias de Pedro Nava, implicadas nessa quadra, legitimamente se emolduram entre o que de melhor se fez no gênero na língua portuguesa.

Surgida em meio à época de abertura política e do *boom* de relatos de retornados, à diferença desses, que posicionavam a feição da margem e da reintegração, o projeto de Nava apostou no esmero estético e numa equilibrada equação entre as individualidades do eu e as generalidades do mundo, fator que lhe rendeu imediato reconhecimento de crítica e público. Tratava-se, ainda, de consagração de autor afirmado após bem sucedida carreira na medicina e discreta presença literária na mocidade, ocorrida no distante Modernismo.

Seis volumes são publicados num intervalo de pouco mais de uma década –1972 a 1983: *Baú de Ossos* (1972), *Balão cativo* (1973), *Chão de ferro* (1976), *Beira Mar* (1978), *Galo-das-trevas* (1981) e *O Círio Perfeito* (1983)–. Situados a meio caminho da ficção e do documento, afirmam-se na intenção socializadora das referências eleitas.

Em linhas gerais, o dado biográfico é objetivado pelo traço comum que costuma orientar as pesquisas do passado, a saber, busca étnica, herança de bens, necessidade de ascensão, orgulho profissional e vaidade familiar. A particularidade e amplitude alcançadas por Nava resultam de ligar tais motivos a uma lógica de duração o que se situa como suporte dos graus de relações que movimentam a existência. Com isso, seu intento radica num retorno a diferentes gradações expressas em raízes familiares, cultura mineiro-brasileira e, como âncora, intimidade da História.

No bem dosado equilíbrio entre o particular e o geral, as andanças pelas ruas, especialmente do Rio de Janeiro, o inventário do casario, acodem ao sujeito da memória com a mesma intensidade dos episódios de sua história familiar. Como assinala José Maria Cançado, uma das razões disso é que, embora tenha como um dos seus o Narrador proustiano, ele não é intimista. Ao contrário, de acordo com o crítico, o Narrador de Nava é "sóciotrópico, fotobiográfico, cultivadamente, rueiro". Em outras palavras – e, ainda, segundo Cançado, "parece estar além do eu, numa franja de multifacetada e especial socialização da experiência, do olhar e da memória" (184).

Eis a modernidade irretorquível das memórias de Pedro Nava: seu texto, assumidamente confessional, possui longo alcance histórico, numa espécie de reverso do ocorrido na tradição do romance. Enquanto, neste, o declarado gesto de releitura da sociedade e da história tenciona o conteúdo confessional da voz que narra, no gênero au-

tobiográfico, a assumida confissão privada do narrador torna-se cada vez mais permeável aos paratextos da História e da sociedade.

Tal permeabilidade, é certo, não tem sido estranha à teoria crítica. Fernando Catroga (2011), por exemplo, acentua a relação de proximidade entre a retrospectiva da memória e a retrospectiva historiográfica. A seu ver, há características da memória, como finalismo, presentismo, verossimilhança e representação, que também se encontram no trabalho do historiador. É necessário assinalar, porém, que a História possui exigências cognitivas e de autenticidade, limites que, obviamente, não estão presentes no funcionamento da memória. Em outras palavras, sem serem incompatíveis, memória e História vivem, em todo o caso, numa relação de tensão criativa.

Em conclusão: moderno e narrativa

As observações que tecemos em torno da projeção do moderno na narrativa brasileira colocam-nos na exata linha da produtividade da tensão criativa representada pelo par memória/História. Sua matéria é o espaço de um presente em crise, em torno do qual a expressão privada do eu tece o longo novelo da memória afetiva e da história geral. O que garante a sanção do historiográfico, nesses movimentos do eu que dá voz às narrativas, parece ser, mesmo, a permanência de certa adesão aos princípios de exposição racional, exatamente naqueles moldes que, conforme acentua Roland Barthes (1988), ao discorrer sobre o discurso do historiador, é a mesma acepção que empresta pertinência indubitável à narração tal como encontrada na epopeia, no romance, no drama.

Paul Ricœur, a propósito, já observou que historiografia e memória tendem a se igualar nas condições das narrativas históricas que precisam recuperar o poder de ficção da História para expressar o que não pode ser esquecido. Na impossibilidade de acesso objetivo ao que foi, resta, como acentua Ricœur a possibilidade de "mostrar de que maneira, única em seu gênero, o imaginário se incorpora à consideração de ter-sido" (1997: 315). A ficção, uma vez mais, reivindica primazia nesse intrincado jogo, cujo pano de fundo, de acordo com o próprio Paul Ricœur, é formado pelo indefectível binômio tempo

e narrativa. Nas conhecidas palavras do autor, "a temporalidade não se deixa dizer no discurso direto de uma fenomenologia, mas requer a mediação do discurso indireto da narração, e a refiguração efetiva do tempo, tornado assim tempo humano, pelo entrecruzamento da história e da ficção" (417).

Voltando à produção brasileira, é justo lembrar o desassombro do perspectivismo encontrado em um autor como Machado de Assis. É de sua obra, sagrada no alvorecer do século XX, uma sentença em tudo apropriada a esse fundo conceitual que retrospectivamente endereçamos à narrativa dos últimos cem anos. Ao escavar um dado obscuro da biografia de Paulo, um dos gêmeos protagonistas de *Esaú e Jacó*, dado este comprometedor e de inequívoco sentido historiográfico, o autointitulado narrador memorialista cautelosamente furta-se a detalhes e pede licença ao leitor para um salto no tempo. Em tom sarcástico, na plenitude do estilo que o consagrou, Machado emite, então, o juízo que em tudo se mostra apropriado ao nosso trato e que encerra a matéria nos seguintes termos: "o tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, um dama, um castelo, um túmulo. Também se pode bordar nada. Nada em cima de invisível é a mais sutil obra deste mundo, e acaso do outro" (2004: 976).

Bibliografia

Auerbach, Erico (1976), *Mimesis*, *A representação da realidade na literatura ocidental,* São Paulo: Perspectiva.

Barbosa, João Alexandre (1983), A modernidade no romance, *O livro do seminário*. *Ensaios*, São Paulo, L.R. Editores, pp.19-99.

Barthes, Roland (1988), *O Rumor da Língua*, Lisboa, Edições 70.

Bosi, Alfredo (1980), *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix.

Cançado, José Maria (2003), *Memórias videntes do Brasil,* A obra de Pedro Nava. Belo Horizonte, UFMG.

Candido, Antonio (1989), *A educação pela noite* & outros ensaios, São Paulo, Ática.

---------- (1992), *Ficção e confissão*: *ensaios sobre Graciliano Ramos*, Rio de Janeiro, 34.

Catroga, Fernando (2011), *Os passos do homem como restolho do tempo*: *memória e fim do fim da história,* Coimbra, Almedina.

Chaves, Flávio Loureiro (1981), *Erico Verissimo*: *realismo e sociedade*, Porto Alegre, Mercado Aberto.

Fragelli, Pedro Coelho (2007), O Memorial de Aires e a Abolição, *Novos estudos*, CEBRAP, nº 79, jul nov 2007, pp. 195-208.

Halbwachs, Maurice (2008), *La topographie légendaire des évangiles em Terre Sainte*, Paris, Presses Universitaires de France.

Jameson, Frederic (2007), O romance histórico ainda é possível?, *Novos Estudos*, *CEBRAP*, nº 77, jan março 2007, pp. 185-203.

Lucas, Fábio (1995), As várias faces de Raul Pompéia e O Ateneu*, Remate de Males*, v. 15, jan jun 1995, pp. 13-31.

Machado de Assis, Joaquim Maria (2004), Esaú e Jacó, *Obra completa*, v I, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.

Ricœur, Paul (1997), *Tempo e narrativa*, Tomo III, Campinas, Papirus.

Ridenti, Marcelo (2014), Graciliano Ramos e suas Memórias do Cárcere: cicatrizes, *Sociologia e Antropologia*, v. 04, 02, jul out 2014, pp. 475-493.

Saraiva, Juracy Asmann (2009), *O circuito das memórias*: *narrativas autobiográficas romanescas de Machado de Assis,* São Paulo, EDUSP, Nankin.

Memoria y afecto en la narrativa argentina de Hijos (sobre *Aparecida* de Marta Dillon)

Paula Aguilar

> *¿Escribir para acordarse? No para recordarme, sino para combatir el desgarramiento del olvido en cuanto que se anuncia absoluto. El —pronto— "ya ninguna huella", en ninguna parte, en nadie. Necesidad del "Monumento". Memento illam vixisse.*
> *(Roland Barthes, 2009: 118)*

"¿A partir de qué edad se puede empesar a torturar a un niño?" (*sic* Kohan, 2008: 11). La frase atroz que, en *Dos veces junio*, Martín Kohan elige para introducir un relato sobre la última dictadura argentina da cuenta de un lenguaje desafectado que focaliza no solo en las voces de los represores y cómplices del poder militar, sino también en el habla y los silencios de la vida familiar (tal como Miguel Dalmaroni (2005) advierte en su análisis de la novela). Años después, Marta Dillon escribe un texto encarnando una voz afectiva que podría ser la de ese niño o niña que sobrevive al cautiverio y a su madre y se pregunta: "¿Qué edad hay que tener para que el antebrazo de tu madre tenga la exacta medida de tu torso?" (2015: 11). *Aparecida* (2015), inaugura así una nueva etapa en el relato de la memoria traumática en Argentina: la que representa la voz de los familiares de las víctimas y la que se enfrenta a la aparición e identificación de los restos óseos del desaparecido dentro de la denominada literatura de la posmemoria (Hirsch, 2008; Fandiño, 2016), de la segunda generación de Hijos,[1] (Chiani y Sanchez, 2015; Basile, 2016), de "los prisioneros de la torre" (Dru-

1 Utilizamos la mayúscula inicial para dar cuenta de la condición de hijo o hija de desaparecidxs y asesinadxs por la última dictadura militar argentina, y diferenciar de los colectivos y organizaciones de derechos humanos (H.I.J.O.S., HIJOS).

caroff, 2011). Nos interesa explorar una poética afectiva de la memoria en esta nueva fase que el texto de Marta Dillon inicia, desde la cual los motivos y tópicos de lo privado y lo familiar para indagar la condición de hijo y el rol de los padres (Chiani y Sanchez, 2015) se ven atravesados por una fuerte carga emotiva desatada por una presencia que conmueve: el cuerpo aparecido. Si en la novela de Kohan el cuerpo de la tortura presupone un saber, una técnica, que articula dolor y sobrevida en tanto *zoe* o nuda vida (Arendt, Agamben), en cambio la pregunta de *Aparecida* con la recuperación del cuerpo torturado convoca un saber (la edad exacta de madre e hija) pero además interroga un sentir, a partir del detalle preciso que permite reconstruir la anatomía de un abrazo. Este proceso afectivo de *aparición* de la figura materna planteado por la novela permite hilvanar la memoria de la madre desaparecida y corporiza un dolor que devendrá duelo.

El punto de partida de nuestra lectura se enmarca en los aportes de las teorías de los afectos, las emociones y la intimidad que, en sus múltiples dimensiones, se consolidaron en la academia anglosajona como núcleo de discusión para pensar una nueva forma de abordar las ciencias sociales. A partir del denominado "giro afectivo" (Clough, 2007) múltiples líneas teóricas confluyen en la necesidad de pensar la potencialidad de las emociones y los afectos, y su rol en la vida pública, política y social. Por un lado, el papel del afecto en los estudios sobre la cultura fue alineado bajo los planteos de Baruch Spinoza retomados por Gilles Deleuze (1984, 2008) que focalizan en una conceptualización del afecto como capacidad corporal de afectar y ser afectado. Brian Massumi (1995) recupera esta línea y plantea la distinción entre afectos y emociones para repensarlos en relación con el cuerpo. El afecto, como intensidad, es autónomo en tanto escapa del confinamiento del discurso, guarda un potencial emancipador pues al ser a-social responde a lógicas diferentes (Massumi, 1995). Mientras que la emoción refiere los patrones de respuestas corporales que son culturalmente reconocibles. Sara Ahmed (2004; también Sedgwick, 2003), por otro lado, apela a la importancia de las emociones en tanto prácticas sociales y culturales con un rol fundamental en la construcción de identidades. Esta perspectiva de las "economías afectivas" permite analizar las condiciones de producción, circulación y recepción, es decir cómo "circulan en los cuerpos" (Ahmed, 2004) las

emociones socialmente determinadas y culturalmente construidas. Planteada esta distinción conceptual, nos interesa recuperar tanto el poder afectivo del cuerpo como posibilidad cognitiva, tan esencial como la razón, como así también los marcos sociales de las emociones. Es por ello que utilizamos tanto una categoría como otra para poder articular un marco analítico con las formas de la memoria.

Cuando Patricia T. Clough (2007, 2008) plantea la relevancia del afecto como discurso crítico interdisciplinario sobre lo social, lo hace a partir de la importancia que adquiere para pensar el trauma, la guerra, la tortura, el terrorismo. Es decir, el giro afectivo surge como posibilidad analítica frente al desafío urgente de las violencias mundiales. Es así que se vuelve productivo para abordar la cuestión de la memoria en varios sentidos. En principio, permite explorar la tensión entre significado y experiencia corporal, entre discurso (*logos*) y afecto (*pathos*), y recolocar la capacidad del cuerpo para afectar y ser afectado en el eje atroz de las violencias de la historia latinoamericana (la materialidad de la memoria no solo se reduce a los *lieux* (Nora, 1989) sino también a la inscripción en el cuerpo o a su ausencia). También, es central en la tensión entre la continuidad y la discontinuidad con el pasado (Macón, 2015). Aquí la memoria emerge con temporalidad propia y las formas afectivas de acercar el pasado-presente rebasan el *telos* y el *logos* historiográfico.

En las últimas décadas los trabajos sobre la historia reciente han focalizado en una zona analítica particular que, lejos de los grandes relatos, explora los vínculos entre vida privada, familia y política. En el marco de lo que se ha denominado "el giro subjetivo" (Sarlo, 2005), o "la era de la intimidad" (Catelli, 2006), puede leerse un interés por articular la esfera privada y la pública a partir de nuevas dimensiones como los afectos o la cotidianeidad. Desde esta perspectiva, la cuestión de la familia aparece como un eje fundamental sea desde la vida al interior de la militancia o en la cotidianeidad de la vida en dictadura, desde los reclamos e intensas búsquedas que primero las madres, y luego demás familiares, emprenden de sus desaparecidos y, también, en la reconstrucción de una identidad rota que los hijos e hijas de des-

aparecidos deben transitar.[2] De esas tres zonas, formas de la memoria, nos interesa detenernos en la última para indagar el modo en que la producción estética de Hijos recupera una dimensión afectiva, y corporal, como vía de aproximación al pasado (la búsqueda subjetiva, íntima de los padres), de intervención en el presente (la performatividad del escrache) y un desafío de cara al futuro (la posibilidad de transitar el duelo).

Aparecida da cuenta de una búsqueda a partir de la necesidad que atraviesa una hija de desaparecidos de saber cuál fue el destino de su madre, secuestrada en la última dictadura cívico militar argentina. Sin embargo, el relato se desplaza de las formas usuales de la averiguación, de la recolección y el registro de pistas que puedan menguar la incertidumbre porque la búsqueda se inicia a partir de un encuentro, un hallazgo que lejos de venir a ofrecer certezas abre un haz de incertidumbres que colocan la dimensión afectiva en primer plano. Se trata de la identificación de los restos óseos de Marta Taboada, desaparecida y asesinada en 1977, madre de la narradora. La materialidad del cuerpo encontrado además de confirmar el lazo biológico y cancelar una duda (la de la muerte), permite encarnar una memoria para "encontrar" a la madre a partir de otros vínculos con el pasado. En la pregunta que citamos al comienzo e inicia la novela interesa menos conocer la precisión del tamaño de un hueso que intentar recuperar el momento preciso en que la madre abrazó a la hija.

2 Por un lado, las reformulaciones de la izquierda revolucionaria respecto del concepto de familia configuran una serie de redefiniciones atravesadas por la vida militante. Alejandra Oberti (2015), con rigurosa lucidez crítica, analiza la construcción de la subjetividad en las organizaciones revolucionarias argentinas focalizando en el rol de la mujer y sus implicancias en la vida familiar. Por otro lado, la construcción por parte del terrorismo de Estado de una imagen de familia anclada en la tradición patriarcal se constituyó en foco no solo de control sino también de intervención represiva. Asimismo, la importancia de la familia en las Organizaciones de Derechos Humanos permite analizar los avances y los riesgos del "familismo" en la búsqueda de verdad y justicia (Jelin, 2010). Finalmente, la memoria de los familiares indaga otras zonas del pasado reciente. Se trata de los vacíos, los interrogantes, las fracturas de un universo condensado en la noción de "familia rota" de Ludmila da Silva Catela (2009) que Gabriel Gatti (2011) retoma para pensar "la catástrofe de la identidad" en la figura del desaparecido y su entorno.

Entonces, *Aparecida* articula una poética afectiva de la memoria que da cuenta del complejo proceso que atraviesa la subjetividad de la narradora cuando la figura del desaparecido se convierte en muerto, cuando la desaparición forzada se inscribe en los libros de la buena memoria judicial y es reemplazada por "la muerte, más lisa, más llana, más nombrable" (109).[3] El cuerpo funciona allí como vector de memoria en un doble plano. Primero, el cuerpo como resto, fragmento que habla en tanto información. Los huesos recuperados se constituyen en datos concretos de una historia que puede ser reconstruida a partir del trabajo impecable del Equipo Argentino de Antropología Forense. Se trata de la dimensión pública de la memoria, lo que aporta al archivo, a los organismos de Derechos Humanos, a HIJOS. Pero también, el cuerpo encarna un saber Otro, el del afecto. Es así que permite hilvanar la memoria afectiva de los Hijos. Marta hija, la narradora, reconstruye a partir de los restos encontrados de su madre, de esos cuatro huesos y una calavera algo que la ciencia y el documento no pueden darle, pero que emerge de esos palos con los que no podía inventar un abrazo (58).

Esta dimensión afectiva, íntima de la memoria posibilita empezar a tramitar un proceso de duelo que no alcanzaría para iniciarlo con las muestras de ADN. Se trata de un recorrido que comienza por la fotografía, como el soporte material más común para activar la memoria familiar del desaparecido,[4] desde la tapa del libro donde se ve a Marta Taboada sola en la playa y el inicio del texto que describe a madre e hija sentadas en la arena. La foto permite la presencia congelada de lo ausente pero al mostrar lo que ha sido y ya no será abre una distancia inconmensurable entre ese pasado y la fugacidad del recuerdo que lo convoca. Entonces la narradora emprende la búsqueda de otro archi-

3 Se indica número de página entre paréntesis, en todos los casos se cita la edición de Sudamericana, 2015.

4 Para la relación entre fotografía y memoria, en el contexto argentino, ver: Claudia Feld y Jessica Stites Mor, *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. En especial el capítulo de Ludmila Da Silva Catela, "Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re)presentación de la desaparición de personas en la Argentina" (337-361). También: Elizabeth Jelin y Ana Longoni, *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*.

vo para construir el relato personal de la madre: es el cuerpo como vector de memoria de donde emerge un saber y un sentir:

> Cuando trato de contarle quien era mamá, lo que averigüé de ella, lo que fui preguntando, las puertas de la memoria que se fueron abriendo, me siento pobre de palabras. Y aunque tuviera muchas, lo que él sabe está en su cuerpo. Su cuerpo sabe cómo encajaba con el de ella cuando lo cargaba sobre la cadera, sabe seguro de su olor cuando ella manejaba y él iba paradito en el asiento de atrás tan cerca de su cabeza que apoyaban mejilla con mejilla, sabe de cuando dormían abrazados... (89).

La extensa cita da cuenta de cómo la narradora intenta reconstruir para su hermano menor la figura de la madre y muestra una concepción de la memoria que se desliza al terreno de lo corporal marcada por las emociones. Si coincidimos con Sara Ahmed en el modo en que las emociones moldean las superficies de los cuerpos y permiten alejarnos de o acercarnos al otro, es la memoria corporal la que define el vínculo entre madre e hijo y tiene una codificación diferente del lenguaje. Lo que la narradora indaga es la percepción sensitiva de las sensaciones corporales, que dejan huella, para poder entonces darles significado e integrarlas a la *biografía*, a la escritura de la vida para recuperar y honrar la figura de la madre.

Michel de Certau propone pensar la escritura de la historia como un rito de sepultura donde el texto cumple la doble función de honrar y eliminar al muerto, el pasado (del cuerpo social que calla y llega por medio del documento) ingresa a un espacio presente a través del lenguaje: "el otro es el fantasma de la historiografía, el objeto que se busca se honra y se entierra" (de Certau, 16).[5] Entonces, la escritura histórica es una "tumba" que dice lo que el otro calla, pero precisamente porque los fantasmas se meten en la escritura solo cuando callan para siempre (de Certau, 16) se vuelve necesario sondear las zonas de la memoria para poder recuperar los silencios de la historia. Ese es el recorrido que propone *Aparecida.*

5 Agradezco a María Laura de Arriba la referencia a de Certau para pensar la narrativa de Hijxs.

La novela plantea dos momentos, uno sería la etapa previa a la aparición de los restos de la madre y el otro se abre inmediatamente después de la identificación de los huesos. La primera etapa está signada por la búsqueda y la necesidad de dar con toda información que aporte algún dato fehaciente sobre la madre. Esta etapa aparece como recuerdo y ese pasado se dispara hacia el presente cuando el llamado de Antropólogos confirma el hallazgo. Se trata de una búsqueda reprimida e interrumpida por la imposibilidad de efectuarla ("lo pensé pero no lo hice" (18)). El llamado con la noticia del encuentro constituye un quiebre que dispara el recuerdo de todos esos años en los que el relato de la búsqueda se combina con el recorrido habitual de la averiguación, pasando por instituciones, testimonios, testigos, documentos y con una "parálisis histórica" (19) que le impide a la narradora emprender activamente el papel de detective de su propia vida (por ejemplo, a los dieciocho años podría haberse presentado ante la justicia como "familiar" pero no lo hizo (18). "Tengo que decir que nunca fui a preguntar por ella a ninguna cárcel? (...) ¿tenía alguna importancia que haya sido otro y no yo quien haya encontrado a la única persona viva que podía hablar de mi madre en su cautiverio? (21).

El dato de la testigo Elena de la Rosa, médica, no solo proporciona la primera certeza ("la prueba de la existencia de mi madre, la ratificación de que no había ido a ningún lado más que a las orillas de la muerte" (17)) sino también abre un umbral hacia una dimensión afectiva de la memoria que no puede ser sino el relato del vínculo con la madre: qué pasó con su vida y con su muerte pero también: "¿Me quería mi mamá?" (18). Entonces el "sistema de amnesia" que se fue configurando desde la propia familia ("algo de lo que se hablaba en la esfera pública aunque no en su familia" (17)) se va diluyendo a medida que la memoria de la madre emerge ante la posibilidad del dato concreto que alguien aporta. Cuando Cristina, compañera de cautiverio de Marta madre, comparte su recuerdo con Marta hija la referencia más significativa no involucra cuánto las torturaban sino la anécdota de la ropa y la de la polenta (25), cuando dejaban enfriar la polenta para dividirla en partes iguales, el detalle de cómo se cortó la manga de la polera cuando empezó el calor. Estos son los retazos que la narradora hilvana, "como todo un relato de la vida cotidiana

en cautiverio, y hablaba perfectamente de mi madre: vital, coqueta, creativa" (25).

Entonces, el cuerpo recuperado instala una certeza (la de la muerte) y al mismo tiempo abre un abismo de preguntas y vacíos. El cuerpo permite ver pero también convoca el sentir. La posibilidad de realizar un documental con Albertina Carri en el que imaginan el acto ("amoroso") de desenterrar huesos con un pincel, se piensa como un modo de ver a los desaparecidos (29), pero ¿se puede ver lo que no está? si se identifican los restos, los desaparecidos aparecen, sin embargo hay algo imposible de recuperar: los restos, pedazos, retazos, fragmentos no albergan un dolor y nos deben un abrazo (33). De modo que el dato concreto que ofrece la ciencia e ingresa a la escritura de la historia necesita resignificarse y completarse a partir del relato de la memoria afectiva, invocando un saber que es corporal, una poesía material (49) que permite aproximarse al pasado por fuera del *logos*, para tramitar la muerte con lo que no se iba a saber nunca y sin embargo se sigue buscando (el llanto, como liberación del ritual del duelo, aparece cuando encuentra el retazo de polera azul, cifra de la cotidianeidad de la madre en cautiverio).

La novela entonces no es solo el epitafio de una búsqueda personal y colectiva que coloca a los crímenes anónimos en el lugar de los muertos recordados. Si la historia entierra el pasado, la memoria lo convoca. Entonces el fantasma *aparece* pero no perturba, descansa en paz no solo en la posibilidad de colocar su cuerpo torturado, fragmentado en una tumba sino también en la necesidad de escribirla,[6] tal como Barthes expresa en el epígrafe citado al comienzo de este artículo que pone en escena el trabajo de duelo. *Aparecida* es entonces el resultado del intento de unir lo sólido y lo ausente (201) para configurar, así, lo que Georges Didi-Huberman denomina una "sepultura sensorial" (2008). Es la otra parte del ritual del duelo con el que concluye el relato, la otra cara de ese funeral colectivo que, junto con la reconstrucción afectiva del vínculo con la madre, permite la segunda muerte: "Los antropólogos dicen que un cadáver está realmente muerto cuando está muerto dos veces: una vez como cuerpo

6 "Huiría de esta hoja en blanco para no desmerecer la mirada que me devolvieron las cuencas vacías de sus ojos" (199)

(cuerpo destinado a desaparecer en la tierra como materia), otra vez como psique (cuerpo destinado a reaparecer de nuevo en las imágenes como fantasma)" (Didi-Huberman, 291).

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2006), *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Pre-Textos, Valencia.

Ahmed, Sara (2015), *La política cultural de las emociones*, Ciudad de México, Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM.

Arendt, Hannah. (1993), *La Condición humana*. Barcelona, Paidós.

Barthes, Roland (2009), *Diario de duelo 26 de octubre de 1977 – 15 de septiembre de 1979*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Basile, Teresa (2016), "La orfandad suspendida: la narrativa de Félix Bruzzone" (en línea), *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 25 (32), pp. 141-169.

Catelli, Nora (2006), *En la era de la intimidad / El espacio autobiográfico*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Chiani, Miriam y Silvina Sánchez (2015), "Entre quebrados y leales. Sobre Una muchacha muy bella de Julián López", *IX Congreso Internacional Orbis Tertius "Lectores y lectura. Homenaje a Susana Zanetti"*, Universidad Nacional de La Plata.

Clough, Patricia T. (2008), "The Affective Turn: Political Economy, Biomedia and Bodies", *Theory Culture Society*, 25: 1.

Clough, Patricia Ticineto y Jean Halley (2007), *The Affective Turn: Theorizing the Social* London, Duke University Press.

Dalmaroni, Miguel (2005), *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en Argentina (1960–2002)*, Santiago de Chile, Melusina / RIL editores.

Da Silva Catela, Ludmila (2009), "Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re)presentación de la desaparición de personas en la Argentina", en Feld, Claudia y Jessica Stites Mor (comp), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente,* Buenos Aires, Paidós, pp. 337-361.

De Certau, Michel (2006), *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana.

Deleuze, Gilles (1984), *Spinoza: filosofía práctica*, Barcelona, Tusquets.

---------- (2008), *En medio de Spinoza,* Buenos Aires, Cactus.

Didi-Huberman, Georges (2008), "El gesto fantasma", *Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*, Nº 4, pp. 280-291.

Dillon, Marta (2015), *Aparecida*, Buenos Aires, Sudamericana.

Drucaroff, Elsa (2011*), Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura,* Buenos Aires, Emecé.

Fandiño, Laura (2016), *Acomodar la vida sobre esa arena tan movediza: las memorias de los hijos en la literatura de. Argentina y Chile,* Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.
Feld, Claudia y Jessica Stites Mor (comps.) 2009, *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós.
Gatti, Gabriel (2001), *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada,* Buenos Aires, Prometeo.
Hirsch, Marianne (2008), "The generation of postmemory", *Poetics Today,* 29 (1), pp. 103-128.
Jelin, Elizabeth (2010), *Pan y afectos. La transformación de las familias*, México, Fondo de cultura económica.
Jelin, Elizabeth y Ana Longoni (comps.) (2005), *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión,* Madrid, Siglo XXI de España Editores.
Kohan, M. (2008), *Dos veces junio,* Buenos Aires, Debolsillo.
Macón, Cecilia y Mariela Solana (eds.) (2015), *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*, Buenos Aires, Título.
Massumi, Brian (1995), "The Autonomy of Affect", *Cultural Critique*. The Politics of Systems and Environments, 31, Part II, (Autumn, 1995), pp. 83-109.
Nora, Pierre (1989), "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire, Representations", *Special Issue: Memory and Counter-Memory*, *26,* (Spring), pp. 7-24.
Oberti, Alejandra (2015), *Las revolucionarias. Militancia, vida cotidiana y afectividad en los setenta,* Buenos Aires, Edhasa.
Perez Baquero, Rafael (2017), "Historia violencia y trauma. La función del historiador en el trabajo colectivo de duelo", *Pasajes* 52, pp. 60-76.
Sarlo, Beatriz (2005), *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI.
Sedgwick, Eve (2003), *Touching Feelings: Affects, Pedagogy, Performativity*, Durham, DUP.

Un yo sin yo. Memoria y subjetividad en *Desarticulaciones* de Sylvia Molloy

Andrea Ostrov

Una dedicatoria y un párrafo inicial condensan la urgencia y necesidad de una escritura que se plantea desde el vamos como imperativo ético:

> Tengo que escribir estos textos mientras ella está viva, mientras no haya muerte o clausura, para tratar de entender este estar/no estar de una persona que se desarticula ante mis ojos. Tengo que hacerlo así para seguir adelante, para hacer durar una relación que continúa pese a la ruina, que subsiste aunque apenas queden palabras.[1]

La narradora que se autodenomina S. recurre al registro escrito para testimoniar el proceso de aniquilación progresiva de la subjetividad de una amiga querida, ML. Este des-hacerse, esta des-integración paulatina será narrada en la forma de una suerte de diario sin fechas, en pequeñas entradas en las que S. registrará los vaivenes, los matices y oscilaciones de la enfermedad que se apodera de la memoria de ML pero también los interrogantes, las perplejidades y los sentimientos que le suscita ser testigo de dicho *proceso*. Una pregunta atraviesa el texto: ¿en qué consiste, o dónde reside la subjetividad? ¿Qué permanece cuando los recuerdos y las palabras se borran, cuando se pierde la posibilidad de reconocer(se)? ¿Hasta qué punto se ve interpelada la categoría de lo "humano" si humanidad y lenguaje se presuponen mutuamente? Si el fundamento de la subjetividad se halla en el ejercicio de la lengua puesto que, en términos de Émile Benveniste "es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como *sujeto*, porque solo el lenguaje funda [...] el concepto de "ego" (1971: 180), "¿cómo

1 Sylvia Molloy, *Desarticulaciones*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010: 9. En adelante, se consignará únicamente el número de página entre paréntesis.

dice *yo* el que no recuerda [se pregunta la narradora], cuál es el lugar de su enunciación cuando se ha destejido la memoria?" (19). Así, lenguaje, memoria y subjetividad resultan dimensiones mutuamente constitutivas cuyas desarticulaciones exhiben a lo largo del relato el proceso deconstructivo de la identidad.

La desarticulación del lenguaje conlleva por definición la ruptura del signo, la completa escisión de significado y significante: "Hace tiempo que inventa palabras [...]. Ayer cuando la fui a ver repetía *jucujucu*. Le pregunto qué significa; nada, me dice, es una palabra que inventé" (40). La pérdida de la significación adquiere aquí la forma de un puro significante que, por añadidura, debe organizarse de acuerdo con leyes específicas, ya que a ML le preocupa que la cantidad de cuatro sílabas no coincida con los dedos de la mano. En otra oportunidad, por el contrario, es la cosa la que no puede ser nombrada porque el significante se ha borrado: "le señalo el dibujo del alfajor en la caja y reconoce, alfajor, qué rico, dice [...]. A los diez minutos, señalando la caja, me pegunta qué es. [...] En vano le señalo el dibujo del alfajor, no sé qué es, me dice" (64).

Ante la progresiva pérdida del lenguaje, S se sorprende de la persistencia de ciertas capacidades que ML conserva intactas, como la traducción: "ML es incapaz de decir que ella misma ha sufrido un mareo, o sea, es incapaz de recordar que sufrió un mareo, pero es capaz de traducir al inglés el mensaje en que L dice que ella, ML, ha sufrido un mareo" (18). Del mismo modo, se muestra capaz de recordar fragmentos de Aristófanes en griego, poemas de Darío, frases de Borges así como de repetir cumplidos y expresiones de cortesía como "Qué suerte despertar y ver caras amigas" o "[estoy] bien porque te veo" (13). "Creo que no le costaría corregir el estilo de un texto, aun cuando no entendiera nada de lo que dice" (20) concluye la narradora. Los ejemplos mencionados demuestran que la estructura de la lengua se preserva precisamente porque en ninguno de estos casos ML es el verdadero sujeto de la enunciación: únicamente cita, re-cita o reproduce enunciados de otros. La enunciación es, en palabras de Benveniste, un acto de apropiación de la lengua por parte de un locutor individual, que en ese mismo acto moviliza la lengua por su cuenta y la pone en funcionamiento (1977: 83-84): "Es el acto mismo de producir un enunciado y no el texto del enunciado" (85). Pero

además, la situación enunciativa instaura el tiempo presente en virtud del cual se ordena el resto de las categorías temporales, es decir que la temporalidad misma es producida en la instancia de la enunciación. De este modo, la imposibilidad de constituirse como sujeto de un acto enunciativo desdibuja la dimensión temporal en tanto estructura de la existencia (Ricœur 1983: 53) y consiguientemente clausura toda posibilidad de relato como modo de dar cuenta de la propia vida. En efecto, en tanto narración, la forma-relato configura un eje temporal en el que se sitúan y ordenan los acontecimientos; y en tanto relación, re-une la diversidad de episodios de una vida en una trama significante que confiere (id)entidad a un sujeto. El relato impone un orden –una forma– a la vida misma que resulta entonces una unidad inteligible (Arfuch, 6-7). De acuerdo con Paul Ricœur, es el relato de sí mismo lo que posibilita a un yo reconocerse en el haber-sido (1983: 85). Es decir, no hay *yo* sin relato, pero tampoco hay relato sin memoria que habilite la recuperación del propio pasado. La memoria de sí resulta entonces el factor cohesivo de la identidad que garantiza el auto-reconocimiento y la continuidad a través del tiempo de un yo "[capaz] de dirigirse a acontecimientos lejanos y [...] reconocerse a sí mism[o] como agente o paciente de lo rememorado" (Sánchez Rodríguez, 29).

Como cifra privilegiada de la identidad, el nombre propio es el significante que condensa y reúne los atributos, esto es, los predicados atribuidos a un sujeto determinado y que consiguientemente produce un efecto estabilizador de la subjetividad. En la entrada titulada "Identikit", ML responde "Petra" cuando en el hospital le preguntan cómo se llama. La sorprendente respuesta es inevitablemente interpretada por los demás en un esforzado intento por restaurar la coherencia subjetiva: "Una de las personas que estaba con ella vio la respuesta como signo de que todavía era capaz de ironía" (19). A su vez, la narradora piensa: "se trata de una de esas ironías que llaman tristes. ¿Petra, piedra, insensible, para describir quién se es?" (19). A lo cual me atrevo a agregar una interpretación literaria, avalada por el entramado mismo del texto, en virtud de la insistencia de una serie significante con la cual la palabra "Petra" hace sistema: me refiero a Juan Rulfo y Pedro Páramo. En varias oportunidades, la narradora recuerda un pasado en el que ambas, ella y ML, escribieron juntas

un par de artículos sobre esa novela (48). Un pasado pleno, de productividad intelectual y comunicación amorosa: "Al releer la novela [...] me sorprendió la nitidez con que recordaba nuestras conversaciones de entonces; lo que había dicho yo de tal escena de la novela, lo que había dicho ella, como si no pudiera leerla ahora sino a través de aquella vieja lectura que hicimos juntas" (47). Teniendo en cuenta esto, ¿no es acaso Petra, femenino de Pedro, una alusión a ese pasado compartido, en el que ML se encontraba en completa posesión de sus facultades? Por añadidura, el recuerdo se refiere precisamente a la escritura conjunta de *artículos*, es decir textos que desde su misma clasificación tipológica contrarrestan las múltiples des-articulaciones que tienen lugar en el presente y testimonian que ML "una vez estuvo" (41). No resulta casual entonces que el resto material, la *reliquia* que se guarda ante la pérdida del ser querido no sea la consabida fotografía sino "pedacitos de escritura", "una ficha con un título, o una nota que acaso sirvió para algún artículo que escribimos juntas" (41), puesto que aún no se trata de recubrir la ausencia física de ML sino la subjetividad que (se) ha partido y ha dejado solo al cuerpo.

En el capítulo titulado "Fractura", la narradora se rompe una pierna en un accidente y pasa unos días en el hospital. Durante su internación recuerda que "ML se había roto el fémur unos años atrás y que la estadía en el hospital la había desquiciado más de lo habitual" (61): no creía "que la pierna operada y [...] vendada fuera suya, la miraba y más de una vez preguntó de quién era" (62). Claramente, es ahora la imagen especular como garante de la completud del yo la que ha sido alcanzada por la desarticulación. La fragmentación del cuerpo propio lo vuelve ajeno, irreconocible, *impropio*¸ también en el sentido de *inapropiado* puesto que ha olvidado su elemental funcionamiento: "A veces, tampoco sabe lo que es comer: me cuentan que se olvida de cuándo tiene que masticar y cuándo no, que a veces traga pedazos de comida enteros y otras masca el yogur" (51).

Algunos críticos han señalado la vinculación entre las desarticulaciones registradas en el relato y la fragmentariedad como principio constructivo del propio texto. En el texto leído en ocasión de la presentación de *Desarticulaciones* en Buenos Aires, Nora Domínguez sugirió que la misma fragmentación de los recuerdos por efecto de la enfermedad reclama el fragmento "como si no hubiera otro modo

de narrar el Alzheimer sino [...] este discurrir fraccionado". Pero a la vez, resulta productivo considerar esta disgregación textual e identitaria a partir de ciertas especulaciones teóricas propuestas por Paul Ricœur. Según el filósofo, la identidad puede ser considerada desde una perspectiva doble, en función de la existencia de dos pronombres latinos para referirse al "sí mismo": *idem* e *ipse*. El primero (*idem*) alude a la mismidad, a la permanencia de ciertas marcas identitarias que vuelven reconocible a un sujeto a través –y a pesar– del tiempo. Se trata en principio del carácter, al que define como "el conjunto de las disposiciones adquiridas y de las identificaciones-con sedimentadas" (1996: 170) que configuran los "signos distintivos que permiten identificar a un individuo como siendo el mismo" (113). El segundo (*ipse*) refiere al sostenimiento de sí mediante el cumplimiento de la promesa, el compromiso ante la palabra dada y la responsabilidad para con el otro. La ipseidad instala la dimensión ética como modo de permanencia en el tiempo. Ahora bien, toda subjetividad se juega *entre* la mismidad y la ipseidad en la medida en que un sujeto determinado enfrenta a lo largo de la vida situaciones y acontecimientos que pondrán a prueba su compromiso ético mediante el sostenimiento de la palabra dada. El relato de sí, entonces, la memoria narrativa de la propia vida se despliega en el intervalo entre estas dos dimensiones de la identidad. Al mismo tiempo, todo relato identitario se construye bajo la premisa de la mismidad del sujeto, en el sentido de que se requiere la continuidad de un *mismo sujeto* como agente y paciente de los acontecimientos. Si tenemos en cuenta las consideraciones de Ricœur, no resulta casual que la novela comience con un interrogante sobre la responsabilidad ética de ML. En la primera entrada, titulada "Desconexión", ML confiesa haber desconectado siendo niña la máquina que mantenía con vida a una parienta vieja, en ocasión de una visita al hospital. La multiplicidad de sentidos que irradia el título permite tanto una lectura literal de este íncipit –la desconexión de la máquina y la consiguiente muerte de la internada– como una alusión a las desconexiones o *desarticulaciones* que se pondrán en escena a lo largo del libro. Pero además, el episodio puede comprenderse a la luz de la distinción entre mismidad e ipseidad introducida por Ricœur. En primer lugar, no resulta posible comprobar la veracidad del episodio ni el grado de conciencia moral de ML al respecto, por lo cual

la narradora concluye: "No lo sabremos nunca, claro está, porque ya ha olvidado esta historia" (12). De este modo, se plantea también una nueva *desconexión*, ahora entre *idem* e *ipse*. Si tal como propone el filósofo, el relato de una vida se despliega en la tensión entre los dos modos de permanencia del yo en el tiempo, entre la mismidad del sujeto y los desvíos que los acontecimientos y peripecias vitales le imprimen, ¿hasta qué punto puede reconocerse una correspondencia entre ambas instancias del yo en el caso de ML? Dicho en otros términos, ¿es lícito presuponer acá un *mismo* sujeto, una continuidad identitaria o, en palabras de Ricœur, un "recubrimiento del *ipse* por el *idem*"? (1996: 116). Si la identidad narrativa se mantiene entre estos dos extremos a la vez que asegura la conexión entre ambos (puesto que se configura precisamente a partir de las experiencias relatadas, es decir, a partir de los predicados que en tanto sujeto presupuesto le corresponden), nos encontramos frente a un relato que instala una *desconexión* entre las dos instancias constitutivas de la subjetividad. Aquí, el personaje no se configura en virtud de una trama narrativa en la que se despliegan sus experiencias; por el contrario, el quiebre subjetivo de ML interrumpe la continuidad temporal de la identidad y suspende toda posibilidad de predicación: "Los únicos sentimientos de los que puedo dar cuenta [son] los míos; los de ella ya son casi imposibles de leer [...]. Yo me quedé melancólica; ella no creo que se haya quedado nada" (29). La clausura de la predicación vuelve imposible el relato, que solo puede desplegarse en el plano de la conjetura. En última instancia, es un *anti-relato* el modo de bordear ese agujero en la significación, ese interrogante que recubre un yo ahora inaccesible.

En efecto, de acuerdo con Ricœur, las ficciones de la pérdida de identidad conllevan paralelamente una ruptura en el plano narrativo: "A medida que el relato se acerca al punto de anulación del personaje, la novela pierde también sus cualidades propiamente narrativas. A la pérdida de identidad del personaje corresponde [...] la pérdida de configuración del relato y, en particular, una crisis de la clausura del relato" (1996: 148-149). Dicho en otros términos, el cierre de la trama narrativa en el sentido de anudamiento o resolución solo sería congruente con la presuposición de la mismidad de un sujeto reconocible. Por esta razón, *Desarticulaciones* no plantea un *final* sino una "Interrupción", tal como se titula el último capítulo de la novela: "Siento

que dejar este relato es dejarla, que al no registrar más mis encuentros le estoy negando algo, una continuidad de la que solo yo, en esas visitas, puedo dar fe" (76). En la medida en que la identidad del personaje como mismidad es condición de posibilidad del relato, entendido como sumatoria de predicados alrededor de un sujeto; en la medida en que las peripecias de la ipseidad –del ser ético y responsable– solo resultan inteligibles bajo el presupuesto de la continuidad en el tiempo de la mismidad de un yo, la novela transforma su propia imposibilidad en paradoja: la única continuidad posible es la de quien escribe:

> Al escribirla me tienta la idea de hacerlo como era antes [...], de recomponerla en su momento de mayor fuerza y no en su derrumbe. Pero no se trata de eso, me digo, no se trata de eso: no escribo para remendar huecos y hacerle creer a alguien (a mí misma) que aquí no ha pasado nada sino para atestiguar incoherencias, hiatos, silencios. Esa es mi continuidad, la del escriba (38).

De este modo, la ficción subjetiva alcanza su límite en la disolución de la mismidad, cuya cifra es, en última instancia, el cuerpo propio. Las variaciones imaginativas sobre la mismidad/ipseidad presuponen, como dijimos más arriba, una continuidad identitaria que, en última instancia, tiene anclaje en la corporalidad.[2] La condición corporal en tanto soporte de la mismidad es entonces lo que, a pesar de las múltiples pérdidas, permitiría eventualmente restablecer o reconocer la continuidad de ML. Pero, ¿se trata efectivamente del mismo cuerpo? Paul Ricœur hace referencia a las ficciones tecnológicas, en las que la pérdida del soporte corporal de la identidad se produce por efecto de las manipulaciones cerebrales que *alteran* la mismidad en el sentido más literal: la vuelven otra. Evidentemente no se trata en esta novela de un caso de ciencia ficción; por esto mismo, la desarticulación de ML resulta aún más inquietante, en la medida en que no surge de una

2 "Las ficciones literarias [...] siguen siendo variaciones imaginativas en torno a un invariante, la condición corporal vivida como mediación existencial entre sí y el mundo", sostiene Paul Ricœur (1996: 149).

intervención externa sino de un movimiento interno: es el sí mismo el que pierde su propia mismidad.

No resulta en absoluto sorprendente entonces que la des-identificación de ML se traduzca en la ausencia de nombre propio: "ML pierde su nombre completo junto con su memoria, con su enfermedad, con su conciencia como sujeto" sostiene Silvia Barei (132). Sin embargo, *todos* los nombres propios han sido desplazados, *todos* los personajes del relato, incluida la misma narradora, son señalados con iniciales a modo de deícticos. De este modo, la completud imaginaria del yo sostenida por el nombre cede ante la precariedad identitaria como denominador común a todos los sujetos del lenguaje: la borradura del nombre desnuda a los personajes en su condición de meros lugares enunciativos inestables y contingentes. Pero además, es posible encontrar a lo largo del texto otros indicios de una precariedad identitaria que ya no resulta únicamente privativa de ML. Inevitablemente, S también se ve afectada en su constitución subjetiva por las desarticulaciones de su amiga. La imposibilidad de evocar recuerdos compartidos vuelve más inciertas las propias vivencias en la medida en que "no quedan testigos de una parte de mi vida, la que su memoria se ha llevado consigo" (22). A su vez, la inestabilidad lingüística de ML interpela la propia identificación de la narradora, su auto-reconocimiento. Cuando en ocasión de un llamado telefónico ML le habla de tú y no de vos –como habitualmente–, esta sustitución pronominal hace tambalear el lugar simbólico de S: "Sentí que había perdido algo más de lo que quedaba de mí (37). Y con la pérdida de las palabras compartidas, cargadas de complicidades, alusiones y reconocimientos, se esfuman ciertos tiempos y lugares del pasado: "Ahora me encuentro hablando en un vacío: ya no hay casa, no hay antes, solo cámara de ecos" (73).

En el capítulo "Fractura", ya mencionado, en que S. desde su cama de hospital rememora la internación de ML, resulta significativo el paralelismo entre ambas situaciones: las dos amigas sufren fracturas en la pierna, y la internación produce efectos perturbadores no solo en la identidad dañada de ML sino también en la narradora: "No me acuerdo de nada" dice, "ni con quién hablé por teléfono ni qué les dije a los que me vinieron a visitar" (61). En otra oportunidad hace referencia a las listas de cosas por hacer que su amiga empieza a re-

dactar al darse cuenta de que iba perdiendo la memoria. Y concluye: "Eran, sobre todo, listas que ML se olvidaba de consultar. Lo sé por experiencia propia. Hoy, [...] pasé por la farmacia para recoger un par de cosas que le quería llevar. Solo al llegar a casa me acordé de que me había olvidado de algo, es decir, solo entonces miré la lista" (34-35). Sin duda las coincidencias que se van entretejiendo culminan en la entrada titulada "Premonición", donde S refiere un sueño angustioso vinculado con barrancas y caídas imposibles de detener que le produce un gran desasosiego:

> Pero ese día fue como si el sueño [...] continuara en la vigilia, como si mi mente, independiente de mí, pasara de una cosa a otra, intentando captar un desasosiego concreto, una angustia por algo ominoso que estaba a punto de ocurrir [...], algo que yo no podía formular mentalmente ni mucho menos poner en palabras. [...] [E]ra como si de pronto tuviera un agujero en el cerebro por el que se desbordaba algo [...] que yo no podía recordar (69-70).

Claramente, el quiebre subjetivo de ML actualiza para la narradora el fantasma de su propia disolución. El agujero en la memoria atraviesa ambas subjetividades e instala la amenaza de borradura como posibilidad abierta y el olvido como dimensión de lo común: "el común olvido".[3]

La pregunta por la imbricación entre subjetividad y lenguaje que la novela plantea remite, en última instancia, a la articulación entre el lenguaje y el mundo, esto es, a lo que Aristóteles denomina la ontología primera. En la lectura que realiza del *Libro de las categorías* del filósofo griego, Giorgio Agamben traza una genealogía de la subjetividad a partir del sujeto como categoría gramatical. Lo define como una existencia singular, individual y única (227), que se expresa en el lenguaje a través de un nombre propio o un pronombre demostrativo (226), que necesariamente se presupone y yace debajo –tal como expresan los términos *sub-jectum* e *hypokéimenon*– y sobre la cual se dice lo que se dice, es decir se *predica*. Ahora bien, la predicación supone al sujeto como verdaderamente existente en la estructura misma del

3 *El común olvido* es el título de otra novela de Sylvia Molloy, publicada en 2002.

lenguaje. El verbo *ser* produce este efecto de existencia en virtud de su doble acepción, a la vez predicativa y existentiva. A su vez, la existencia supone la *presencia* y esta imbricación entre presencia y existencia se manifiesta en el uso diferencial de los verbos ser y estar. De acuerdo con la gramática –que en definitiva es la estructura del pensamiento– el sujeto siempre presupuesto en la predicación no puede "ser ausente". Sin embargo, en la entrada titulada precisamente "Ser y estar", la narradora se ve obligada a aceptar la desarticulación de la norma que la disolución subjetiva conlleva: "Pero sí puede decirse, me digo pensando en ML. Ella sí que *es* ausente" (58). De este modo, el texto de Sylvia Molloy perturba no solo la ilusión identitaria, la dimensión imaginaria de yo en la cual nos reconocemos cada día sino que además plantea una paradoja, el ser ausente, que deja en suspenso uno de los principios fundantes de la ontología, esto es, la condición presente de la existencia.

Bibliografía

Arfuch, Leonor (2005), "Historias de vida: subjetividad, memoria, narración", En *Diploma Superior en Lectura, escritura y educación*, FLACSO Virtual, www.virtual.flacso.org.ar

Agamben, Giorgio (2017) [2014], *El uso de los cuerpos,* Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Barei, Silvia (2013), "Retóricas del cuerpo/retóricas del género. Desplazar-nombrar-habitar", Cuadernos del CILHA, 14, 19, pp. 127-135.

Benveniste, Émile (1977), *Problemas de lingüística general II* (18a ed.), México, Siglo XXI.

Ricœur, Paul (1983), *Texto, testimonio y narración,* Santiago de Chile, Ed. Andrés Bello.

Ricœur, Paul (1996) [1990], *Sí mismo como otro,* México, Siglo XXI.

Sánchez Rodríguez, Cristian Camilo (2016), "Acontecimiento y desplazamiento de la memoria. La vida de una víctima convertida en relato", en *Versiones* 2° época, n° 9 enero-junio, pp.12-43.

LITERATURA Y ARTES

Gabriela Tineo
Marcela Romano

Se han estudiado cuestiones generales y particulares en torno a la intermedialidad en su sentido más amplio, resultante del diálogo entre la literatura y otros lenguajes y, más allá, en relación con territorios "inespecíficos" y "el arte fuera de sí", como bien han teorizado Florencia Garramuño y Ticio Escobar, respectivamente. Si bien estas convergencias e interacciones han atravesado la historia de la cultura, las nuevas condiciones de producción, circulación y consumo de los bienes simbólicos, propiciadas por la tecnología, las industrias culturales e Internet, alientan discusiones teóricas, críticas y metodológicas que demandan, en nuestros tiempos, tomas de posición dentro del campo académico. Redefiniciones del canon, préstamos, "traducciones", transacciones, mixturas de prácticas, materialidades, soportes y saberes, nociones de autoría, lector, espectador, productor, y, de modo más global, políticas culturales e institucionales de Estado constituyen, entre otros, ejes de indagación que estimulan renovadas claves de interpretación cultural.

Entonces, se reunen colaboraciones de prestigiosos colegas invitados que abordaron la relación entre la literatura y el cine, el teatro, la música, la plástica, la danza, así como los vínculos entre la "alta" cultura y las culturas "popular" y "masiva", incluyendo lnternet. Las exposiciones, además, recorrieron en simultáneo el debate y puesta en discusión tanto de las teorías del arte más actuales como de las modalidades de exploración de textualidades y prácticas desplegadas en múltiples formas de anclaje, entramados y configuraciones.

En esta sección se incluyen tres de las colaboraciones presentadas. En "Antonio Di Benedetto: su afinidad con el cine y la transposición fílmica de *Aballay*", Carlos Dámaso Martínez (UNA/UBA) analiza,

en principio, ciertas piezas narrativas focalizando en la influencia del cine y en el procesamiento de tradiciones para detenerse, luego, en la película *Aballay*, dirigida por Fernando Spiner, versión del cuento homónimo. Desde el concepto de "transposición" propuesto por Sergio Wolf, el ensayo despliega una mirada–lectura atenta al registro del traslado de géneros de la literatura al cine, las transformaciones semióticas y materiales, las equivalencias y las diferencias inherentes a cada lenguaje, entre otros aspectos. Por su parte, el trabajo de Isabel Molinas (UNL), "Los cuadernos de artista de Abel Monasterolo: de la palabra a la espacialidad", pone en relación la textualidad inclasificable y movediza de las notas personales de este pintor santafesino con su propia producción artística, haciendo foco en la instalación *Río das mortes vira vermelho* (2015-2017). Nociones y miradas diversas acompañan las reflexiones de Molinas, quien parte de la categoría experiencial de Dewey sobre el arte, involucra la temporalidad planteada por Didi-Huberman y retoma a Nancy y su categoría de "existenciario". María Victoria Alcalá (UNA/ UBA), finalmente, en su colaboración "Cruzar para crear. Entre literatura y danza. Un estudio interdisciplinario", se centra en los casos de las argentinas Susana Thénon y de Iris Scáccheri, señalando las vinculaciones entre escritura y coreografía desde la perspectiva material de los cuerpos. De este modo, aborda el problema de la subjetividad –aquí constituida de modo híbrido- para enfatizar la inquietante dualidad, la "otredad", que encuentran en el espacio y su fìsica la posibilidad de territorializarse.

Antonio Di Benedetto: su afinidad con el cine y la transposición fílmica de "*Aballay*"

Carlos Dámaso Martínez

La difusión y el reconocimiento de la narrativa de Antonio Di Benedetto en estos últimos años han permitido apreciar también la relación que su obra tiene con el lenguaje cinematográfico. Por una parte, se sabe que fue un espectador casi diario en los cines de Mendoza, su ciudad; que se encargó de escribir críticas y artículos sobre cine en el diario local *Los Andes*, en el que llegó a ocupar el cargo de subdirector y que, ocasionalmente, fue guionista. Por otra, es importante la afinidad que se observa en sus relatos y novelas con el séptimo arte, un aspecto que el mismo escritor tuvo consciencia y trató de explicar diciendo que: "Al pensar en cine pienso en imágenes, y si represento una imagen, he logrado una forma de comunicación con el lector. Creo que el lector es un entrenado en cine." (Di Benedetto, 2016: 551).[1]

Pensar en imágenes y escribir buscando ese efecto visual es un procedimiento reconocible en su escritura y en sus estrategias narrativas. Analizaremos este aspecto en su novela *Los suicidas* (1969) y en el relato "Declinación y Ángel" (1958), como una muestra de la presencia visual comparable a la del arte fílmico en su obra. Es necesario aclarar que este es un rasgo distintivo presente en su escritura, una escritura que, además, podríamos denominar de la "levedad", como distingue Italo Calvino, a una tendencia literaria que exhibe un claro despojamiento de las formas barrocas o la sobreescritura (1996: 17-18).

No solo la fascinación por el lenguaje cinematográfico se destaca en su narrativa, sino también la exploración de lo fantástico y de cier-

1 Publicado originalmente en la entrevista "Don Antonio vuelve a la otra realidad" realizada a Di Benedetto por Miguel Briante en el diario *Tiempo Argentino*, 10 de junio de 1984, Buenos Aires.

tas convenciones del policial en un contexto de la literatura argentina del siglo XX que se configura en un espacio provinciano, el de Mendoza, la ciudad y su ámbito rural. Señas de identidad literaria, por las que se diferencia de la literatura regionalista cuyana y de la tradición narrativa rioplatense, aunque establece algunas correspondencias con las poéticas de Borges y Cortázar.

Se ha señalado que su literatura tiene un parecido a la narrativa del objetivismo francés, insinuando cierta asimilación de esta tendencia estética, sin embargo, ¿por qué no podría pensarse que es simplemente una coincidencia? Es probable que la distinción en su escritura de algunos rasgos similares a los de "la novela de la mirada" pueda explicarse por su interés por el cine moderno, desde el neorrealismo al de Bergman y la *nouvelle vague*. Aspectos que también podría observarse en la obra de los escritores franceses de esta corriente.

Veamos entonces esta relación del arte de la imagen y el sonido con su narrativa. En *Los suicidas* (1969), una novela que incursiona en algunas convenciones del relato policial, el itinerario por la ciudad del narrador protagonista, el periodista-investigador, es representado de un modo dinámico en una sucesión de fragmentos, especie de tomas, de "fotogramas narrativos", enlazados a la manera del montaje cinematográfico. El uso de frases cortas y de verbos en tiempo presente crea un ritmo que provoca la ilusión de una constante movilidad de personajes y cambios de escenarios. Por ejemplo: "Vuelvo a la calle.../ Tengo hambre, compro bombón helado, entro a la refrigeración del cine y veo dos veces "Fahrenheint 451.../ Salgo de noche.../ Sigue el viento..." (1969: 160-161).

Este ritmo dinámico y a la vez poético se alterna con pasajes contemplativos, visuales, producidos por un conjunto de procedimientos, que por su composición de imágenes parecidas a las del lenguaje del cine podríamos llamar de "travelings" y "panorámicas". A través de la focalización del protagonista podemos percibir cómo detiene su mirada en el ambiente, en los objetos, articulando lo que en el lenguaje cinematográfico se llama una perspectiva subjetiva de un personaje. Luego esta disposición se combina con una alternancia de imágenes similares a lo que serían en el cine planos generales con planos detalles: "El sol se amansa en las cortinas rosadas y la rama verde de un árbol ampara por fuera la ventana". / El trino del canario me sustrae

de la vida quieta de los objetos...” / “Me detengo un momento ante el clavo y sigo, retorno a la sombra placentera de la casa.” (1969: 158). En un nivel más obvio, la pasión por el cine se celebra en esta novela en el deseo manifestado por el protagonista de “dirigir películas como Bergman.” y en su condición de cinéfilo que concurre a las salas cinematográficas de un modo compulsivo casi todas las tardes.

En “Declinación y Ángel” es aún más evidente esta correspondencia con el lenguaje del séptimo arte, hasta tal punto que incluso podría leerse como si fuera un guión cinematográfico. Los enfoques, la representación narrativa son preponderantemente visuales desde el comienzo del relato hasta su finalización. El narrador en tercera persona se vuelve invisible, casi inexistente, crea esa ilusión apelando también al uso de verbos impersonales. La construcción sintáctica de frases cortas enuncia las acciones. También la recurrencia a oraciones unimembres parece condensar lo visual, por ejemplo: “Fuertes sacudidas de cabeza del muchacho. (1975: 68-81). Asombro de ella, Portazos, grandes zancadas, hasta alcanzar el descanso de la escalera. Cielo sin sol. Gris azulado del atardecer.” (1975: 61) La narración principalmente se construye en una especie de montaje de acciones paralelas y a través del diálogo de los personajes que se articula con la acción y los desplazamientos de ellos mismos. Obviamente, Di Benedetto es consciente de esta elección, tal como lo manifiesta en el mismo libro donde aparece este relato. “‘Declinación y Ángel’ está narrado –dice– con imágenes visuales, no literarias y sonidos. Fue concebido de modo que cada acción pueda ser fotografiada o dibujada”. (1975: 68). O filmada, agregaríamos nosotros.

Lo destacable de este texto es que Di Benedetto lo haya publicado en Mendoza en 1958. Es asombroso que la recepción de tal búsqueda narrativa haya sido difícil de apreciar en el horizonte cultural de esa época. Por “Declinación y Ángel” y también por *El Pentágono* (1955), Di Benedetto fue catalogado por algunos críticos como autor “de literatura experimental”. Juan José Saer, uno de los escritores que tal vez más ha expresado su admiración por la obra de Di Benedetto, indignado por tal apreciación argumentó acertadamente “que para la literatura no hay otro modo de continuar existiendo que ser experimental” (1986: 1-2).

En esa "experimentación" radica la originalidad de la obra de Di Benedetto y es en *Zama* donde alcanza sus mayores logros. Mucho se ha dicho de esta novela, pero podría señalarse que en su lectura se siente, se percibe los pasajes de lo onírico a lo real, el dejarse ir del personaje narrador, en la dimensión perturbadora de la espera, hacia una autodestrucción consciente. Se observa también una modificación de las convenciones de la novela histórica tradicional. A la clásica reconstrucción del pasado, Di Benedetto le opone la imaginación creativa de un momento histórico, una elección del lenguaje contemporáneo y no un supuesto lenguaje de época. En sus novelas *Zama*, *Los suicidas* y en sus cuentos "Aballay", "Caballo en el salitral", "Los reyunos" persiste ese "aligeramiento del lenguaje mediante el cual los significados son canalizados por un tejido verbal como sin peso," (1996: 28) como define Calvino a la "levedad".

"Aballay": de la novela al cine

El reciente estreno de la película *Zama* (2017) de Lucrecia Martel evidencia el interés de algunos directores de cine por la narrativa de Di Benedetto. En 2006, Juan Villegas realizó una película basada en la novela *Los suicidas*. Once años antes, hacia 1985 en coproducción con España, Nicolás Sarquis comenzó a filmar *Zama* en Paraguay, con guión de Ricardo Piglia, pero la película quedó inconclusa por problemas económicos. Después de una década de sortear numerosos inconvenientes, el realizador Fernando Spiner logró concluir la transposición fílmica del cuento "Aballay" de Di Benedetto, que estrenó en 2011 con el título de *Aballay. El hombre sin miedo.* Intentaremos analizar aquí el pasaje de este cuento al lenguaje del cine. Se trata de la transposición de un sistema artístico a otro, ya que, como afirma Sergio Wolf (2001), "transposición" es más apropiado que utilizar "traducción", "traslación" o "adaptación", dado que el término transposición designa la idea de traslado y transplante, pero pensando en otro registro o sistema." (2001: 16). Un análisis que tendrá en cuenta a su vez las relaciones "intertextuales o transtextuales" y considerará las transformaciones semióticas, las resignificaciones, las estrategias narrativas, las afinidades y las diferencias de cada lenguaje.

"Aballay", publicado en el libro *Absurdos* (1978) de Di Benedetto, es quizá uno de sus mejores cuentos. La historia que se narra es la de un gaucho que vive en la comarca desértica del territorio cuyano, más árida que la pampa rioplatense del *Martín Fierro*. A diferencia del protagonista de Hernández, cuyo nombre es simbólico, literario, y su comportamiento representativo de la condición del habitante de la pampa en el siglo XIX, Aballay es un apellido de origen diaguita, muy común en las provincias de Mendoza, San Juan, La Rioja y en Chile. Desde el comienzo, in media res, del relato se sabe que a Aballay lo aqueja una angustiante culpa por haber matado con su cuchillo a otro gaucho, "en una noche de alcohol", ante la presencia del hijo pequeño que lo acompañaba, cuya mirada acusatoria jamás podrá sacarse de su conciencia. Como dice Borges, refiriéndose a Fierro y Cruz, sus destinos de cuchilleros no eran interesantes o deseables. "Matar para el criollo era desgracia" (2001: 36).[2] Esta aseveración borgeana está parafraseada en el texto puesto en el afiche de la película: "Matar es terrible... Lo que viene después, peor."

Al encontrarse en un territorio donde está ausente el Estado y los saberes de la educación escolar, a Aballay sólo le queda recurrir a la religión para pagar su culpa y toma seriamente los consejos del sermón de un cura que visita esa apartada región. Se sube entonces a su caballo con la promesa de no bajarse nunca, imitando a los estilitas bíblicos que se trepaban a una columna con una promesa similar. De allí en más, se narra la errante travesía del penitente Aballay por ese territorio rural, seco, despoblado, sin bajarse de su caballo en la búsqueda de la redención de su culpa.

La transposición de una obra literaria al cine es un pasaje complejo. Un mal entendido, ya superado, ha sido el considerar la recepción de un film en términos de fidelidad con la obra literaria en la que se ha basado. Se trata de un pasaje, como decíamos, de un lenguaje artístico a otro, también de un género y estilo a otro o, en términos semiológi-

2 La edición original de este artículo de Jorge Luis Borges, recopilada en *Textos recobrados* (2001), titulado "Leyes de la narración policial" fue publicado en *Cuadernos Mensuales de Cultura*, Buenos Aires, No. 1, mayo de 1933.

cos, de un dispositivo a otro.[3] La puesta en escena y la lectura que hace en su película Fernando Spiner se articula con ciertos procedimientos de un género, el western, no solo cercano a los modelos del cine clásico norteamericano, sino también siguiendo la tradición del western criollo argentino de películas como *Pampa Bárbara* (1945) de Lucas Demare y Hugo Fregonese, con guión de Homero Manzi. Spiner ha destacado su admiración por Fregonese, un experto conocedor del western, ya que fue uno de los pocos argentinos que filmó en Hollywood numerosas películas. También, curiosamente y/o también casualmente, Di Benedetto en sus escritos sobre cine publicados en el diario *Los Andes*, específicamente en un breve comentario sobre el Festival de cine de Mar del Plata de 1962, comenta que encuentra a Hugo Fregonese en este festival y puede hablar con él, quien le informa que cumplirá el proyecto de volver a filmar *Pampa bárbara* en Mendoza. (2016: 253).

Para un cineasta, la transposición literaria al cine no es algo simple, muchas veces se plantea como un desafío, le generan interrogantes y ciertos problemas. En 1989, estando en Roma, Spiner lee el cuento de Di Benedetto. "Me gustó mucho –dice–. algunos cuentos son más cinematográficos que algunas novelas, pero lo difícil es convertirlos en cortometrajes." (Minghetti, 2011: 25). Es por eso que Spiner llena algunos huecos del relato, algo que no se conoce y que se supone queda en segundo plano y elidido en el relato de Di Benedetto. Es decir, la historia de Aballay y su crimen. No sólo para alargar y completar la historia, sino también en función de algunas convenciones del género fílmico que elige. Eso implica también un desplazamiento de la preeminencia del conflicto central del cuento. En el texto literario prevalece la culpa, la búsqueda errante arriba del caballo de Aballay para lavar el horror de haber matado a otro gaucho ante la mirada acusadora del hijo del asesinado. En la película, el conflicto principal es la narración de la venganza de ese hijo ya adulto que busca a Aballay para desagraviar a su padre. El orden de los núcleos narrativos cambia y fiel al género del western se cuenta al comienzo, después de una escena de riña de gallos donde se muestra a Aballay y a su banda como un gau-

3 Sobre la noción de dispositivo y transposición consultar también la bibliografía indicada al final del trabajo.

cho cruel. Luego viene una secuencia en la que se narra cómo fue que Aballay mató a un hombre en el asalto a una diligencia, donde viaja con su hijo pequeño custodiado por militares. Esta escena, filmada en un plano general, al comienzo con una cámara fija y, luego, con una combinación de panorámicas y travelling, puede verse la persecución violenta de la banda de Aballay montada a caballo que persigue y, finalmente, detiene y asalta a la diligencia. Una escena clásica del cine de vaqueros del *Far West*, donde el paisaje polvoriento y desértico se revela en todo el esplendor de su imagen. Se completa esta secuencia con un montaje contrapuesto de primeros planos de las miradas del hijo y de Aballay que lo descubre en la diligencia.

En otra secuencia fímica posterior se ve en una pulpería a una parte de los gauchos de la banda de Aballay sin su jefe, que se emborrachan y juegan a las cartas sin advertir que son observados por un joven desde otra mesa. Pronto nos enteramos que se trata del hijo del hombre asesinado en la diligencia, ya grande, joven y fuerte, que ha vuelto al paraje para vengar a su padre. De inmediato, por montaje paralelo y cortes de secuencias y distintos planos se suceden las peripecias del hijo y los obstáculos que debe vencer para efectuar su venganza. De allí en más la película transcurre en esa zona rocosa con cerros y arroyos, donde el hijo vengador, Julián, va descubriendo, paradójicamente, que Aballay ya no es un gaucho malo, sino que para los pobladores de la región es un santón que deambula sobre su caballo por las cercanías del poblado llamado La Malaria, una calle larga con un caserío bajo y precario a sus costados. Spiner ha elegido acertadamente filmar su película en un espacio provinciano parecido al que se puede vislumbrar en el cuento de Di Benedetto. Es un escenario donde reina la desolación y el aislamiento, se trata del poblado de Amaicha del valle, situado en la provincia de Tucumán, un territorio perteneciente a los habitantes originarios de Amaicha, quienes amablemente colaboraron en la realización del film. En La Malaria reina El Muerto, un supuesto y autoritario juez de paz del poblado, despótico y cruel. En realidad, es el segundo de la antigua banda de forajidos de Aballay, y es la única presencia de una delegación del Estado lejano. Julián, el vengador, viene de Buenos Aires, El Muerto lo llama despectivamente "el porteñito" y "porteño hediondo," un indicio de rivalidad

y desprecio por esa procedencia, un antagonismo histórico conocido entre el llamado Interior y la Capital Federal en Argentina.

La transposición del cuento al cine de Spiner, no sólo es otro relato, sino que en su forma cinematográfica, al transponer el director el cuento de Di Benedetto a las convenciones del género del western lo vuelve diferente a la historia del cuento. Sin embargo, hay algunas afinidades en la visión del mundo de Di Benedetto y de Spiner, ambos tienen una mirada sobre una región aislada, pobre y violenta, donde está ausente la ley de un estado nación y sólo existen las creencias religiosas y populares de los pobladores de ese ámbito periférico. Fiel a la elección del western, el director de *Aballay* adopta las claves de ese género como vemos también en el duelo final entre Julián, el vengador, y El Muerto, un modo violento de hacer "justicia", pues no hay una justicia instituida. Se incorpora además una línea argumental infaltable entre las convenciones habituales del género con la atracción amorosa entre Julián y Juana, una joven pobladora del lugar. La resignificación de los hilos significativos de la estética cinematográfica de Spiner proyecta otra forma, distinta, lograda y artísticamente autónoma de los filamentos literarios del cuento de Di Benedetto, pero también simbólica del gaucho Aballay y sus padecimientos y el de los habitantes de esa región apartada del país.

Bibliografía

Bermudez, Nicolás (2008), "Aproximaciones al fenómeno de la transposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros", *Estudios semióticos*, 4.

Borges, Jorge Luis (2001), "Leyes del relato policial", En *Textos recobrados,* Buenos Aires, Emecé. Edición original en 1933, *Cuadernos Mensuales de Cultura*, 1, mayo.

Calvino, Italo (1996), *Seis propuestas para el próximo milenio,* Madrid, Ediciones Siruela.

Di Benedetto, Antonio (1955), *El pentágono*, Buenos Aires, Ediciones Doble P.

---------- (1958), "Declinación y Angel" cuento del libro *Declinación y Ángel,* Mendoza, Biblioteca Pública San Martín, Edición bilingüe español-inglés, En *Cuentos Completos*, Buenos Aires, 4ª, edición, 2015, pp. 190- 230.

---------- (1967), *Zama*, Buenos Aires, CEAL.

---------- (1969), *Los suicidas*, Buenos Aires, Sudamericana.

---------- (1975), "Declinación y Ángel" edición de *El juicio de Dios*, Buenos Aires, Orión, pp. 68-81.

---------- (1984), *El juicio de Dios*, Selección y prólogo de Alberto Cousté, Buenos Aires, Ediciones Orión.

---------- (2016), "Don Antonio vuelve a la otra realidad", entrevista a Di Benedetto por Miguel Briante, *Tiempo Argentino*, 10/6/1984, en Liliana Reales, (2016), *Escritos periodísticos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, p. 551.

..... (2016), *Escritos periodísticos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

Minghetti, Claudio D. (2011), "Western a la Argentina", en *ADN Cultura/ La Nación*, 11/03/2011, pp. 23-25.

Néspolo, Jimena (2004), *Ejercicios de pudor, Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

Saer, Juan José (1986), "*Zama*, la obra de Di Benedetto, entre el olvido y la incomprensión", *Clarín, Cultura y La Nación*, 20/11/1986, pp. 1-2.

Steimberg, Oscar (1998), *Semióticas de los medios masivos. El pasaje de los medios a los géneros*, Buenos Aires, Atuel.

Traversa, Oscar (2001), "Aproximaciones a la noción de dispositivo", En *Signo y Seña,* 12.

Wolf, Sergio (2001), *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós.

Literatura y artes visuales: relato e indisciplina en la obra de Abel Monasterolo

Isabel Molinas

Introducción

La producción de Abel Monasterolo, artista que reside en el litoral argentino, a orillas del río Paraná, es versátil y trasciende técnicas y disciplinas. Objetos-juguetes, pinturas sin pintura, palimpsestos sobre plástico cristal y calaveras de vidrio y resina instaladas en el territorio expandido de la escultura contemporánea, dan cuenta de un hacer creativo que contribuye a problematizar la especificidad y la legibilidad de las artes visuales en el presente. Como parte de la génesis de sus obras, el artista registra en cuadernos las imágenes y conceptos que lo movilizan y que están en el origen de sus trabajos. En numerosas ocasiones son fragmentos de textos literarios que subraya o transcribe para luego compartir con colegas y estudiantes. El propósito de dicho registro radica en el interés por los modos en los que la literatura construye relato y en la reflexión personal sobre la manera diferencial de contar historias en el campo de la visualidad. Al respecto, señala:

> Un libro que leo y dice algo que me interesa me abre la puerta a un camino nuevo. Estos textos son revelaciones. O me hace alguna pregunta para la cual no tengo una respuesta clara y requiere una reformulación hacia donde voy. El cuaderno funciona como un diario de bitácora porque me determina cierta imagen a partir de la cual voy construyendo paralelamente (Monasterolo, comunicación personal. 10 de octubre de 2017).

De su vasta producción abordamos el proyecto *Río das mortes, vira vermelho*, obra que se gesta en el marco del programa de Residencia Artística Internacional de la Universidad Federal de Minas Gerais,

con sede en Tiradentes, MG, Brasil, en julio de 2013 y se desarrolla en Argentina, en diferentes formatos, especialmente entre 2015 y 2017 (Figuras 1 y 2). En este último año, las obras forman parte de la exposición *Equinoccios espirituales*, presentada en el Museo Héctor Borla de Esperanza, Santa Fe, y en el Colegio de Arquitectos de la Provincia de Santa Fe, en octubre y noviembre, respectivamente. No obstante lo cual, el proyecto mantiene el carácter conjetural de obra por venir, "arquitectónica y premeditada", a salvo de la "compilación de inspiraciones casuales aunque fuesen maravillosas" (Mallarme, 1885, citado por Blanchot, 252).

Concluso e inconcluso al mismo tiempo, este esbozo se hace eco de los relatos sobre enfrentamientos entre la población indígena y los bandeirantes junto al río *Manso* o río *das Mortes* de Mato Grosso, pero también evoca las luchas en las márgenes del río homónimo, afluente del río *Grande* en el estado de Minas Gerais, Brasil. Historias que se repiten en la geografía sudamericana y que, paulatinamente, dejan de ser relatos míticos y se constituyen en actos de memoria. "Imágenes y relatos que atraviesan —como señala Speranza (12)— fronteras, medios y lenguajes para componer una constelación de elementos muy distantes, capaz de desmontar la historia como se desmonta un reloj, para después remontarla y abrirla a sentidos nuevos". Representaciones en las que el río y sus relatos tienen un papel protagónico pero que, por la especificidad misma del devenir que los constituye, no terminan de decirse. Este es uno de los motivos por los cuales retomamos el diálogo que Monasterolo establece con la novela *Bellas artes* de Luis Sagasti (2011a), texto que se resiste a las clasificaciones y que en su propio desarrollo explicita una concepción sobre la escritura de la novela, en términos de *dripping* expandido que promueve el diálogo entre los más diversos textos.

Literatura y pintura: un mismo cielo las cobija

Cuando se publica *Bellas artes,* su autor apela a las artes visuales para explicar su trabajo: "como en una obra de Jackson Pollock, donde se puede ver el mecanismo con el cual fue hecha la pintura: la manera en

que está escrito el libro es la manera en que está concebido" (2011b). Numerosas son las evidencias que hallamos de esta práctica en sus páginas: un papel-tela extendido en el que reconocemos las huellas de muchos otros relatos, el goteo de historias que cobran relieve por la fuerza de la condensación y las marcas de un oficio que emparenta su escritura con la poesía japonesa. También como sucede en las obras del pintor americano, no es sencillo encontrar un único punto focal y tampoco hallamos una repetición de pauta que nos permita adelantar el desenlace de la trama. De allí que hayamos interpretado este libro como un cuadro en el que el motivo guarda estrecha relación con el procedimiento, como una imagen dialéctica que expande su aura y nos alcanza (Molinas, 2017).

Enunciada la matriz de su escritura, la metáfora del haiku nos recuerda el seminario de Barthes, *La preparación de la novela*, que en diálogo con el proyecto de Monasterolo nos coloca "en el límite de la síntesis" (Sarlo, 22), en ese lugar preciso en el que una forma y una verdad se encuentran:

> Hay un ilegible haiku gigante inalterable arriba de nuestras cabezas cada noche. Un haiku que se desplaza con lentitud de miel, como si aguardara por alguien que pueda atraparlo.
> Un relato que reposa sobre sí, labrado con nervaduras de hielo invisible, que termina encendiendo a quienes alcanzan a leerlo.
> Un relato intraducible. Porque claro, no se trata de un relato. Ni de un poema.
> Y además está escrito en todos los idiomas al mismo tiempo. Los del pasado y los del futuro. O sea que solo un bebé puede leerlo. Pero los bebés no miran las estrellas. A la noche duermen.
> Si nos ponemos a a pensar, con solo girar la cabeza al cielo la boca se abre sin ayuda, como si el cuerpo ya supiera. Algo así como una memoria ancestral. Y luego, quienes alcanzan a leer el haiku abren la boca más grande aún, y si de allí algo sale lo hace en forma de grito, de alarido, de aullido, hasta que los pulmones se vacían (Sagasti, 2011a: 99-100).

El primero y el último capítulo de la novela que Monasterolo retoma en sus cuadernos se titulan "Luciérnagas". En el arco que ambos di-

bujan, avanza una historia que articula diversos relatos a partir de los cuales se propone una explicación sobre el arte de narrar. En su inicio leemos que "el mundo es un ovillo de lana" (11). Una vez más, texto y tejido son puestos en relación pero lejos de la habitual asociación etimológica –ambos derivan del latín *texere*–, aquí el vínculo se construye desde el espesor poético de "una gran bufanda sin Penélope que crece sin sentido en el silencio eterno de los espacios infinitos" (13), de unos "enormes animales que se esconden en algún lugar de este planeta-ovillo" (13) y de un puñado de "hombres insectos, hechos un ovillo, reunidos en torno a la luciérnaga, que con su relato enciende la noche" (14).

Cada una de estas citas podría ser el epígrafe de los paneles de madera policromada que produce el artista y sobre los cuales señala (Figuras 3, 4 y 5):

> Un planeta-ovillo en el que las cosas aparecen en la medida que uno mira; en la medida en que voy desentrañando surgen cosas escondidas o solapadas. Porque en el momento de la construcción lo que trabajo es el placer de la materia y las condiciones azarosas que se pueden producir en ese plano. Es tiempo al tiempo, no es como el dibujo, aparecen obstáculos, cosas bellas que me detienen. Sólo una vez que me separo puedo ver la totalidad (Monasterolo, comunicación personal. 10 de octubre de 2017).

Ahora bien, en diálogo con Sagasti, el artista se pregunta ¿para quién teje Penélope? y sin dudarlo responde que lo hace "para estar con quien ella espera" (2). Pero lejos de una explicación que evoque la historia de amor, lo que el artista propone es la apertura hacia un espacio de indeterminación que se centra en la actividad misma: "no tiene un objetivo preciso sino el punto que sale, ese trazo en su tejido" (2). Los paneles de madera policromada reúnen una selección de fragmentos de objetos-juguetes, obras anteriores del artista que pasan a formar parte de un relato polifónico que evoca su relación con el río y con su propia infancia.

El segundo capítulo de la novela se titula "Haiku" y entreteje una serie de historias sobre Saint-Exupéry, Ungaretti y Wittgenstein, con

una reflexión meta-analítica sobre el haiku como método de escritura. Tal como lo señalamos en la introducción, a medida que avanza en el relato de los hechos, se construye desde la anécdota una concepción sobre la escritura de la novela que consideramos productivo articular con algunas marcas distintivas de la producción en el campo de las artes visuales:

1. El haiku como método, explicado en términos de *dripping* expandido en el que la resolución de un enigma, si es que lo hubiera, está en el espesor de las capas que se enciman. Superficie opaca que no ha perdido su aura -"que me toca, me afecta y me encanta", dice Barthes (61)-, y nos empuja a seguir leyendo.
2. El fragmento como unidad discursiva y la condensación como lugar de la construcción de sentido, que en el texto de Sagasti se explica a partir de la referencia a la novela *Matadero cinco* de Kurt Vonnegut (1969): "Como fuera, una de las páginas más interesantes del libro es la explicación de la literatura de Tralfamadore. "Pequeños montones de símbolos separados por estrellas (...) cada montón de signos es un mensaje breve y urgente que describe una situación, una escena. Nosotros los tralfamadorianos, los leemos todos a la vez y no uno después del otro". Sin pausas ni efectos, "lo que a nosotros nos gusta de nuestros libros es la profundidad de muchos momentos maravillosos vistos todos a la vez" (23).
3. El boceto como obra definitiva que enuncia la duda, lo provisional y lo inacabado. Para referirse a este rasgo de la creación Sagasti ejemplifica con los bocetos que Saint-Exupéry dibujó para *El Principito* y las acuarelas que el artista alemán presentó en el museo estatal de Gelsenkirchen, en octubre de 1992: "Beuys, que ya ha vuelto de la guerra sabe que nada puede sino abocetarse, prometer lo que no se va a dar nunca; sus acuarelas son una imagen de lo que se espera (y que se espera que nunca acontezca)" (21).
4. La metonimia como procedimiento que integra los opuestos en un desplazamiento que intensifica la comprensión de los préstamos e implicancias mutuas.
5. La reflexión meta-textual como uno de los rasgos distintivos de la novela. Tal como ya hemos señalado, las metáforas del tejido, el

> dibujo, el poema y la forma de las constelaciones son los vectores de una ficción crítica que articula artes visuales y literatura.

Cuando lo consultamos a Monasterolo sobre la posibilidad de pensar sus obras a partir de los rasgos antes enunciados, responde:

> La vida de uno es como muchos fragmentos juntos pero hay momentos fuertes como notas fuertes. Por ejemplo: si miramos los paneles a cierta distancia lo que puede observarse es la fragmentación pero, como en la vida de uno, de manera retrospectiva aparecen algunos elementos que se destacan, no tantos. (...) Coincido en que son condensaciones que refieren, en principio, a la materia, primero hablan como materia misma. Me interesa porque tienen un color o una letra que les pertenece y se las dejo. Pero en ese mundo hacen falta otros colores, maderas y texturas y los produzco. Si cada material habla por sí mismo, juntos empiezan a hablar de otro modo. El artista como director de una sinfónica, genera un orden que tiene una polifonía de voces que se aplacan varias y quedan dos o tres que conectan todo el conjunto. Esto lo determina el material pero también el tema, que te persigue, te supera y está en vos. (Monasterolo, comunicación personal. 10 de octubre de 2017).

Y volviendo a la metáfora del río que fluye, agrega: "el material me llevaba hacia un lugar, es como el agua que fluye hacia un determinado lugar y lo dejo que vaya. Y después hago un corte" (3).

Ahora bien, en relación con la acción de abocetar a la cual se hace referencia en la novela, Monasterolo manifiesta su desacuerdo y aclara que "el boceto es previo a algo pero la obra es en sí misma. Los académicos eran quienes generaban bocetos. Es una acción o una impronta que puede quedar en el cuaderno o puede ser retomada como ayuda memoria" (4). Escritura previa a la pintura, experiencia estética compartida que está en el origen de la producción artística y que, tal como lo señala John Dewey, "la impregna pero no es, salvo por una figura del lenguaje, la experiencia misma" (369).

En resumen, en diálogo con el texto de Sagasti, Monasterolo explicita el modo diferencial con el que su obra construye relato y promueve

una reflexión meta-analítica en el campo expandido de las artes visuales en la contemporaneidad. Como si leer la novela fuera ingresar a ese otro río que corre paralelo a la propia obra y con el que, en tanto afluente, comparten una misma confluencia.

Escritores y artistas visuales: chamanes que salen del cielo

El segundo capítulo de la novela de Sagasti comienza con el relato sobre la caída del avión de Joseph Beuys en Crimea y la ayuda que recibe de los tártaros:

> Durante un tiempo que Beuys no puede calcular, la muerte le anda al acecho, pero el chamán de los tártaros la mantiene a raya. (...) A los días la muerte se va a picotear a otra parte. Cuando vuelve en sí, el aviador comienza a hablar un idioma incomprensible, de palabras hechas de fiebre, inseparables unas de otras, aun para el chamán, que conoce el lenguaje de los animales.
> (...) El chamán aparece por las noches y Beuys ve que su cabeza está encendida. Años más tarde, Beuys recordará haber estado dentro de una carpa muy grande. El techo era azul desteñido y en él se distinguían, ¿pintadas?, ¿cosidas?, una serie de estrellas amarillas y blancas.
> —-Busqué reconocer alguna constelación, pero no pude: las estrellas se movían cada vez que las miraba.
> Cierta vez, el chamán señala un lugar vacío entre dos estrellas y dice algo impronunciable para Beuys. Pero esa palabra, que repite el chamán una y otra vez señalando el espacio vacío entre las estrellas, lo calma. (18-19)

Numerosas son las publicaciones que retoman esta historia (Rosenthal, 2014) que con el paso de los años alcanza una dimensión mítica que, a su vez, modeliza un modo particular de concebir las relaciones entre arte y espiritualidad: lo pagano junto a lo religioso, el sueño con la vigilia, la enfermedad con la salud, lo real con lo simbólico y lo imaginado. ¿Era Beuys un *performer* o un artista chamán?

En la tradición de las vanguardias históricas y las post-vanguardias, Will Gompertz (348) define a la *performance* como una ramificación

del arte conceptual que tiene su origen en el giro epistemológico introducido por Duchamp. Reconoce como prácticas pioneras los *happenings* protagonizados por Rauschenberg, Cage y Cunningham a comienzos de los años cincuenta y las acciones del propio Beuys, de Yoko Ono y los integrantes del grupo *Fluxus* en la década del sesenta. Más allá de las estéticas que cada uno de estos artistas propone, todos ellos coinciden en problematizar el estatuto ontológico y la legibilidad del arte, señalan un desplazamiento desde la representación a la experimentación, sacan al arte de los lugares habituales de exposición, problematizan lo museable y promueven un nuevo rol del espectador. Ahora bien, junto a esta definición que inicialmente se inscribe en el campo de las artes visuales, consideramos pertinente reponer otros usos del término que remiten a una espectacularización del cuerpo concebida como 'acto de transferencia' mediante el cual se construye identidad bajo la forma de memoria encarnada. Tal como lo señala Diana Taylor (31), *performance* también es una categoría de la epistemología y una lente metodológica para analizar acciones diversas a través de las cuales "obediencia cívica, resistencia, ciudadanía, género, etnia e identidad sexual, por ejemplo, son ensayados y performados a diario en la esfera pública".

En *¿Cómo explicar el arte a una liebre muerta?,* performance realizada por Beuys (1965) en la Galería Alfred Schmela de Dússeldorf, con una liebre muerta en brazos, su autor recorre en silencio los cuadros exhibidos para promover una reflexión sobre el supuesto carácter incomprensible del arte contemporáneo. Beuys es categórico al respecto. Porque no hay nada que entender, porque todo está abierto a la intuición y a la imaginación: "el problema radica en la palabra 'comprensión', que más allá de sus varios niveles, no puede restringirse solo al análisis racional". El espectador puede abordar la obra de arte con sus propias herramientas y su capacidad de imaginación, partiendo de una firme convicción: todo ser humano es un artista porque es un provocador en potencia, porque puede evocar algo, encender el pensamiento y participar de la creación. En palabras de Beuys "todo lo que está bajo el sol es arte" (Beuys, 1965, citado por Rosenthal, 22).

Desde otra filiación disciplinar, en el marco de los estudios pioneros de Mircea Eliade en el campo de una historia de las religiones, "el chamanismo es la técnica del éxtasis" (22), que entraña una "especialidad mística particular: el *dominio del fuego*, el vuelo mágico (23). Instancia a partir de la cual se accede a una estado de conciencia expandido que permite experimentar "lo sagrado con una intensidad distinta al modo en que lo vive el resto de la comunidad" (44). Este dominio del fuego vincula a los chamanes con los herreros: "ambos nacen del mismo nido" (Czaplicka, 1914: 204) y "tienen el poder de curar y predecir el futuro" (Sieroszewski, 1901: 319).[1] El oficio de la fragua los conecta con la alquimia, "ciencia apócrifa ligada al ocultismo cuyo objetivo es el desarrollo espiritual del practicante alquimista durante el tiempo que dedica a la transformación de los metales básicos en oro" (Pariente-Ahmed, 27). El calor guarda relación directa con las características del chamán en tanto canal y, fundamentalmente, con la intensidad de la energía que moviliza. Al respecto, Carl Jung (256) destaca en *Psicología y Alquimia* la coincidencia de dichas prácticas en lo que atañe al lugar atribuido a la experiencia y al rol de las imágenes en la comprensión de los procesos de transmutación.

En el relato de Sagasti:

> (...) Estando preso del delirio por la fiebre en los bosques de Crimea, envuelto en fieltro, untado en grasa se le presenta un alce (...) Beuys escucha las panderetas tártaras y unas flautas hechas con huesos de los mismos alces. Beuys cuenta que ni bien la melodía cesa, el alce se convierte en chamán. Él tiembla porque tiene calor y frío. Los tártaros empiezan a desarmar el campamento tan rápido como silenciosamente. Al parecer alguien ha avisado que se acercan los rusos. Apagan las fogatas. Desde lo alto, luciérnagas en estampida parecen. Huyen hacia el oeste, que es donde cayó el avión de Beuys. Lo suben a un caballo. Lo cruzan sobre el lomo y lo sujetan con cuerdas. Beuys aprieta la panza contra el cuerpo del animal y cuando comienza el trote vomita súbito.

1 Citados por Mircea Eliade (1951) *El Chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis.* México: FCE, 2016.

> —-Vomitaba las estrellas de la tienda del chamán. Estrellas amarillas y blancas. (22)

Cuando retomamos con Monasterolo la descripción de Sagasti sobre "los chamanes (que) salen del cielo en busca del alma del enfermo para poder regresarla al cuerpo" (24), el artista afirma:

> Como un *delay*, más acá o más allá de las cosas. El arte puede tener una función terapéutica. (...) Lo que baja es una energía incontenible: los violetas, los rojos, a pesar de que el entorno es verde. Son los que más vibran. (...) No hay un idioma, no tiene reglas. Es una energía, no es un hecho concreto y palpable. La movilidad es lo que te ayuda. Se puede compartir. Me produce bienestar y placer. (Monasterolo, comunicación personal. 10 de octubre de 2017).

Más acá o más allá de la especificidad disciplinar, escritor y artista visual coinciden en la comprensión y en el enunciado de una experiencia estética que, tal como lo explica Nancy (312) constituye un *existenciario*, es decir, la condición de posibilidad de un existir en plenitud, abierto a la intuición y a la imaginación, sin fronteras estéticas, sin límites disciplinares y militante de territorios expandidos para el arte en el presente.

Ajedrez del litoral

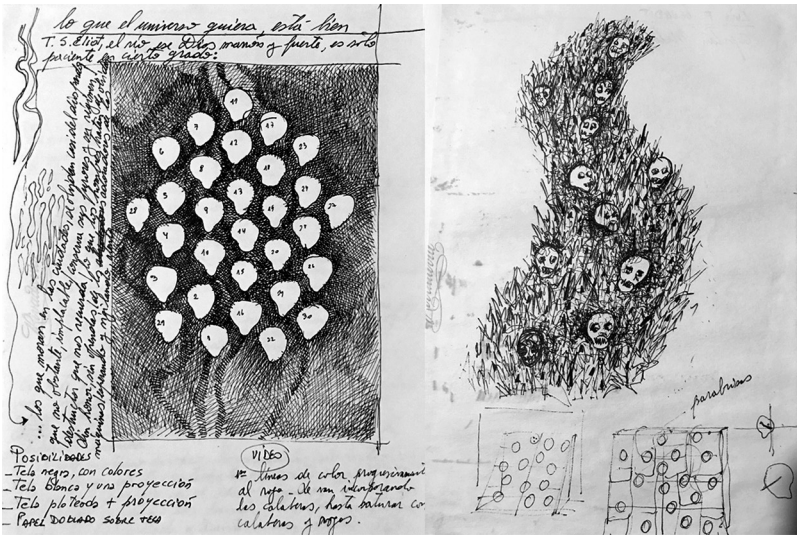
En el final de *Bellas artes*, se incluye un interrogante: "Quién habrá sido el primero en mirar hacia la noche sin la intención de buscar nada, siquiera sosiego. Libre de preguntas, solo detenido en lo ya quieto, en estado de absoluta indefensión: una inocencia rupestre." (99) Pero lejos de proponer una respuesta, el narrador recupera la imagen del haiku. "Relato intraducible", "labrado con nervaduras de hielo invisible, que termina encendiendo a quienes alcanzan a leerlo", "escrito en todos los idiomas al mismo tiempo" (99). Imagen dialéctica y meta-analítica que trasciende la disyunción de espacios, tiempos y discursividades. Representación que proponemos leer en términos de experiencia de *arte sin disciplina,* en la que la actividad descripta trasciende los límites de la literatura y las artes visuales (dibujo, pin-

tura, grabado, cerámica y escultura) y a partir de la indagación formal, material y conceptual propone una práctica estética en la que creadores y espectadores co-producen el sentido. Porque como nos explica Monasterolo, aunque haya disciplinas no se trata de ir por un solo sendero: "voy atento a que aparezcan otros caminos, sin objetivo preciso puedo volver y retomar, a la manera del juego de un niño, una introspección en el momento de la creación" y luego agrega "tengo el todo y los fragmentos de esa unidad, no estoy blindado a nada, estoy muy perceptivo a todo lo que pueda ocurrir" (Monasterolo, comunicación personal. 29 de junio de 2018).

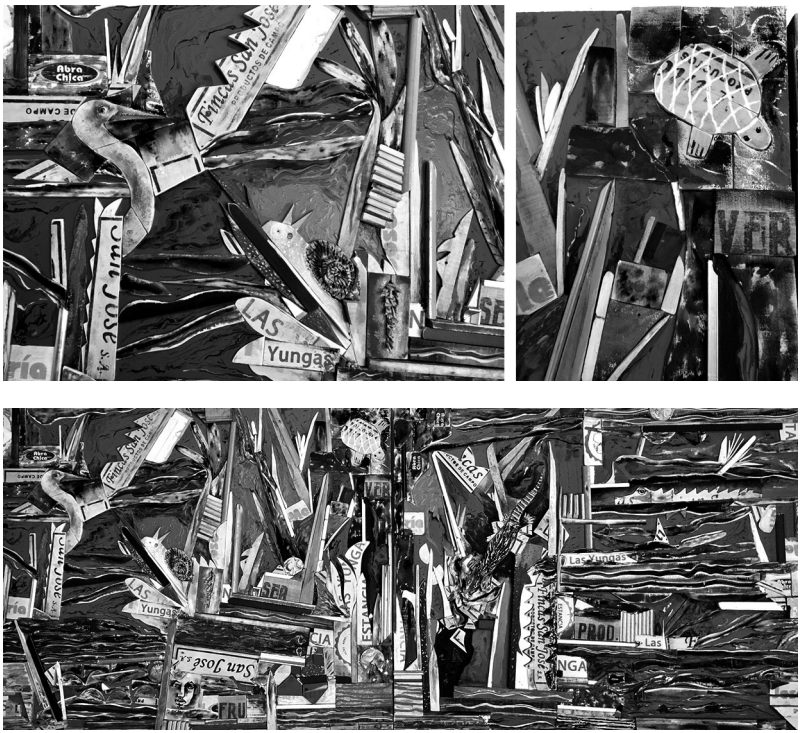
En el inicio de nuestro trabajo nos referimos a los cuadernos en los que el artista del litoral registra aquellos textos e imágenes que lo interpelan y que están en el origen de sus trabajos. En uno de estos cuadernos escolares leemos:

> ... dibujos, dibujo en el aire, el espacio y las cosas adquieren una nueva dimensión, yo me incorporo a ese espacio, soy parte de él, soy cosa que se mueve en esa quietud engañosa. Viajo en una encrucijada de ficción donde la escala me supera. En la medida en que me muevo, lo que era ya no es, la pequeña certeza desaparece. Flores, plantas, animales de nombres 'exóticos', de cuerpos livianos, ingrávidos, flotan sobre inmutables cuadrados blancos y negros, quizás un ajedrez del litoral. (Monasterolo, cuaderno de artista, 15 de diciembre de 2015).

Finalmente, la referencia al ajedrez nos conduce a Duchamp, al filme *Entr'acte* de René Clair (1924) en el que juega con Man Ray y al quiebre epistemológico que introduce con *Rueda de bicicleta* (1913 - 1964). Movimientos estratégicos que expandieron el arte fuera de los dominios disciplinares, que problematizaron su especificidad y legibilidad y que, cuando pensamos en ellos, siguen siendo una oportunidad para volver a reflexionar sobre aquel axioma fundacional de las vanguardias históricas: "no es la cosa representada, es la misma cosa" (Monasterolo, 2018).



Figuras 1 y 2, *Río das mortes, vira vermelho,* Cuaderno de artista, 2015. Instalación, Museo Héctor Borla, Esperanza, 2017, Ph: I. Molinas.



Figuras 3, 4 y 5: Paneles de madera policromada, técnica mixta, 2017. Ph: I. Molinas.

Bibliografía

Barthes, Roland (2005) [2004], *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el College de France, 1978-1979 y 1979-1980,* Buenos Aires, Siglo XXI.

Blanchot, Maurice (1959), *El libro que vendrá,* Caracas, Monte Ávila.

Czaplicka, María (1914*), Aboriginal Siberian*, Oxford, Clarendon Press.

Dewey, John (2008) [1934], *El Arte como experiencia*, Barcelona, Paidós.

Eliade, Mircea (2016) [1951], *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, Méxco, FCE.

Gompertz, Will (2013) [2012], *¿Qué estás mirando?:150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*, Buenos Aires, Taurus.

Jung, Carl (1989) [1968], *Psicología y alquimia*, Barcelona, Plaza & Janés Editores.

Molinas, Isabel (2017), "Ficciones críticas y curaduría de frontera", en Revista *El taco en la brea*, nº 6, diciembre, pp. 295-313.

Monasterolo, Abel (2015, 15 de diciembre), Cuaderno de artista.

Monasterolo, Abel (2017, 10 de octubre), Comunicación personal con Isabel Molinas.

Monasterolo, Abel (2018, 29 de junio), Comunicación personal con Isabel Molinas.

Nancy, Jean-Luc (2013) [2012], *La partición de las artes*, Valencia, Pre-Textos/Universidad Politécnica de Valencia.

Pariente-Ahmed, Queli (2017), J*ung, alquimia, escritura y artes plásticas. Ensayos críticos,* Buenos Aires, George Zanun Editores/Instituto Literario y Cultural Hispánico.

Rosenthal, Mark (2014), *Joseph Beuys. Obras 1955-198,* Buenos Aires, Fundación PROA.

Sagasti, Luis (2011a), *Bellas artes*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Sagasti, Luis (2011b), «El escritor bahiense Luis Sagasti analiza su última novela». La Nueva, Recuperado de (última consulta: 12/04/19), en http://www.lanueva.com/aplausos/102559/el-escritor-bahiense-luis-sagasti-analiz-su-ultima-novela.html

Sarlo, Beatriz (2005), "Los modos de ser Barthes. Prólogo a la edición en español de *La preparación de la novela*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Sieroszewski, Wenceslas (1901), "Du chamanisme d'aprés les croyances populaires des Yakoutes", en *Actes du premier Congrès international d'histoire des religions*, Paris, Leroux.

Speranza, Graciela (2017), *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*, Barcelona, Anagrama.

Taverna Irigoyen, Jorge (2017), *Los equinoccios espirituales,* Texto curatorial de la exposición homónima presentada en el Colegio de Arquitectos de Santa Fe.
Taylor, Diana (2012), *Performance,* Buenos Aires, Asunto impreso.
Vonnegut, Kut (1991) [1969], *Matadero cinco,* Barcelona, Anagrama.

Cruzar para crear: entre literatura y danza. Un estudio interdisciplinario

Victoria Alcala

Introducción

El arte es uno de los signos que nos liga
unos a otros en nuestra lucha común.
Albert Camus

A partir de un recorrido entre la literatura y la danza, destacamos los casos de Susana Thénon (1937-1991, poeta, traductora, fotógrafa) y de Iris Scaccheri (1934-2014, bailarina, coreógrafa, escritora).[1] La presencia corporal en sus obras resulta imprescindible para reflexionar sobre cómo se enuncia el cuerpo tanto en la poesía como en la danza. Asimismo, observaremos la incidencia de la interdisciplinariedad en sus poéticas, atravesadas por la "unidad y la permeabilidad psíquica" (Coll Espinosa, 153), cualidades presentes en todo acto creador.

En primer lugar, es necesario desglosar los tres conceptos presentados como *cuerpo, enunciación* e *interdisciplinariedad*. Coincidimos con Norman Duncan (2007) en que el cuerpo es la raíz de todas las artes, que se presenta y representa en las obras por distintas estrategias de organización específicas a cada género y a su respectiva disciplina,

1 En adelante designaremos las abreviaturas ST e IS para cada una de las autoras. Según consultamos en el Juzgado Nacional, las fechas de nacimiento de cada una de las autoras, no coinciden con los datos difundidos hasta el momento. Por tal motivo, publicamos las fechas precisas, basadas en la documentación consultada. En el caso de Thénon figura en el Expte. N° 25933/1990 del Juzgado Civil N°2. Las fechas de nacimiento y muerte de Scaccheri figuran en el Expte. N° 60695/2014 del Juzgado Nacional.

ya sean predominantemente verbales o no verbales.[2] Consideramos que el cuerpo se manifiesta, portando significados que trascienden su tematización. A su vez, es reservorio de valores sémicos logrados por medio de recursos que funcionan como desvíos del código, más allá del soporte y sin ser exclusivos del modelo lingüístico. En el acto de creación el cuerpo siempre es llamado, convocado, aun cuando es temido o negado. Es decir, el lenguaje artístico construye un cuerpo figurado que se oculta o se devela, según *quién* hable en el poema o *quién* baile en la danza. Expresa una función subjetivizante y enunciativa, sea cual sea su grado de representatividad. Al inscribirse en un determinado código –gráfico, kinético o el resultado de ambos–el *cuerpo real* se enuncia metafóricamente en el proceso creador, cubriéndose de sentidos propios del sujeto –siempre un doble ficticio–. Nos detendremos en el "cuerpo figurado", resultado de los procesos metafóricos "que operan en los discursos y que contribuyen a construir éste como una presencia corpórea" (Imboden, 6). Consideramos que la experiencia deja huellas en la creación, y con una matriz primordialmente poética. Por medio de las estrategias de condensación o desplazamiento, el cuerpo se inscribe en el papel –y en el escenario, más fugazmente– volviéndose una imagen doble del sujeto que crea[3].

Partimos de la idea de que lo corporal está contenido en los enunciados, definidos como actos de habla subjetivos (Kerbrat-Orecchioni, 1997). El cuerpo está detrás de quien (se) dice y a su vez, figura su presencia. En este caso, nos centramos en el rol del "locutor" o sujeto de la enunciación definido por Oswald Ducrot (1984) como la voz que toma el enunciado bajo su responsabilidad. Obviamente, establece relaciones con el carácter empírico –sobre todo en textos auto-referenciales– y con otras voces o personajes del discurso. El

2 Es claro que las imágenes verbales no son solo visuales, sino también sensoriales. Estudiamos dicha temática en "Escribir, imaginar, crear entre literatura y danza", ambas disciplinas comparten la experiencia multisensorial (Ponencia presentada en el *2° Congreso Internacional de las Artes. Revueltas del Arte,* de la Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, octubre de 2017).

3 Afirma Camacho: "El ritmo del poema se consigue a partir de una serie de versos; en la danza, mediante frases de movimiento en la página del escenario" (Adame, 54).

enunciado en la danza o en el poema, ese "aquí y ahora", devela que el cuerpo produce una forma textual o escritural que es encarnada por su locutor.

Por último, partimos de una concepción holística que supone que todo hombre *es* cuerpo y *es* alma, *es* soma y *es* psique. La danza y la literatura son en tanto artes formas de creatividad y simbolización que condensan en el psiquismo –siempre poético– y en el cuerpo del sujeto las marcas de un lenguaje inconsciente. La categoría de "psiquismo creador", acuñada por el Dr. Fiorini (2006),[4] nos permitirá comprender los mecanismos de configuración de la subjetividad, situada entre lo común y lo divergente, entre lo posible y lo imposible. Según el autor, todo proceso de creación implica un desplazamiento de lo propio hacia lo desconocido. A través de dicho movimiento, "El Sujeto Creador, en tanto desidentificado, está en disposición de volar a todas las identificaciones" (49). Consideramos que tal propagación, permite al artista establecer "un cruce de direcciones" (55) en permanente movimiento no solo hacia nuevos rostros, formas y voces sino también hacia la búsqueda de nuevas técnicas, soportes, géneros y lenguajes. Considerando el proceso creativo como un "constructo multidimensional" (Corbalán, 46), el diálogo entre artes intensifica la cualidad polifacética latente en todo artista. Dicho de otro modo, si el arte construye *un ser en estado múltiple*, los lazos inter- y transartísticas dadas en un mismo sujeto o entre varios, incrementan notablemente la potencialidad creadora. Finalmente, lo interdisciplinario se entiende como una posibilidad de poner en común las fronteras de los discursos para reconocer formas de expresión diversas, junto con el pasaje de traslación de una disciplina a la otra. La combinación entre artes devuelve al hombre una experiencia originaria de integración, como forma de representación, de composición y de restitución entre el sujeto, su cuerpo y sus decires.

4 Agradecemos al Dr. Fiorini por su supervisión, además de los aportes realizados en las numerosas entrevistas personales que nos ofreció entre 2017 y 2018.

Foco 1: el cuerpo y sus figuras

Como ya dijimos, las imágenes, las emociones y las acciones del Yo –resultado de la experiencia corporal– revisten lo real y se manifiestan en las producciones artísticas, de forma más o menos visible. Los distintos organizadores del discurso y sus variados modos de composición evidencian la perceptivización del cuerpo representado y/o encarnado. El cuerpo, como figura y como fondo, se articula a partir de los vectores espacio/ tiempo/intensidad, que dan como resultado distintos significados, según el sistema de valores establecido en cada autora.[5]

Ellas presentan el pasaje entre artes: Susana entre la poesía y la foto, Iris entre la danza y el poema.[6] En el cambio de un código a otro, se consolida un *estilo* interdisciplinario en ambas. También van generando desplazamientos o cambios hacia otros códigos, por medios de los cuales las manifestaciones artísticas se amplían significativamente. A continuación, veremos brevemente las corporalidades presentadas en las obras y sus vinculaciones con la poesía o la coreografía, respectivamente.

a. Susana, a contrapelo del cuerpo

La relación Yo-cuerpo en el desarrollo de los distintos poemas de ST, según su orden cronológico, plantea tres figuraciones: la del cuerpo ausente, la del cuerpo de la fractura y la del cuerpo del fluir.[7]

5 Cabe aclarar que Thénon y Scaccheri son herederas del cambio de paradigma estético producido por las vanguardias de principio del siglo XX, cuando el arte se vuelve no figurativo y se va alejando del referente para acercarse a los formantes fónicos y/o sensoriales.

6 Ambas establecen otras relaciones interdisciplinarias por fuera del vínculo que presentamos. Por ejemplo, Susana tocaba el piano y también en sus poemas establece referencias con la pintura y el tango. Iris, trabaja con otros artistas como Sara Facio en fotografía, Walter Di Santo y Mariana Pace en pintura y soportes audiovisuales, por mencionar algunos.

7 Tomamos las denominaciones de Blanca Alberta Rodríguez en su análisis de la obra Gervitz como préstamos para el presente estudio.

El primer recorrido que establece la voz poética en *Edad sin tregua* (1958) sucede en el tronco superior del cuerpo: manos-corazón-ojos. Va trazando distintas partes mediante la sustantivación. A partir del poema número 13, "Scherzo", el Yo deja de ser tácito, aparece al final en una subordinación entre paréntesis que exclama: "(Yo no quiero)" (Thénon 2001: 34). Como primera sintaxis entre el texto y la imagen figurada, observamos que el cuerpo está reducido a lo mínimo: la boca, las manos, el pecho, los ojos. Hacia el segundo poemario, en *Habitante de la nada* (1959) el locus corporal se ancla principalmente en dos zonas: el pecho y la pelvis. El cuerpo está ausente e indica una "des-territorialización" (Barrenechea en Thénon 2001). Escribe ST: "yo era el destierro/la extranjería" (Thénon 2012: 79).

Por otro lado, en "No" afirma: "me niego a ser poseída/por palabras, por jaulas,/por geometrías abyectas" (Thénon 2001: 52). Progresivamente, el cuerpo es homologado a recurrentes imágenes cadavéricas como "ojos huecos" junto con las uñas y los dientes hasta la presencia de la náusea, el horror y la asfixia. El cuerpo ausente, es el espacio inhabitado, cuasi- nihilista, que busca el estado antes del verbo y se sabe prohibido. Ya el vacío había sido instalado en *Edad sin tregua* (1958) en el poema "Nada": "mis manos se marchitan / abrazando la nada" (Thénon 2001: 31). Luego, hay solo restos: "Quedan las manos, apenas,/suavemente dibujadas" (71). Percibido como objeto abyecto, el Yo poético progresivamente explicita su vivencia fragmentaria. En el número 17 de *distancias* (1984) escribe "*soy dos*" (Thénon 2001: 114).

A su vez, hay una convicción de que hay un más allá del cuerpo que, aunque imposible de tocar, permite el avance hacia lo Otro, por medio de una abstracción mayor como sucede en su libro *distancias* (1984). La disposición gráfica y visual de los poemas se radicaliza: vemos la presencia de espacios en blanco y el uso de elipsis en los niveles fónicos, sintácticos y semánticos. El blanco, "como espasmo visual" (Rodríguez, 103) da cuenta de una fractura en el cuerpo del poema.

Sin embargo, el encuentro con la danza previsto al inicio de sus poemas "Danza" de *Edad sin tregua* (1958) y "El bailarín" de *Habitante de la nada* (1959), se consolida en *distancias* (1984), obra terminada luego de varios años de desilusión. Al conocer a Iris, la danza otorga un nuevo movimiento para la experiencia poética. La misma

autora reconoce que lo que "infunde" la danza es "la visión definitiva para reelaborar y completar esta obra" (Thénon 2012: 6). Iris es causa de su escritura donde el cuerpo inaugura *otro fluir.* En su última obra *Ova completa* (1987), el cuerpo del poema se desborda, sus sílabas exceden el patrón métrico utilizado hasta ese momento y lo lúdico resuena con mayor presencia de la abstracción y presencia de distintas lenguas. Lo incorporal finalmente, se vuelve musical. El cuerpo traza una nueva forma de estar en la escritura.[8]

b. Iris, cuerpo en expansión

Dentro del variado, rico y vasto repertorio de coreografías de IS,[9] proponemos una primera clasificación tentativa para agruparlas según el predominio de elementos, aunque por su intrínseca mixtura muchas de ellas se sitúan en los límites de un grupo y de otro:[10]

- Ciclo de obras que recuperan la tradición popular. Aquellas que retoman el tango, el flamenco, las fábulas infantiles, por ejemplo: *Para Gardel*, *La zorra y las uvas*, *El libro de los cuentos*, etc.
- Ciclo de obras que recrean repertorios clásicos y/o modernos. Por ejemplo, *Carmina Burana*, *Las primaveras de Nijinsky*, *Homenaje a Dore Hoyer*, *Algo* más sobre Mozart, La *traviata,* etc. Muchas de ellas, junto con las de la tradición popular, fueron presentadas por la propia Iris como "Homenajes" a distintos artistas y colegas.
- Ciclo de obras experimentales. En muchas de ellas, lo experimental se pone en juego también con lo clásico, lo moderno y lo popu-

8 Véase: Cifuentes-Louault, Juana.

9 Las obras elegidas pertenecen a un archivo inédito y forman parte de mi tesis doctoral aun no publicada. Su cronología está siendo detallada, por tal motivo, no se agregan las fechas de creación y/o presentación.

10 El estudio sobre la atipicidad tanto de Thénon como de Iris por el estilo de sus poéticas que dialogan con la tradición literaria y en danza con mayor familiaridad que las generaciones de la época fue presentado en el *Congreso de Tendencias Escénicas de la Universidad de Palermo* (febrero de 2018). Las dos presentan rasgos experimentales, clásicos, modernos bajo la insignia de un estilo poderosamente personal y sin adherirse a ninguna promoción ni bandera política.

lar. Algunos ejemplos podrían ser: *Oye humanidad, Idilios*, *Juana Reina de Castilla y Aragón*, etc.
– Ciclo de obras que abordan temáticas amorosas y de género. *La muñeca, Mujeres argentinas, Frowelt, ¿Me quisiste alguna vez?, etc.*

Como características comunes entre los diversos ciclos, observamos que la construcción coreográfica no solo dialoga con la literatura, sino que incorpora disparadores, referentes, temas y/o tópicos del ámbito de la música, de la historia, de las artes visuales, etc. La corporalidad es configurada y representada a partir del uso de la *metakinesis*. Es decir, las resonancias psíquicas y emocionales acompañan al movimiento de cada personaje, como "Juana, la loca", "La Sorda", "La Muñeca", entre otros. La plasticidad creativa de Iris se expresa en un repertorio extenso de actantes, temáticas y tradiciones. Hay una evidente tendencia a construir corporalidades desbordadas, excéntricas, que por momentos rozan lo monstruoso y siniestro, y por otros, alcanzan el equilibrio dentro de un despliegue con alto voltaje de caos. El sentido general de sus obras si sitúan dentro del polo de la expansión que define un ideario estético de libertad, autenticidad y fluidez del movimiento.

Por ejemplo, *en Juana Reina de Castilla y Aragón* (Terzián, 2014), la protagonista atraviesa por diversos estados organizados en una serie cíclica de movimientos abiertos y cerrados,[11] que se repiten en tres momentos. El primero, se desarrolla en una trayectoria del centro hacia la periferia, del movimiento liviano al pesado. El uso del espacio dirigido y la disociación piernas/torso,[12] representan una obstinación del personaje en acciones principales como: golpear las piernas, latiguear los brazos y sacudir las manos. En el segundo mo-

11 Según Love (1953), los movimientos abiertos son aquellos que generan un despliegue in crescendo, mientras que los cerrados son aquellos cuya fuerza y trayectoria va mermando.

12 En continuación con Laban, el esfuerzo o energía del movimiento puede describirse acorde con cuatro aspectos: el flujo (conducido o libre), el espacio (dirigido o indirecto), el tiempo (suspendido o súbito) y el peso (liviano o fuerte), cuyas combinaciones dan como resultado diversas cualidades y acciones. Véase: Kalmar, Patricia. (2005). *Qué es la Expresión Corporal.* Buenos Aires: Lumen.

mento, los movimientos angulares van desplegándose mayormente al espacio periférico, aumentando la cantidad de giros y saltos con el aumento de la velocidad. El uso del espacio dirigido, los tiempos de suspensión y el peso liviano, presentan una cualidad de deterioro en Juana. En estas escenas el movimiento se concentra cada vez más, aparecen los siguientes textos: "¿Dónde estás?" (Terzián 2014) y la voz de la bailarina, ambos en off, rezando –o más bien implorando– el Padre Nuestro. Es interesante cómo la bailarina realiza movimientos aparentemente sin determinación, ejecutados desde la mera impulsividad, pero que suspenden el tiempo gracias a los gestos de gran concentración energética. En la tercera situación, expresa una máxima apertura, simultáneamente con el texto: "Puedo cantar los versos más tristes esta noche" (Terzián 2014), las formas quebradas y la oposición entre las partes del cuerpo. Finalmente, el movimiento es mayormente ligado y de peso liviano, alternado con una secuencia de vueltas en el piso que se repite manteniendo un movimiento percusivo, con diferentes frentes y duraciones. Juana, termina con los brazos en alto. En dicho gesto ya no hay un pedido de auxilio desesperado sino una inversión de valores: la expresión de la gloria triunfa por sobre la súplica y la demencia.

Tanto en la obra ya mencionada, como en "El Hoyo" (Alcala, 2017),[13] el locus corporal se ubica, en línea con la tradición expresionista, entre el plexo solar, el pecho y la cabeza.[14] Especialmente, el rostro compone una gestualidad en función del cuerpo que danza y las piernas se disocian. Los cambios abruptos de velocidad en el movimiento figuran *el cuerpo del desborde*. En "El Hoyo" (Alcala, 2017) la palabra interactúa a nivel rítmico con la excentricidad y repetición

13 Cabe aclarar que en nuestra Tesis Doctoral conformamos un archivo inédito compuesto por obras y escritos de Scaccheri, que fueron donadas por amigos y familiares. En este caso, "El Hoyo" es un video no publicado, y por tal motivo, lo referenciamos en función de nuestra recopilación. En adelante, el lector se encontrará con referencias a dicha Tesis, como fuente de origen de los archivos. Agradecemos a Mariana Pace, Walter Di Santo, Sergio Selim y Aurelia Chillemi por colaborar con los documentos.

14 "El Hoyo" es un fragmento que forma parte del espectáculo *Oye Humanidad I,* por tal motivo usamos el entrecomillado

de los movimientos. La palabra –voz en off en francés– y el movimiento adquieren primero autonomía. El texto recitado en francés mantiene su ritmo en alta velocidad y con la repetición de determinadas palabras. No presenta pausas, pero sí mantiene un patrón rítmico quebrado por la acentuación de las palabras que se reiteran. Si bien hay movimientos que se repiten, estos no coinciden con la aliteración de palabras. Salvo, en el momento final en que se detiene e imprime una imagen con los brazos hacia arriba y la voz en off pasa a recitar en castellano: "Así, digamos más, hasta el final" (Alcala, 2017). Con un cambio radical de sentido, decir y bailar son un intento de expresarlo todo. La dicotomía espacio circular/espacio lineal y la frecuencia aleatoria de lógicas de movimiento en todas sus obras, dan cuenta de un estilo donde el contraste, el desborde y lo múltiple son característicos. Vemos cómo el movimiento se ancla en la experiencia de una matriz meramente poética y se compone musicalmente con el ritmo de la palabra o por su oposición.

Foco 2: imbricaciones entre escritura y danza

A priori consideramos que la escritura poética plantea una separación en el sentido que es exteriorizada: el sujeto al escribir pone afuera del cuerpo. Nombrar implica separar el objeto de la palabra (Calmels, 2014). En este caso, la hoja funciona como un espejo (Dorra, 2005) en donde el sujeto puede inscribirse y proyectar su cuerpo. Todo escritor se sumerge y se deshace en una dialéctica subjetiva para que aparezca a través del acto poético, otra voz y se inscriba como un doble-ficticio. La fragmentación presente en ST es, además de una marca de estilo, propia de la escritura literaria. Sin embargo, no se trata de una mera traslación. La oposición sujeto/cuerpo es necesaria para que aparezca una tercera realidad, el intento de transgredir del lenguaje. El locutor de los poemarios busca constatar la existencia y en ese tránsito, la imagen en movimiento y el sonido, meras expresiones corporales, permiten anudar el sujeto y su cuerpo-objeto. Por el contacto con la danza de Iris, observamos que la danza facilita una experiencia de unidad en el sentido que interioriza la emoción, la idea o la palabra que es bailada y la despliega en el espacio. La sucesión de imágenes instantáneas

produce una síntesis visual, que puede percibirse como un fraseo de movimiento. El resultado es la síntesis de dos imágenes actualizadas simultáneamente, la de la percepción y la de la figuración. El movimiento en la danza, en cambio, se da del objeto al sujeto. El cuerpo es interiorizado en la máscara del personaje interpretado por el bailarín. El locutor de las obras de danza encarna algún conflicto interior que es expresado por medio de un mayor o menor despliegue espacial.

También hay una clara, aunque desequilibrada relación entre escritura y coreografía (Naverán-Écija, 2013) en el sentido en que ambas dan voz a distintos sujetos locutarios. Sin embargo, la escritura poética construye una escena para que el cuerpo del enunciatario devele una metáfora encarnada. El Yo-lírico, materia inasible, deja atrás el cuerpo del autor para construir un nuevo cuerpo, una nueva piel, una nueva voz, en la escena del papel. Allí, quedará inscripta una corporalidad[15] que un lector atento deberá percibir y vibrar con ella. En cambio, la coreografía pone en acción los movimientos tallados en el cuerpo del bailarín, que revisten al autor y al cuerpo real para desenmascarar un nuevo cuerpo, una nueva piel, una nueva escritura. Será la tarea de un espectador atento, percibir el poema corporal y vibrar con él. Utilizando tanto la danza como la escritura la misma traslación metafórica del sujeto/autor hacia yo/otro, ambas presentan también: una sintaxis con la imagen; una secuencialidad, una yuxtaposición de niveles semánticos, una disposición gráfica o escénica, una espacialidad y una temporalidad determinadas, y una concepción del cuerpo.

La coreografía pone en acción un cuerpo ficcional cuya vida es efímera–solo vive con el instante de la danza–. Contrariamente, la escritura, discurre un cuerpo ficcional cuya vida queda atrapada en la palabra inscripta. La danza, por su carácter mortal, busca con insistencia sujetar el movimiento, tanto durante su elaboración como para su posterior reposición o registro. Hay dos tipos de escrituras en danza. La primera, la coreografía se define por la transcripción al cuerpo real cuya función es, como ya vimos, metafórica. La otra,

15 Daniel Calmels (2014) nos recuerda que "la escritura es un organizador del cuerpo y del psiquismo" (75). En la hoja, se representan tanto el esquema como la imagen corporal. Especialmente, la escritura poética "no intenta olvidar el cuerpo sino reconstruirlo (...). La palabra escrita es la unión del cuerpo en la lengua" (100).

la anotación, son las notas sobre el movimiento en el papel escrito. Es decir, la traducción gráfica (escritura más próxima al concepto de ideograma o pictograma), y a veces verbal (indicaciones escénicas), de lo coreográfico. En algunos casos, se compone asimilándose a un guion teatral, otras, en función de la partitura musical, o como una mixtura de ambas. Según nuestro archivo, IS cuando anota la danza no responde a códigos kinéticos convencionales, sino que incluye signos y cambio de voz en las acotaciones de forma arbitraria. Probablemente tal impulsividad sea el resultado de un apunte espontáneo y elaborado como un código interno para su entendimiento ya que ella es su propia intérprete. Por ejemplo, en la anotación (Alcala 2017)[16] de "La vida breve", describe la acción desde dos perspectivas en primera persona ("bailo") y en tercera ("baila"), expresando la relación entre la autora y el personaje respectivamente.

En IS hay una clara tendencia a disponer la escena desde la escritura, utilizando las dimensiones narrativas, poéticas y dramáticas simultáneamente. Aunque según el caso, dichos niveles de lectura conforman distintas maneras de distribución entre sí y con el texto-base. Los relatos de *Brindis a la danza* y los testimonios hallados dan cuenta de un lazo intrínseco y genuino, entre lo verbal y lo no verbal. Los poemas, con un predominio hacia la narración polifónica, son incluidos en sus espectáculos, ya sea como voz en off, como fluir de la conciencia o como partitura interior para la intérprete.

Algunas coreografías basadas en los escritos, parten de un subtexto que acompaña la construcción de carácter, como sucede en *La Muñeca*.[17] La literatura produce danza, explicita e incluye el discurso escrito de forma oral, en obras como *Oye Humanidad*, *Eva Perón en*

16 Como ya dijimos, se trata de un manuscrito inédito que forman parte del archivo de mi Tesis Doctoral. En este caso, es una breve anotación de la coreografía de la obra de Manuel de Falla. Son los únicos datos con los que contamos ya que el resto de información es desconocida.

17 Según el diccionario de Paul Love, una coreografía es "arte o ciencia de componer danza; los movimientos, frases, ritmos, etc. Y su estructuración y ordenamiento" (21). Cuando fue usado el término por primera vez, designaba un método de escritura en danza. Actualmente se reserva el concepto de "notación en danza" para la escritura y "coreografía" para "significar el arte de composición del movimiento, esté escrita o no" (21).

la Hoguera, etc. Se trata de danzas que se inspiran o reorientan motivos, tópicos y/o argumentos literarios. Dicha relación puede estar de forma explícita o implícita en la puesta en escena y puede inspirarse en textos propios o ajenos. Iris bailó poemas de ST y de otros escritores, en "Iris con los poetas" y en *La Gaucha*.

Todos los ejemplos, tienen en común el hecho de Iris no concibe su danza sin su escritura. El paralelismo es muy evidente cuando tomamos el caso de *Idilios*, texto con distintas versiones: interpretada en una ocasión por Aurelia Chillemi, interpretada por la propia Iris, en colaboración con las pinturas de Walter Di Santo y la intervención audiovisual de Mariana Pace, y publicado en 2013 y 2014 como dos poemarios bajo el mismo título. Sobre su relación con la escritura afirma que los textos son "la esencial nutrición de mi danza. Ahora, los quise recuperar para volver a ver el origen de mi danza en cuanto a la parte fundamental de la línea de creación" (Scaccheri, 7). En una entrevista personal que realizamos a la editora de sus libros para nuestra Tesis Doctoral, Claudia Schvartz, nos comentó la forma de escritura de Iris:

> Ella escribía al pie de las fotos, cuando terminaba de bailar en su casa, al pie del árbol. Ahí creo todo, después de esas horas tremendas, fecundas de trabajo danzando, se iba al fondo donde tenía ese pino y escribía en los cuadernitos Gloria. Ahí brotaban las cosas como borbotones (Alcala, 2017, s/p).

El cuerpo juega como en sus poemas, experimenta y desafía todo límite: su eclecticismo expresa una danza en constante expansión, donde carne y escritura pueden acercase, fundirse y alejarse.

Confines y proyecciones liminares

No es lo propio sino lo impropio
-o, más drásticamente, lo otro-
lo que caracteriza lo común.
Roberto Espósito

A partir de lo esbozado, podemos afirmar lo siguiente:

a. Hay tanto en literatura como en danza una muerte del sentido literal del cuerpo para que el locutor exprese distintas voces o sujetos, ancladas en variadas figuraciones corporales. El cuerpo funciona como metáfora de lo que todo artista inaugura buscando *ser otros*. Todos los nombres posibles, todas las formas de ligar distintos reinos. Como pregunta Paul Valéry: "¿Qué es una metáfora sino una suerte de *pirueta* de la idea cuyas diversas imágenes o diversos nombres se unen?" (1990: 188). Agrega Silvio Lang:

> La poesía y la danza son las lenguas que preservan este primitivismo del lenguaje. Ya lo dijo Nietzsche (Sobre verdad y mentira en sentido extramoral): la naturaleza del lenguaje es metafórica (Adame, 97).

Quedarán por profundizar los tipos de metáfora presentes en ambas, así como las estrategias de pasaje del texto escrito al texto bailado. [18]

b. Hay una clara analogía entre escritura y coreografía, ambas como formas de delimitación, tallado o inscripción en el espacio –del cuerpo, del otro y de lo otro–.[19] Toda escritura –si bien busca fijar o sujeta– presenta también un dinamismo, en este caso el desplazamiento del locutor en un recorrido sémico, que inaugura constantemente identidades enunciativas. Descifrar, encriptar, dar cauce a lo singular, bailar es como escribir.[20]
c. Esbozamos diversas formas de relación entre danza y literatura. Primero como una concepción de movimiento presente en las poesías tanto de IS como de ST. Segundo, el tratamiento de una voz poética que se pone en contacto con la danza en el caso de ST (quien, posteriormente lo hará con la fotografía en su último libro publicado). Tercero, de una danza que se inspira, reorienta o

18 Véase Whittock, Trevor.

19 Quedará por ahondar en las etimologías de escritura, escenografía, coreografía e inscripción para delimitar sus funciones y alcances.

20 Se sugiere revisar los estudios de Dolores Ponce (2010) y de Ann Hutchinson (citado en Ponce 2010).

traduce textos literarios en el caso de IS. Los puntos de contacto entre ambas se distribuyen de formas variadas, según la intencionalidad de cada artista y la producción de cada obra en particular. A veces, actúan de forma independiente y otras, se fusionan para construir dispositivos más complejos.

d. Vemos que la escritura en danza presenta al menos, dos funciones. La primera, es meramente descriptiva. Se trata del registro de información para la interpretación o puesta en escena. La segunda, es interpretativa. La función de la palabra es conmover, expandir, completar las acciones del bailarín. Para IS palabra y movimiento son indisolubles: no muestran un orden sistemático ni jerárquico y si bien tienen valor propio, hasta el momento, no pueden ser comprendidos fuera de su cosmovisión artística.

Los soportes o mediadores dejan diferentes tipos de experiencias en sus hacedores acorde con el dominio técnico que cada uno requiere. A su vez, cada artista introyecta en sus materiales distintas facetas. Coincidimos con López Martínez (2011) cuando plantea que, a mayor variación técnica, mayor ductilidad y, por ende, más capacidad creadora. En esta doble trayectoria objeto-sujeto, no hay inicio ni fin para distinguir quién moldea a quién. Por el contrario, se inaugura un espacio dialéctico cuya confluencia pone en contacto todas las formas primarias del hacedor con las posibles máscaras por descubrir. Ante la propuesta de una nueva técnica y soporte, otros sentidos se abren, el Yo se vuelve cada vez más plástico y tales máscaras se vuelven a multiplicar. En la pregunta sobre *quién* dice Yo en el poema o en la danza, el cuerpo grita, se camufla, se trasviste, se fragmenta, se une, habla sobre sí mismo y busca nombrar eso Otro que *no cesa de no inscribirse*.

Bibliografía

Primaria:

Terzián, Alicia [Alicia Terzian] (2014, julio 2), *Alicia Terzián- Ballet Juana Reyna De Castilla y Aragón (1983)* [Archivo de video], Recuperado de https://www.youtube.com/channel/UCrBma4g5xYd-xDDiXWR-4cg, consultado el 06/05/17.

Scaccheri, Iris (2010), *Brindis a la danza,* Buenos Aires, Ed. Leviatán.

Thénon, Susana (2001), *La morada imposible I,* Buenos Aires, Ed. Corregidor.

---------- (2012), *La morada imposible II*, Buenos Aires, Ed. Corregidor.

Secundaria:

Alcala, Victoria (2017), Configuración de la subjetividad en la literatura y en la danza: el vínculo entre Susana Thénon e Iris Scaccheri (Tesis doctoral inédita), Buenos Aires, Universidad Católica Argentina.

---------- (2017), "Escribir, imaginar, crear entre literatura y danza" (en proceso de publicación), En: *II Congreso Internacional de Artes. Revuelta de Artes.* Buenos Aires, Universidad Nacional de las Artes.

Adame, Alejandra *et al* (2009), *Encuentro Internacional de Investigación de la Danza 2008*, México, CONACULTA/INBA/Cenidi Danza.

Calmels, Daniel (2014), *El cuerpo en la escritura,* Buenos Aires, Biblos.

Cifuentes-Louault, Juana (2015), "La poesía coreográfica de Susana Thénon" (Germán Tosto, traductor), en: *ILCEA* (versión digital), recuperado de: http://ilcea.revues.org/3577 Consulta, el 02/03/18.

Corbalán, Javier (2006), "La creatividad y su medida: matices y claves en Arteterapia", en: Coll Espinosa, Francisco (2006) (coord.), *Arteterapia. Dinámicas entre creación y procesos Terapéuticos*, Murcia, Universidad de Murcia.

Coll Espinosa, Francisco (2006) (coord.), *Arteterapia. Dinámicas entre creación y procesos Terapéuticos*, Murcia, Universidad de Murcia.

Dorra, Raúl (2005), *La casa y el caracol: para una semiótica del cuerpo,* México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Ducrot, Oswald (1984), *El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación*, Barcelona, Paidós.

Duncan, Norman. (2007), "Trabajar con las emociones en Arteterapia", en *Arteterapia – Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social,* vol. 2. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 39-49.

Fiorini, Héctor Juan (2006), *El psiquismo creador. Teoría y clínica de procesos terciarios*, Buenos Aires, Nueva Visión.
Imboden, Rita Catrina (2005), *Tópicos del Seminario*, 16, julio-diciembre, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 5-15.
Kerbtrat-Orecchioni, Catherine (1997), *Enunciación: de la subjetividad en el lenguaje,* Buenos Aires, Edicial.
López Martínez, María Dolores (2011), "Técnicas, materiales y recursos utilizados en los procesos arteterapéuticos", en: *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, vol. 6, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, p. 191
Love, Paul (1953), *Terminología de la danza moderna* (Pastora Sofía Nogués Acuña, trad.), New York, Kamin Dance Publishers.
Naverán, Isabel; Écija, Amparo (edit.) (2013), *Lecturas sobre danza y coreografía,* Madrid, Artea Editorial.
Ponce, Dolores (2010), *Danza y literatura ¿qué relación?,* México, Inbal.
Rodríguez, Blanca Alberta (2006), "El cuerpo de la escritura. Una mirada a la obra de Gloria Gervitz", en *Tópicos del Seminario*, 16, julio-diciembre, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 93-117.
Valéry, Paul. (1990), *Teoría poética y estética* Madrid, Visor.
Whittock, Trevor (1992), "The role of metaphor in dance", en *The British Journal of Aesthetics*. 32, Issue 3, 1 July 1992, pp. 242–249, recuperado de https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/32.3.242 Consulta: el 19/4/18.

EL ARTE DEL DIÁLOGO. COMPARATISMO REVISITADO

Liliana Swiderski
Francisco Aiello

El estudio de las tres áreas culturales que abarca el CELEHIS, y sus ineludibles vínculos con literaturas en otras lenguas, alientan el desarrollo de un espacio dedicado al comparatismo. Las colaboraciones que lo integran, así como los fructíferos debates generados a partir de las lecturas, se orientan a establecer asociaciones entre el ejercicio de la literatura y sus circunstancias sociales y culturales; además de revisar cuestiones metodológicas mediante el examen de textos comparatistas, para advertir las mutaciones de los enfoques a través del tiempo. Ya desde su nacimiento, la disciplina pretendía demostrar que las literaturas nacionales, lejos de ser autosuficientes, se validan gracias a la trasposición de las fronteras lingüístico-políticas. Esta dirección inicial se ha profundizado a raíz de las vertiginosas innovaciones tecnológicas y comunicativas, que no sólo plantean retos epistemológicos, sino que además demandan de los estudios literarios –si es que estamos dispuestos a escuchar– reflexiones que contribuyan al esclarecimiento y la orientación de dichos procesos globales.

No es casual que la idea de diálogo, destacada en el título, vertebre las presentaciones que seleccionamos para esta sección del volumen. Los trabajos de María Estrella y Francisco Aiello examinan conexiones entre mujeres que escriben en distintas lenguas. Estrella vincula las autopoéticas de la española Carmen Martín Gaite y de la británica Jeanette Winterson a partir de un despliegue teórico que focaliza el encuentro con el otro, con especial énfasis en las conceptualizaciones de la hermenéutica. Aiello, por su parte, indaga los modos de apropiación mediante los cuales la guadalupeña Maryse Condé reescribe el clásico decimonónico *Wuthering Hights* de Emily Brontë, y re-

contextualiza la historia en el ámbito de las Antillas tras la abolición de la esclavitud.

Las propuestas de Marcelo Topuzian y de Liliana Swiderski también transitan heterogéneos ámbitos lingüísticos, con un enfoque metacrítico. A partir de los aportes teórico-metodológicos de Joan Ramon Resina, Topuzian ingresa en la disputa entre hispanismo y estudios ibéricos para sumar sus propias reflexiones acerca de esta perspectiva, que busca socavar la hegemonía del estudio de la literatura en lengua castellana. Por último, Swiderski analiza puntos de contacto entre la picaresca aurisecular y el *Bildungsroman* surgido en la Alemania ilustrada para explorar, a partir de un estudio de caso, los alcances teóricos y metodológicos de la noción de género literario para el comparatismo.

Frente a visiones sesgadas, derivadas muchas veces de la pervivencia en la academia de una concepción parcelada del saber, cobra mayor relieve una matriz que podríamos caracterizar como reticular, pues hace hincapié en los puntos de articulación entre productos culturales, en la permeabilidad de sus límites y en la fecundidad de sus tensiones. Las diferentes operaciones discursivas que hacen eje en la intertextualidad (reescritura, préstamos, filiaciones), así como la configuración de imágenes de autor y de lector que remiten a la fluidez y el dialogismo de las identidades, resultan de candente actualidad al interrogarnos sobre la validez, tanto geográfica como simbólica, de los territorios.

Pensar la literatura como diálogo: hermenéutica y reflexión autopoética en Jeanette Winterson y Carmen Martín Gaite

María Estrella

Este trabajo se propone reflexionar acerca de la importancia que adquiere la noción de diálogo para pensar la práctica literaria desde diferentes perspectivas: la hermenéutica contemporánea, el comparatismo y, finalmente, la reflexión autopoética de dos autoras contemporáneas procedentes de dos ámbitos culturales diferentes, la española Carmen Martín Gaite y la británica Jeanette Winterson. Nos interesa particularmente observar cómo desde estas perspectivas se reafirma la necesidad de asumir una mirada intercultural y la importancia de la conexión humana, del intercambio, aspectos que se plasman en la literatura de las dos escritoras seleccionadas.

Los grandes autores de la hermenéutica contemporánea consideran que el objetivo de esta disciplina es el mantenimiento y restablecimiento de un lenguaje-conciencia común que constituye el tejido conectivo de una sociedad ya que, en palabras de Gianni Vattimo:

> ...tanto para Gadamer como para Heidegger [...] tenemos experiencia del mundo dentro de un horizonte en el que las cosas vienen a ser únicamente en el proyecto arrojado que siempre somos nosotros; tal proyecto es la lengua que hablamos y que *nos* habla, como conjunto de costumbres, como patrimonio de textos y como diálogo interpersonal. El ser [...] acaece en el diálogo que nos liga a los otros, sólo con los cuales experimentamos las cosas; y si este diálogo da lugar a un entenderse sobre las cosas es únicamente porque sucede en un *médium*: la lengua. (176).

En consecuencia, esta corriente concibe la obra de arte como un hecho hermenéutico en el que se produce un diálogo comprensivo, una conversación que, como advierte Hans-Georg Gadamer, "significa

salir de sí mismo, pensar como el otro y volver sobre sí mismo como otro" (2002: 356). La capacidad de autoconocimiento que brinda la literatura depende, entonces, del vínculo con el otro:

> ...la experiencia estética es una manera de auto-comprenderse. Pero toda auto-comprensión se realiza al comprender algo distinto, e incluye la unidad y la mismidad de eso otro. En cuanto que en el mundo nos encontramos con la obra de arte y en cada obra de arte nos encontramos con un mundo, éste no es un universo extraño al que nos hubiera proyectado momentáneamente un encantamiento. Por el contrario, en él aprendemos a conocernos a nosotros mismos, y esto quiere decir que superamos en la continuidad de nuestro estar ahí la discontinuidad y el puntualismo de la vivencia. (2002: 66).

Es en este sentido que el filósofo alemán propone su concepción de "horizonte", en tanto el diálogo posibilita la ampliación de la mirada, inaugura nuevas perspectivas y auspicia la comprensión de lo diferente:

> Este desplazarse no es ni empatía de una individualidad en la otra, ni sumisión del otro bajo los propios patrones; por el contrario, significa siempre un ascenso hacia una generalidad superior, que rebasa tanto la particularidad propia como la del otro. El concepto de horizonte se hace aquí interesante porque expresa esa panorámica más amplia que debe alcanzar el que comprende. Ganar un horizonte quiere decir siempre aprender a ver más allá de lo cercano y de lo muy cercano, no desatenderlo, sino precisamente verlo mejor integrándolo en un todo más grande y en patrones más correctos. (1993: 190).

Este nuevo tipo de mirada, que se caracteriza por su apertura, está siempre en movimiento, pues se transforma junto con el sujeto que adquiere nuevas experiencias: como advierte Gadamer, es "algo en lo que hacemos nuestro camino y que hace el camino con nosotros. El horizonte se desplaza al paso de quien se mueve." (1993: 189).

Por otra parte, nos interesa observar que Paul Ricœur, años más tarde, retomará los planteos de Gadamer en su obra *Hermenéutica y acción*, para reflexionar también acerca de la lectura y de las posibilidades que esta actividad abre al individuo en su relación con el mundo:

> Los textos hablan de mundos posibles y de maneras posibles de orientarse en esos mundos. [...] El acento recaerá [...] sobre el mundo que la obra despliega. *Verstehen* (comprender) es seguir la dinámica de la obra, el movimiento de lo que ella dice a aquel sujeto a propósito del cual dice. Más allá de mi situación como lector, más allá de la situación del autor, me encuentro a mí mismo en el modo posible de ser en el mundo que el texto abre y descubre para mí. Es lo que Gadamer llama "fusión de horizontes". (2008: 52).

Finalmente, en esta misma línea debemos ubicar las reflexiones de Hans Robert Jauss, principal teórico de la Escuela de Constanza e iniciador, junto a Wolfgang Iser, de los estudios sobre estética de la recepción y teoría del lector, quien es considerado además un renovador de la hermenéutica literaria. Cuando analiza la experiencia que nos brinda la obra de arte en su ensayo "Mirada retrospectiva a la historia del concepto comprensión" (1994), señala:

> Si en el acontecer hermenéutico se trata (como Gadamer mismo formuló en su momento), «de aprender a reconocer en el objeto lo otro de lo propio y, consecuentemente, tanto a uno como al otro» (13), no se necesita de otra instancia para intermediar en la experiencia del arte entre el horizonte de uno y el del otro. Para el puente que la comprensión estética es capaz de tender entre sujeto y sujeto es suficiente la predisposición de abrir la experiencia de uno mismo a la experiencia que tiene el otro de sí mismo, en un proceso de reconocimiento recíproco que procura derecho propio a la verdad del otro. [...] a lo que la experiencia estética especialmente nos abre no es a la intuición de un ser extraño, sino al horizonte, que mira a nosotros, del mundo de otro, que hace comprender su alteridad como la posibilidad de ser diferente (posición 258, Kindle).

Consideramos que (sobre la base de esta concepción del lenguaje y de la literatura como conexión comunitaria, además del reconocimiento de la necesidad de fusión con el horizonte del otro para construir una identidad, un sentido) es posible establecer una clara relación entre estos postulados de la hermenéutica y el punto de partida de los estudios de literatura comparada. Como afirma Pierre Laurette, estos "intentan dar fe de lo que Bajtin denomina la "gran temporalidad" de la humanidad, de la cultura. Desde esta perspectiva, la literatura com-

parada no puede ser más que un diálogo infinito e inacabable." (133). Susan Bassnett, por su parte, suscribe esta postura y subraya el interés metodológico del comparatismo en una búsqueda de esquemas comunes desde una perspectiva cifrada en el "across" (es decir, de una mirada "a través de", "de un lado a otro"): "comparative literature involves the study of texts across cultures, [...] it is interdisciplinary and [...] it is concerned with patterns of connection in literatures across both time and space" (1). Asimismo, desde una mirada latinoamericana, Eduardo Coutinho coincide en que

> ...la Literatura Comparada siempre tuvo como objeto productos literarios o culturales distintos, y se ha caracterizado como el estudio de contactos, intercambios y choques entre tales productos, o, en términos más académicos, como el estudio de los diálogos entre culturas. [...] lo que interesa a la Literatura Comparada es el efecto de esos contactos, que cambia en cada contexto histórico de acuerdo con la actitud del grupo receptor respecto al elemento proveniente de la otra cultura (2).

Finalmente, el italiano Armando Gnisci destaca que la literatura es un "patrimonio común a las distintas civilizaciones" (10) y propone una analogía de este tipo de estudios con un "parlamento" en donde las distintas voces enseñan la diferencia en un diálogo multidireccional (19):

> La literatura comparada encarna un saber literario que nace de la comparación y el diálogo entre identidades diferentes mediante los cuales es posible comprender mejor la diversidad y aumentar las oportunidades y las razones de la unicidad. Comparar significa pues estudiar y trabajar juntos en el respeto de las diferencias para crear una nueva dimensión comunicativa: la de la hospitalidad recíproca. (190).

Este término nos envía una vez más a las posturas de Gadamer, las cuales son caracterizadas por Aníbal Rodríguez Silva como una "hermenéutica de la hospitalidad". En su ensayo *Poética de la interpretación,* el pensador venezolano retoma planteos de la fenomenología y de filósofos como Emmanuel Levinas y Jacques Derrida y

señala que "La hospitalidad significa el estado abierto en que se encuentra el discurso sobre el otro. [...] significa un estado de acogida del otro, una disposición de escucha del otro" (58). Asimismo afirma, junto con Levinas, que "la esencia del lenguaje es amistad y hospitalidad" (59).[1]

Al mismo tiempo, esta hospitalidad recíproca se vincula con la fusión de horizontes que permite la literatura según Gadamer y con su capacidad de crear un vínculo con los otros, aun a través del tiempo y las culturas. Por supuesto, el rol que cumple la lengua en este proceso es fundamental: "Todas las formas de la comunidad de vida humana son formas de comunidad lingüística, más aún, hacen lenguaje. Pues el lenguaje es por su esencia el lenguaje de la conversación. Sólo adquiere su realidad en la realización del mutuo entendimiento." (Gadamer, 1993: 279). Es por esto que el filósofo alemán también se interesa por el fenómeno de la traducción y las posibilidades de extender ese "mutuo entendimiento" que permite el contacto entre distintos mundos lingüísticos:

> ...el mundo lingüístico propio no es una barrera que impide todo conocimiento del ser en sí, sino que abarca por principio todo aquello hacia lo cual puede expandirse y elevarse nuestra percepción. Por supuesto que los que se han criado en una determinada tradición lingüística y cultural ven el mundo de una manera distinta a como lo ven los que pertenecen a otras tradiciones. Es verdad que los «mundos» históricos, que se resuelven los unos en los otros en el curso de la historia, son distintos entre sí y también distintos del mundo actual. Y sin embargo lo que se representa es siempre un mundo hu-

1 Podríamos también relacionar estos términos con las reflexiones del filósofo norteamericano Richard Rorty, quien en su ensayo *Contingency, Irony, and Solidarity* advierte que la capacidad de ver al otro como semejante genera un lazo social fundamental, la solidaridad: "our sense of solidarity is strongest when those with whom solidarity is expressed are thought of as "one of us", where "us" means something smaller and more local than the human race. (...) solidarity is not thought of as recognition of a core self, the human essence, in all human beings. Rather, it is thought of as the ability to see more and more traditional differences (of tribe, religion, race, customs, and the like) as unimportant when compared with similarities with respect to pain and humiliation the ability to think of people wildly different from ourselves as included in the range of us" (1995: 191-2).

> mano, esto es, constituido lingüísticamente, lo haga en la tradición que lo haga. Como constituido lingüísticamente cada mundo está abierto por sí mismo a toda posible percepción y por lo tanto, a todo género de ampliaciones; por la misma razón se mantiene siempre accesible a otros. (1993: 280).

Según Gadamer, la apertura a la riqueza de otras lenguas y culturas favorece la fusión de horizontes y enriquece nuestra experiencia del mundo: "cuando logramos superar los prejuicios y barreras de nuestra experiencia anterior del mundo introduciéndonos en mundos lingüísticos extraños, esto no quiere decir que abandonemos o neguemos nuestro propio mundo. Como viajeros, siempre volvemos a casa con nuevas experiencias." (1993: 281). En este sentido, podemos remitirnos nuevamente desde esta perspectiva hermenéutica hasta los fundamentos del comparatismo, ya que, como sostiene Jenny Muchacho Sánchez:

> ...en el acto comparativo subyace una consciencia por la existencia del Otro (pueblo, sujeto, objeto artístico). En ese reconocimiento se funda una dinámica que da paso a un acercamiento, lo que garantizaría una relación orientada por el respeto a la diversidad o por el reconocimiento de lo diferente, como lo sugiere Glissant (1990) en su *Introducción a una poética de lo diverso*. (205).

Para concluir estas consideraciones, deseamos retomar las reflexiones de Paul Ricœur en torno a la concepción de la literatura como conexión: "el discurso poético permite que aparezca nuestra pertenencia profunda al mundo de la vida, permite que se exprese el lazo ontológico de nuestro ser con los otros seres y con el ser." (2008: 108). De esta manera, el crítico francés también advierte que la imaginación expresada en las obras literarias actúa en el nivel intersubjetivo, ya que tiene como competencia "preservar e identificar en todas las relaciones con nuestros contemporáneos, nuestros predecesores y nuestros sucesores, la analogía del ego." (2008: 113).

Orientar la escritura hacia el interlocutor: las poéticas de Carmen Martín Gaite y Jeanette Winterson

A partir de estas consideraciones teóricas, nos detendremos brevemente en las concepciones de la escritura de Carmen Martín Gaite y Jeanette Winterson, para destacar la forma en que, tanto en sus ficciones como en sus textos ensayísticos, ambas otorgan un espacio fundamental a la figura del interlocutor y conciben la literatura como una conexión humana que permite construir la propia identidad y el vínculo con el mundo.

En sus ensayos, la salmantina demuestra su interés por el asunto al que, según ella, más tarde o más temprano,

> ...acaba remitiendo cualquier posible reflexión sobre los conflictos humanos: el de la necesidad de espejo y de interlocución, se sepan o no buscar. Necesidad enmascarada por un cúmulo de circunstancias adversas y de interpretaciones falaces [...] pero que nunca, aun cuando se reniegue agresivamente de ella, deja de condicionar, como último móvil, nuestros actos y nuestras omisiones. (2000: 7).

Más tarde, lo sintetiza diciendo: "toda búsqueda de aprecio, de identidad, de afirmación o de confrontación con el mundo se reducen, en definitiva, a una búsqueda de interlocutor." (2000: 8). Esta misma problemática aparece tematizada en sus novelas, en las que se escenifica la narración, como en el caso de *Retahílas* (1974), en la cual Eulalia y su sobrino Germán se cuentan sus vidas en el transcurso de una noche:

> las historias son su sucesión misma, su encenderse y surgir por un orden irrepetible, el que les va marcando el interlocutor, aunque no interrumpa, es según te mira, ahora las desvía por aquí, ahora por allá, a base de mirada, y nunca dan igual unos ojos que otros; el que oye, sí, ése es quien cataliza las historias, basta con que sepa escuchar bien. (2009: 100).

Por su parte, Winterson propone tanto en sus ensayos como en su novela *The Powerbook* (2000) la metáfora de una cuerda tendida entre el narrador y su receptor: "I keep telling this story –different people,

different places, different times– but always you, always me, always this story, because a story is a tightrope between two worlds." (2000: 142). Asimismo, en su volumen de ensayos titulado *Art Objects*, la narradora británica reflexiona acerca de la verdad trascendente que ofrece el arte, enfatizando su capacidad de establecer una forma de comunicación humana en un contexto de degradación de los vínculos, de soledad y falta:

> We know that the universe is infinite, expanding and strangely complete, that it lacks nothing we need, but in spite of that knowledge, the tragic paradigm of human life is lack, loss, finality, a primitive doomsaying that has not been repealed by technology or medical science. The arts stand in the way of this doomsaying. Art objects. The nouns become an active force not a collector's item. Art objects. [...] The message coloured through time is not lack, but abundance. Not silence but many voices. Art, all art, is the communication cord that cannot be snapped by indifference or disaster. Against the daily death it does not die. (1995: 20).

Esa "communication cord" representa metafóricamente el poder de salvación que Winterson asigna al arte y, especialmente, a la literatura, en tanto el lenguaje se constituye como un talismán contra el desastre y la indiferencia. En consecuencia, el texto literario afecta al lector, produce en él una reacción que lo transforma y, según la autora, cuando el receptor se permite ser afectado, engrandece su mente, su mundo, sus posibilidades:

> When I let myself be affected by a book, I let into myself new customs and new desires. The book does not reproduce me, it re-defines me, pushes at my boundaries, shatters the palings that guard my heart. Strong texts work along the borders of our minds and alter what already exists. (1995: 26).

La cita nos permite observar la importancia asignada a la capacidad del arte de expandir los límites, es decir, de ampliar horizontes, en pa-

labras de Gadamer.[2] Asimismo, Winterson subraya que los lectores de ficción y los espectadores de arte anhelan esa conexión, que sólo producen los artistas "verdaderos", capaces de establecer vínculos significativos: "If the true artist is connected, then he or she has much to give us because it is connection that we seek. Connection to the past, to one another, to the physical world, still compelling, in spite of the ravages of technology." (1995: 13). De esta manera, podemos pensar que el espacio del texto se transforma en un lugar de encuentro, en un territorio común o "common ground": "their [readers'] relationship with their writers should be a direct one, the agency of the book is their common ground, and the only way into a piece of literature is through the front door – Open it." (1995: 43).[3]

Si regresamos a la obra de Carmen Martín Gaite, vemos que en su texto ensayístico *El cuento de nunca acabar* elabora su autopoética y explica la invalorable función que cumple la experiencia estética en la construcción de una visión de mundo y de una identidad:

> La literatura se introduce en nuestras vidas de una forma insensible y progresiva, y no sólo va conformando el pensamiento, sino prestándonos sus propios ojos, es decir, proporcionándonos patrones con arreglo a los cuales mirar lo que pasa, escuchar lo que nos cuentan,

2 En el caso de Winterson podemos agregar que ella subraya frecuentemente la capacidad del arte de superar las diferencias entre autor y receptor y rechaza las restricciones asociadas a su propio público, especialmente las que tienen que ver con cuestiones de género y con su adscripción por parte de la crítica a la "lesbian novel". Desde su perspectiva, estas limitaciones son superadas por la verdadera literatura, que es capaz de hablar a cualquier lector: "Art must resist autobiography if it hopes to cross boundaries of class, culture ... and ... sexuality. Literature is not a lecture delivered to a special interest group, it is a force that unites its audience. The subgroups are broken down." (1995: 106).

3 Sería posible establecer una relación entre la concepción de la obra literaria como un espacio de reunión y el estudio de las exposiciones de arte contemporáneo que realiza Jacques Rancière en *Malestar en la estética*, en las que el artista "instituye un espacio de acogida para invitar al transeúnte a entablar una relación imprevista" (54) y genera una "propuesta de proximidad nueva entre los seres, de instauración de nuevas formas de relaciones sociales" (55). En este mismo ensayo, este filósofo sostiene que, mientras la revolución política resulta en "la separación de las humanidades", la revolución estética promueve la "formación de una comunidad del sentir" (37).

> adornar nuestros sueños e interpretar los hechos de la propia novela vivida. La tendencia a vivir la vida como si fuera una novela se perfila desde muy temprano y crece paralelamente con la sed por oír o leer historias que nos asomen a universos extraños a aquel que sirve de decorado a nuestra vida cotidiana. (posición 621, Kindle).

A su vez, esta experiencia de lectura estará atravesada por múltiples referencias a la literatura universal, a textos alejados en el tiempo y el espacio que siguen funcionando como interlocutores activos en ese diálogo perpetuo:

> ... resulta casi imposible imaginar cómo se habría desarrollado nuestra vida si los hechos que la jalonan se hubieran producido sin tener anterior noticia de Hamlet, Ulises, Sherlock Holmes, el agrimensor de Kafka, Cristo, Alicia en el País de las Maravillas, madame Bovary, Don Quijote, El Corsario Negro, Pinocho o Melibea. Ellos, desde la trastienda de sus respectivas ficciones, nos han suministrado modelos para tejer ese otro cuento de lo que nos va pasando. (posición 695, Kindle).

En este sentido, la lectura de las ficciones y los ensayos de Carmen Martín Gaite y de Jeanette Winterson nos invita a adoptar una perspectiva comparatista para poder establecer las conexiones entre dos autoras que, probablemente sin haberse leído, comparten una forma de pensar la literatura a partir de la comunicación, del establecimiento de una conexión con el otro. Al instaurar un diálogo entre sus poéticas, contemporáneas pero situadas en dos ámbitos lingüísticos y culturales diferentes, nos encontramos con un territorio común. Es por ello que, para concluir, deseamos recuperar la definición de César Domínguez Prieto, quien sostiene:

> La actitud aquí definida como comparatista es indispensable para toda comunicación verdadera, ya que el acento recae en el intercambio y el diálogo [...] La comparación es en efecto una especie de traducción de un objeto desde un dominio cultural dado a otro. Pone en juego el carácter obligatorio del desvío a través de la alteridad para la comprensión correcta de nosotros mismos y suscita progresivamente una mirada diferente sobre nosotros mismos. (274)

Fuentes literarias

Martin Gaite, Carmen (2000), *La búsqueda de interlocutor*, Barcelona, Anagrama
---------- (2009), *Retahílas*, Madrid, Siruela.
---------- (2014), *El cuento de nunca acabar (apuntes sobre la narración, el amor y la mentira)*, Madrid, Siruela.
Winterson, Jeanette (1995), *Art objects. Essays on ecstasy and effrontery*, New York, Vintage.
---------- (2000), *The PowerBook*, New York, Vintage.

Bibliografía

Bassnett, Susan (1993), *Comparative literature: a critical introduction*, Cambridge, Blackwell.
Coutinho, Eduardo (2016), "El 'nuevo comparatismo' y el contexto latinoamericano" en *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas,* Volumen 6, Disponible en: https://revistas.unc.edu.ar/index.php/CultyLit/article/viewFile/16384/16243
Crolla, Adriana (2014), "Zonas, lindes y desafíos del comparatismo: una puesta al sentido", *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados*, 14, pp. 9–11.
Domínguez Prieto, Cesar (2012), "¿Literatura comparada sin comparación? Reflexión interdisciplinar desde una epistemología comparatista", en Israel Sanmartín Barros, Patricia Calvo González, Eduardo Rey Tristán (eds.), *Historia(s), imagen(es) y lenguaje(s)en América Latina y Europa*–Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 263-276.
Gadamer, Hans-Georg (1993), *Verdad y Método I*, Salamanca, Sígueme.
---------- (2002), *Verdad y Método II*, Salamanca, Sígueme.
Gnisci, Armando (2002), *Introducción a la literatura comparada,* Barcelona, Crítica.
Jauss, Hans Robert (2002), *Pequeña apología de la experiencia estética,* Barcelona, Paidós.
Laurette, Pierre (1998), "La literatura comparada y sus fantasmas teóricos: reflexiones metateóricas", en Vega, María José y Carbonell Neus, *La Literatura Comparada: principios y métodos,* Madrid, Gredos, pp. 120-133.

Muchacho Sánchez, Jenny (2015), "La literatura comparada: una disciplina del diálogo y el reconocimiento", *Estética. Revista de arte y estética contemporánea*, 23, Mérida, pp. 202-214.

Rancière, Jacques (2011), *Malestar en la estética,* Buenos Aires, Capital Intelectual.

Ricœur, Paul (2002), *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II,* México, FCE.

---------- (2008), *Hermenéutica y Acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*, Buenos Aires, Prometeo.

Rodríguez Silva, Aníbal (2005), *Poética de la interpretación. La obra de arte en la hermenéutica de H. G. Gadamer*, Mérida, Universidad de Los Andes.

Rorty, Richard (1995), *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press.

Vattimo, Gianni (1990), *La sociedad transparente,* Barcelona, Paidós.

---------- (1991*), Ética de la interpretación,* Barcelona, Paidós.

---------- (2000), *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura Posmoderna,* Barcelona, Gedisa.

Vega María José y Carbonell Neus (1998), *La Literatura Comparada: principios y métodos.* Madrid: Gredos.

La migration des cœurs de Maryse Condé: consideraciones en torno de la reescritura

Francisco Aiello

Dentro de la vasta producción de Maryse Condé, su novela *La migration des cœurs* de 1995 es, sin duda, una de las que más ha captado la atención de la crítica, la cual ha insistido en sus vínculos manifiestos –a través de la dedicatoria– con *Wuthering Heights* de Emily Brontë (1848). En efecto, la escritora guadalupeña toma el núcleo de los enfrentamientos familiares en la Inglaterra de principios del siglo XIX para trasladarlo a las Antillas, durante la época posterior a la abolición de la esclavitud, acto legislativo que no implicó cambios rotundos en la organización de la sociedad colonial. El nuevo contexto conlleva una multiplicación de los personajes y de las perspectivas narrativas, pues a lo largo de la novela antillana el narrador cede reiteradamente la voz a distintos personajes, en su mayoría mujeres y de distintos grupos étnico-sociales, lo cual remite a la propia complejidad del tejido social. Hay que agregar que el proyecto de reescribir la novela de Brontë, según ha afirmado Condé en distintas entrevistas (Aiello), la acechó durante años, sin que se atreviera al acto irreverente de meterse con un clásico hasta que encontró la autorización en la novela *Wide Sargasso Sea* de Jean Rhys, quien reelabora *Jane Eyre* de Charlotte Brontë (Aiello).

Nuestro propósito en este trabajo no consiste en proponer un análisis comparativo de ambas obras, en tanto se trata de una cuestión ampliamente trabajada por otros especialistas. En cambio, nos proponemos realizar una lectura metacrítica para interrogar a distintos estudios dedicados a *La migration des cœurs* acerca del modo en que abordan el problema de la reescritura. Ese itinerario nos permitirá elaborar algunas reflexiones, entre las que sugeriremos un aporte a la discusión.

Perspectivas críticas acerca de la reescritura en *La migration des cœurs*

La bibliografía sobre *La migration des cœurs* acepta de modo unánime la exigencia de constatar vínculos entre esta novela de Condé y *Wuthering Heights* de Emily Brontë. En cambio, no se advierte esa misma uniformidad en lo referido al análisis comparativo o contrastivo entre ambas obras ni a la problematización de la empresa realizada por la guadalupeña al apropiarse del texto decimonónico; de hecho, un recorrido a través de distintos estudios permite registrar divergentes posiciones teóricas y metodológicas en cuanto a la noción de reescritura, vocablo recurrente en el corpus crítico con distintos alcances en cuanto a su espesor conceptual o sus potencialidades productivas. En un extremo de menor elaboración dentro del repertorio crítico en lo referido a *La migration des cœurs* y la cuestión de la reescritura, podemos mencionar el artículo de Antonia Pagán López, quien apenas menciona que la novela de Condé es una "adaptación" de la de Brontë, que "sert de prétexte à la romancière pour dépeindre un tableau de l'île à la fin du XIXe siècle" (208), eludiendo así la discusión sobre los mecanismos de tal adaptación para centrarse en su objeto de interés (el tema de la muerte).

En el marco de su libro enteramente dedicado a la obra de Condé, Debora M. Hess destina algunas páginas a *La migration des cœurs* con el propósito de analizar las peripecias de la trama en relación con tensiones entre los distintos grupos sociales, delimitados por sus orígenes raciales, además de distinto acceso al poder económico. En lo referido a *Wuthering Heights*, este trabajo le destina a una rápida mención en el párrafo introductorio, limitándose a constatar algunos elementos que de modo inequívoco traban un vínculo entre ambas novelas, para lo cual se vale de terminología convencional como "modelo" al aludir a las semejanzas entre Heathcliff y Ranzyé. Esta idea de modelo y la reiteración del verbo *reprendre* (retomar) –"*La migration des cœurs* **a repris** dans une autre guise..."; "[...] a **repris** la saga de plusieurs générations..." (134, énfasis nuestro)– sugieren que el texto de Brontë funciona como repertorio de elementos que Condé selecciona para su propia creación. Lo cierto es que la confrontación de las novelas no es un eje central de este abordaje, según se constata en el hecho de

que Hess no tiene en cuenta que las constantes rupturas en la narración y los cambios de puntos de vista en *La migrations des cœurs* (a las que asigna importancia en su análisis) ya se encuentran –aunque en un grado menor de complejidad– en *Wuthering Heights*.

Los nexos entre *La migration des cœurs* y *Wuthering Heights* ocupan el centro de interés del artículo de Anne Malena, tal como anticipa el título: "Migrations littéraires: Maryse Condé y Emily Brontë". En esta propuesta, la noción de reescritura adquiere espesor reflexivo, en tanto se la asedia desde perspectivas complementarias, considerándola en primer lugar como un modo de traducción –en sentido amplio–, en tanto conlleva una transformación que guarda un vínculo con el original de modo metonímico. Por otro lado, el artículo recupera las consideraciones acerca de *Wide Sargasso Sea* de Gayatri Spivak, quien ve en este texto cierta limitación en el alcance feminista a causa de su perspectiva atrapada en la lógica colonialista. Con el sustento de esta observación sobre la novela de Rhys, Malena destaca el carácter superador de Condé a este respecto, al señalar que, además de apropiarse de las dicotomías de Brontë –bien/mal, humanidad/bestialidad, educación/ignorancia– y de realizar críticas al imperialismo, *La migration des cœurs* logra plasmar relaciones de poder en la sociedad creada por el colonialismo. Por este motivo, la crítica sostiene que el texto de Condé –a diferencia del de Rhys– no se presenta a modo de una corrección del firmado por Emily Brontë ni de una mera adecuación en torno de las vivencias de un único personaje antillano, sino en cambio "comme sa réecriture, et son développement créole" (49). Esto sugiere que, de acuerdo con esta perspectiva teórico- crítica, corrección y reescritura comprenden alcances distintos, siendo la segunda más productiva en sus posibilidades de apropiarse del texto original, a diferencia de la primera que supondría un ejercicio de menor alcance por apuntar solamente a modificar un aspecto en particular.

Nuestro recorrido continúa con el artículo de Rosemarie Fournier-Guillemette, en el cual la noción de reescritura es sometida a discusiones teóricas favorables a una perspectiva que se sustrae de los enfoques de tipo unidereccional atentos a lo que hay de *Wuthering Heights* en *La migration des cœurs.* En cambio, esta investigadora advierte que, más allá de componentes feministas, posmodernos y pos-

coloniales que participan en la novela de Condé, lo que se genera es "un réseau de sens qui enrichit la lecture des deux textes." (42). De esta manera, entonces, se toma en consideración el texto de Brontë no solamente en términos de origen que da lugar al de la guadalupeña, sino también cómo esa obra decimonónica se ve modificada en su producción de sentido a raíz del trabajo de reescritura realizado desde el ámbito antillano. Tal modificación se produce tanto en la lectura del texto mismo como en el gesto desacralizador mediante el cual la reapropiación lo revitaliza. Por otro lado, Fournier-Guillemette señala que la de reescritura "dérive de celle d'intertextualité, abordée par Kristeva et reprise par Genette sous la notion de transtextualité, c'est-à-dire tout rapport qu'un texte peut entretenir avec un autre texte." (44-45). Sin detenerse en las sensibles diferencias con que Kristeva y Genette elaboran la noción de intertextualidad, la autora completa sus reflexiones apelando a un marco teórico –en el que brindan sustento Christian Morau y Jacqueline Bardolph, entre otros– que le permite advertir la emergencia de una crítica poscolonial, lo cual supone que la reescritura asume dos funciones: "soutien et procès de l'œuvre réécrite, adoption et rejet de la culture dominante." (46).

La consideración de la reescritura como fenómeno que afecta al considerado texto fuente es también propuesta por Françoise Lionnet, quien aborda *La migration des cœurs* en un estudio en el que se ponen en diálogo lo novela de Condé y *La montagne des Signaux* (1996) de Marie-Thérèse Humbert –escritora francófona originaria de la Isla Mauricio, en el Océano Índico–, quien mediante este texto reelabora *Mansfield Park* (1814) de Jane Austen. La noción de intertextualidad desempeña un lugar central en el espectro teórico de Lionnet, aunque esta crítica avanza respecto de los planteos más difundidos puesto que, en primer lugar, destaca la radicalidad de los procesos intertextuales en la literatura francófona de la década de 1990 y, en segundo lugar, establece una doble dirección; así considera la coexistencia de una intertextualidad femenina y transnacional junto a otra *créole* y transcolonial. Si la primera está referida al universo privado de las mujeres, la segunda apunta a la apertura hacia los espacios insulares de donde provienen Condé y Humbert. En esta idea de *transcolonial* –en detrimento de otros prefijos como *neo* o *post*, que aportan matices temporales– reside la principal apuesta teórica de

este trabajo, dado que se interesa por el pasaje de un dominio –lingüístico, cultural– a otro para enriquecer el nuevo destino, pero a la vez "nous donner par la même occasion la possibilité de réinterpreter les sources-elles même" (230).

También la perspectiva de Lise Gauvin expande la mirada crítica para observar el fenómeno de la reescritura en un amplio conjunto de textos del siglo XX escritos por mujeres, entre los cuales se incluye *La migration des cœurs*, así como *La Belle Créole* (2001) también de Condé, quien en esta novela ofrece indicios de su propósito de reescribir *Lady Chatterley's lover* de D.H. Lawrence. En lo referido a la reescritura del texto de Brontë, Gauvin no realiza un examen detenido –tarea ajena al objetivo de su artículo–, atendiendo a ciertas correspondencias entre ambas novelas, pensadas en términos de adaptación, en especial de reactualización y de recontextualización "dans un monde familier à l'auteur et à ses lecteurs" (18). La investigadora expande el repertorio de nociones afines al concepto de escritura en función de las particularidades de los distintos casos que va considerando, aunque se reconoce –como en otros de los trabajos que revisamos– la noción de intertextualidad como un punto de partida para la reflexión teórica; en efecto, el estudio abre en posición de epígrafe con la célebre cita de Kristeva acerca del texto como mosaico de citas y recupera al inicio las consideraciones principales de Genette en torno de su noción de transtextualidad.

Crítica y reescritura: lugares comunes y un aporte a la discusión

El itinerario a través de un corpus de estudios críticos consagrados a *La migration des cœurs* de Maryse Condé pone en evidencia gran disparidad en las perspectivas teóricas con que analizan los vínculos entre esta novela y *Wuthering Heights* de Emily Brontë. Si bien el término *reescritura* aparece en distintos artículos, no se advierte una elaboración conceptual consensuada; de hecho, algunos trabajos apelan al término de modo apresurado, sustrayéndose de precisiones respecto de sus posibles alcances. Sin embargo, un aporte teórico al que se recurre en busca de sustento conceptual es la noción de intertextualidad, la cual, en algunos estudios, releva incluso cierta super-

posición con la de reescritura. Esta tendencia obedece, en gran parte, a la consolidación teórica del concepto de intertextualidad –acuñada por Julia Kristeva y revisitada por Generad Genette, no sin sensibles diferencias en su perspectiva–, a diferencia del de reescritura, que no cuenta con una formulación sistematizada por figuras de la talla de los autores antes citados.

De esta manera, la célebre cita de Kristeva tomada de *Semiótica* se vuelve un lugar común: "todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto." (190). Esta caracterización, en efecto, brinda pistas sobre la novela de Condé, que sin duda absorbe y transforma la de Brontë sin ninguna voluntad de disimulo; por el contrario, se trata de operación consciente en la que también interviene el homenaje explícito. No obstante, si la intertextualidad consiste en una propiedad de todo texto –sea inconsciente o sea manifiesta, como en *La migration des cœurs*–, su facultad de explicar en qué consiste el proceso de reescritura resulta limitado con textos en los que el carácter ostensible del gesto de apropiación de un texto anterior conlleva otras consideraciones vinculadas con disputas tanto en el campo cultural y con respecto a la revisión del canon.

Menos ambiciosa en sus alcances conceptuales, la perspectiva de Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* –signada por el afán taxonomista– restringe la noción de intertextualidad –entendida apenas como cita, plagio y alusión– a uno de los cinco tipos de la transtextualidad, noción abarcadora que también recubre la de hipertextualidad, siendo esta última la que más interesa al autor y aquella más propicia para asediar la reescritura. De hecho, la terminología hipotexto e hipertexto –para nuestro ejemplo corresponden, respectivamente, a *Huthering Highs* y *La migration des cœurs*– es empleada para pensar vínculos de transformación entre textos. Así define el autor hipertexto: "todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante *transformación* sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación*." (17, énfasis en el original). En esta definición se advierte que los prefijos *hipo* e *hiper* implican una sucesión temporal –un texto es *anterior* al otro– en la cual se produce una incidencia orientada en un único sentido desde el texto previo hacia el derivado, de manera que no se contem-

plan posibles modificaciones en el primero. Y agrega más adelante el teórico francés: "no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales." (19). Al proponer esta caracterización –de manera análoga a lo que sucede con la intertextualidad de Kristeva–, Genette acepta la hipertextualidad como una propiedad de cualquier obra literaria, generalización favorable quizás para conceptualizar el texto literario en general, pero debilitada en sus incidencias en los planteos acerca de la reescritura y sus particularidades.

Ahora bien, además de estos reparos que suscitan las ideas de intertextualidad o incluso de hipertextualidad como acercamiento teórico a la noción de reescritura, se podría avanzar en la reflexión teniendo en cuenta que tales enfoques no reparan necesariamente en una diferenciación entre *texto* y *escritura*, que convendría distinguir a fin de intentar otro modo de orientar el planteo. Aun cuando se trata de una cuestión teórica densa de difícil resolución en el espacio de este trabajo, ingresamos a ella a partir del trabajo de Noé Jitrik en *Los grados de la escritura*, cuya propuesta emprende distintas perspectivas entre las cuales nos interesa recuperar en particular la consideración de la escritura en tanto "un proceso de apropiación de un espacio" (28). En oposición a la fijación, esta idea en torno del proceso nos resulta de utilidad; así la describe el autor argentino:

> ...el conjunto de mediaciones que se pueden registrar desde el momento en que el sujeto-escritor se dispone a producir el objeto-escritura. Es un conjunto modal (afirmación, posibilidad, condición, mandato), temporal (verificación, hipotetización, efecto) y personal (enunciación), cuyos elementos se anudan –se conjugan– en instancias complejas. (31).

Ante esta dinámica que supone el acto de escribir, texto –en cambio– se presenta como la suspensión del proceso para desembocar en una cierta fijación: "Llamaremos "texto" a tales manifestaciones de escritura; el texto sería, así considerado, un momento concreto de la escritura y [...] puede ser entendido como un conjunto orgánico y organizado de diferencias" (27).

De tal modo, la escritura se constituye como lo que se va realizando, a diferencia del texto, que sería lo realizado. Esta distinción es decisiva para los estudios enmarcados en la crítica genética, cuyo objeto de estudio es el proceso mismo de escritura, en un afán por "desplazar la atención desde lo escrito hacia la escritura, desde el producto hacia el proceso." (11), según explica la especialista Élida Lois, quien establece que, gracias al trabajo hermenéutico con sendos pre-textos –borradores, bosquejos, anotaciones–, "la escritura se exhibe como un conjunto de procesos recursivos en los que escritura-lectura entablan un juego dialéctico sostenido que rompe con la ilusión de una marcha unidireccional: "escritura" resulta ser un sinónimo de "reescritura"". (11). La recursividad propia de la escritura, entonces, se contrapone con la "ilusión de linealidad a la que nos tiene acostumbrados la letra impresa." (6).

Podemos extraer algunas implicancias a la partir de estas distinciones. Dado que el texto corresponde una instancia de estabilización o de suspensión del proceso de escritura – se trata de lo escrito y ya no de lo que se está escribiendo– y, por ende, se presenta de manera lineal en una única dirección, también la idea de hipotexto e hipertexto –términos en los que el lexema *texto* oblitera las ideas y vueltas implicadas en su composición escrita– promueve un modo de lectura que traza un vector en el estricto sentido del antecedente a su derivado, obstruyendo un recorrido inverso en el que ambos textos se retroalimenten. Ahora, si en lugar de texto consideramos la escritura para asediar la noción de reescritura, se abren nuevas posibilidades a la hora plantear el problema. Reescribir no sería, entonces, continuar linealmente un texto, sino reactivar en él el proceso de escritura que lo originó, ingresando en sus movimientos recursivos para seguir escribiéndolo, de acuerdo con la correspondencia que establece Lois entre escribir y reescribir.

Contra la ilusión de linealidad, la escritura se presenta como práctica que regresa sobre sus pasos de manera constante e instala inexorablemente en su centro la noción de reescritura, que en la perspectiva de Lois alude a la actividad del propio escritor sobre lo que escribe. Digamos que aquí reescritura se asocia con la idea de corrección, aunque no en su acepción más evidente –atenta a los desvíos ortotipográficos o gramaticales– vinculada con la actividad profesional del corrector,

también llamada corrector de estilo (García Negroni-Estrada).[1] En cambio, lo que Lois considera reescritura corresponde con el concepto de corrección según la elaboración teórica que propone Jitrik en el mismo libro antes citado. Para este autor, la corrección excede la dimensión normativa y punitiva propia de su sentido más corriente y, en cambio, despliega su capacidad productiva si se observa el matiz semántico del prefijo *co-* asociado con la idea de colaboración. Así, a la perspectiva superficial de las normas –muy anclada en la tradición escolar–, se agrega otra dimensión más productiva, que no solamente busca sancionar, sino que se acerca a una propuesta de de reconducción, dado que "intenta llevar el texto hacia esa otra parte de sí mismo que sería una nueva forma de sí mismo y, por lo tanto, diferente." (79).

Ya sea reescritura para Lois o corrección para Jitrik, en ambos enfoques se trata de operaciones a cargo del propio autor, relegando para terceros la instancia más superficial concernida por cuestiones de puntuación, sintaxis, ortografía. Ahora bien, podemos pensar que la noción de corrección de acuerdo con este sentido productivo se emparienta con la idea de reescritura, incluso en los casos en que un autor interviene el texto de otro. Claro que no lo modifica en su materialidad, pero al volver a suscitar el carácter de proceso implicado en la noción de escritura el autor que reescribe desanda senderos, se inmiscuye en sus curvas, sus espirales, sus desvíos hasta un punto a partir del cual emprende una reconducción que permite ir hacia otra parte, trazando nuevamente un camino sinuoso y discontinuo para llegar a un nuevo texto. Quien reescribe, entonces, se ubica en una posición autorizada –aunque no autoritaria– para apropiarse del proceso creativo de la escritura de otro y hacer de ésta última algo distinto.

1 De alguna manera, la idea que maneja Anne Malena en el artículo comentado más arriba se acerca a esta acepción punitiva, en tanto esta crítica reconoce un proceso de traducción en *Wide Sargasso Sea* respecto de *Jane Eyre*, en el sentido de que le sobreimprime la versión correcta. Por ese motivo, no considera que *La migration de cœurs* sea una corrección de *Wuthering Heights.*

Coda

Maryse Condé corrige *Wuthering Heights*, lo que de ningún modo implica que la novela decimonónica tuviera "errores" o "fallas", sino que ante ese clásico –que a causa de tal condición siempre se ve acechado por la amenaza de la fosilización– la autora guadalupeña se posiciona como figura autorizada para interpelarlo para reactivarlo, lo cual se articula con un gesto político de posicionarse desde un ámbito colonial como interlocutora de una autora inglesa. Tal reactivación implica suscitar nuevamente su condición de escritura, es decir, el proceso mismo de escribir y no el resultado de lo escrito. Desde una actitud solidaria, Condé reconduce la escritura hacia un nuevo ámbito, en el que circulan otros personajes –entre quienes pueden reconocerse rasgos de aquellos creados por Brontë– al punto de derivar en un nuevo texto, que es la novela *La migration des cœurs.* La solidaridad y la coorperación de este acto de corrección consisten en permitirle a la escritura Brontë ampliar su mundo para que se resignifiquen los atributos de su creación en su nuevo contexto, tanto de la historia narrada por Condé como del momento de aparición de su novela. De manera que aun cuando *Wuthering Heights* es anterior a *La migration des cœurs*, su condición de antecedente no implica que permanezca indemne a ese proceso que al que ha sido sometido, en el sentido de que ha sido reescrito.

Bibliografía

Aiello, Francisco (2018), "La vida de la escritura. Entrevista a Maryse Condé", *Estudios de teoría literaria*, año 7, nº 13, pp. 199-204.

Brontë, Emily (2015) [1874], *Wuthering Heights,* Londres, Passerino.

Condé, Maryse (1995), *La Migration des coeurs*, París, Laffont.

Fournier-Guillemette, Rosemarie (2011), "(Dis)jonctions du postmoderne et du postcolonial dans la réécriture, *La migration des cœurs* de Maryse Condé et *Wuthering Heights* d'Émiliy Brontë", *Figura*, N°26, pp. 41-57.

Gauvin, Lise (2004), "Écrire / Réécrire le/au féminin: notes sur une pratique", Études *françaises*, vol. 40, nº 1, pp. 11-28.

García Negroni, María Marta (2006), "¿Corrector o corruptor? Saberes y competencias del corrector de estilo", *Páginas de Guarda*, nº 1, otoño 2006, pp. 26-40.

Genette, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

Hess, Deborah M. (2011), *Maryse Condé. Mythe, parabole et complexité*, París, L'Harmattan.

Jitrik, Noé (2000), *Los grados de la escritura*, Buenos Aires, Manantial.

Kristeva, Julia (1981), *Semiótica 1*, Madrid, Fundamentos.

Lionnet, Françoise (2002), "Tanscolonialismes: échos et dissonances de Jane Austen à Marie-Thérèse Humbert et d'Émilie Brontë à Maryse Condé", en Dion, Robert; Lüebrink, Hans-Jürgen y Riesz, János (dirs.), Écrire *en langue* étrangère*. Interférences de langues et des cultures dans le monde francophone*, Frankfurt/ Montreal, Nota Bene / IKO, pp. 227-243.

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

Malena, Anne (2000), "Migrations littéraires: Maryse Condé et Émily Brontë", *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 13, nº 2, segundo semestre, pp. 47-74.

Pagán López, Antonia (2012), "La mort et l'au-delà dans *La migration des cœurs* de Maryse Condé", *Anales de Filología Francesa*, nº 20, pp. 207-220.

Una perspectiva alternativa para las literaturas peninsulares: los estudios ibéricos

Marcelo Topuzian

La posibilidad de sustraer el estudio de las literaturas de la península ibérica, desde un punto de vista teórico, metodológico y disciplinar, al modelo de la historiografía de las literaturas nacionales bajo el cual se constituyó el ámbito del hispanismo, se ha convertido desde hace unos años en parte de la agenda de la investigación literaria en estas áreas, y ha producido ya algunos frutos importantes. Como ejemplo principal, la historia comparada de las literaturas de la península ibérica en dos volúmenes que Fernando Cabo Aseguinolaza, César Domínguez, Anxo Abuín González y Ellen Sapega prepararon para la serie de Historia Comparada de las Literaturas en Lenguas Europeas de la Asociación Internacional de Literatura Comparada (2010 y 2016), pero también los volúmenes *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas da península Ibérica*, coordinado por Anxo Abuín González y Anxo Tarrío Varela (2004), *Reading Iberia. Theory/History/Identity*, a cargo de Helena Buffery, Stuart Davis y Kirsty Hooper (2007), *Looking at Iberia. A Comparative European Perspective*, coordinado por Santiago Pérez Isasi y Ângela Fernandes (2013) y *The Routledge Companion to Iberian Studies*, editado por Javier Muñoz-Basols, Laura Lonsdale y Manuel Delgado (2017), además de varios números especiales en revistas académicas (*1616, Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, n°4, "Relaciones culturales ibéricas", de 2014, a cargo de Santiago Pérez Isasi, y *Revista de Filología Románica*, Anejo IX, "Literaturas ibéricas. Teoría, historia y crítica comparativas", de 2015, a cargo de Juan M. Ribera Llopis, entre otros), proponen enfoques bien diversos y conflictivos de este campo de investigación todavía por venir.

El objetivo de lo que sigue aquí es dar cuenta de otra perspectiva que busca ir más allá incluso del sistema que divide el estudio de la literatura entre un enfoque nacional y otro comparado –al menos si este último es comprendido solo a partir de las relaciones entre obras canónicas de las diferentes literaturas nacionalmente definidas–. Se trata de los estudios ibéricos en la formulación que de ellos ha venido haciendo, por lo menos desde hace veinte años, Joan Ramon Resina, profesor de Culturas Ibéricas y Latinoamericanas y de Literatura Comparada, y director del Programa de Estudios Ibéricos de la Universidad de Stanford. Para esto, nos serviremos, fundamentalmente, de su volumen, *Del hispanismo a los estudios ibéricos. Una propuesta federativa para el ámbito cultural*, que reúne trabajos suyos publicados entre 1996 y 2005, y de la introducción del volumen colectivo de 2013 *Iberian Modalities*, coordinado por Resina.

Aunque es cierto que escribe tras una larga labor desarrollada casi exclusivamente en los Estados Unidos, entendemos que el tipo de inscripción institucional de Resina puede ser relevante a la hora de discutir las políticas académicas de los otros hispanismos internacionales. El punto de partida es la posibilidad cierta –a la manera de lo que Susan Bassnett (1998) o Gayatri Spivak (2009) pudieron hacer con la literatura comparada– de la muerte del hispanismo, entendida como el quiebre definitivo del programa común que en algún momento reunió los estudios de la literatura española peninsular con los de la latinoamericana y con la investigación científica y la enseñanza de la lengua castellana, que hoy siguen ya agendas muy diferentes entre sí y, quizás, inconciliables. Este programa, el del hispanismo, estuvo basado en rasgos que todavía sobreviven incluso en el latinoamericanismo emancipado más contemporáneo (Resina, 2013: 17) y en los hispanismos internacionales: una fundamentación más lingüística –y monolingüe (Resina, 2009: 159)– que cultural de la conformación disciplinar, y una relativa descontextualización del hecho literario como garantía para su estudio privilegiadamente filológico-formal. Y en cuanto a la enseñanza internacionalizada de la lengua castellana, Resina sostiene que el hispanismo parasita el interés global por el castellano a partir de la falacia de que "los cuatrocientos millones de castellanohablantes" en el mundo implican un interés de envergadura semejante por la literatura y la cultura española peninsular en lengua

castellana (Resina, 2009: 124), al tiempo que se adjudica también un rol orteguiano de minoría rectora en un campo que, en realidad, encierra enormes diferencias lingüísticas y culturales muy difíciles de sintetizar de ese modo.

Resina parte de una crítica ideológica del hispanismo literario, que muestra que la organización disciplinar del trabajo de los investigadores literarios –sean conservadores o progresistas, historicistas o teoricistas– depende inercialmente de los propósitos que aquél se adjudicó en el momento mismo de su constitución, y que, según Resina, fueron convertir la literatura peninsular en lengua castellana, primero, en la única literatura española, segundo, en una literatura nacional europea moderna, es decir, comparable con la francesa, la inglesa y la alemana, y tercero, establecer su preeminencia originaria sobre las literaturas de habla castellana extrapeninsulares. Esto implicó también, por supuesto, la minorización de las literaturas de la península en otras lenguas, del pasado o del presente. En síntesis, Resina adjudica la concepción castellanocéntrica excluyente de la identidad hispánica que, según él, caracterizó al hispanismo desde sus comienzos en las primeras décadas del siglo XX, a la influencia directa de las políticas del Estado español y, más recientemente, incluso a razones financieras vinculadas con la industria de la enseñanza de la lengua, entre otras cuestiones glotopolíticas, que asocia, emulativamente, con los movimientos poscoloniales paralelos de la francofonía y la lusofonía. El hispanismo no es para Resina más que una manifestación de un "nacionalismo cultural posimperial" (2009: 29) de Estado con pretensiones geopolíticas globalizantes. "Lo español se globaliza", dice, "a través de lo hispánico", y los estudios transatlánticos no serían, desde su punto de vista, más que un cambio de denominación del mismo proyecto ideológico (2009: 201).

Aceptemos o no este planteo, creo que es necesario llamar la atención sobre la necesidad de que los investigadores literarios prestemos atención a los modos en que, en primer lugar, la literatura ha servido como legitimación secular del halo carismático del Estado moderno (2009: 177); en segundo, las políticas de los Estados han contribuido a la conformación de nuestros objetos de estudio y campos disciplinares; y, en tercero, en palabras de Resina, "la razón académica" se relaciona con "la homeostasis del Estado" (2009: 112). Este tipo de

preguntas parece mucho más interesante que la discusión sobre cuáles son o no las naciones genuinamente nacionales y no meramente estatales en la península, porque, según afirma Resina, hay que "sobrepasar al Estado como marco del conocimiento legítimo de unas culturas cuyas relaciones geográficas e históricas preceden y sobrevivirán a la actual configuración política" (2009: 163). Creo que vale la pena prestar atención a las diferencias que Resina establece entre una literatura oficial, patrimonializada por la crítica y las instituciones culturales del Estado, y aquella que todavía sería capaz de encarnar las fuerzas de la sociedad civil –aunque quizás precisamente porque cada vez resulta más difícil establecer una distinción cabal entre ambas, especialmente si tenemos en cuenta la mutua imbricación creciente del Estado, el mercado y los medios de comunicación en un contexto como el actual–.

Correlativa de este punto de partida crítico es la revisión de los antecedentes de su propia propuesta en el iberismo de algunos intelectuales portugueses y catalanes del siglo XIX, contrapuesto al españolismo de Estado creciente durante esos años, antecedentes a los que Resina también intenta despojar de propósitos ideológicos para encausar la discusión hacia la epistemología disciplinar. Porque no le importa solo exhibir o denunciar esos propósitos extrínsecos de los estudios hispánicos, sino sobre todo analizar "el tipo de conocimiento promovido por el hispanismo" (2009: 163). Resina interroga, en consecuencia, el axioma filológico fundamental de que la lengua es la vía de acceso fundamental para el conocimiento de una cultura –y de una literatura–.

El tema de la inscripción disciplinar propuesta para los estudios ibéricos es complejo, casi tanto como el del federalismo en España. Por un lado, Resina afirma que, naturalmente, "podría considerárselos un subcampo de los estudios comparados" (2013: 11). Pero, por otro, no queda nada claro cómo se configuraría la lógica de los intercambios comparatísticos entre los investigadores de diversas procedencias, sobre todo si se tiene en cuenta un recaudo que para Resina es fundamental: "Cuando un castellano habla de empresa común, los demás pueblos ibéricos deben echarse a temblar" (2009: 31). Resina acepta, sin embargo, como punto de partida epistémico y metodológico, la unidad geográfica e histórica de la península (2009: 46). Pero

esa unidad no debe constituirse ni como abstracción ni como repertorio aditivo, sino como construcción historiográfica densa, es decir, como conjunto realmente multipolar e interconectado en el que las relaciones no sean las de una simple analogía más o menos arbitraria entre literaturas agregadas unas a otras y definidas siempre por exclusión de la literatura castellana (2013: 12). Por razones parecidas, Resina cuestiona explícitamente el modo en que se enseña literatura mundial en los Estados Unidos (2013: 10), dado que lo encuentra completamente identificado con esta pulsión a la vez aditiva y antimetodológica. Resina rechaza incluso la acción afirmativa o discriminación positiva respecto de las culturas y literaturas minorizadas que implicaría incluirlas programáticamente entre los textos canonizados. A la literatura mundial, como a la comparada, le critica que considere a España como un todo constituido, es decir, metodológicamente hablando, su concepción estatalizada de la cultura y la literatura. Los estudios ibéricos deberían ser, por el contrario, "un campo de pruebas desde el cual comprender y sostener la complejidad del Estado posnacional del siglo XXI" (2009: 84).

Se trata, entonces, de proponer "un marco epistémico" (2009: 47) nuevo que parta de la relación y de la diferencia, y de este modo sea capaz de producir nuevo conocimiento, es decir, de dar cuenta "de sus objetos sin aceptarlos como valores nominales" (2009: 153) prefijados. En este sentido, Resina no se cansa de llamar la atención sobre las difíciles relaciones del hispanismo con la teoría literaria y lo acusa de falta de rigor académico en el marco de los estándares de las Humanidades contemporáneas. Sin embargo, también cuestiona la idea de que solamente insuflar nuevos aires teóricos en el hispanismo pueda dar lugar a los cambios que reclama si la teoría solo se traduce en aplicación mecánica, acrítica y ecléctica de distintos marcos conceptuales y metodologías de diversas procedencias sin dar cuenta del contenido real de la disciplina, de sus objetos de conocimiento. Resina afirma:

> Si los estudios hispánicos aspiran a conquistar un mínimo de respeto como disciplina coherente no pueden hundirse en una estéril aplicación de modelos discursivos *prêt-à-porter* con fugaces invocaciones a heterodoxias ortodoxas. Deben desarrollar su propio discurso teórico a partir de su propio material histórico (2009: 98).

Resina denomina hipotéticamente "metahispanismo" a este discurso teórico, basado, más que en la incorporación –a partir de los nuevos intereses de unas Humanidades multiculturalistas, especialmente en los Estados Unidos– de textos de minorías lingüísticas y culturales al canon español más clásico, en "la diferenciación progresiva de sus materiales en la evolución de un sistema que ha crecido en complejidad" (2009: 99). En síntesis, una historia literaria de las diferencias más que de las identidades, de la conformación conjunta, interactiva e incluso opositiva de las literaturas nacionales en la península; y la recuperación de un momento especulativo para el hispanismo, que debería preceder a cualquier incorporación empírica de nuevos materiales, por más minoritarios, plurilingües y multiculturales que se los pueda considerar en sí mismos. A partir de la hipótesis básica de la crisis del Estado español durante la Restauración borbónica de fines del siglo XIX y de la amenaza palpable del federalismo, Resina se permite elaboraciones, por ejemplo, a propósito del nacionalismo reactivo de los intelectuales conocidos como 'noventayochistas' y de las diferencias entre las definiciones antiestatales de la nación en Menéndez y Pelayo y la idea de un "continuum tradicional" en Menéndez Pidal como intento de volver científica una mística territorial, obstáculo más que medio, según Resina, de la constitución de un Estado español moderno. Resina duda de la cientificidad del hispanismo, pues considera que nunca estuvo realmente libre de propósitos ulteriores, ni de maneras simbólicamente violentas de llevarlos a cabo. Por estos compromisos ideológicos, no habría sido nunca "capaz de fundar un campo autónomo de investigación" (102).

Sin embargo, inevitablemente, la concepción de nación y de nacionalismo de Resina es también algo sinuosa: por un lado, llama a no establecer distinciones valorativas y precedencias entre nacionalismos definidos étnicamente –y que por esto se hundirían históricamente en las profundidades de la Edad Media– y nacionalismos modernos surgidos en el siglo XIX –lo cual, a la luz de las teorías del nacionalismo y del trabajo de sus historiadores, parece sensato–. Sin embargo, al mismo tiempo, reivindica, aunque en general a través de citas de autores nacionalistas del siglo XIX, la antigüedad de las culturas nacionales catalana, gallega y vasca. Esta contradicción no es priva-

tiva de Resina, sino del nacionalismo moderno en su conjunto,[1] y entendemos que se resuelve a partir del privilegio, en el análisis del nacionalismo, de su fuerza política, más que de sus credenciales étnicas o culturales. Inevitablemente, la discusión literaria y cultural debe decantar hacia la política, sobre todo cuando en la ecuación de identidad, cultura, sociedad y representación ingresa el factor estatal. Resina lee adecuadamente las consecuencias negativas, para su proyecto de estudios ibéricos, de las reivindicaciones universalistas por parte del Estado, como forma que pretende ser la más elevada o avanzada de organización política: las políticas de Estado siempre apuntan a hacer, de un particular cualquiera, un universal. Este es el sentido último de la conversión de una tradición literaria o cultural particular en cultura o literatura nacionales, operación que, como efecto secundario, 'antropologiza' o 'folcloriza' toda cultura no fomentada por el Estado (2009: 117). Lo más interesante de la posición de Resina es que él lee este mismo universalismo espurio –dado que se trata del mero sobredimensionamiento de un particularismo merced a dispositivos propagandísticos institucionalizados (2009: 203)– en el discurso de la hibridación y la mezcla del multiculturalismo y el pluralismo cultural, que considera, en los mejores de los casos, una muestra de buena voluntad, una actitud meramente declarativa o un gesto condescendiente (2009: 115), y, en el peor, una nueva arma de justificación ideológica en las manos del Estado español.

Hay que decir que su desconfianza crece conforme pasa el tiempo, y llega a cuestionar hasta lo que considera el constructo oportunista de la "literatura catalana en castellano" (2009: 195) como objeto de investigación. En lo que nos compete, esto sube aun más la vara de la posibilidad de un comparatismo intrapeninsular, vaciándolo de una eventual justificación ideológica en el diálogo y en el encuentro interlingüístico e intercultural. Y termina de mostrar por qué los estudios ibéricos, hasta el momento, han tenido más éxito y demostrado más energía en su crítica ideológica al hispanismo, que en la producción efectiva de resultados en la elaboración de marcos teóricos, metodológicos y disciplinares alternativos que hagan justicia a lo que

1 A propósito, se puede consultar Palti 2002.

Resina considera la verdadera "universalidad cultural", "el usufructo de los instrumentos de creación y difusión de conocimiento en función de una ética más ecológica que darwiniana", es decir, que no se base solo en "el monopolio estatal" y "la extensión planetaria de una cultura" (2009: 204).

Más recientemente, Resina ha elaborado, en este sentido, la noción de modalidad, que apunta a ir más allá de la dicotomía nacionalista excluyente que define la relación con una cultura solo como de pertenencia o de no-pertenencia:

> Definir el sistema cultural ibérico como un conjunto de modalidades sugiere diferentes maneras de relacionarse con el contenido histórico y cultural de lo que sea que se pueda decir sobre Iberia. Si un contenido similar puede recibir diferentes significados según la modalidad [lógica] de la proposición, Iberia aparece bajo una luz diferente según la modalidad cultural desde la cual se la expresa (2013: 16).

Cabe preguntarse, sin embargo, cuáles deberían ser los recursos metodológicos del investigador para evitar el riesgo de que estas modalidades se tematicen y literalicen según la habitual matriz expresiva que hace de la diferenciación lingüística o discursiva siempre la consecuencia de una configuración identitaria previa, se la piense o no, a esta última, como esencia, o bien simple construcción coyuntural.

Resina detalla en los agradecimientos de su libro *Del hispanismo a los estudios ibéricos* las dificultades que tuvo para publicarlo en España, y realmente sorprende que haya tenido que aparecer en el marco de la Biblioteca Saavedra Fajardo de Pensamiento Político dirigida por José Luis Villacañas, junto con volúmenes sobre la libertad en Adam Smith, el poder y el conflicto en Carl Schmitt o el pensamiento político de Hans Kelsen o Simón Bolívar, es decir, sobre temas no demasiado vinculados con las investigación cultural o literaria. Aunque, a la vez, como hemos señalado, quizás esa compañía no deba parecer tan extraña, habida cuenta de las implicaciones políticas que, a nuestro juicio, deberían desprenderse de las propuestas disciplinares y metodológicas de Resina.

Frente al habitual silencio del hispanismo sobre sus propios compromisos políticos e institucionales –del pasado o del presente–, en-

tiendo que la tradición argentina de la crítica política, que tiene en David Viñas uno de sus padres fundadores y ejemplares, podría hacer grandes aportes al estudio de la problemática desarrollada por Resina. Mientras las diversas tradiciones del hispanismo, incluso las latinoamericanas y las argentinas, por razones políticas de cooperación coyuntural, han tendido a borrar las pertenencias políticas y partidarias de sus practicantes de la conformación histórica de sus objetos de investigación –salvo en el caso de los críticos marxistas de los años 70, como Carlos Blanco Aguinaga o Julio Rodríguez Puértolas, por citar solo dos exponentes ejemplares–, la tradición de la crítica argentina ha hecho de esas pertenencias su razón misma de ser. Es difícil encontrar hoy entre los críticos peninsulares este tipo de crítica política; y, como se encarga de denunciar Resina a menudo, en los Estados Unidos la política en la crítica toma habitualmente la forma de una militancia de campus universitario, una gesticulación externa –más que un verdadero aporte al desarrollo científico– que Resina identifica, sobre todo, con las reivindicaciones de los estudios culturales. Es de todos modos cierto que, en lo que nos concierne más, cuesta encontrar una problematización consecuente del colonialismo, y de la violencia simbólica y material que implicó, en las líneas principales de la investigación sobre la literatura española más canónica. Es, en este sentido, entendible que el latinoamericanismo, en un contexto académico de las Humanidades como el actual, y su importante preocupación por los procesos históricos de dominación cultural, sometimiento lingüístico y opresión identitaria, haya sabido capitalizar mejor su prestigio académico, al menos en los Estados Unidos y en parte en Europa. Y que para pensar el comparatismo intrapeninsular, los críticos académicos españoles hayan elegido refugiarse en paradigmas teóricos más asépticos como la teoría de los polisistemas de Itamar Even-Zohar o la teoría interliteraria de Dionýz Ďurišin, de raigambre más formalista que política.

Tal vez esta lectura de los quizás futuros estudios ibéricos desde Argentina sea entonces también la ocasión de afirmar que el comparatismo literario que realmente vale la pena no se verifica tanto o solamente en la amplitud de alcance de nuestras habilidades lingüísticas o de nuestro conocimiento cabal de otras culturas y otros cánones literarios –cosas que, por supuesto (y me permito la humorada) no

están, de todos modos, para nada de más en el comparatista–, sino sobre todo en la apertura de las aduanas frente a otras tradiciones críticas y teóricas: el politicismo irredento que muchas veces deploramos en la crítica argentina debería tener un gran valor agregado ante el talante filológico igualmente irredento de la crítica española. Y, quizás también, viceversa.

Bibliografía

Abuín González, Anxo y Anxo Tarrío Varela (eds.) (2004), *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas da península Ibérica*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

Bassnett, Susan (1998), "¿Qué significa literatura comparada hoy?, en Dolores Romero López (ed.) *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco/Libros, pp. 87-101.

Buffery, Helena, Stuart Davis y Kirsty Hooper (eds) (2007). *Reading Iberia. Theory/History/Identity*, Berna, Peter Lang.

Cabo Aseguinolaza, Fernando, Anxo Abuín González y César Domínguez (eds.) (2010), *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, Volumen I, Amsterdam y Philadelphia, John Benjamins.

Chakravorty Spivak, Gayatri (2009), *Muerte de una disciplina*, Santiago de Chile, Palinodia.

Domínguez, César, Anxo Abuín González y Ellen Sapega (eds.) (2016), *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, Volumen II, Amsterdam y Philadelphia, John Benjamins.

Muñoz-Basols, Javier, Laura Lonsdale y Manuel Delgado (eds.) (2017), *The Routledge Companion to Iberian Studies*, Londres y Nueva York, Routledge.

Palti, Elías (2002), *La nación como problema*, Buenos Aires, FCE.

Pérez Isasi, Santiago y Ângela Fernandes (eds.) (2013), *Looking at Iberia. A Comparative European Perspective,* Berna, Peter Lang.

Resina, Joan Ramon (2009), *Del hispanismo a los estudios ibéricos. Una propuesta federativa para el ámbito cultural*, Madrid, Biblioteca Nueva.

---------- (2013), "Introduction. Iberian Modalities: The Logic of an Intercultural Field", en Resina (ed.), *Iberian Modalities*, Liverpool, Liverpool University Press, pp. 1-19.

De la picaresca al *Bildungsroman:* el abordaje de los géneros literarios en el comparatismo

Liliana Swiderski

El examen contrastivo entre géneros literarios y sus variaciones según coordenadas espacio-temporales ha sido una constante en la literatura comparada. Las advertencias y restricciones teóricas en torno a la categoría de género –derivadas de encendidos debates sobre su existencia misma, su definición y delimitación– no han impedido su vigencia como uno de los pilares metodológicos de la disciplina, sino que más bien la han retroalimentado. Proponemos en este capítulo la exploración de un caso concreto a modo de muestra: las asociaciones que los estudiosos del *Bildungsroman* han establecido con la picaresca. Pero antes trazaremos un breve panorama teórico, que juzgamos útil en sí mismo y para situar la indagación posterior.[1]

Los géneros literarios: debates y proyecciones

Ya desde los orígenes del comparatismo se pretendía, y así lo subraya María José Vega, "captar la evolución supranacional de los géneros literarios o de los movimientos y corrientes" (15); un ejercicio que, además de su ineludible valor intrínseco, pretendía delimitar categorías teóricas "por inducción, partiendo de corpus mucho más amplios que los utilizados por investigadores de literaturas nacionales"

1 Distintos rótulos se han empleado para la traducción de *Bildungsroman*, relacionados con su recepción en diferentes países, con su evolución o con la prevalencia de unos u otros rasgos específicos. Los más comunes son "novela de aprendizaje", "de desarrollo", "de educación", "pedagógica", "de formación". El punto merece un tratamiento aparte, por lo que no nos detendremos en él aquí; es más, emplearemos ocasionalmente y en su sentido más amplio algunos de estos términos, conscientes de que no ofrecen una sinonimia estricta.

(15). En similar dirección, resulta revelador el testimonio de Jonathan Culler, quien evoca cómo las exigencias propias de los estudios comparados resultaron cruciales en los comienzos de la disciplina en Estados Unidos:

> Debido a que la literatura comparada no podía evadir la pregunta (como sí podían hacerlo los departamentos de literatura nacional), en torno a qué tipos de unidades eran las más pertinentes –¿los géneros?, ¿los períodos?, ¿los temas?–, esta cuestión se convirtió también en el espacio de la literatura comparada en tanto que los departamentos de literatura nacionales, con bastante frecuencia, se resistían (o, por lo menos, se mantenían indiferentes) a los tipos de teoría que no emanaban de sus propias esferas culturales. La literatura comparada, por lo tanto, se distinguía por su interés en postular asuntos metodológicos, así como en importar y explorar, con conocimiento de causa, discursos teóricos y "extranjeros". Se convirtió en el sitio donde se retomaban aquellos debates acerca de la naturaleza y los métodos de estudio literario desechados en otros departamentos de literatura, se discutían e incluso se convertían en el foco de enseñanza e investigación. (24)

Como señala Jesús Camarero-Arribas, en un recordado número monográfico de *Anthropos* dedicado a la materia en 2002, "la literatura comparada, al efectuar un acto interpretativo complejo basado en la transversalidad literaria, aporta un nivel de análisis en que la relacionalidad de los textos efectúa, por sí sola, un primer nivel de teorización" (130): es más, uno de sus planos, el "semiótico", engloba "relaciones de géneros, símbolos, formas o estructuras temáticas" (131). El comparatismo basado en los géneros también resulta primordial para la didáctica de la literatura, tal como subraya Franca Sinopoli:

> ...el género literario, además del tema, parece constituir el mediador adecuado entre distintas lenguas literarias, porque permite controlar mejor la relación entre las dimensiones sincrónica y diacrónica de la

> literatura, entre producción y recepción de los textos, entre historia de las formas e historia de los temas. (53).[2]

Compleja es, por sí misma, la historia del concepto de género literario, y no pretendemos trazar aquí sus vaivenes desde la célebre distinción aristotélica, ni mucho menos desplegar un pormenorizado estado del arte.[3] Sí nos detendremos, al sólo efecto de clarificar el panorama, en algunos nombres que han sido considerados representantes de posiciones antitéticas, y que auxiliarán nuestro examen.

Frente al positivismo decimonónimo de Ferdinand Brunetière y John Addington Symonds que, según señala René Wellek, "concibieron la evolución de los géneros a semejanza de las especies biológicas" (196), destacan en los albores del siglo XX reacciones como la del idealista Benedetto Croce quien, en su *Breviario de estética* (1912), tilda a la distinción genérica de "infundada" (54). En su opinión, no existe categoría alguna entre la universalidad de la literatura y las obras particulares:

> El género o la clase es, en este caso, uno solo: el arte mismo o la intuición, cuyas singulares obras son infinitas, todas originales, todas ellas imposibles de traducir en otras –porque traducir, traducir con vena artística es crear una nueva obra de arte– y todas rebeldes con relación a la inteligencia clasificadora. Entre lo universal y lo particular no se interpone filosóficamente ningún elemento intermedio, ninguna serie de género o de especies, de *generalia*. (55).

2 Una experiencia sumamente atractiva en tal sentido es el volumen colectivo *I giovani europei e la letteratura. Indagine, percorsi, canone,* que reúne propuestas surgidas a partir del proyecto "Università e scuola per un canone della letteratura europea", con la participación de cinco países: Alemania, Italia, Portugal, Rumania y España. Uno de los apartados, que mencionamos por su vinculación con el tema de este capítulo, es "Il romanzo di formazione", de Antonella De Simone (50-52).

3 Para una sumaria revisión sobre la historia de la categoría desde Platón y Aristóteles hasta el siglo XVII, ver "Géneros, 'tipos', modos", de Gerard Genette.

El formalista ruso Boris Eichenbaum, en 1927, considera que el género permite advertir las transformaciones literarias más allá de las individualidades:

> Para nosotros, el problema central de la historia literaria es el de la evolución al margen de la personalidad; el estudio de la literatura como fenómeno social original. En este sentido, acordamos importancia extraordinaria al problema de la formación de los géneros y de su sustitución. (51).

De modo equivalente, en el apartado "Temática", de 1925, Boris Tomashevski sostiene que los rasgos del género son "los procedimientos que organizan la composición de la obra", entre los cuales existe uno, la llamada *dominante*, cuyo conjunto "constituye el elemento que autoriza la formación del género" (229); y agrega: "Es preciso adoptar una actitud descriptiva en el estudio de los géneros; remplazar la clasificación lógica por una pragmática y utilitaria que tenga en cuenta sólo la distribución del material dentro de los marcos definidos" (232).

En otra coyuntura y desde una matriz ideológica diferente, el planteo de Maurice Blanchot niega, como el de Croce, toda clasificación genérica. Así lo explica en el capítulo "La desaparición de la literatura", de *El libro que vendrá* (1959):

> Sólo importa el libro, tal como es, lejos de los géneros, fuera de las secciones, prosa, poesía, novela, testimonio, en las cuales no quiere ordenarse, negándoles el poder de asignarle su sitio y de determinar su forma. Un libro ya no pertenece a un género, cualquier libro concierne únicamente a la literatura, como si ésta detentara de antemano, en su generalidad, los únicos secretos y fórmulas que permiten dar forma de libro a lo que se escribe. Todo sucedería, pues como si, habiéndose disipado los géneros, la literatura se afirmara sola, brillando sola en medio de la claridad misteriosa que ella propaga y que cada creación literaria le devuelve multiplicándola –como si existiera, pues, una esencia de la literatura. (225).

En "El origen de los géneros", Tzvetan Todorov refuta explícitamente estos planteos de Blanchot, y define al género como "la codificación históricamente constatada de propiedades discursivas" (39). La transgresión es inherente a la norma, y por tanto, no es óbice para la teoría: "Que la obra 'desobedezca' a su género no lo vuelve inexistente; tenemos la tentación de decir: al contrario. [...] La norma no es visible (no vive) sino gracias a sus transgresiones" (33). Y asimismo insiste en la tesis (ya anticipada por los formalistas) de que cada género surge como transformación de los precedentes:

> Al abogar por la legitimidad de un estudio de los géneros, nos encontramos, de pasada, con una respuesta a la pregunta implícitamente suscitada por el título el origen de los géneros. ¿De dónde vienen los géneros? Pues bien, muy sencillamente, de otros géneros. Un nuevo género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación. [...] No ha habido nunca literatura sin géneros, es un sistema en continua transformación, y la cuestión de los orígenes no puede abandonar, históricamente, el terreno de los propios géneros: cronológicamente hablando, no hay un «antes» de los géneros (34).[4]

4 Lo sintetizan Fernando Cabo Aseguinolaza y María do Cebreiro Rábade Villar, en su *Manual de Teoría de la Literatura:* "Como reacción a una teoría de los géneros entendida exclusivamente como tipología, distintas aproximaciones han reclamado una construcción en sentido inverso, más atenta a la vida histórica de las modalidades literarias y al juego de transformaciones experimentadas por determinados cauces de expresión. De este modo, se abren camino nociones como la de serie genérica, o distinciones como la de género teórico y género histórico, debida a Tzvetan Todorov, o la de género *(genre)* y clase *(kind)*, establecida por Alastair Fowler. El principal problema reside, nuevamente, en los puntos de articulación entre la teoricidad y la historicidad de los géneros" (166).

María Teresa Gramuglio, por su parte, se pregunta: "¿Cómo podría renovarse hoy la escritura de la historia de una literatura nacional desde una perspectiva comparatista?", y acto seguido responde: "De hecho, teorías como las de la recepción y la de los polisistemas podrían contribuir a ese propósito, ya que permiten, por un lado, captar la formación de los horizontes de expectativa y las condiciones de las concretizaciones de la respuesta crítica y estética a las obras literarias, y por el otro, abordar la circulación de obras, autores, temas, géneros y poéticas teniendo en cuenta las posiciones desiguales de los diversos campos literarios y sus recíprocas relaciones de intercambio no unidireccional" (6). Nótese que incluye al género como un aspecto central.

En *Estética de la creación verbal*, y más precisamente en el capítulo "El problema de los géneros discursivos", Mijaíl Bajtín afirma que la dimensión estilística que aporta el género es primordial para la comprensión del enunciado, tanto en los géneros primarios como en los secundarios:

> ...la expresividad típica (genérica) puede ser examinada como la "aureola estilística" de la palabra, pero la aureola no pertenece a la palabra de la lengua como tal sino al género en que la palabra suele funcionar; se trata de una especie de eco de una totalidad del género que suena en la palabra. (278)

En segundo lugar, el teórico ruso conduce nuestra atención hacia el entramado que surge entre el destinatario previsto, los géneros, y la historia misma de la literatura:

> El problema de la concepción del destinatario del discurso (cómo lo siente y se lo figura el hablante o el escritor) tiene una enorme importancia para la historia literaria. Para cada época, para cada corriente literaria o estilo literario, para cada género literario dentro de una época o escuela, son características determinadas concepciones del destinatario de la obra literaria, una percepción y comprensión específica del lector, oyente, público, pueblo. (289).

Jacques Derrida, en *La ley del género*, trastorna el criterio de pertenencia. Aunque reconoce que la sola evocación de la categoría dibuja un límite, con las subsecuentes normas y prohibiciones que de él derivan, existe siempre un principio de "contaminación":

> C'est précisément un principe de contamination, une loi d'impureté, une économie du parasite. Dans le code de la théorie des ensembles, si je m'y transportais au moins par figure, je parlerais d'une sorte de participation sans appartenance. Le trait qui marque l'appartenance s'y divise immanquablement, la bordure de l'ensemble vient à former par invagination une poche interne plus grande que le tout, les conséquences de cette division et de ce débordement restant aussi singulières qu'inimitables. (256).

Liliana Weinberg aclara que, para Derrida, "resulta casi imposible deslindar lo constitutivo y lo regulativo"; y acto seguido añade: "El Yo engendra Ley y juega con ella, pero ella juega con él y *es su madre y su hija al mismo tiempo*, y muestra que también en este caso hay una fisura o pliegue de la significación" (164).

Este sumario recorrido por diferentes perspectivas teóricas en torno al género (mediador entre la literatura y el texto particular, o entre la colectividad y los individuos) se expande en múltiples facetas: desde un punto de vista normativo, alude al conjunto de procedimientos que deben confluir para otorgarle carácter a la obra; desde un punto de vista taxonómico, remite a las tipologías que surgen a partir de los rasgos comunes, y por esa vía, generan una relación de pertenencia (o de "no pertenencia", "transgresión", "contaminación"); desde un punto de vista cultural, recuerda los elementos constructivos y expresivos de la subjetividad y de las comunidades; desde un punto de vista pragmático, perfila los contextos y cotextos del acto comunicativo y las condiciones de posibilidad para sus múltiples interpretaciones; desde el punto de vista de la historicidad, señala las líneas de enlace y también las discontinuidades que hacen posible la sustitución y la innovación.

De la picaresca al *Bildungsroman*

Justamente, y como ya anticipamos, la creencia en que el género constituye una plataforma común es la que ha permitido advertir las peculiaridades inherentes a distintas manifestaciones literarias. Para indagar en esta metodología hemos de considerar un caso concreto: el de los estudios sobre *Bildungsroman* que, producidos en diferentes épocas y áreas culturales, coinciden en ceñir y caracterizar su objeto a partir del trazado de diferencias y similitudes con otros géneros (como la novela biográfica, de aventura o de vagabundeo). Una especial función cumple el cotejo con la picaresca desarrollada en la España aurisecular, en sus versiones renacentista y barroca, que tuvieron gran influencia en la germana.

El artículo "La novela picaresca española en Alemania: sobre pícaros y pícaras", de Fernando Carmona Ruiz, ofrece precisiones su-

mamente clarificadoras sobre este pasaje o "transfer", como lo llama, entre ambas literaturas (45). Alude, además, a obras y rasgos recuperados por los comparatistas al abocarse al *Bildungsroman*:

> La obra anónima de 1554 [se refiere al *Lazarillo de Tormes*] establece, mediante su estructura narrativa, las siguientes características distintivas que prevalecerán en el *Guzmán* y que influirán en la novela picaresca alemana del XVII: a) un punto de vista del mundo "desde abajo", que facilita la crítica a los estamentos superiores; b) la narración en primera persona que remite a una autobiografía ficticia y que presenta la ambivalencia entre un "yo-narrador" –el que escribe el prólogo del *Lazarillo*– y un "yo-narrado" –el que relata el *caso*. Las digresiones del narrador facilitan los comentarios críticos sobre el pasado vil del protagonista y fortalecen el objetivo moralizante de la obra (*Guzmán*, *Simplicissimus*);[5] c) la linealidad narrativa en episodios, que tanto debe al *Asno de Oro*, y d) la iniciación del (anti)héroe mediante el desengaño, un proceso de desilusión que sumerge al protagonista en la malvada realidad circundante y que le empuja a su vez a deshacerse de su papel de víctima para convertirse en cómplice malhechor. (46).

Quienes apelan a la picaresca para caracterizar al *Bildungsroman* advierten, como veremos en lo que sigue, una serie de elementos comunes: la estructura episódica más o menos hilvanada, pero que siempre apunta a una sucesión que trasciende la resolución de la intriga y tiende al final abierto; la centralidad del protagonista respecto de los demás personajes, que existen en tanto y en cuanto intervengan en su evolución y actúen como "catalizadores de su identidad" (Fabre: 219); el entramado entre las experiencias personales y las circunstancias histórico-sociales; el tópico del viaje o de la errancia, que establece una codependencia entre las vicisitudes interiores y los desplazamientos en tiempo y espacio; la atención brindada a la intimidad del hom-

5 Se refiere a *El aventurero Simplicíssimus*, de Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen (*Der Abentheuerliche Simplicissimus Teutsch*). Para un detallado examen de la picaresca germana, consultar *La picaresca-un género europeo: el ejemplo de Alemania*, de Franziska Gostner.

bre como ser "incompleto", que parte de una situación desventajosa y debe construir su identidad; y hasta la aventura del héroe como tema mítico fundamental (Rodríguez Fontela, 2). Tanto en la novela de aprendizaje como en la picaresca, entonces, la trama sigue el derrotero del protagonista quien, al capitalizar aquellas experiencias nacidas de su desconcierto ante la conflictividad del medio, transforma su peripecia vital. No obstante, el cotejo transgenérico permite proyectar, sobre el telón de fondo de esta base común, una serie de precisiones que emanan de las diferencias.

En *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*, José Amícola considera que el *Bildungsroman* debe comprenderse como un género históricamente situado, partícipe del debate sobre la educación como peldaño de movilidad social en la Alemania ilustrada. Ello no es obstáculo para que subraye su relación con la picaresca, desde una perspectiva que –explícita en el título de su libro–, entiende la constitución de los géneros a partir de la lucha: "los primeros textos alemanes que van conformando el género de la novela de aprendizaje deben perfilarse *contra* géneros ya muy asentados en la tradición literaria anterior: la novela picaresca y de aventuras o la novela filosófica" (54). Una de las divergencias principales que destaca Amícola –si no la principal– radica en las peculiaridades de la "acción interna", es decir, "la repercusión que cada aventura deja en el personaje y en qué medida posibilita un escalón en la maduración y reflexión crítica" (54-55). También para José Luis De Diego, en la tradición germana "el género forma parte de un verdadero programa pedagógico del ciudadano" y "el personaje (...) representa un modelo de conducta por imitar" (293). Paola Piacenza, en su excelente estudio *Años de aprendizaje. Subjetividad adolescente, literatura y formación en la Argentina de los sesenta*, señala que la reflexividad y el auto-descubrimiento resultan cruciales para distinguir al *Bildungsroman* de otras novelas con trama episódica:

> A pesar de que la novela de formación participa del tiempo iluminista, progresivo, lineal y 'evolutivo', la transformación 'formativa' del carácter del personaje tiene una modalidad 'reflexiva' en tanto esta no depende de la superación de pruebas u obstáculos (como en la novela de aventuras o peripecia) o de la superación de etapas (como

> en la novela biográfica) sino que participa de una suerte de descubrimiento que tiene lugar cuando el sujeto da con las circunstancias adecuadas para que opere la revelación. (52)

Víctor Escudero Prieto se interesa por las prefiguraciones del *Bildungsroman* y arriesga que "tal vez sea la novela picaresca de raíz hispánica –con ilustres ejemplos en el XVIII europeo– el género que más se le acerca" (10): de modo análogo al protagonista del *Bildungsroman*, la progresión de experiencias encadenadas actúa como reflexión sobre la sociedad de la época. Sin embargo, prosigue Escudero Prieto,

> ...el pícaro carece de la dinámica organizadora y universalizante que caracteriza al protagonista de la novela de formación. Hay en la novela picaresca una insistencia en la repetición –ascenso y caída– que se aleja del esquema temporal manejado por el Bildungsroman. Aun así, es posible ver en el *Lazarillo de Tormes* (¿1554?) o en *Moll Flanders* (1722) precedentes de algunos de los principales rasgos que caracterizan a novelas como *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (10).

Manuel Pérez López considera que la picaresca aportó al proceso de formación "su formalización novelística", pero establece claras distinciones a partir del trasfondo ideológico, al oponer la "sociedad cerrada en un infranqueable orden dogmático de valores donde el individuo nada contaba, y cada ser nacía con un destino predeterminado por su origen", a los vaivenes de la autobiografía burguesa, que "es ya, en cambio, inseparable de la conciencia de la individualidad" (913). De modo análogo, Michel Fabre insiste en que la noción de *Bildung* no puede ser pensada sin considerar su significado político, como alternativa alemana a la Revolución francesa. Para pensadores como Von Humboldt, la *Bildung* compete estrictamente a la esfera privada, lejos del domino estatal: hay que preferir la reforma de sí mismo a la Revolución (217). Tal como señala Gadamer en *Verdad y método*,

> El sentimiento de sí ganado por la conciencia que trabaja contiene todos los momentos de lo que constituye la formación práctica: distanciamiento respecto a la inmediatez del deseo, de la necesidad personal y del interés privado, y atribución a una generalidad. (42).

En el *Bildungsroman*, entonces, el protagonista no lucha por su supervivencia gracias a la astucia o la ilegalidad, como el pícaro; sino que pretende crecer en armonía con su medio social, aunque para ello deba auto-cercenarse: "El héroe bildungsromaniano es, en este sentido, el personaje modelado *par excellence*" (Rodríguez Fontela, 52).

Las citas precedentes remiten a los principales indicadores que se ponen en juego en el abordaje contrastivo. Entre ellos, además de las divergencias en los sendos contextos ideológicos, se destacan: la magnitud de las transformaciones sufridas por el personaje, la fuerza de la acción interna por sobre la trama episódica, la actitud más o menos satírica hacia la sociedad, la variedad de ritmos en la temporalidad narrativa. Como vemos, además de las discriminaciones cualitativas se echa mano de parámetros cuantitativos: los diferentes grados de intensidad, aunque no respondan a una escala rigurosamente establecida, resultan fructuosos y pareciera que hasta insoslayables.

Pero la literatura comparada no sólo considera esta progresión, sino que alerta sobre el rol embrionario de la picaresca y del *Bildungsroman* como hitos sucesivos en la maduración de la novela. Así, la bibliografía especializada enfatiza la función de la picaresca que, según Rodríguez Fontela, evidencia por primera vez "el sometimiento de la intriga a la revelación de un carácter" (192). Cuando se considera a la picaresca como antecedente del *Bildungsroman*, la productividad comparatista emana del cotejo diacrónico; pero también es frecuente un recorrido diverso, que consiste en valerse de nociones propias de la novela de formación para definir a la novela en general. Se trata de una inversión metodológica por la cual se emplea un subgénero para caracterizar al que lo contiene. Así ocurre ya con Lukács, quien ofrece en su *Teoría de la novela* una definición deudora de la novela de formación: "La novela es la forma de la aventura del valor, propio de la interioridad; su contenido es la historia del alma que parte para conocerse, que busca las aventuras para ser probada en ellas, para hallar, sosteniéndose en ellas, su propia esencialidad" (356). Incluso el tipo de distancia irónica característica del *Bildungsroman* –que emerge de la visión crítica del narrador respecto del héroe, y del héroe respecto del mundo–, es considerada por Lukács como uno de las diferencias específicas para distinguir novela de epopeya: "La ironía, como au-

tosublimación de la subjetividad llegada al final, es la libertad suma posible en un mundo sin dios" (359).

Esta indeterminación entre novela moderna/novela de formación se proyecta hacia la figura del receptor. Emblemática es la posición de Walter Benjamin, quien en *El narrador* refuta explícitamente la supuesta dimensión *instructiva* del género novelesco; para afirmar en cambio que su sentido último, si se nos autoriza la paráfrasis, es que nos permite morir sin morir, asistir al culmen de la vida antes de que sea tarde para nosotros:

> ...la novela no es significativa por presentar *un destino ajeno e instructivo*, sino porque ese destino ajeno, por la fuerza de la Dama que lo consume [la muerte], nos transfiere el calor que jamás obtenemos del propio. Lo que atrae al lector a la novela es la esperanza de calentar su vida helada al fuego de una muerte, de la que lee. (12).

Es interesante ver cómo Mijaíl Bajtín, en "La novela de educación y su importancia en la historia del realismo", caracteriza a la picaresca como "novela de vagabundeo"; mientras que propone el concepto de "novela de desarrollo" para aquellas obras que aluden al proceso de aprendizaje en sentido amplio, categoría dentro de la cual incluye a la "novela de educación". En la "novela de vagabundeo", el tiempo carece de sentido histórico, por lo que hombre y mundo resultan estáticos: la aventura transcurre por la contigüidad de momentos extraídos de la unidad del proceso temporal. En la "novela de desarrollo", en cambio, el acontecer humano se imbrica en el devenir, y es este un rasgo suyo que le es inherente. Vista así, la categoría se amplía enormemente y trasvasa los límites del *Bildungsroman*, hasta identificarse con la "novela realista" (215).

Este complejo vínculo con el realismo es un punto central, pues tanto en la picaresca como en la novela de aprendizaje se narran las luchas del individuo contra un medio hostil o desconcertante; a lo que se suma el afán testimonial, pues, como recuerda Rodríguez Fontela, "el héroe que se autoforma necesariamente es auto-testigo de su propia construcción" (221). Si la picaresca exhibe circunstancias verosímiles y hasta tipificables; el *Bildungsroman* subraya la difícil inserción del hombre en su medio social y cultural. Quisiéramos de-

stacar aquí una especie de quiasmo, pues aunque en la picaresca el entorno es abiertamente negativo, el héroe aprecia positivamente cada paso en su ascenso social (imbuido, eso sí, de un cinismo creciente); en el *Bildungsroman*, en cambio, el protagonista cuenta con medios materiales pero es precisamente su insatisfacción, su necesidad de "superarse", la fuente de su desasosiego.[6] Si aplicamos con cierta libertad las funciones de Vladimir Propp, podríamos decir que la índole de "la partida" distingue uno y otro caso, pues, si en la picaresca podemos caracterizar al héroe como "víctima" ("plantea la *necesidad* de partir"), en el *Bildungsroman* encontramos un héroe "buscador" ("encontramos la *posibilidad* de partir") (48).

Este individuo descolocado emerge como síntoma de una crisis mayor, de allí que la ubicuidad de elementos propios de la novela de formación coincida con la desestabilización identitaria del hombre moderno. Tiempo, individuo y sociedad configuran una tríada y el acento puede desplazarse hacia uno u otro componente, provocando cambios de perspectiva. Hallamos un claro ejemplo de este deslizamiento en el apartado que Paul Ricœur dedica a *La montaña mágica* en *Tiempo y narración*, cuando afirma que Thomas Mann "ha compuesto una obra emparentada con la gran tradición alemana de la 'novela educativa'", pero que "el verdadero problema consiste en saber cómo la técnica narrativa ha logrado integrar entre sí la experiencia del tiempo, la enfermedad mortal y el gran debate sobre el destino de la cultura" (207).

Como pudimos observar hasta ahora, de la mano de críticos y teóricos en muchos casos canónicos, "el proceso obedece a una teleología del devenir sí mismo a través de las metamorfosis" (Fabre, 219). El tema de la novela de aprendizaje será, entonces, la basculación entre contingencia y necesidad, especialmente durante aquellos períodos de la vida en que dicha tensión todavía sorprende: la muerte constituye un horizonte de certeza; mientras que la conquista de la autonomía es sólo una eventualidad. La evolución que los protagoni-

6 Franziska Gostner opina al respecto que la mayor diferencia entre picaresca y *Bildungsroman* es que "el pícaro no pasa por un proceso de educación moral", mientras que el héroe del *Bildungsroman* "nunca tendría una vida basada sobre la criminalidad astuta" (versión *Kindle*, cap. 3, sección 2).

stas creen descubrir en sí mismos opera como un antídoto frente a la experiencia del tiempo como declinación, y con ello brinda una esperanza. Tal vez por eso en aquellas obras que, tal vez con cierta laxitud, podríamos considerar como "novelas de formación" decadentistas (*À rebours*, de J. K. Huysmans; o *The Picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde) se invierte tal pauta, pues acentúan las secuelas del deterioro como efecto indeseado del fluir temporal, que pretenden neutralizar –o al menos convertir en fuente de goce– al hipertrofiarlo.

Palabras finales

Frente a las semejanzas entre la picaresca y el *Bildungsroman*, coincidentes en el desarrollo de un protagonista en estado de aprendizaje en torno del cual se articula la narración, el cotejo intergenérico ha favorecido el tratamiento de la dimensión histórica y contextual; y ha advertido matices que dependen de la mayor o menor intensidad con que se presentan sus elementos constitutivos. Tal gradación, aunque no remita a parámetros rigurosamente tabulados, resulta clara y otorga una plataforma nada desdeñable para el análisis de las obras. Se ha hecho hincapié, además, en la diversidad de los ideologemas que sostienen uno y otro género. En el caso alemán, específicamente, los investigadores subrayan el influjo de las utopías propias de la educación ilustrada; la crisis que desencadena la Revolución francesa, pues la *Aufklärung* propone el trabajo sobre "sí mismo" como alternativa a la lucha colectiva; la importancia del autodescubrimiento propio de la *Bildung*, que implica aplacar el deseo y el interés privados. El *Bildungsroman* como autobiografía burguesa no sólo pone el foco en la crisis de la subjetividad que deviene como corolario de las fisuras en el orden dogmático precedente, sino que por lo mismo altera la configuración del esquema temporal. El receptor es otro de los factores a tener en cuenta, pues la novela de formación alemana integra un programa pedagógico, aunque su utilidad y alcances en esa dirección hayan sido objeto de debate.

Por otra parte, hemos visto que el abordaje a partir de los géneros permite trazar redes evolutivas, en las cuales la picaresca se presenta como un precedente del *Bildungsroman*; pero, a su vez, ambos géne-

ros son definitorios en la configuración de la novela moderna, y en especial de la realista. De tal manera, las fronteras entre lo mayor y lo menor (el subconjunto y el conjunto que lo contiene), se muestran permeables en su configuración histórica, y recuerdan la propuesta de Derrida, pues el *Bildungsroman* "es madre e hija" de la novela. Las precisiones en torno del género alertan a los comparatistas para conjurar el riesgo de las taxonomías, que podrían ahogar en cada caso la especificidad de la obra y opacar sus desvíos. Al mismo tiempo, invitan a poner en juego una serie de factores que hemos visto en la exposición precedente: el estudio de los procedimientos y marcas estilísticas; las continuidades y disrupciones que supone cada texto en la evolución histórica; la productividad de las transgresiones a la norma, que evitan la cristalización; los fundamentos ideológicos de una visión del sujeto, signado por su pertenencia cultural; así como la impronta que brindan el estilo y el destinatario previsto.

Consideramos, por tanto, que el género en el comparatismo opera como un modelo analítico, que no tiene por qué coincidir punto por punto (ni lo hace) con los casos particulares, aunque se configure dialécticamente a partir de la sistematización de sus atributos: su utilidad no consiste en habilitar clasificaciones más o menos atinadas; sino más bien en diseñar haces ideales de invariantes, que revelen los desplazamientos, singularidades y mutaciones particulares. Una frase que Roman Jakobson aplicó al estudio de sincronías y diacronías resulta particularmente feliz para explicarnos: "es un procedimiento científico de apoyo, no un modo particular del ser" (citado en Lotman, 94). Sin embargo, tal modelo no es ahistórico, pues mantiene una permanente relación con los contextos culturales y con las orientaciones de la teoría literaria que, creemos –en la estela de Gadamer–, siempre realiza una comprensión históricamente situada. Es viable así conciliar los argumentos que impugnan al género como categoría clasificatoria, con aquellos otros que lo consideran como pivote metodológico, motor de teoría e historización.

Para finalizar, citamos a Todorov, cuando indica que "una obra es susceptible de pertenecer a géneros diferentes, según se considere importante tal o cual rasgo de su estructura" (1975: 87). En nuestro caso, podríamos decir que las investigaciones se han centrado en las categorías de "formación autorreflexiva", "relación héroe-mundo"

y "constitución de la identidad". El significado de cada una de ellas puede dilatarse extraordinariamente acogiendo gran variedad de fenómenos, procedimiento que de hecho ha facilitado la extrapolación hacia otras latitudes de hallazgos críticos surgidos de la experiencia alemana. Dos son los riesgos que esta ampliación conlleva: apelar a un gradualismo cuya escala es incierta; o caer en lo que Sartori bautizó como "*allungamento concettuale*", es decir, que el aumento de la denotación de un concepto lo prive de su anclaje cultural (328). Tales amenazas han obligado a los teóricos del *Bildungsroman* a generar un nuevo bagaje de nociones orientadas a evitar imprecisiones y anacronismos, por lo que el comparatismo basado en los géneros sigue demostrando su gran eficacia heurística.

Bibliografía

Amícola, José (2003), L*a batalla de los géneros. Novela gótica vs. Novela de Educación*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Bajtín, Mijaíl (2003), "La novela de educación y su importancia en la historia del realismo" y "El problema de los géneros discursivos". En *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI. Pp. 200-294.

Blanchot, Maurice (1959), *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila.

Baratta, Franco; Grossi, Lina; Pupolin, Loriana (2012), *I giovani europei e la letteratura. Indagine, percorsi, canone*, Roma, Editoriale CIID.

Benjamin, Walter (1991), *El narrador*, Madrid, Taurus.

Cabo Aseguinolaza, Fernando y Rábade Villar, María do Cebreiro (2006), *Manual de Teoría de la Literatura*, Madrid, Castalia.

Carmona Ruiz, Fernando (2000), "La novela picaresca española en Alemania: sobre pícaros y pícaras", *Estudios románicos*, Vol. 12, pp. 45-54.

Camarero-Arribas, Jesús (2002), "Comparatismo y teoría literaria", *Anthropos. Monográfico: "Teoría de la literatura y literatura comparada. Actualidad de la expresión literaria"*, N° 196, pp. 127-13.

Culler, Jonathan (2014), "¡Por fin, literatura comparada!, en Villegas, Irlanda et al. (coord.) ¿Qué es literatura comparada? Impresiones actuales, Xalapa, Universidad Veracruzana, pp. 23-37.

Croce, Benedetto (1967), *Breviario de estética*, Madrid, Espasa-Calpe.

De Diego, José Luis (2007), "Literatura y educación: la novela de aprendizaje", *Arrabal. Asociación española de estudios literarios*, Vol. 5-6, pp. 293-298.

Derrida, Jacques (1980). "La loi du genre", *Glyph*, 7, pp. 251-287. Reproducido en <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2017/08/derrida-la-loi-du-genre.pdf>.

Escudero Prieto, Víctor (2008), *Reflexiones sobre el sujeto en el primer Bildungsroman,* Tesis dirigida por Nora Catelli para el Departamento de Filología Románica de la Universitat de Barcelona. <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/12126/1/Reflexiones%20sobre%20el%20sujeto%20en%20el%20p1rimer%20Bildungsroman%20%28V%C3%ADctor%20Escudero%29.pdf>

Fabre, Michel (2011), "Experiencia y formación: la Bildung", *Revista Educación y Pedagogía*, Medellín, Universidad de Antioquia, vol. 23, núm. 59, enero-abril, pp. 215-225.

Gadamer, Hans-Georg (1986), *Verdad y método II*, Salamanca, Sígueme.

Genette, Gérard (1988), "Géneros, tipos, modos", En Garrido Gallardo, Miguel Á. (coord.) *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, pp. 183-234.

Gostner, Franziska (2003), *La picaresca-un género europeo: el ejemplo de Alemania*, Munich, Grin Verlag (versión Kindle PW).
Gramuglio, María Teresa (2006), "Tres problemas para el comparatismo", *Orbis Tertius*, 11(12), pp. 1-9). <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>.
Gumbrecht, Hans Ulrich (2014), "El 'género' como concepto y algunas transformaciones intelectuales dentro de los estudios literarios", *Historia y Grafía* [en línea], (Julio-Diciembre), pp. 41-49. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58939151003>.
Lotman, Jurij M. y Escuela de Tartu (1979), *Semiótica de la cultura,* Madrid, Cátedra.
Lukács, Georg (1974), *Teoría de la novela*, Buenos Aires, Siglo XX.
Pérez López, Manuel María (2005), "De la picaresca al Bildungsroman: la vida de Torres Villarroel", en Santos Ríos, Luis (coord.), *Palabras, norma, discurso. En memoria de Fernando Lázaro Carreter*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 907-914. http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9z9n9907-914
Piacenza, Paola (2017), *Años de aprendizaje. Subjetividad adolescente, literatura y formación en la Argentina de los sesenta*, Buenos Aires, Miño y Dávila.
Propp, Vladimir (2006), *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos.
Ricœur, Paul (1987), *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Madrid, Cristiandad.
Rodríguez Fontela, María de los Ángeles (1996), *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al Bildungsroman desde la narrativa española*, Oviedo, Reichenberger-Kassel.
Sartori, Giovanni (2011), *Cómo hacer ciencia política. Lógica, método y lenguaje en las ciencias sociales*, Madrid, Taurus.
Sinopoli, Franca (2002), "Historia literaria y didáctica de la literatura", en Gnisci, Armando (comp.), *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica, pp. 51-55.
Todorov, Tzvetan (1975), *Poética*, Buenos Aires, Losada.
---------- (1988), "El origen de los géneros", en Garrido Gallardo, Miguel A. (comp.), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco Libros.
Vega, María José y Carbonell, Neus (1998), *La literatura comparada. Principios y métodos,* Madrid, Gredos.
Weinberg, Liliana (2006), *Situación del ensayo*, México, UNAM.
Wellek, René (1968), "La reacción contra el positivismo en la investigación literaria europea", en *Conceptos de crítica literaria*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, pp. 193-210.

LITERATURA Y PRENSA

Rosalía Baltar
Mónica Scarano

Gracias al trazo, el arte se desplaza
Roland Barthes

El cruce entre la prensa y la literatura no es una novedad ni un fenómeno reciente, sin embargo atravesó distintas valoraciones a lo largo de la historia occidental. En la actualidad, derribados los prejuicios nacidos de un supuesto purismo literario que, durante un tiempo, retrasaron o desvalorizaron el estudio de esta relación tan productiva como frecuente, es posible discutir aspectos, alcances y transformaciones de ese vínculo, desde su inicio, que podríamos datar en el siglo XVIII, hasta el presente, cuando esa relación se ha modificado de un modo definitivo respecto de aquel lejano comienzo. La interacción entre ambos espacios –no siempre disociados, a lo largo de su historia– afecta cuestiones nodales del hecho literario y de la cultura escrita, que involucran la historia, la ficción, el espacio público y la configuración de la opinión pública, la construcción de subjetividades y sus transformaciones, la representación, el discurso polémico, el campo intelectual y cultural y el ejercicio de la autoría, entre otros. El amplio abanico de objetos y problemas que hoy en día se pueden abordar, tanto en aproximaciones teóricas como en lecturas críticas, incluye desde la emergencia, consagración y/o retracción de una cultura literaria, las relaciones entre cultura letrada, cultura popular y cultura de masas, y la formación de la opinión pública y el público lector, hasta la cultura urbana, las redes intelectuales y la construcción del campo literario (polémicas y debates, manifiestos y programas), sin olvidarnos de la perspectiva filológica y los estudios de la cultura material.

Los cuatro artículos reunidos en esta sección recorren el tiempo y el espacio de esta relación. Empezamos en el Sexenio absolutista donde Rosalía Baltar focaliza su mirada crítica en un periódico madrileño, *Crónica científica y literaria* (Madrid, 1817- 1820), cuyo editor fuera José Joaquín de Mora. El trabajo se detiene en un elemento puntual: el comportamiento del autor como lector, lo que le permite examinar el "sistema publicitario ecoico" a través del cual es posible vislumbrar las formas de la censura que operan en esa publicación periódica. Por su parte, Virginia Forace estudia la prensa como "actor político", a través del análisis del periódico oficialista ilustrado, *Argos de Buenos-Ayres*, y sus estrategias diferenciales de interlocución con uno de sus más célebres antagonistas, el Padre Castañeda, en dos momentos de la eclosión del debate político. En tercer lugar, el trabajo de Mónica Scarano indaga las características, presuposiciones y efectos de la transposición de un conjunto de crónicas urbanas de Rubén Darío, desde las páginas del periódico *La Nación* de Buenos Aires hacia las del volumen antológico *Todo al vuelo,* publicado en Madrid, unos años después, en 1912. Por último, Mariana Bonano ingresa en el interesante territorio de la "manifestación discursiva polifacética y disonante" de una autora contemporánea del periodismo narrativo en Argentina, Leila Guerriero (Junín, 1967), para detenerse en sus autofiguraciones y reflexiones sobre la crónica. Poner la mirada en los papeles periódicos es, una vez más, conquistar lo que la literatura de un día nos dice, y encontrar allí las voces diversas que la constituyen.

El autor como lector en la *Crónica científica y literaria* (Madrid, 1817- 1820)

Rosalía Baltar

Como reza un proverbio africano, la sabiduría
se revela en un conjunto de hormigas.
Clifford Geertz

Proliferación, fragmento, anacronismo, contemporaneidad

Existe un concepto de la teoría literaria o simplemente una palabra que se usa asociada a campos semánticos construidos de manera posterior al estructuralismo, tal vez mejor que nadie con Deleuze, para quien comentar era inventar (Lyotard, citado en Orlandi 1/07/2016), y que puede describir una forma de sensibilidad del siglo XIX: la proliferación. Los papeles, las palabras, el mundo impreso proliferan en el ámbito hispanoamericano ya promediando el siglo XVIII; la prensa periódica será protagonista de ese estallido de papeles, en lo que François Xavier Guerra ha dado en llamar "una gigantesca toma de la palabra" (125) por parte de sectores que se dispusieron a hablar por fuera de los espacios anteriormente autorizados (las Cortes, por ejemplo, en España) como lo proponía la forma de pensar esto el antiguo régimen. En el escenario local, Francisco de Paula Castañeda (1776-1832) es un constructo paradigmático en este sentido: hacia 1820 es una voz que corre por múltiples papeles, que se dilata en los distintos periódicos que compone y que adopta nombres, identidades y géneros en una máscara polifónica proliferante. En paralelo, vemos otro caso, en apariencia menos escandaloso y rutilante en la Península, el de José Joaquín de Mora (1783-1864), un gaditano que, huyendo de la restauración monárquica de Fernando VII recaló, primero en Londres y luego en el Río de la Plata en compañía de Pedro de Angelis (1784-1859), con quien fundó un diario, órgano de difusión de las

ideas rivadavianas, la *Crónica política y literaria* (1827). A lo largo de su extensa carrera como abogado, periodista, escritor, poeta, educador, traductor, Mora recoge en sus escritos ese espíritu que se iniciara poco antes de la sustanciación de las Cortes de Cádiz y que diera lugar al establecimiento de una opinión pública que se pudiera alzar como juez y parte y, por esto mismo, a la que se pudiera acudir e interpelar. La máquina proliferante de la prensa decimonónica crea un sistema publicitario ecoico que no deja, sin embargo, de vislumbrar las formas de la censura, los modos en los que es posible decir, decir de otra manera, en juegos no siempre claros y precisos respecto de las posiciones que los sujetos tendrán a cada paso. Por eso, el acento está puesto en el lector, a quien se lo construye en tanto escenario de disputa de sentidos, de tensiones reflexivas, de espacio de ensayo de lectura y de quien surge la imagen de autor.[1]

1 En 1783 nació José Joaquín de Mora en Cádiz. Por cierto, este puerto no era cualquier lugar del mundo para formarse un futuro abogado, joven e inquieto. Cádiz ha representado en la tradición española un ámbito crucial por su carácter portuario, en primer lugar, y por el espesor político que se fue gestando en torno a él. Por un lado, en 1717, la Casa de Contrataciones que funcionaba en Sevilla fue trasladada por orden del rey Felipe V a Cádiz –una medida asociada, entre otras cosas, a un "recorte presupuestario"–, lo que brindó a la ciudad un nuevo abanico de oportunidades y lazos estratégicos con el mundo ultramarino. Por otro, es el seno de la Constitución española de 1812 y el ámbito de las Cortes: "Cádiz simboliza una transformación revolucionaria en las ideas y las prácticas políticas en Hispanoamérica" (Landavazo, M. y Sánchez, 77). La constitución y los distintos derroteros políticos y constitucionales que allí se suscitaron pusieron sobre el tapete la idea de la libertad de imprenta que será central en toda la discusión americana respecto de los límites y extensiones de esa libertad y en relación con los mecanismos de legitimidad de poder. No deja de ser curioso y estimulante para la imaginación crítica el dato de que quien contratara, durante el exilio de éste en Inglaterra al gaditano Mora para producir un periódico en Buenos Aires fuera Bernardino Rivadavia quien, a su tiempo, se exilió en Cádiz, donde murió en 1845. Si para los liberales europeos durante las restauraciones monárquicas, Buenos Aires fue uno de los últimos reductos liberales del mundo en los tiempos de su ministerio, Cádiz también representó el espacio liberal por excelencia en esa tradición constitucionalista de principios de siglo XIX. Luego de su estancia en Granada, en donde estudio Derecho y dictó cátedra en la Universidad, Mora se trasladó a Madrid y este es el primer punto de un largo derrotero que nos interesa, por ser Mora fundador de un texto periodístico caracterizado por reunir las noticias del mundo literario allí en esa ciudad y dar origen a una serie de "crónicas" periódicas que se trasladan de Madrid a Londres, de Londres a Buenos Aires, de allí a Santiago, Lima, La Paz, Londres de nuevo, Madrid y Cádiz otra vez.

Frente a un texto como la *Crónica científica y literaria*, redactada por nuestro autor en Madrid, desde 17/03/1817 al 10/03/1820, y luego convertido en *El Constitucional o sea Crónica científica, literaria y política,* desde 13/03/1820 al 31/12/1820,[2] advertimos otro elemento para tener en cuenta: ¿cuántos presentes tiene una mirada? ¿Cuántos pasados? Giorgio Agamben se pregunta por lo contemporáneo a partir de la noción nietzscheana de lo intempestivo. Un contemporáneo es aquel que, en resumidas cuentas, puede ver la oscuridad en el presente luminoso y la luz en esa oscuridad (2011: 22-23), es decir, tal vez ser contemporáneo sea irradiar el conjunto de contradicciones que abrevan en una subjetividad moderna. Para pensar la situación de estos discursos periódicos del siglo XIX es imprescindible tener en cuenta el haz de disputas que se perfilan subrepticiamente en la construcción textual. En el caso de Mora, tenemos, por ejemplo, varios tiempos a considerar: para examinar la situación de la literatura, primero remite a la tradición clásica como forma de "progreso"; para pensar "lo nuevo" y, discutir en ese marco el romanticismo, entabla una tensión entre pasados políticos, miradas conservadoras y revoluciones estéticas; estar en el presente, ser actual, es leer el fragmento y ejercer sus fórmulas a través de la glosa, la copia, el recorte, la adaptación, el resumen; por último, recuperar una tradición es renovarla con mecanismos que introduzcan en ella nuevas estrategias mediante, entre otros procedimientos, la traducción de los contemporáneos, sin trastocar sus ideas fundamentales ni trasponer azarosamente sus contextos. En toda esta cuestión se juegan, como vemos, lecturas que juntan fórmulas que muchas veces notamos como sucesivas y que, por el contrario, conviven.

En ocasión de leer textos de Pedro de Angelis o Castañeda, he percibido cierto anacronismo: se preparan para una lucha en la que

2 Se trata de un texto prácticamente no estudiado por fuera de los trabajos focalizados en los avatares de la ciencia en España (Ausejo, 2001) y Pardo e Iglesia (2015), en los que se analiza el léxico científico y el tratamiento de las temáticas científicas, por una parte, por estudios referidos a la formación del teatro y la crítica teatral madrileña del período (Rodríguez Sánchez de León, 1999; Fernández Cabezón, 2007), el artículo de costumbres (Sempere, 2013) o como episodio de la biografía de Mora (Durán López, 2015).

ya, de antemano, han sido vencidos. Sin embargo, cabe leer las huellas de esos pasados en la formación de un presente, leer esos pasados con otra conceptualización del anacronismo, como "un tiempo que contiene la presencia del ahora" (Benjamin, 77): metodología para la comprensión de esos discursos coexistentes, no construidos del todo, a menudo complementarios y muchas veces contrapuntísticos e inciertos, fundamentales escenarios de simultaneidad. Leer la historia y la historia del arte es, para Walter Benjamin, una actividad que va a contracorriente, esto es, fuera de un tiempo impuesto por esa historia cristalizada, una lectura que excava y recoge instancias supervivientes. La arena en la que se dan estas componendas en la prensa es la configuración de "autor" y "lector."

Diría, adelantando una conclusión de carácter general, que el texto editado por José Joaquín de Mora es un ejemplo puntual de cierto grupo de convenciones contextuales que eran susceptibles de ser dicha en el contexto de emergencia de una prensa asociada con la política (la república, la monarquía restituida, etc.), con la literatura que estaba en franco proceso de autonomía y con el liberalismo en su conjunto. El componente autorreferencial es uno de los ejes primordiales a los que acude el repertorio de "afirmaciones disponibles" que hizo posible ciertos textos y que modeló un determinado contexto (Skinner, 2007). El eje de la racionalidad en términos de la formación de lectores y de prácticas periódicas domina esta publicación y todas las que se dan en este período: la preocupación por ello sale a la luz no sólo como un juego –como podíamos ver en *Quijote*, por ejemplo, en el siglo XVII– sino como un objeto problemático a definir, racionalizar y modelar. El siglo XIX, en especial, el temprano, es, para decirlo con Kosellek, el tiempo de un Jano bifronte, un tiempo histórico definido gracias a cierta unidad política y social de acción (14) y el texto de José Joaquín de Mora lo expresa admirablemente: apego a las normas del pasado, la necesidad de ordenar un presente, instancias de precipitar futuros deseables a la medida de las nuevas ideas.

Planos de lo científico, político y literario

El periódico se caracteriza por dos atributos de época: la variedad y la indiferenciación conceptual. En una sección cualquiera de "Variedades" o "Noticias científicas y literarias", tomemos, por ejemplo, la del 6/01/1818, lo mismo cabe el aumento del territorio norteamericano, la publicación de *Las locuras del siglo* en París, la representación de una obra de teatro en un barco cuyo capitán no quiso desembarcar por temor al tifus en la Martinica ("De cuantos teatros han existido hasta el día, ninguno ha estado más espuesto que este a los *vaivenes* de la fortuna", comenta alegremente el narrador),[3] el descubrimiento de unas inscripciones en Pompeya (que el narrador transcribe en latín y luego traduce), la reseña de trabajos de un químico alemán sobre la descomposición de los animales. Es decir, la mezcla es evidente y apunta no sólo a los eventuales intereses del lector, sino, especialmente, a las inclinaciones intelectuales de José Joaquín de Mora, atento a la lectura de periódicos locales y extranjeros, el ejercicio de la crítica literaria, la traducción, y la divulgación de adelantos técnicos y científicos, dentro de los cuales la química y la antropología sobresalen. Un estudio sobre la ciencia en España de Elena Asuejo señala la todavía indiferenciada especificidad: "la ciencia aparece en la *Crónica* en su contexto socio-cultural, asociada a la literatura y las artes, la agricultura y la industria, la tecnología y la educación, la economía y la política", y la importancia de este periódico como testimonio de la aparición de una "sensibilidad científica" en una España todavía sin atisbo de experiencia con saberes científicos (645). Además, hay que tener en cuenta que el léxico de la ciencia no sólo está presente en textos dedicados a la transmisión de noticias relativas a la tecnología y avances científicos, sino, como concluyen Pardo e Iglesia, que se encuentra diseminado en artículos de información general, de costumbres y relatos de viaje (194), formulando un campo semántico en sintonía con esa no especificidad que domina aun el panorama cultural, pero que advierte sobre el prestigio del lenguaje científico por encima de otros y que, en ese sentido, se muestra como un dispositivo de la tradición ilustrada.

3 Se mantiene la ortografía y puntuación originales, salvo aviso en contrario.

Sin embargo, cuando confrontamos con la continuación del periódico, una vez que Fernando VII ha jurado nuevamente por la Constitución, el cambio político provoca un distanciamiento de ese interés por la ciencia y por la literatura. Los dos momentos de la política indican, como decíamos, una transformación en el título: para la situación concreta de 1818, la puesta en el centro de la Constitución hace que la perspectiva política domine la palabra en la segunda fase del periódico. No obstante, al visualizar en el tiempo distintos diarios emprendidos por Mora, vemos que la referencia a la política (en este caso, con el concepto agregado al final, *Crónica científica, literaria y* política) sustituirá el aspecto científico más allá de la presente coyuntura y emergerá con una centralidad propia del punto de vista del editor. En Londres, Mora estará a cargo del *Correo literario y político de Londres* y *Museo universal de ciencias y artes* (ambos de 1826) y ya en el Río de la Plata, *Crónica política y literaria* (1827) con el término en primer lugar. Decimos con esto que la perspectiva centrada en la ciencia, la literatura y la tecnología si bien podía constituir una preocupación personal, también estaba comprendida dentro del límite que se le impuso a la opinión pública tras la vuelta de Fernando al trono; una vez liberadas estas restricciones, lo político aflora como lo distintivo hasta convertirse en el mandato excluyente (como se ve en el periódico porteño). La prueba es la vigilancia que sobre los temas aparentemente inofensivos se vislumbra en las cartas de lectores.

Leer y vigilar

El siglo XVIII ha sido testigo del auge de la lectura, al punto de que fue considerada como una fiebre, una epidemia, a la que era necesario controlar por el peligro que implicaba en términos de la agitación metal e imaginativa de los sujetos (Chartier, 195). No es concebible, quizás, una publicación periódica del temprano siglo XIX sin ser deudora de esta revolución de la lectura, sin la presencia del lector, sin su insoslayable protagonismo y, por otro lado, sin la cuota de control y suspicacia que esa presencia ha reclamado. En esta publicación, el redactor se convierte en un lector más, a su vez controlado y vigilado por las palabras de otros lectores. La proliferación de acciones

autorreferentes en el texto en el sentido de que una temática esencial es el pensar las tareas de la escritura y de la lectura va en aumento a lo largos de los números, desde aquel puntapié inicial dado por el redactor en el prospecto. La inclusión de cartas que van siendo contestadas entre los lectores propone una línea editorial que es seguida por el director, desde un ruidoso silencio que implica una lectura de sus lectores y una aceptación de sus propuestas. A medida de que esas cartas van discutiendo entre sí se levanta la polvareda de la polémica que tendrá varias veces lugar en la *Crónica*, siendo la más famosa la que ya entablará el periódico con los dichos escritos en otro semanario y que tendrá como protagonistas a José Joaquín de Mora, Alcalá Galiano y Böhl de Faber respecto del romanticismo.[4] Esto le da una dinámica especial, que hace que dé la sensación de que es un texto móvil, que se hace al calor de un proyecto articulado con las circunstancias concretas.

Hacia una tipología del lector

El lector es el escenario de disputa de sentidos, por ello se lo invoca, se lo interpela, se lo describe y clasifica. Así, en una "Fábula remitida. La mariposa, la abeja y la araña", la lectura o el libro o el mismo periódico es un reino, un jardín en el que conviven tres tipos de lectores: lectores "mariposa", lectores "abeja", lectores "araña". El paisaje estilizado del jardín muestra cierta armonía entre estos caracteres y el mundo floral en el que se desarrolla la actividad de la lectura en la que se vislumbra una gradación y pasaje desde el leer prácticamente como inacción a la acción de la crítica. Al mismo tiempo, se advierte el espacio "civilizado" de la lectura, un jardín cerrado, construido en armonía con el pequeño tamaño de los insectos lectores, lo que remite a un mundo sutil y temporalmente acotado, el mundo de un

4 Se ha estudiado esta polémica que en algunos casos se toma como el ingreso del romanticismo alemán en España. Se denomina "Querella calderoniana", se inicia en Cádiz, en 1814 y continuará hasta fines de la década del 20. En otros casos, tal es la interpretación de Allison Peers, claramente se pondera esta polémica en torno al teatro de Calderón, en el que una parte de los polemistas ven la suma de valores del Antiguo Régimen que la Constitución del 1812 vino a atacar.

día. El plácido jardín es habitado por dioses menores, Flora y Céfiro, que ilustran la relación diversa, espejada, autocomplaciente y voluble del lector, la lectura como un viento suave y desde ya, la inserción del comentario en lo clásico, que también lleva a un mundo cerrado y ordenado (Flora es la diosa protectora, entre otras, de la agricultura). Los primeros, los lectores "mariposa," revolotean por el jardín tras los sabores, aromas, goces, percibiendo la diversidad y en una repetición acrítica de la lectura, "rozando" la lectura, sin experiencia real:

> De la aroma á la rosa,
> sus bellos tornasoles ostentando,
> volaba la sencilla Mariposa;
> En un jardín gozando
> De las diversas flores,
> El matiz y balsámicos olores:
> Con repetido vuelo
> Los tributos de Flora recorría
> Que engalanaban el felice suelo:
> Allí pasaba el día,
> Allí en dulce reposo
> La halló dormida el Céfiro amoroso.

El segundo personaje, la abeja, es pura acción: "incesante", "constante", "tarea", "labor", que "penetra" son los elementos de un campo semántico de la acción. La remisión a lo clásico está en el ámbito de la productividad: en el mundo antiguo, Hibla, en Sicilia, famosa por su miel, introduce aquí el componente de lo "industrioso" que es propio del universo ilustrado finalista, utilitario y mercantil, en consonancia plena con los presupuestos del periódico.

> Una abeja insesante
> Los tiernos petalíllos penetraba,
> Y al mismo tiempo en su labor constante,
> Las colmenar llenaba
> De grata miel Hiblea;
> Premio debido á su feliz tarea:

Por último, la estrella del trío, la araña, que es, ni más ni menos que el lector crítico y censor, que lee por el afán de la crítica, para "mar-

chitar" una obra, para quitarle todo uso positivo e intencionalmente condenarla:

> Y una inclemente araña,
> Egemplo de maldad y de malicia,
> En el mismo jardín, con fiera maña
> Y pérfida pericia, El Cáliz marchitaba
> De la flor que en sus telas enredaba.

Tomás de Iriarte (1750-1791) imagina también a los escritores como arañas vanidosas, que hacen con rapidez su tela sin importarles lo sutil del trabajo ("Se ha de considerar la claridad de la obra y no el tiempo que se ha tardado en hacerla", V 2003: 11) o con zánganos que toman la industria de las abejas -las que van a las fuentes y leen la totalidad- y "citan": compara los "buenos críticos" con los "malos críticos", es decir, los censores, "inútiles y malignos", que, como la serpiente, "pican, para dar muerte" y los útiles, que pican, para dar vida. El imaginario de las ciencias médicas se hace presente, como otra articulación del mundo neoclásico: "No confundamos la buena crítica con la mala" (LXVIII 2003, 69), concluye.

"En el mismo jardín", recreo, uso productivo y censura. Los tres tipos de lectores habitan en una gradación, diríamos, de complejidad creciente con lo leído: de estar en reposo, el mero "recreo", a trabajar y, finalmente, criticar:

> Lectores Mariposas,
> Solo en los libros buscan el recreo:
> Otros, cual las abejas laboriosas,
> Su provechoso empleo.
> Y hay lectores arañas igualmente
> Que solo estudian por clavar el diente.
>
> J. M. de A. (4/4/1817, p. 2, col 2 y p. 3, col 1)

En forma velada, la fábula resulta un tiro por elevación para esos censores que, desde el primer momento casi, corrigen y vigilan al editor.

El diseño de un perfil lector

Como es tradicional, el prospecto orienta el tipo de lector en el que se está pensando y es el espacio de mayor posibilidad de captación del lector-suscriptor en todos los periódicos del momento: el mínimo gacetín de la España fernandiana que examinamos no es una excepción. Sin dudas, aquí hay una atención privilegiada de la voz del lector, al que se invita a lo largo del texto a la constante participación. En términos materiales, la distribución de este papel periódico era muy amplia, no sólo en Madrid sino en el resto de las provincias y, además, en librerías de la ciudad:[5]

> *Este papel se publicará los martes y viernes de cada semana, empezando por el martes de Abril de este año: cada número constará de un pliego impreso en columnas. Se suscribe en* Madrid *en la librería de* OREA, *red de San Luis; en* Cádiz *en la de* CASTILLO; *en* Valencia *en la de* CABRERIZO, *en* Zaragoza *en la de* SÁNCHEZ; *en* Sevilla *en la de* HIDALGO; *en* Córdoba *en la de* SANTAREN; *en* Barcelona *en la de* SIERRA, *y en la* Coruña *en la de* CARDESA. *El precio de la suscripcion es de* 20 *reales vellon por tres meses, siendo el porte por cuenta de los señores Suscriptores de las provincias. Cada número suelto se venderá a* 6 *cuartos en* Madrid *en la misma librería de* OREA, *y en las de* HURTADO *calle de las Carretas,* VILLA *plazuela de Santo Domingo*, y MINUTRIA *calle de Toledo.*
>
> *Las personas que quieran ver insertas sus producciones en la Crónica, las remitirán francas de porte á los editores en la mencionada librería de* OREA (Prospecto, *CCL*, 1/03/1817, 2).

5 Son aspectos importantes que permiten contrastar con el escenario que se da, por ejemplo, en el San Juan de Sarmiento cuando éste publica *El Zonda* en 1839: las cartas son en su totalidad apócrifas, cosa que no ocurre en la Madrid del temprano siglo XIX; el diario sanjuanino se lee y se vende en el bar, mientras que, como vemos, un periódico de segunda línea en Madrid se distribuye por todo el país. Sin embargo, el recurso a las cartas apócrifas no es invención de Sarmiento, sino que tiene sus antecedentes en la prensa dieciochesca y aun del siglo XVI (Darnton; para el caso específico de Sarmiento Verdevoye, Baltar)

La distribución –que irá cambiando con el correr de los números en cuanto a los espacios pero que básicamente conservará esa extensión territorial– es lo que abre paso a la participación de lectores de fuerte espectro, así como el intercambio de lecturas a través de las publicaciones periódicas que establecen situaciones polémicas. En el sentido del redactor también se vuelve un lector de periódicos ya que, como anuncia en su introducción éste será un medio para extractar noticias europeas e información de toda índole: "los mas acreditados periódicos estranjeros, como la *Revista de Edimburgo*, *La Biblioteca universal* y el *Diario de los Debates* nos suministrarán abundantes materiales" (*CCL* 4/04/1817, p. 1 col 1). Por lo tanto, desde una perspectiva material, son concretas las posibilidades que alcanza este papel de ser leído y acelera un proceso interesante hacia la noticia, tal como se concibió en el siglo XX: el periódico da cuenta de los sucesos inmediatos. Esta inclinación será gradual y dependerá, concretamente, de los tiempos que impone el acontecer político. Cuando se continúa con el cambio de nombre que es precisamente a raíz del inminente hecho político de que Fernando VII jura la Constitución un día viernes, el 10 de marzo de 1820, en el número siguiente –el periódico salió con una regularidad estricta todos los martes y viernes desde su fundación–, martes 14 de marzo (número 309), ya no sólo cambió el nombre sino que independientemente del material que hubiera preparado Mora para ese número, privilegia la información del suceso y se vuelve diario.[6] El cuerpo del texto cambia y los artículos de fondo, de largo aliento, que se dan continuidad entre ejemplar y ejemplar son frecuentes en *El constitucional*, que deja de lado la fragmentación como carácter fundamental.

Sea en la edición habitual –de cuatro páginas– o la especial con suplementos, se trata de una prensa que omite los temas políticos –que estaban prohibidos– y que perfila adecuadamente una intención de mantener en buenos términos la relación con la Monarquía como modo de supervivencia. Aun así, es interesante ver que los temas que más le atraían a Mora, prácticamente su único redactor, relacionados

6 Todavía en periódicos porteños como *La moda*, hacia fines de la década del 30, continúan con esta modalidad, por un lado, satírica por otra crítica de las costumbres sin que la noticia de la vida cotidiana hiciera demasiada mella.

con lo literario, lo científico y lo técnico y que pueblan las páginas de la primera etapa no fueron leídos como silencio político sino como manifiesto de una tendencia contraria a las posiciones que había reinstalado el antiguo régimen con toda claridad. Los procedimientos de autocensura tienen puntos de fuga que escapan al redactor y será acusado de "irreligión" a raíz de su interés por las prácticas asociadas con el movimiento ilustrado.

Aunque el punto de partida en la perspectiva de Robert Darnton respecto de la censura es otro, ya que lo que estudia se centra en los intentos del poder estatal por controlar la comunicación y aquí, hasta donde podemos advertir, se trata de un control ejercido por particulares en cartas de lectores –más allá de que el texto para ser publicado tuviera privilegio real, una forma de la censura "positiva" (2014: 14)– resulta pertinente para nuestro análisis, poner de relieve, en primer lugar, el carácter excesivamente laxo para definir "censura" en tanto un conjunto de restricciones en las que cabría el mundo y sus alrededores con la que habitualmente se utiliza el término (2014: 12) y, entonces, pensar en un tipo de "vigilancia de lectura" respecto de los contenidos del periódico sobre los cuales el lector clava su vista –como serpientes, abejas, arañas y chinches– y apunta, en la escritura, la sanción positiva o la corrección. Cabe hablar casi de un co-editor, co-rector, que corrige y especialmente cogobierna el texto (Jitrik, 75). Una lectura del que sabe y domina por un dispositivo "que coacciona por el juego de la mirada", a modo de "observatorio" de la conducta (Foucault, 176) en el que se revela otra vigilancia, la de los auténticos censores que autorizaban las publicaciones.

Se encuentra presente la idea de que el lector crítico redirecciona los significados de aquello que se dice y además es capaz de adelantarse a las formas en que un lector corriente podría entender lo que estuviera escrito (Darnton, 231). En todo momento estas intervenciones son una especie de juego de colaboración y de negociación entre lectores y autores. Además, la práctica de la censura está dada también, desde la perspectiva ilustrada y expresada en la poética de Luzán, por el deseo de mejorar las costumbres y modelar el gusto de la ciudadanía (32), cuestiones todas presentes hacia su segunda parte, en la que las costumbres toman un mayor cariz en las consideraciones generales.

Lo curioso es que no es mucho el andar del periódico para que se advierta, desde el estado policial, la inconsistencia de una adhesión a un régimen político sin tener en cuenta, por así decir, su paradigma literario. En el primer párrafo del prospecto, sin especificar acciones concretas se habla de la época de paz que se inicia, se entiende que con Fernando reintegrado al trono, y se señala las prerrogativas de la ilustración, foco de la primera reconvención epistolar:

> Nunca es tan necesaria á los pueblos la ilustracion como despues de las grandes crisis de la política y las desastrosas calamidades de la guerra. Los suscesos espantosos de que ha sido testigo la generacion actual, amenazando la existencia de los gobiernos y el bien estar de los individuos, ha debido excitar una curiosidad infatigable, que de ahora en adelante exige otra especie de alimento. Consolidado el edificio político de la Europa por las resoluciones del Congreso de Viena, no parece posible que se turbe en mucho tiempo la paz de que tanto necesitaba el mundo, y ella abre un nuevo camino á aquella curiosidad que su interrupcion había inspirado. (Prospecto, *CCL*, 1/03/1817, 1).

Así inicia el "Prospecto de un papel periódico que se ha de publicar en Madrid bajo el título de *Crónica científica y literaria",* con la "ilustración" como cura, remedio, como necesidad de sanación de los males que acarrean la crisis política y las guerras. Contrastamos esta forma de ver la guerra y las crisis como interrupción del movimiento ilustrado frente a la percepción de Castañeda, para quien, como un Theodor Adorno *avant la lettre*, la ilustración era causa, precisamente, de combates sanguinarios entre hermanos y de reyertas en el terreno de la palabra escrita.

Luego de la aparición del prospecto, un mes más tarde, con el primer número, sale una "Introducción" en la que claramente se expresan intenciones, objetos a tratar, "pormenores sobre la clasificación de los asuntos" y método que se empleará. La clasificación de los temas tendrá como objetivo instruir a los lectores respecto de lo que les cabría esperar de la *Crónica*: ciencias y artes (textos integrales sobre distintas teorías científicas y artísticas; juicios y análisis de las obras locales y extranjeras); literatura: para fijar principios del gusto, aclarar dudas gramaticales y despertar la afición por los estudios clási-

cos; agricultura, industria y comercio; noticias científicas y literarias; poesía; correspondencia: "las cartas que se nos dirijan con avisos interesantes y críticas juiciosas, ocuparán un lugar preferente en nuestro periódico" *(CCL* 4/4/1817, p1. col 1)*;* teatro; análisis y crítica de las obras representadas en los "Teatros de esta Corte", atención mayor a las originales que a las traducidas,[7] sin reparar en el mérito de los actores; variedades: parte amena y divertida de la literatura.

En esta primera parte, ya se reclama la acción concreta de los lectores:

> la vasta carrera que vamos á emprender exige los auxilios de los que han de gozar de nuestras tareas. Así que pedimos consejos a los sabios, curiosidad a los que no lo son, justicia a los críticos y constancia y exactitud a todos nuestros suscriptores (*CCL*, 1/04/1817, 1. col 2).

El "Público", la voluntad de publicar "para mayor instrucción de nuestros lectores" y el deseo de escribir "con el fin de satisfacer todos los gustos" es una propuesta acuciante. En ello, existe el presupuesto de que los temas graves serán para los caballeros y que las intervenciones livianas contribuirán al solaz de las damas:

> El bello sexo, cuya aprobación deseamos merecer, hallará a veces una verdad importante baxo el velo de una ingeniosa alegoría; y no será estraño que al fin de un artículo sobre Química o Geología, extractemos del Diario de las modas algún punto que dé en que pensar a nuestras damas (*CCL*, 1/04/1817, 1, col 2).

Casi de inmediato, la voz de los lectores en calidad de queja se hace sentir. Una primera carta pone en tela de juicio el concepto de ilustración:

7 El teatro, al que se denomina "la prensa del pobre" tendrá un lugar central en la *Crónica*, incluso en un episodio curioso que sintetizo: se reseña una puesta en escena en cuya función está presente el rey y allí mismo se reparte una hoja suelta con un poema laudatorio a éste. La crónica recoge el hecho.

> Muy Señores mios: me ha parecido muy bien el prospecto de la Crónica científica y literaria; solo *he tropezado* en la palabra ilustración, que como otras cuantas ha llegado i *fastidiarme* por el *abuso* que se está haciendo de ella: por tanto quisiera que hubieran Vmds. definido mas exactamente e1 sentido que debe darse á esta palabra en España. (*CCL* Las cursivas, nuestras).

"Tropezar" con la palabra "ilustración" genera "fastidio". Toda la carta, escrita en un estilo muy llano y directo, se expresa en una materialidad, una corporeidad, ajena a la imagen de la perspectiva abstracta que plantea Mora. A pesar de que, como estrategia de cortesía, hace coincidir "una clase de ilustración" con la que dice supone es la de los editores, planta su negativa frente a esa posición especulativa, en la que cualquier lector o persona se igualaría por poseer una "aptitud general", más allá de la posición y la nacionalidad:

> Hay una clase de ilustración que puede calificarse de universal, la que consiste en el conocimiento y aplicación de las mejoras que los adelantamientos en las ciencias naturales y artes mecánicas van proporcionando diariamente, sobre cuya utilidad y provecho no cabe variedad de opiniones, y es sin duda la que Vmds. desean diseminar. Mas por desgracia no es esto lo que muchos en el dia quieren se entienda por ilustración: la ilustración que pretenden es una soñada aptitud general para juzgar de materias especulativas ó abstractas sin haberlas estudiado, y á esta me opongo.

Esta ilustración atraería "efectos perniciosos" de carácter análogo a los causados por la revolución francesa, llena de palabras "que se las lleva el viento", carentes de voluntad, sin convicción. Entonces, el lector propone otra clase de ilustración, aquella apegada al *ethos* de cada pueblo: ilustración en constitución, leyes y mercado para Inglaterra; el arte de la gastronomía y la moda en Francia, el complejo filosófico de ideas en Alemania, la rica naturaleza en España. Con este reparto, las consecuencias perniciosas de tales ilustraciones se podrían apartar, en una visión programática de uso de la literatura tradicional, mantenimiento de las doctrinas religiosas y apego a las costumbres:

> sacasen de su propio caudal y cultivasen aquellas heroicas virtudes de fortaleza, templanza, lealtad y fé que hicieron á sus antepasados el pasmo y la envidia del mundo, valiéndose para ello del manantial inagotable de su antigua literatura, donde yace sepultado quanto es menester para llenar el corazón de piedad cristiana, satisfacer la razon con sana doctrina, y divertir el entendímiento sin peligro; y tomando de los estrangeros solamente aquella clase de ilustración que al principio de esta misiva hemos llamado universal. Esto es lo que se me ofrece sobre la ilustración; y espero será de la aprobación de Vrads, Cádiz 18 de Marzo de 1817. B. de T. (*CCL)*

Ilustración universal, abstracta o local. Tras estas definiciones lo que importa es resituar, reencauzar lo que apenas ha comenzado en el periódico, que es propiciar la ilustración en todos los sentidos posibles y pensar en la traducción como mecanismo de enriquecimiento de la literatura nacional, siguiendo los parámetros de Madame de Stäel a quien, dicho sea de paso, se traduce para escuchar esta voz a favor del intercambio entre literaturas.[8]

Muchos años después de esta reflexión sobre lo que sea la ilustración, Teofile Gauthier señalaba la diferencias en el humor por nacionalidad y proponía una vez más el contraste entre lo serio en tanto universal frente a lo cómico como dependiente de lo particular. Y aun hoy, por la calle, podemos recoger esta idea del sentido común respecto de condiciones intelectuales, físicas o espirituales atadas a una tierra, una condición climática o a una educación dependiente del medio. Pensar los tipos de ilustración merced a un concepto de estado nación dominado en cada caso por cierto determinismo mesológico es justamente un planteo que encarna un modo de ver el proceso ilustrado que poco tiene que ver con el que se intenta ejercer desde el periódico. En la carta de lectores, su redactor propone una ilustración "natural" para cada país y de allí, el perjuicio que significaría innovar en ese sentido. Por ello, esos tipos de ilustración que nos adelantan una división internacional del trabajo del siglo XX, y, muestra la internalización de una ética de lo político a partir del reparto de lo sensible (Rancière) de

8 No desarrollo sino en otro trabajo este tema fundamental que plantea la *Crónica* en consonancia con otras posiciones dentro de Europa -como la de la revista, en la que se da la polémica entre Stäel y los tradicionalistas italianos.

un modo muy acabado, expresada con la mayor de las claridades en la cosmovisión del siglo XVIII: "El clima, las costumbres, los estudios, los genios influyen de ordinario hasta en los escritos y diversifican las obras y el estilo de una nación de los de otra" (Luzán, 25).

La corrección viene de la mano del carácter contemporáneo que le imprime Mora a su concepto de ilustración que no sólo es universal porque se dirige a "los pueblos", sino que cualquier elemento será bienvenido puesto que "nos convidan con abundantes recompensas: tales son los que contribuyan á la ilustracion científica y literaria, fuente de la verdadera cultura, y apoyo firme de la sana moral". Hay una distribución muy equilibrada de campos semánticos asociadas con el presente: "testigo" "generación actual" "de ahora en adelante" y también con los sucesos inmediatamente anteriores que provocaron esa interrupción: "crisis", "catástrofe", "desastrosas calamidades", "sucesos espantosos", "ruinas". Mora apela a continuar aquel proceso interrumpido con la inauguración –y esa fe en la publicidad característica– de "un nuevo camino" que reparará los estragos de la guerra, consistente en "estudio de cuantos descubrimientos se han hecho en Europa relativos á las artes industriales y productivas".
No es lícito dejar que la ignorancia siga dominando "con el apoyo de las prácticas rutineras", sostiene; se necesita reformar el gusto e intervenir la naturaleza:

> La experiencia meditada y las teorías científicas dirigen ya todas las operaciones que se emplean en satisfacer las necesidades, ó perfeccionar las conveniencias del hombres, desde el surco en donde han de crecer las espigas hasta la série de cálculos, por medio de los cuales se mide la estension de los Cielos y se preveen los movimientos de sus ástros. (p.2)

La nota del lector apunta a lo contrario: mantener las raíces y volver los ojos a la tradición.

El 25 de abril de 2017, un nuevo artículo remitido firmado por GJG continúa el debate por la ilustración. Se dirige a los editores pero se centra en la discusión planteada por el artículo "remitido desde Cádiz". La pretensión de BDT de fijar "exactamente el sentido que debe darse en *España* a la palabra ilustracion" es el punto de partida

para cuestionar los presupuestos de una factible división de "clases" de ilustración que se apoya en una concepción de ésta definida "algo pobremente" en la que se confunde una "aptitud" con la posesión que el entendimiento ha adquirido. Así, lo que el articulista de Cádiz ha definido como "ilustración particular" para este es simplemente el "gusto, genio o carácter" de cada pueblo. El nuevo lector interviene para hacer ver que España comparte un saber con el resto de Europa: "la palabra ilustración, interesa, según mi parecer, al honor de nuestras letras el que sepan los estrangeros que del Pirineo acá entendemos por ilustración lo mismo que del Pirineo allá" (*Suplemento al n°8* p. 1, col.2)

Por otro lado, un punto importante es el hecho de que se opone a la idea de que la ilustración fuera la causa de las revoluciones y las guerras y también a limitar la ilustración a los contenidos estrictos de cada pueblo. Refuta al lector de Cádiz su convicción de que lo bueno es volver a la tradición literaria y consecuentemente a las raíces doctrinales y cristianas: recuerda que la *Crónica* no tiene esa literatura por objeto, sino "las bellas letras" y las "investigaciones sobre los adelantos del comercio" (p. 2, col 1). Por último, acusa al lector, sin decirlo explícitamente, de proponer una discusión escolástica, en la que sólo se define para oscurecer y no avanzar en el conocimiento del concepto:

> si el señor B de T, en vez de querer espantar la ilustración dando tormento a ésta palabra, y torciendo a un sentido siniestro su significación, nos hubiese hecho la historia de ella, le habríamos quedado muy agradecidos; y no que después de sus indigestas definiciones, y un largo y pesado discurso sobre ilustración, queda el curioso lector con las mismas noticias que tenía antes: es verdad que para hablar de ilustración es menester ser ilustrado.

Algo en común que tienen los tres lectores de estas cartas que examinamos es la percepción de ilustración con una metáfora de la mente de carácter ontológico (Lakoff y Johnson): la ilustración es un *contenido* con el cual se llena la cabeza. Un contenido "ilustrado" no nos hace ir a "Ilustración" con mayúsculas en tanto movimiento sino a una concepción material, prosaica y operativa de ilustración. Y aquí hay que

tener en cuenta que la distancia entre los lectores instala el presupuesto central de las polémicas que atraviesan todo el periódico: ¿hacia dónde vamos? ¿Hacia la restauración de los valores tradicionales así como lo hacemos en la política? ¿Hacia el presente y nos instalamos a debatir sobre los temas del día a día? Es crucial el uso de la expresión "buena ideología" que emparienta a este lector con el actualísimo debate que se estaba dando en Francia a partir de las publicaciones de Desttut de Dracy y que prosperaba en el Río de la Plata. Aclara el lector: "Digo esto porque se me haría cargo de conciencia no contribuir por mi parte á deshacer este nuevo embrollo que se pretende añadir a la buena ideología" (*CCL*), lo que justamente orienta la discusión sobre el proceso ilustrado hacia el presente en un refuerzo a los presupuestos del editor, por una parte, y, en nuestra visión más general, con las relaciones culturales debatidas en Europa.

De la abeja a la mariposa

A la vuelta de la esquina, la propuesta de un perfil de lector que fuera a instruirse y enriquecerse con el conocimiento de los adelantos técnicos y los debates sobre ilustración y que fuera celebrada y bien recibida en los primeros números, termina por ser cuestionada por los mismos lectores. Cansados ya de tanta ciencia y literatura, cansados de la poesía, los lectores añoran la lectura como recreo, como lectores mariposa: anhelan una producción en prosa, más entretenida y pasatista y un análisis sobre las costumbres del día. Hay una queja por la imagen de lector sesudo al que parecen aspirar los contenidos previos, y se les exige a los editores, ahora, un giro hacia lo satírico.

El primer indicio de este cansancio lector aparece en el número 18, a pocas semanas de comenzada la publicación:

> Hasta ahora creiamos haber cumplido exactamente las condiciones que nos impusimos en la introduccion de nuestro primer número. Teníamos motivos de lisongearnos con la idea de que el público aprecíaba nuestros trabajos, y la exactitud con que hemos procurado desempeñar nuestros deberes. Diferentes señales dé aprobación nos estimulaban á perfeccionar los materiales de la Crónica, cuando ha

> llegado á nuestro conocimiento la desagradable noticia de que hay quien se queje de nosotros, y quien reclame el cumplimiento de una oferta, que es entre todas las nuestras lá que menos nos ha ocupado. ¿Quién pensará el lector que se presenta contra los editores de la Crónica? Las Damas.

Y, más adelante, ya en abril del año siguiente, la queja vuelve a repetirse, impugnando el lenguaje de "cuaresma" que posee el periódico, por tanta seriedad y mesura y sabiduría para proponer una escritura "en un estilo de pascua" a fin de entretener al aceitero, a la mujer del pueblo, al carretero:

> Los que no hemos estudiado todas esas cosas, ¿hemos nacido en las malvas? ¿tan mal le estaría a ud. que se suscribiesen a su periódico todas las verduleras, las fruteras, los pescaderos y demás tratantes de la plaza? ¿o piensa enriquecer con los profesores y aficionados á aquellas facultades? ¡Valiente cálculo por cierto! ¿No ve usted, hombre de Dios, que son en muy corto número y los más están bailando el pelado? *EC, 27/04/1819*

Con un argumento utilitario y mercantil, el lector censura la estrechez de miras del editor y las consecuencias en su economía. Hacia finales de 1819 vemos cómo los contenidos se van aliviananando y convirtiendo en un viraje que incluye una vuelta a la crónica satírica del XVIII, pero desplazada y que se transforma en ancestro inmediato del *artículo de costumbre* de la prensa satírica de Mariano José de Larra. Si en la primera escena del periódico nos encontrábamos con un *Reader's digest* la transformación termina por producir una revista *Hola* o *Caras* en la que la sociedad podía reconocerse y podía reconocer al soltero treintañero gotoso, abonado al teatro, enemigo de usar los propios pies y perseguido por las niñas casaderas que se describe, por ejemplo, en una nueva sección, *Gradas de san Felipe,* firmada por *Mendo Nuño* y que inicia el vuelco a los asuntos sociales.[9] Como dice Muñoz Sempere:

9 El artículo tiene un epígrafe en latín ("Otiam podagram facit, curat vero exercitium") de un tratado del médico Georgio Baglivi (1668-1707) en el que se dice que el trabajo de la gota se cura con ejercicio (traducción libérrima propia) en alusión a

> Lo que denotan los artículos de la «Crónica Científica y Literaria» de Mora es la articulación progresiva de una conciencia de modernidad atenta al presente como objeto de reflexión, un tanto distinta al discurso moral presente en la sátira de costumbres dieciochesca, aunque deudora de ésta (97).

Esto es interesante porque si retomamos nuestra cuestión inicial en torno al anacronismo vemos cómo el editor en su busca del presente apela a ciertos aspectos de una poética dieciochesca, aunque, como señala el crítico, la moral satírica y pedagógica del siglo XVIII se desplaza en los artículos de Mora hacia una modernidad crítica y política. Quisiera, sin embargo, darle una última vuelta de tuerca: lo político ha desplazado a lo científico y literario en esta segunda etapa; y la crítica satírica de las costumbres sociales que se reclama, ¿desplaza lo político en su intento de satirizar el espectáculo de la sociabilidad o instala una forma de expresión de lo político en los términos de una literatura nueva y a la vez "recuperada"?

Conclusión

En los últimos años, tras el estudio señero de Vicent Llorens sobre los exiliados liberales y las biografías clásicas de Amunátegui y Monguió para la figura de Mora, han surgido publicaciones que abordan tanto su figura como la de sus connacionales más salientes, tal el caso de Blanco White o José Urcullo. Sin embargo, acuerdo con Alejandra Pasino cuando puntualiza: "ese logro historiográfico ha tenido escasa repercusión en nuestro país a pesar de que un importante número de publicaciones estuvo dirigida a los hispanoamericanos (2014: 149). Este artículo procura iniciar un primer acercamiento al proceso por el cual la relación entre prensa y literatura en Hispanoamérica abreva en una práctica ejercida en otros espacios por actores de lengua española que, merced a distintas vicisitudes biográficas se vieron impulsados a actuar en un arco geográfico de mar a mar.

la vida regalada del personaje, quien, por otra parte, se presenta en contraste con el cronista, pobre, pero ágil, hambriento y "ejercitado". (CCL 10/12/19, p. 4, col 1-2).

Aquí destacamos dos aspectos centrales en la gestación de un periódico: por un lado, la necesidad de pensar la literatura con la política y, por el otro, el componente autorreferente como característica nodal de estos proyectos editoriales. Años más tarde, cuando nos encontremos en San Juan, en 1839, con Sarmiento escribiendo *El Zonda*, veremos cómo esta instancia se convierte en un problema excluyente y no por nada, aunque no estoy estableciendo una línea causal entre ambos momentos, la formación de Sarmiento está inicialmente atravesada por sus lecturas de los *Catecismos*, en cuya escritura se escondía la voz de este lejano gaditano en su exilio londinense, pero eso es otro capítulo que dejamos abierto para el anhelo y la curiosidad del lector.[10]

10 Baltar, Rosalía, "De traducción a la invención: José Joaquín de Mora escribe para el público hispanoamericano (Londres, Buenos Aires, Santiago de Chile, 1825-1830)". En prensa.

Fuentes

Crónica científica y literaria. Madrid, 1817-1820.
El Constitucional o sea Crónica científica, literaria y política. Madrid, 1820.

Textos complementarios

El Zonda (San Juan, 1839).
La Moda (Buenos Aires, 1837-8).
Crónica política y literaria (Buenos Aires, 1827).

Bibliografía citada

Agamben, Giorgio (2007), "¿Qué es lo contemporáneo?, en *Desnudez,* Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Asuejo Martínez, Elena (2001), "La emergencia de la ciencia en el furor absolutista: la *Crónica científica y literaria* (1817-1820)", en Álvarez Lires, María Mercedes, *Estudos de historia das ciencias e das técnicas: VII Congreso de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas,* Vol. 2, 2001, pp. 645-656.

Benjamin, Walter (2012), "Tesis sobre filosofía de la historia", en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros ensayos,* Buenos Aires, Godot.

Chartier, R. (2006), *Inscribir y Borrar. Cultura escrita y literaria (siglos XI -XVIII),* Buenos Aires, Katz editores.

Cremonte, Néstor (2010), *La Gazeta de Buenos Ayres de 1810. Luces y sombras de la ilustración revolucionaria,* La Plata, EDULP.

Darnton, Robert (2014), *Censores trabajando. De cómo los estados dieron forma a la literatura*, México, Fondo de Cultura Económica.

Didi Huberman, George (2006), *Ante el tiempo,* Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Durán López, Fernando, *Versiones de un exilio. Los traductores españoles de la Casa Ackermann (Londres, 1823-1830)* (2015), Madrid, Escolar y Mayo.

Fernández Cabezón, Rosalía (2007), "El teatro político de Félix Enciso Castrillón", en García Tejera, María del Carmen et alt (editores), *Lecturas del pensamiento filosófico, estético y político: actas XIII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo (1750-1850),* Cádiz, Universidad de Cádiz.

Foucault, Michel (2003), *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión,* México, Siglo XXI.

Guerra, F X. (2002), «El escrito de la revolución y la revolución del escrito. Información, propaganda y opinión pública en el mundo hispánico (1808-1814)», en Terán, Marta y José Antonio Serrano (eds.), *Las guerras de la independencia en la América española,* Zamora (Michoacán), México D. F, El Colegio de Michoacán, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Iriarte, Tomás (2003), [1782], *Fábulas,* Edición digital de *Biblioteca Virtual Universal.*

Jitrik, Noé (2000), *Los grados de la escritura*, Buenos Aires, Manantial.

Koselleck, Reinhart (1993), *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós.

Lakoff y Johnson (2001), *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra.

Landavazo, M. y Sánchez, A. (2014), "La influencia de Cádiz en la América española: política, gobierno y constitucionalismo", en *Revista de Historiografía* (RevHisto), N° 20, Madrid, UC3, pp. 75-96.

Luzán, Ignacio (2003) [1737], *La poética o reglas de la poesía* en general y de sus principales especies, Biblioteca Universal Virtual.

Muñoz Sempere, Daniel (2013), 'José Joaquín de Mora y el artículo de costumbres: de la «Crónica Científica y Literaria» (1817-1819) a la «European Review» (1824)', *Studi Ispanici,* XXXVIII. 93-103.

Orlandi, Luiz (2016), "La filosofía de Deleuze", en *Revista Reflexiones marginales.* Número especial 1: Deleuze, julio-agosto.

Pasino, Alejandra (2014), "De José María Blanco y Crespo a Joseph Blanco White: un recorrido biográfico intelectual". En Baltar, R. y Forace, V. *De Letrados, hombres de letras e intelectuales en los siglos XVIII y XIX***.** *Estudios de Teoría Literaria Revista digital***.** Año 3, Nro. 5. Facultad de Humanidades / UNMDP**.**

Pardo Herrero, Pilar e Iglesia Martín, Sandra (2015), "La lengua de la ciencia en las publicaciones periódicas: el caso de la Crónica científica y literaria (1817-1820)", en Brumme, Jenny y López Ferrero, Carmen: *La ciencia como diálogo entre textos y lenguas.* Berlin: Frank &Timme.

Rancière, Jacques (2002), *La división de lo sensible. Estética y política*, Salamanca, Consorcio Salamanca.

Rodríguez Sánchez de León, María José (1999), *La crítica dramática en España (1789-1833),* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Skinner, Quentin (2007), *Lenguaje, política e historia*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.

Verdeboye, Paul (1988), *Domingo Faustino Sarmiento, educar y escribir opinando, 1839-1852*, Buenos Aires, Plus Ultra.

Antagonistas autorizados, tolerados y excluidos: la política editorial de *El Argos de Buenos Aires* frente a Francisco de Paula Castañeda

Virginia P. Forace

Estrategias diferenciales en el *Argos de Buenos-Ayres*

Este trabajo se inscribe en la tradición crítica que analiza la prensa cono "actor político" –es decir, más que mero reproductor de discusiones, protagonista político (Alonso, 2004)– y busca estudiar un corpus de publicaciones periódicas vinculadas al momento de eclosión del debate político en medios impresos ocurrido en la prensa periódica porteña entre 1820 y 1823, cuando surgió por primera vez la dinámica particular de intercambio de opiniones entre una prensa oficialista y una de oposición.

En este caso, proponemos un análisis del *Argos de Buenos Ayres* a partir de la forma en que el periódico se relacionó con los otros interlocutores del espacio público porteño en dos momentos particulares: uno, de mayo a noviembre de 1821, su primer año de publicación de la mano de Ignacio Núñez y Santiago Wilde; otro, en 1822, cuando pasa a la órbita de la Sociedad Literaria y es dirigido por sus socios. Son años turbulentos en la política argentina: aquietados parcialmente los conflictos de 1820, Buenos Aires comienza a recuperar cierta tranquilidad y perfilar otras formas de gestionar la opinión pública y la política de la provincia. Podemos pensar 1821 y 1822 como años bisagra en los cuales entran en conflicto dos modelos de prensa –una de combate, otra de intercambio de ideas–, y se produce progresivamente la pérdida de legitimidad de la primera a medida que el grupo rivadaviano se afianza en el poder.

En este sentido, analizaremos cómo el *Argos*, prensa oficialista de perfil moderado e ilustrado, establece una estrategia diferencial de comunicación con las diversas publicaciones que le fueron contemporáneas, en particular respecto de la producción periodística del pa-

dre Francisco de Paula Castañeda (1776-1832), quien encarnaba un tipo de *ethos* político que se quiso desterrar del espacio público.[1]

Un *ethos* político pendenciero

Hablar del padre Francisco de Paula Castañeda hoy implica hacer un esfuerzo por entender cuán extraordinaria fue su excentricidad a principios del siglo XIX: miembro del clero regular, no fue solo su participación política ni su rol como *publicista* (Guerra y Lempérière, 1998) lo que valieron su notoriedad (y también, agregaríamos, su persecución y destierro), sino su personalidad *enérgica, fogosa, vivaz, insufrible y sin espera* (Castañeda, 1820a, nro.4: 39), y, en función de ella, cierta forma particular de practicar el periodismo. Su producción alcanzó el punto más destacado en la década del veinte, luego de la caída del Directorio y de la disolución del Estado nacional.[2] La lucha de facciones dentro y fuera de la provincia de Buenos Aires conllevó una necesidad urgente de buscar legitimidad y validez en cada grupo, y la prensa fue el instrumento idóneo para orientar las opiniones. Como señala Nancy Calvo, en una ciudad completamente politizada, tanto letrados como iletrados estaban pendientes de los debates y polémi-

1 Podemos agrupar los diversos acercamientos al problema del *ethos* en dos grandes perspectivas: la primera (pragmática, la nueva retórica y el análisis del discurso) es al del *ethos discursivo*, que se enfoca en el problema de la adhesión y credibilidad discursiva a nivel interno, en el discurso mismo; la segunda, el *ethos* institucional –por ejemplo, la sociología de Pierre Bourdieu– o *ethos previo*, explica la eficacia del discurso a nivel externo, en el papel que desempeñan las instituciones y el lugar del sujeto en ellas. Véase Ruth Amossy (1999). Aquí nos referiremos al *ethos político* como la manera de conceptualizar y practicar la acción política, tanto los imaginarios asociados a ella como la forma de configurar la imagen de sí y de los otros, la serie de prácticas consideradas legítimas en los intercambios políticos y los límites de lo decible en ese marco.

2 Estanislao López (1786-1838) y Francisco Ramírez (1786-1821), ambos federales, habían logrado derrotar a José Rondeau, director supremo de las Provincias Unidas del Río de la Plata, por lo cual se disolvió el Directorio y el Congreso Nacional, y se inició lo que se conoce como la Anarquía del Año Veinte. La organización política quedó inicialmente como una confederación con trece provincias autónomas, aunque los enfrentamientos entre los caudillos se reiteraron (Ternavasio, 2013).

cas, y los escritores públicos ganaron terreno en esta puja por fijar los sentidos de los acontecimientos recientes.

En este contexto, Castañeda decide colocarse en el centro de ese novedoso sistema de intercambios públicos, y lo hace a partir de un enfrentamiento inquebrantable contra los federales y la montonera –quienes habían invadido Buenos Aires y puesto en jaque su supremacía– y los "tinterillos anticlericales", es decir, los escritores ilustrados de raigambre inglesa y francesa –responsables últimos, en su opinión, de la anarquía desencadenada en el año veinte y de la persecución de la Iglesia y sus representantes. Con ese fin, funda más de media docena de "periódicos promotores del órden, y perseguidores de la anarquía" (2001, nro. 6: 143),[3] [4] que aparecieron de forma simultánea, aunque irregular, y no sólo polemizaron con los papeles de los enemigos del padre, sino que establecieron complejas relaciones hipertextuales entre sí. Una *prensa en red* la ha llamado Claudia Román (2014a), ya que el sistema de periódicos editados por Castañeda, por sus intercambios, citas y alusiones internas, propone una "capacidad de lectura no secuencial (bloque a bloque) sino hipertextual" (2014a: 52).[5]

Sus publicaciones fueron concebidas como "cartuchos" (2001, nro. 8: 170), municiones en la guerra verbal que se estaba produciendo en la prensa periódica y por ese motivo se caracterizaron el uso del

3 Se mantendrá la tipografía original en todas las citas.

4 En el periodo que nos interesa, publicó desde 1820, *El Despertador Teofilantrópico Místico Político* (75 números, hasta el 12/10/1822), el *Suplemento al Despertador Teofilantrópico Místico Político* (21 números, hasta el 18/09/1822); el *Paralipómenon al Suplemento del Teofilantrópico* (15 números, hasta el 7/9/1822) y el *Desengañador Gauchi-Político* (27 números, hasta el 3/10/1822); en 1821 sumó *La Matrona Comentadora de los Cuatro Periodistas* (nueve números, hasta el 24/10/1822), *Doña María Retazos* (16 números, del 27/03/1821 hasta el 1/8/1823) y *Eu não me meto con ninguen* (seis ediciones, 24/07/1821 hasta el 15/09/1821); y, por último, en 1822, *La Guardia Vendida por el Centinela y la Traición descubierta por el Oficial del Día* (once números del 9/9/1822 al 7/11/1822) y *La Verdad Desnuda* (cinco números desde el 24/09/1822 hasta el 16/10/1822, y un sexto el 9/8/1823 desde Montevideo).

5 Enunciados cada uno por un editor ficticio, establecieron una verdadera "comedia en forma de periódicos" (Castañeda 1820b, nro. 14: 160); véase Román (2014a; 2014b); Forace (2016).

humor y la sátira. No significa que sus artículos carecieron de argumentación y debate de ideas, pero es innegable que lo que predominó en su prosa fue el uso irreverente de estrategias retóricas de captación que, en palabras de Rosalía Baltar, olvidaron la formulación caballeresca (de la *politesse*) que conformaba la voz general del periodismo y las revistas ilustradas en el XVIII.

Sus ataques graciosos y despiadados, apuntaron a caudillos provinciales, como Francisco Ramírez, conspiradores contra Buenos Aires y publicistas contrarios, como Manuel de Sarratea y Pedro José Agrelo; estos hombres, aunque fueron blanco preferido de sus ataques, eran para Castañeda la representación de cierta orientación política (federalismo) o filosófica (ilustración anticlerical) que constituía la verdadera amenaza contra el recién recuperado orden. Por eso, afirma, "Solamente la irreligión, el Agrelismo, el Sarrateísmo, el Santosrubismo, y el Ateísmo, es incompatible con toda sociedad..." (2001, nro. 2: 81). Son lo que Castañeda llamó los montoneros o federales "de adentro" (1820a, nro. 25: 286), culpables de difundir doctrinas rousseaureanas entre la montonera y llenar sus mentes con fantasías de soberanía popular y anticlericalismo.

Poemas satíricos, cartas apócrifas, comedias desopilantes, anécdotas malintencionadas, retratos perjudiciales, sueños, fábulas y moralidades, estos fueron los recursos que desplegó el padre en su incontenible y fructífera producción escrita.[6] Es, por lo tanto, el tono, el estilo y la efectividad de sus escritos lo que lo coloca en un lugar atípico; mas este *ethos* político que produce responde justamente al momento de gran turbulencia que se vivía en 1820, por eso, a pesar de las censuras y los enfrentamientos –que le valieron incluso asaltos físicos y amenazas anónimas– sus periódicos alcanzaron un éxito inaudito.

Desdeñar el llamado a las armas

A fines de 1820, sin embargo, Rodríguez aseguró su posición como gobernador y el orden fue recuperado; en Buenos Aires se instaló un régimen republicano y representativo, y se consolidó un sistema

6 Para un desarrollo completo, véase Forace (2017).

de poder legislativo, la Sala de Representantes, y un mecanismo de elección directa de sus miembros, lo que conllevó cierta estabilidad y legitimidad política (Ternavasio). Aunque los ánimos no se habían apaciguado totalmente luego de los desmanes de ese año, el grupo ilustrado nucleado bajo la órbita del ministro Bernardino Rivadavia (1780-1845) consideró que la relativa estabilidad interna habilitaba la implementación de cambios profundos que permitieran erradicar las costumbres hispánicas y modernizar las conductas porteñas (Gallo, 2005): había llegado el momento de dominar la Buenos Aires irracional e imponer el orden a partir de la institucionalización de nuevas prácticas políticas y culturales.[7] Como nunca antes, se exigió que los principios ilustrados y liberales guiaran los debates públicos en la Sala de Representantes y en la prensa periódica, y la toma de decisiones se concibió como el resultado de un debate racional de ideas entre hombres capacitados para ello.

En el marco de este plan de reformas, la aparición de *El Argos de Buenos Aires* el 12 de mayo de 1821 constituyó un acontecimiento notable, ya que el periódico expresaba las aspiraciones oficialistas. El tipo de periodismo practicado –difusión de ideas ilustradas y racionales, notas informativas y editoriales– apuntaba a la instrucción del pueblo y de la elite, y alentaba la formación de una generación de *hommes de lettrés* que debían comportarse y reconocerse a sí mismos en calidad de "ciudadanos" (Ternavasio), lo que significaba saber expresar sus ideas y discutir las ajenas en un clima deliberativo civilizado. Sus objetivos y su estilo mesurado representaban, por tanto, una alternativa clara a la tendencia agresiva y vehemente que se había ge-

7 Este movimiento formó parte del conjunto de reformas políticas, económicas, culturales y sociales que propuso la gestión de Rivadavia; se intentó ampliar la dimensión de las actividades culturales en la ciudad, darle un impulso sustancial a la circulación de saberes a través de la venta de libros y vínculos interpersonales, comunicaciones informales entre individuos privados en nuevos espaciosos de sociabilidad ilustrada como los cafés y las asociaciones, los cuales debían servir como un espacio intermedio entre el Estado y la sociedad (Myers; Gallo, 2005, 2008). Por ejemplo, en esos años se fundaron la Sociedad Literaria (1822), la Academia de Medicina (1822), el Banco de Descuentos (1822), la Sociedad de Beneficencia (1823), la Junta de Comerciantes y Hacendados (1821), entre otras.

neralizado el año anterior en las páginas de la prensa y modificaban considerablemente el mapa de las publicaciones porteñas.

El programa de reforma cultural y la difusión de la filosofía y las ideas liberales no pasó desapercibido para Castañeda, quien intentó desactivar la publicación con la misma estrategia que había ensayado ya con sus contrincantes anteriores: entablar una batalla de periódicos hasta que el otro desistiera u obligarlo a una escalada de violencia verbal hasta que fuera censurado por la Junta Protectora de la Imprenta. Ese había sido el caso de sus enfrentamientos anteriores con Pedro Feliciano Cavia (1776-1849): primero, en 1819, con el intercambio entre *El Americano* de este último y las *Amonestaciones* del padre –logrando que dejase de publicar–; luego, en 1820, entre *El Imparcial* del primero y *La Matrona Comentadora de los Cuatro Periodistas* del segundo, y, finalmente, en 1821, entre *Las Cuatro Cosas o El Antifanático* y el mismo periódico de Castañeda (ambos conflictos concluido con la suspensión por el gobierno de las publicaciones).[8]

La embestida inició inmediatamente contra los primeros números de *El Argos* y tomó como excusa la evaluación presentada sobre la prensa porteña –desde el nro. 14 del *Paralipónemon*–, la explicación de la referencia mitológica de su nombre –desde el nro. 20 del *Suplemento al Despertador Teofilantrópico,* el nro. 3 de *Doña María Retazos* y el nro. 55 del *Teofilantrópico*–, y un juego de traducción que había propuesto el editor a sus lectores –desde el nro. 57 del *Despertador Teofilantrópico* y el nro. 5 de *Doña María Retazos*–. En cada caso, los ataques aprovechan el capital que había acumulado Castañeda en sus múltiples papeles, entrelazándolos en sus diferentes periódicos y saturando en una misma semana el espacio de circulación de lo escrito. Estos primeros ataques apuntan específicamente al programa de reforma cultural (de orientación neoclásica, con la reivindicación

8 *El Imparcial* (14/12/1820 a 1/03/1821) fue "suspendido por el gobierno a raíz del cariz poco edificante que había tomado la polémica con Castañeda. Cavia, en su afán de demoler a su contrincante, llevó el ataque hasta las cosas íntimas y privadas. Entonces el gobierno suspendió el periódico de ambos." (Galván Moreno, 103). *Las Cuatro cosas* tuvo un prospecto (29/01/1821) y cinco números. El 3 de marzo "[d] esapareció, suspendido por el gobierno (...) a causa del carácter procaz que tomaban en su enconada polémica." (Galván Moreno, 105).

de las formas culturales de la Europa moderna, en especial, francesas e inglesas).[9]

Frente a este *cordial* recibimiento, el *Argos,* sin embargo, elige otra estrategia: no realiza defensas aireadas y solo se limita a una brevísima "Contestación", la cual, si bien no tiene un destinatario declarado, parece responder a los embates del padre:

> Parece que el *Argos* se ha explicado con bastante claridad sobre sus intenciones, y el objeto de este periódico. Jamás variará su plan. Las cuestiones entre los escritores públicos, son entre nosotros mas sangrientas que las del campo de batalla: se hacen personalidades, y el Argos huirá de ellas, tanto por esta razón, como porque su atencion se distraería, y al mismo tiempo porque es necesario complacer á los lectores (*El Argos* 1931, nro. 5: 31).

Esta declaración de principios se repetirá en diversos comunicados en los cuales se advierte la rotunda negativa a participar en una guerra de papeles (véase, por ejemplo, nro. 21 y 22). *El Argos* desaprueba la forma de polemizar de Castañeda ya que se trata de una discusión estéril que no busca generar consensos –arribar a la mejor decisión o posición a partir de la deliberación–, sino simplemente agredir y descalificar a su antagonista, un modo de prensa que aspiraban eliminar: "Que se destierre de entre nosotros ese modo poco comedido de tratar en los papeles públicos las materias mas graves, y que se proscriba de nuestros periódicos la incivilidad y falta de cultura" (*El Argos* 1931, nro.6: 38). De acuerdo con esto, el padre Castañeda no tiene sitio en sus páginas, no se le responde directamente y no se lo nombra ni siquiera cuando se informa la resolución de septiembre de la Sala de Representantes de desterrarlo a Kaquel Huincul.[10]

9 No nos detendremos en esto porque lo hemos analizado en otra oportunidad; véase Forace (2018).

10 La noticia dice: "El resultado de la sesión parece haber sido, prohibir al autor del papel el uso de la libertad de escribir por el término de cuatro años; y su separación de la ciudad á discreción del gobierno, bajo la calidad precisa de no hacerse por mar, ni para fuera de la provincia." (nro.24: 160). En una sola oportunidad permiten la publicación de un comunicado relacionado a él, pero únicamente para darle oportunidad de defensa a uno de sus damnificados (véase la respuesta del coronel La

En apariencia, entonces, la estrategia consiste en no involucrarse con otros papeles públicos y solo permitir que diversas posiciones se expresen en el marco controlado de sus páginas –es común encontrar avisos del *Argos* a sus corresponsales advirtiéndoles que no los publicaría por incluir informaciones infundadas u opinar en un tono mordaz. No obstante, sus editores no logran evadirse completamente de las diversas formas de la polémica: en sus números se publican anécdotas e historias ingeniosas con claro sentido de amonestación política o moralizante;[11] en sus comunicados, los corresponsales se trenzan en enfrentamientos en diferentes números,[12] e incluso *El Argos* tiene altercados manifiestos con otros periódicos. Por ejemplo, en su nro. 22 reprocha a *El Imparcial* de Córdoba su informe sobre los contratiempos del congreso que allí debía realizarse; en el nro. 24 reclama a la *Gaceta de Gobierno* por ciertas críticas que hizo al *Boletín de la industria*, y en el nro. 29 comenta al *Restaurador de Tucumán* para desmentir sus noticias sobre Buenos Aires. El más notable es el intercambio que establece con el *El Patriota*,[13] un nuevo periódico de Cavia el cual, aunque perseguía específicamente las publicaciones de Castañeda, también lanzó sus dardos contra *el Argos* y generó algunas exasperadas respuestas de sus editores y correspon-

Madrid al nro. 68 del *Teofilantrópico* aparecida en los nros. 21 y 22). Respecto de su destierro, estuvo relacionado con la celebración de elecciones para integrar la Sala de Representantes; Castañeda fue presentado como candidato, no obstante, los miembros del grupo rivadaviano intentaron evitar su asunción por medio de una argucia legal, ya no que deseaban representantes del clero regular en la legislatura. Para evitar ser avergonzado de esta forma, el padre renunció por carta al mandato otorgado por el pueblo, pero agregó una fuerte denuncia sobre el accionar de sus opositores que le valió su destierro en septiembre de 1821 y la prohibición de escribir (Furlong).

11 Véase, por ejemplo, aquellas sobre el riesgo de dar la espalda al enemigo y los que no quieren trabajar en el nro. 2; la que compara lo ocurrido en Entre Ríos con el nombramiento de dirigentes corruptos en durante la revolución francesa del nro. 3, o las que aparecen en los nros. 4 y 6.

12 Entre otros, son extensos los intercambios sobre el crédito público y los derechos de aduana del puño de S. Wilde, "El Cosmopilita", "Simón", "Un Extrangero" y otros corresponsales anónimos.

13 Cavia lo sacó luego de la suspensión de sus otros periódicos; contó con un prospecto, 26 números y un suplemento (del 1/9/1821 al 28/11/1821).

sales;[14] el tono, sin embargo, intenta mantener la línea editorial de no polemizar agresivamente:

> En varios números de [*El Patriota*] se han publicado algunos artículos que directamente exigen contestaciones de parte del *Argos*, ó de algunos de sus corresponsales (...): pero si se ha excusado de darlas hasta aquí, ha sido porque en su sistema, un escritor no debe apurar tanto las dificultades (...). No obstante esto, el *Argos* gradualmente irá haciendo sus explicaciones sobre aquellos puntos que considere de una mayor trascendencia: pero siempre sin olvidar el *respeto que se debe al público*, y al escribir bajo cuyos auspicios se han hecho las publicaciones (nro. 25: 167).

Lo llamativo es que el historial de Cavia no era mucho mejor que el de Castañeda –recordemos que tuvo dos publicaciones previas suspendidas–, mas *El Argos* elige responderle. Tal vez se deba a que los editores de ambas publicaciones compartían una visión de lo que debía ser Buenos Aires o a que el destierro del padre generó una distensión entre los publicistas porteños. Esta sospecha podría confirmarse a partir de la nota aparecida el 6 de octubre, luego de su envío a Kaquel Huincul, cuando, casi al pasar, el editor del *Argos* admite que sabe que se refieren al periódico con el adjetivo "ministerial", mote dado por Castañeda para indicar que estaba pagado por el gobierno. En ese artículo, lo acepta como una distinción –porque "ministerialismo en el día equivale á *liberalismo* en el sentir más general." (nro.26: 169)– y se permite un tono irónico con la confianza de que nadie podrá ya recoger el guante del desafío.

Los límites del silencio

A principios de 1822, el panorama de publicaciones porteñas parecía ser desalentador: desde septiembre de 1821 Castañeda se encontraba desterrado y en noviembre de ese año habían cerrado el *Argos* –porque sus editores no podían encarar el trabajo semanal, sobrecar-

14 Desde el nro. 28 a 32 se incluyen cartas de corresponsales quejándose del proceder de *El Patriota*.

gados con otras responsabilidades– y *El Patriota* de Cavia –por falta de suscriptores–. La prensa era instrumento fundamental en el engranaje de reformas del proyecto rivadaviano, por lo cual el grupo formalizó acciones para subsanar la situación: el 1° de enero de 1822 algunos de sus miembros fundaron la Sociedad Literaria de Buenos Aires,[15] cuyo objetivo era ofrecer un espacio de reunión en el cual los hombres ilustrados pudieran impulsar el progreso al país. Uno de sus proyectos principales fue difundir el conocimiento y estimular la educación del público a través de dos publicaciones: *El Argos de Buenos Aires* (refundado) y *La Abeja Argentina*, un periódico semanal de informaciones internacionales y nacionales (desde el 19/1/1822), y una revista mensual de divulgación de conocimiento científico (desde el 15/4/1822), respectivamente.

Es así que la segunda etapa del *Argos* se inaugura con el camino allanado en varios sentidos: amparado por la Sociedad Literaria, se cubría no solo el costo de publicación, sino también los requerimientos operativos (sus miembros buscaron y obtuvieron los múltiples periódicos que eran fuente de sus páginas y evaluaron las informaciones obtenidas de cartas y comunicados); asimismo, el principal foco de conflicto (Castañeda) ya no existía.

A pesar de esta seguridad, la nueva comisión decide asegurar que el nuevo *Argos* evite cualquier tipo de polémica, aun las más mesuradas como las permitidas en 1821. Por este motivo, eliminan las anécdotas, los poemas y desafíos a lectores, e incluso la posibilidad de publicar comunicados: "En el plan de este periódico entra el no admitir disertaciones capaces de distraer su principal objeto, que consiste en alimentar la curiosidad pública por medio de noticias interiores y exteriores..." (1822, nro. 9: 4). Por lo tanto, recibe las cartas solo para transmitir informaciones, pero no se permite a los corresponsales debatir entre ellos como sí había hecho el año anterior.

15 Los socios fundadores fueron: 1° Antonio Sáenz, 2° Cosme Argerich, 3° Esteban de Luca, 4° Felipe Semillosa, 5° Ignacio Núñez, 6° Julián Segundo Agüero, 7° Juan Antonio Fernández, 8° José Severo Malabia, 9° Juan de Bernave y Madero, 10° Manuel Moreno, 11° Santiago Wilde, 12° Vicente López. El 28 de agosto se suma Gregorio Funes, el 10 de octubre Juan Cruz Varela, y el 3 de enero de 1823 Valentín Gómez.

El clima político de la ciudad acompañaba estas resoluciones editoriales: en mayo de ese año se retomó un proyecto en la Sala de Representantes, la ley del olvido, con el objetivo de permitir que nueve desterrados por motivos políticos regresasen a Buenos Aires y comenzara así un proceso de reconciliación de las facciones del año veinte. Esto fue aprovechado por varios allegados del padre Castañeda, quienes, una vez aprobada la ley, solicitaron que también se le permitiera regresar amparado por ella: El motivo era claro: el consenso con el que contó en una primera etapa el gobierno había comenzado a menguar a medida que su plan de reformas se implementaba; las reformas militares y la eclesiástica "provocaron el desplazamiento hacia una valoración negativa de las acciones de gobierno" (Myers, 44). Era tiempo, entonces, de recuperar al mayor polemista de las filas antirreformistas.

El temor que generó en el grupo rivadaviano esa posibilidad es evidente aún hoy: en las diferentes sesiones en las que se discutió su caso, se admitió sin tapujos el peligro que representaba para la tranquilidad pública y para la promulgación de la reforma eclesiástica. Este miedo a la prensa de oposición podría resultar contradictorio en un grupo que proponía el libre debate como forma de gobierno; no obstante, la razón ilustrada adoptaba un carácter único y universal y aceptaba mal las diferencias políticas expresadas en el debate público (Chartier). La noción de opinión pública para ellos solo admitía la polémica entre pares, quienes nunca podrían desestabilizar el consenso de la esfera pública que ya compartían los principios de esa razón universal (Eagleton).

Para los rivadavianos Castañeda no compartía esos principios.[16] Prueba de ello son las declaraciones del ministro Rivadavia en Sala de Representantes, quien detalló los motivos que tenía para inquietarse por su retorno: "más temible, dijo, que ninguno para la tranquilidad pública en tales circunstancias en que él era capaz de manejar la pluma del modo mas fatal contra todos los que no agachasen á sus prin-

16 Marc Angenot (1982) señala que la polémica supone un medio tópico subyacente, es decir, un terreno común entre los interlocutores: *si la polémica se establece es porque el enunciador supone* –cualquiera sea la distancia que separa las tesis presentes– que *el discurso contrario* –incorrecto, lacunario, mal deducido– se basa en *premisas comunes* a partir de las cuales puede ser refutado.

cipios fanáticos." (*El Argos*, nro. 36: 4). A la distancia, parece excesiva semejante reacción en un momento de estabilidad política, e incluso sus adversarios gustaron de señalárselo: "¿Cómo, pues, dijo, puede amagar ese órden tan bien cimentado un *pobre fraile*?" (*El Argos*, nro. 36: 3); sin embargo, lo que temía, no era al hombre, sino el *ethos* político que generaba: un discurso agonístico (Angenot) fundado en el *pathos* agresivo, que no dudaba en utilizar la violencia verbal, la sátira, el ataque a hombres particulares, la ridiculización de los representantes políticos, etc. El retorno del padre, por lo tanto, significaba el regreso de aquello que habían logrado erradicar, al menos, por los nueve meses en que estuvo fuera de Buenos Aires: la prensa de combate faccioso.

A pesar de estas oposiciones, en la sesión del 15 de mayo triunfan quienes buscaban su regreso y Castañeda es incluido en la ley del olvido. La ola de reacciones no se hizo esperar: en la Sala se empezó a pedir que se modificara el reglamento de imprenta vigente y aparecieron nuevas publicaciones periódicas que buscaban allanar el camino de las reformas pendientes: a principios de julio se publicó *El Ambigú de Buenos Aires* y el 28, *El Centinela*;[17] el primero, aunque declaraba que se ocuparía principalmente de controlar al gobierno con imparcialidad y de difundir informaciones para educar a la sociedad, argumentaba a favor de la reforma eclesiástica; el segundo, nació directamente como órgano ministerial para defenderla en vistas del retorno del padre y, además de sus notas de opinión, incluía ataques mordaces y directos contra los eclesiásticos; véase, por ejemplo, los poemas, los cuentos, y las notas como "Origen de los monjes".

Castañeda no había puesto un pie en Buenos Aires y aun así la sombra de su figura amenazante reabría de nuevo el periodo de polémica violenta. Por ejemplo, el tono agresivo e injurioso de *El Centinela* provoca la reacción de otro religioso, Fray Cayetano Rodríguez, quien saca el 8 de agosto *El Oficial del Día*, dispuesto a denunciar abiertamente a su contrincante:

17 *El Ambigú* fue una publicación mensual y solo contó con tres números, no se conocen sus editores aunque dependía de una Sociedad de Amigos del País. *El Centinela* fue escrito por Juan Cruz y Florencia Varela, e Ignacio Núñez (se sospecha que también colaboró deán Funes), desde el 28/07 al 30/11/1823.

> ¡Que agitado se presenta el Centinela! Improperios, injurias, sarcasmos, unos sobre otros, suposiciones abstractas, cuantos ridículos é indecentes, nada perdona para dar desahogo a sus fúrias. (...) ¡Que honor tan distinguido al siglo de las luces! No le ocurrirá sin duda, que en el tribunal del público, á quien se quiere persuadir, no pasan por razones los dicterios, y sucias declamaciones. Mucho pierde la causa que se apoya en gritos que hieren la decencia. El furor sofoca la razón y nubla el buen sentido (1822, nro. 9: 69).

Este es, sin embargo, el tono más vehemente que llega a usar en sus páginas; Rodríguez renegaba del estilo satírico y de la ridiculización de su contrincante y proclamaba el debate racional de ideas. Poco pudo hacer, entonces, frente al desenfado del *Centinela*, quien lo azotó verbalmente en cada uno de sus números. Por este motivo, Castañeda decide volver a las lides públicas:

> Al Centinela le ha respondido el Oficial de día con toda la solidéz, y moderacion que podia desearse; pero eso es hacerle honor, y no vatirse con armas iguales; yo le prometo que ó lo he de hacer callar ó no me he de llamar D.ª Maria: saque él enhorabuena al público la crónica inmunda de cuarenta y cuatro, ó de cuatrocientos cuarenta religiosos que yo le prometo dar una crónica exácta de todos todos todos los que en diez años han dirigido la nave de nuestra república, y haré ver mas claro... (2001, nro. 11: 229).

Si en 1820 ya había definido su estilo a partir del aprovechamiento de la sátira y el humor, ahora declara que no tendrá ningún tipo de contemplaciones, injuria, insulto personal, invectivas, todo valdrá porque comprende que no se puede mantener con todos los periódicos un debate moderado y razonable. Castañeda ampara esta cuestionable decisión en la lógica de pelea callejera, que va aumentando progresivamente el nivel de violencia (desacuerdo, insulto, amenaza, golpe); de esta forma, si el otro no duda en agredir superando los límites de lo que puede ser publicado, tampoco a él le temblará la mano y se responderá en los mismos términos: "sí la libertad de imprenta es igual para vmd. que para mi: los sordos nos han de oír, y vmd. ha de ser célebre en el universo." (2001, nro. 11: 230).

Esta declaración de guerra aparece en el primer periódico que reedita luego de su regreso, el nro. 11 de Doña María Retazos del 26 de agosto de 1822. Ahora, bien, en su plan de batalla, no solo aumenta el nivel de agravio de sus páginas, sino que refuerza los ataques multiplicando los escenarios de debate:

> Los editores del Centinela serán servidos el miércoles de esta semana con un periódico intitulado: *La Guardia vendida por el centinela, y la traición descubierta por el Oficial de dia*: átense los calzones los editores del Centinela, y los desafio á que digan mas chistes y gracias que las que se les han de decir á ellos (2011, nro. 11: 232).

Efectivamente, el 28 de agosto aparece el prospecto de su nuevo periódico, en el cual promete "reducir á polvo al Centinela" (1822: 8) y no darle cuartel "á no ser que los vea con la tamaña geta pidiendo misericordia." (5). A él se sumarán el 30 de agosto el *Desengañador Gauchi-político*, el 7 de septiembre el *Paralipómenon* y el 13 el *Despertador Teofilantrópico*.

El plan era revivir todos sus periódicos, pero evidentemente las circunstancias lo obligaron a concentrar su esfuerzos: a principios de septiembre un nuevo contrincante entra en la arena, *El Lobera del Año Veinte,* ó *el Verdadero Anti-Cristo*,[18] un impreso panfletario que se propuso "guerra, fuego, sangre y exterminio hasta no dejar ni un animal que tenga cerquillo y capiruza" (Furlong, 161), objetivo que impulsó a partir de una serie de perfiles difamatorios de miembros del clero regular.

Las respuestas se multiplican en todas las páginas del padre, quien adoptó definitivamente un tono descontrolado:

> Hasta aqui el R. P. Fr. Francisco Castañeda con la sinceridad y verdad que acostumbra; y aqui es cuando empiezo yo á maldecir como una marinera al Lobera ministerial, y á todos las canallas, que la revolución ha exaltado para llenar de confusión, y de ignominia á este pueblo sufridor que jamas ha sido herege, ni filósofo, ni tinterillo, ni

18 Su redactor fue José María Calderón y publicó solo tres números (desde principios de septiembre, el nro. 1 y 2, y el último el 3/10/1822), luego fue censurado por su contenido injurioso y contra la moral pública.

> francés, ni ingles sino hispano-americano, hibero-colombiano, católico, apostólico romano por mar, y por tierra para que se avergüence, y se confunda, y se pierda la casta de ..... de Voltaire, de Biderot, de D'Halemiber, de Frert, Lamartric, de Juan Jacobo, del Centinela, y de todos los diablos canallas, ladrones, pintores, jugadores hidráulico pneumáticos y doses de baraja, que no tienen mas mano para dañarnos que la que nosotros les damos (2001, nro. 14: 271).

Doña María abandona completamente la compostura propia de su género y deja correr libres los insultos que brotan de su boca de "marinera"; los puntos suspensivos remedan el punto en que el enojo impide seguir con la enumeración de "canallas", y esa vacilación (de... de) da paso a una explosión verbal que recupera en una enumeración caótica todos los enemigos de la editora. Ella será señalada como punta de lanza contra los enemigos del padre desde las páginas de *La Guardia Vendida*: "Doña María Retazos, que si no le prohiben escribir, hará temblar al gobierno y á toda la provincia argentina con sus horrorosos bramidos" (1822, nro. 1: 7).

La amenaza se concretó el 24 de septiembre con la salida de la *Verdad Desnuda*, periódico que se ocupó específicamente de contestar a este nuevo enemigo del clero; en sus páginas también abandonó el uso de apodos para sus adversarios y atacó de forma expresa a los ministros Bernardino Rivadavia y Manuel García:

> En fin, para hacer ver al público la nulidad absoluta del secretario, Dr. D. Manuel García, en estas materias [teológicas y canónicas] lo desafío a una disputa pública (...); desafío también a Don Bernardino Rivadavia y estoy satisfecho de que esos dos baladrones, autores del *Centinela* y de *Lobera*, no tendrán qué replicar, a no ser que prorrumpan en herejías y blasfemias... (Furlong, 152).

Estos recursos demuestran más que un ejercicio del poder público que tenía Castañeda, un gesto casi desesperado, un reconocimiento de que estaba perdiendo la batalla por el control de la opinión –en especial en la Sala de Representantes– y que se necesitaban armas más afiladas, aunque no necesariamente más certeras, para enfrentar la quimera rivadaviana de la reforma eclesiástica.

La condena del f*uera de lugar*

El enfrentamiento entre los periódicos oficialistas y los de Castañeda dura poco menos de dos meses, pero las bajas son catastróficas. Tanto es así que en el momento más álgido, cuando se suma el *Lobera*, en la Sala se propone suspender los derechos de publicación del padre y se llega a sugerir prohibir por ocho días todas las publicaciones hasta que se promulgase una nueva ley de imprenta; incluso se aprueba la censura previa de todos los papeles, aunque los reclamos de propios y ajenos hacen que se derogue rápidamente.

En octubre, los insultos vertidos contra representantes del gobierno le valieron al padre nuevas denuncias en la Junta Protectora de la Imprenta. Dos procesos sucesivos –el primero contra el nro. 4 de la *Verdad Desnuda*, el segundo contra ese y *La Guardia Vendida*– consideraron sus papeles agraviantes, ofensivos y calumniosos contra la Junta de Representantes y el Gobierno de la Provincia, subversivos del orden e incitadores a la anarquía (*El Argos,* 1931), lo condenaron a reclusión en su convento y le prohibieron escribir (ya no solo publicar) y, luego, al destierro de cuatro años en Patagones. Aunque no significó el capítulo final de su trayectoria periodística –ya que logró huir–,[19] da cuenta del nivel de confrontación alcanzado.

¿Qué hizo el nuevo comité del *Argos* durante ese agitado mes y medio de guerra verbal? Extremando la estrategia inaugurada el año anterior, el nombre de Castañeda se borró de sus páginas. Cuando inicia un resumen semanal de los periódicos que se publicaban en la ciudad de Buenos Aires, omite flagrantemente de la lista a los del padre (véase nros. 67 y 68). El mensaje parece claro: no todo vale para convencer a la opinión pública, las nuevas exigencias de civilidad en la deliberación marcan una cesura en lo decible y fundan un *fuera de lugar* particular.

Castañeda ha sido desterrado no solo físicamente, sino simbólicamente del campo de las letras legítimas: no es reconocido como un interlocutor válido porque ha superado los límites de lo que esa co-

19 No pudieron apresar al padre, quien huyó a Montevideo, desde donde publicó algunos números más de sus periódicos, para luego trasladarse a Santa Fe, Entre Ríos y finalmente a Paraná, residencia final donde encontró la muerte en 1832.

munidad está dispuesta a aceptar. Lo paradójico es que solo se coloca en este *fuera de lugar* al padre y no a otros que han exhibido la misma violencia en sus papeles, como el propio *Centinela*. Parece, por tanto, establecer una estrategia doble: por un lado, como publicación más representativa del grupo rivadaviano, en su segunda etapa el *Argos* quiere llevar al extremo el ideal de una prensa de intercambio de ideas, un escenario donde la polémica más que espectáculo, se convierta en instrumento pedagógico y en espacio de resolución de conflictos; por eso se erradican posibles focos de conflicto (comunicados, cuentos, poemas) y se reconoce como interlocutor solo los que se adecuen a la norma –por ejemplo, al *Oficial del Día* se lo menciona en las lista de periódicos–. Por el otro, realiza una lectura selectiva de los contenidos de los otros papeles oficialistas: alabará las notas de *El Centinela* en las cuales defiende la reforma eclesiástica y elogia al gobierno, pero no hará siquiera mención a las que ridiculizan a curas y frailes.

La falta de condena puede entenderse como una autorización sobreentendida y una aceptación del predominio de lo real sobre lo ideal: el discurso oficialista no es monolítico aún (aunque aspira a serlo) porque las practicas verbales no pueden modificarse arbitrariamente, no pueden imponerse desde el espacio que ejerce el poder en una obediencia automática. Por ese motivo, aunque no practiquen el tipo de *ethos* político mesurado y racional que exigen los del *Argos*, esos otros papeles son útiles para sus fines, ya que tienen a raya a los opositores y le ahorran la necesidad de caer ellos mismos en esos desvíos.

El *Argos* implementa de esta forma un dialogismo condicionado, una forma de polémica que, si bien se funda en el reconocimiento de la alteridad, delimita antagonistas autorizados, tolerados y excluidos. De acuerdo con esto, las palabras de Castañeda son desterradas; su nombre solo se permitirá cuando sea convocado no como interlocutor, sino como acusado: en los resúmenes de las sesiones de la Sala de Representantes, cuando se discute acaloradamente acerca de cómo prohibirle escribir de nuevo, o en las noticias sobre la nueva condena, las letras serán autorizadas a formar e imprimir el nombre de *P. Castañeda*.

Bibliografía

Alonso, Paula (2004), *Construcciones impresas. Panfletos, diarios y revistas en la formación de los estados nacionales en América Latina, 1820-1920*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Amossy, Ruth (Dir.) (1999), *Images de soi dans le discours, la construction de l'ethos*, Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé.

Angenot, Marc (1982), "1. Polémica / Panfleto / Sátira", en *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, París, Payot. 27-43.

Baltar, Rosalía (2014), "Francisco de Paula Castañeda, amanuense y autor". *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII,* 20, pp. 199-224.

Calvo, Nancy (2008), "Voces en pugna. Prensa política y religión en los orígenes de la república argentina", *Hispania Sacra,* XL, 122, pp. 575-96.

Castañeda, Francisco de Paula (1820a), *El Despertador Teofilantrópico Místico Político, dedicado a las matronas argentinas y por medio de ellas á todas las personas de su sexo que pueblan hoy la faz de la tierra y la poblarán en la sucesión de los siglos*, Buenos Aires, Imprenta de Álvarez y de la Independencia.

---------- (1820b), *Paralipómenon al Suplemento del Teofilantrópico*, Buenos Aires, Imprenta de la Independencia.

---------- (1822), *La Guardia Vendida por el Centinela y la Traición descubierta por el Oficial del Día*, Buenos Aires, Imprenta de Álvarez.

---------- (2001), *Doña María Retazos*, Buenos Aires, Nueva Dimensión.

Chartier, Roger (1995), *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII: los orígenes culturales de la Revolución francesa*, Barcelona, Gedisa.

Eagleton, Terry (1999), *La función de la crítica*. Barcelona; Buenos Aires; México, Paidós.

El Argos de Buenos Aires (1821-1825) (1931), Reimpresión facsimilar, Buenos Aires, Academia Atelier de Artes Gráficas Futuras.

Forace, Virginia P. (2016). "Una breve aproximación al proyecto periodístico de Francisco de Paula Castañeda", *Actas de las XIX Jornada Nacional de Estética y de Historia del Teatro marplatense. Los ecos de Eco. En memoria de Eduardo Galeano*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 156-164.

---------- (2017), "Prácticas discursivas en el período de transición (1760-1820): temas, públicos y autores en *El lazarillo de ciegos caminantes* de Alonso Carrió de la Vandera (1715-1783), Des*cripción e historia del Paraguay y del Río de la Plata* de Félix de Azara (1742-1821), *Memorias*

curiosas de Juan Manuel Beruti (1777-1856) y *Doña María Retazos* de Francisco de Paula Castañeda (1776-1832)", Tesis Doctoral, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata.

---------- (2018), "La reelaboración de la tradición clásica en los periódicos de Francisco de Paula Castañeda y *El Argos de Buenos Aires*", en Marcelo Martino y Ana María Risco (comps.), *La profanación del Olimpo. Articulaciones de la tradición clásica en Latinoamérica y España (siglos XIX-XXI)*, Buenos Aires, Teseo, pp.75-100.

Furlong, Guillermo (1994), *Fray Francisco de Paula Castañeda. Un testigo de la naciente patria argentina 1810-1830*, Buenos Aires, Castañeda.

Gallo, Klaus (2005). "Un escenario para la 'feliz experiencia'. Teatro, política y vida en Buenos Aires. 1820-1827", en Graciela Batticuore, Klaus Gallo, y Jorge Myers (comps.), *Resonancias románticas: ensayos sobre historia de la cultura argentina, 1820-1890*, Buenos Aires: Eudeba, pp. 121-133.

---------- (2008), "'A la altura de las luces del siglo': el surgimiento de un clima intelectual en la Buenos Aires posrevolucionaria", en Altamirano, Carlos (Dir.) y Jorge Myers (Ed. vol.), *Historia de los intelectuales en América Latina,* Buenos Aires, Katz, pp. 184-204.

Galván Moreno, Celedonio (1944), *El periodismo argentino. Amplia y documentada historia desde sus orígenes hasta el presente*, Buenos Aires, Claridad.

Guerra, François-Xavier, y Annick Lempérière (1998), "Introducción", en *Los espacios públicos en Iberoamérica: ambigüedades y problemas, siglos XVIII y XIX*, México D.F, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos-Fondo de Cultura Económica, pp. 5-21.

Myers, Jorge (2004), "Identidades porteñas. El discurso ilustrado en torno a la nación y el rol de la prensa: El Argos de Buenos Aires, 1821-1825", en Paula Alonso (ed.), *Construcciones impresas. Panfletos, diarios y revistas en la formación de los estados nacionales en América Latina, 1820- 1920*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp. 39-63.

Rodríguez, Cayetano (1822), *El Oficial del Día*. Buenos Aires: Imprenta de la Independencia.

Román, Claudia (2014a), "La prensa en red: los periódicos de Francisco de Paula Castañeda", en Verónica Delgado, Alejandra Mailhe, y Geraldine Rogers (Coords.), *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, pp. 47-63.

---------- (2014b), "Un místico político, panfletista en el año veinte: Francisco de Paula Castañeda", en Noé Jitrik (Dir.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina. 1. Una patria literaria*, Buenos Aires, Emecé Editores, pp. 321-49.

Ternavasio, Marcela (1998), "Las reformas rivadavianas en Buenos Aires y el Congreso General Constituyente", en Noemí Goldman (Dir.), *Revolución. República, Confederación (1806-1852), Nueva Historia Argentina*, III, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 159-197.
---------- (2013), *Historia de la Argentina. 1806-1852*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

Del diario al libro: avatares en la edición de las crónicas rubendarianas

Mónica E. Scarano

> *Esos artículos que aquí, a la francesa, llaman crónicas, y que son vistos aun por muchos que los escriben como cosa de poca monta, como producción del instante y para el olvido...*
> Rubén Darío, *Letras*

Con estos términos se refiere Rubén Darío, en 1911, en el volumen misceláneo *Letras,* a los textos que se publican en los periódicos y revistas y que hoy seguimos rotulando como *crónicas.* En primer lugar, me interesa llamar la atención sobre el registro del cronista-poeta de la mirada descalificadora que, ya en su tiempo, recibía la crónica en tanto producto del oficio espúreo, impuro del cronista, una tarea que Darío desempeñó en forma continua, salvo algunas interrupciones, desde 1889 hasta 1916, en el matutino porteño *La Nación*, entre otros tantos medios de prensa que difundieron sus textos en América y en España. La cita del epígrafe tiene un segundo interés para abrir esta comunicación: nos indica que la incomodidad y la condena que despierta en algunos sectores la relación entre literatura y prensa vienen de lejos y persisten aún en épocas en que esta relación se vuelve proliferante. Por último, es preciso destacar la conciencia de este autor, desde su condición de cronista, acerca de la difícil convivencia de esos dos dominios.

Conviene recordar además que, hasta hace tan sólo un par de décadas, persistía en nuestras aulas universitarias la incomodidad de conciliar esos dos territorios. Al referirse a esa postura, Lluís Albert Chillón la describe como una relación considerada "promiscua", en alusión a una presunta ilegitimidad desde una perspectiva crítica purista. Sin embargo, la producción periodística de escritores consagra-

dos como tales en el campo literario, que ya fue intensa a lo largo del siglo XIX, atraviesa todo el siglo XX y es cada vez más prolífica hasta llegar a ser admitida sin mayores reservas, en nuestro siglo, al punto de promover un diálogo cada vez más intenso y enriquecedor entre ambos dominios. Una muestra de ello fue el Encuentro Internacional "De crónicas y ciudades: La tibia garra testimonial" que se realizó recientemente en Argentina, entre el 28 y el 30 de junio de 2017, en la ciudad de Salta, donde se reunieron escritores, periodistas y críticos literarios para debatir e intercambiar miradas desde distintas perspectivas con una clara impronta integradora y plural.

Ya en el contexto del modernismo latinoamericano y más puntualmente en relación con una de sus figuras más emblemáticas, el escritor nicaragüense Rubén Darío, sin duda, la reflexión crítica de Ángel Rama en su libro señero: *Rubén Darío y el modernismo (Circunstancia socioeconómica de un arte americano)* (1970) fue clave para activar la discusión de los lazos entre literatura y prensa, en la medida en que el crítico puso en cuestión y relativizó los alcances del esfuerzo obsesivo por la autonomía poética, indagó la "conflictualidad del modernismo" (19) y se preguntó por la circunstancia socioeconómica, es decir: por las condiciones concretas en las que en ese movimiento se desplegó la creatividad artística americana y por las transformaciones culturales que lo acompañaron. En 1890, el cubano Julián del Casal describió con elocuencia la disyuntiva que enfrentaban en aquellos tiempos los artistas y poetas modernos y su oscilación frente al mercado de consumo:

> Los artistas modernos están divididos en dos grandes grupos. El primero está formado por los que cultivan sus facultades, como los labradores sus campos, para especular con sus productos, vendiéndolos siempre al más alto postor. Estos son los falsos artistas, cortesanos de las muchedumbres, especies de mercaderes hipócritas, a quienes la Posteridad –nuevo Jesús– echará un día del templo del Arte a latigazos. El segundo se compone de los que entregan sus producciones al público, no para obtener los aplausos, sino el dinero de éste, a fin de guarecerse de las miserias de la existencia y conservar un tanto de la independencia salvaje, que necesitan para vivir y crear. Lejos de adaptarse a los gustos de la mayoría, tratan más bien de que ésta se adapte a los de ellos. Terminada una obra, la ponen en venta,

> no hablan a nadie de ella y empiezan enseguida a hacer otra mejor. Casi todos desdeñan la popularidad, considerándola como afrentosa fiesta, donde todo asno tiene derecho a lanzar rebuznos y todo reptil a escupir su baba (148).

Por otro lado, desde otras latitudes y desde la otra orilla del Plata, José Enrique Rodó planteaba la cuestión desde el costado inverso, cuando, en 1899, refiriéndose al período dariano más esteticista, representado por *Azul..., Los raros y Prosas profanas,* llamaba la atención sobre la singular distancia que en esos textos se establecía entre "la vida del poeta y el alto cielo del arte" (58).

En las dos décadas siguientes, las que cierran el último siglo, los estudios de Aníbal González sobre la crónica modernista y los libros de dos discípulos descollantes de Rama, Julio Ramos y Susana Rotker, contribuyeron en forma decisiva a reavivar la discusión sobre los límites de la autonomía estética y las peculiaridades de esa literatura producida "bajo presión" (Rotker, 101), que buscaba interactuar en el mercado de bienes culturales.

Si bien el interés particular que pondremos en parte de la obra en prosa de Darío explica que nos detengamos en la instancia puntual del movimiento modernista, conviene aclarar que ni los cruces entre prensa y literatura ni la conversión del escritor en periodista son rasgos exclusivos del modernismo finisecular ni nacen ni se agotan en él (Rama, 76).

Para cerrar esta presentación introductoria de nuestra propuesta, nos interesa enmarcar nuestro planteo en la relación entre dos "caras de la modernidad" que Matei Calinescu (1987) identifica y contrasta: la *modernidad estética* y la *modernidad capitalista*. En este punto, cuando reflexionamos sobre la crónica modernista: desestimada por impura y heterogénea y, para ser más precisos, cuando analizamos desde una perspectiva discursiva los textos darianos publicados en distintos medios de prensa y luego reunidos en compilaciones editadas en forma de libro, nos anticipamos a sostener que más que en dos facetas distintas, "irreduciblemente hostiles" y enfrentadas "en implacable conflicto" (Calinescu, 55), preferimos pensar en la inscripción de una cara en la otra, vale decir: una propuesta ligada a la modernidad estética inserta en formatos periodísticos y producto de

la industria cultural, es decir que remite a la modernidad entendida como "una etapa en la historia de la civilización occidental –producto del progreso científico y tecnológico, de la revolución industrial, de los arrolladores cambios económicos y sociales ocasionados por el capitalismo–" (54).

Volviendo a Darío, Rama sentencia que "Rubén Darío fue toda su vida periodista" (69) y de su oficio de cronista y corresponsal obtuvo los recursos económicos necesarios para vivir. En efecto, en aquel entresiglo, sus crónicas se destacaban por la continuidad, el volumen y la significación que tuvieron en la formación del movimiento modernista, con una fuerte raíz latinoamericana. Su número equipara y supera el de sus poemarios más reconocidos. Colaboró en varios periódicos y revistas de Hispanoamérica,[1] España[2] y Francia.[3]

Aunque no me extenderé en este punto en este trabajo, no puedo dejar de resaltar el importante aporte de la firma de Rubén Darío al diario *La Nación* de Buenos Aires, y la necesidad de profundizar en el estudio de su principal impronta, el tipo de crónicas que solía escribir como corresponsal del medio en Europa, los vínculos que forjó con los directivos del diario, e invitar a desentrañar algunas de las facetas menos conocidas del gran escritor nicaragüense, buscar respuestas a estos interrogantes y descubrir la estrecha relación laboral y afectiva que lo unió con el importante diario porteño.

Tras haber colaborado con algún artículo unos años antes, a partir de 1892, se sumó oficialmente al *staff* del diario *La Nación*, medio para el cual trabajó durante casi veinticinco años como redactor y corresponsal. Su aporte a ese diario argentino consiste en más de

1 Entre otros, en *El Termómetro, El Ensayo* y *La Verdad,* de León*, Diario de Nicaragua, El Ferrocarril. El Porvenir* de Nicaragua*, El Imparcial* de Managua, *Revista de Artes y Letras, El Mercurio* y *El Heraldo* de Valparaíso, *La Época* y *La Libertad Electoral* de Santiago, *La Unión* de El Salvador, el *Diario de Centro América* y *El Correo de la Tarde* de Guatemala, *La Prensa* Libre de Costa Rica, *La Nación* de Bs.As*., La Tribuna* y *El Tiempo* de Bs.As. Publicó con Ricardo Jaimes Freyre, *La Revista de América.*

2 Por ejemplo, en *El Sol* de Madrid.

3 En París, dirigió y colaboró entre 1911 y 1914, en la revista literaria *Mundial* y la revista para público femenino *Elegancias,* ambas ilustradas.

seiscientas crónicas, que lo posicionaron en un lugar privilegiado en los círculos de intelectuales locales y extranjeros de su época. Indudablemente fue a través de su vínculo con este diario, que Rubén Darío logró no sólo reconocimiento y valoración, sino también su principal fuente de sustento económico en su agitada vida personal. Su relación con el diario *La Nación* comenzó alrededor de 1886, cuando todavía vivía en Chile y trabajaba en periódicos. Obtuvo el primer premio en el Certamen Varela con su obra *Canto épico a las glorias de Chile*, en 1887, lo que marcó su futuro en la Argentina, y al parecer fue uno de los miembros del jurado, el chileno Victorino Lastarria, quien lo recomendó a su colega argentino Bartolomé Mitre. Poco después, Darío ya colaboraba con el diario. Su primer artículo fue enviado desde Valparaíso y apareció publicado el 15 febrero de 1889 con el título "Llegada de la 'Argentina' y del 'Almirante Barrozo'. Recepción y festejos. Domeyko", y poco después, el 1 de marzo de 1889, en *La Época* de Santiago. El 25 de agosto de 1892 parece una segunda crónica de Darío en *La Nación:* "La risa. A José Martí", publicado previamente en dos medios costarricenses. Tras otras tres crónicas enviadas al periódico argentino en ese mismo año, en 1893, ya establecido en Buenos Aires, se incorporó a la redacción del diario de los Mitre. Durante su residencia en Buenos Aires, sus colaboraciones crecieron exponencialmente y, desde su partida hacia Europa, a fines de 1898, se hicieron más regulares excepto en dos ocasiones puntuales ajenas a su labor periodística. En sus entregas alternó entre la firma de sus colaboraciones con el nombre propio completo o inicializado y el uso de seudónimos (DR FILOSIMIO, TÁCITO, MISTERIUM, LEVY ITASPES, MOSÉN PRUDENCIO, JEAN DE BUENOS AIRES).

Desde su rol como corresponsal en Europa, cubrió la guerra entre España y Estados Unidos en Cuba y luego la Exposición Universal de 1900 en París. Gran parte de estas crónicas darianas –para ser más precisos, el treinta y siete por ciento de ellas–, que aparecían cada semana y por las que se dice que cobraba unos 600 francos, fueron más tarde editadas como colección en una decena de volúmenes –tantos como sus poemarios– de distinta factura, compilados con criterios muy diversos. Entre ellos, mencionamos: *Los Raros* (1896), *España contemporánea* (1901), *Peregrinaciones* (1901), *La caravana pasa* (1902), *Tierras Solares* (1904), *Opiniones* (1906), *Parisiana* (1907), *El*

viaje a Nicaragua e Intermezzo Tropical (1909), *Letras* (1911), *Todo al vuelo* (1912).

En cuanto a la experiencia sobre la edición de las crónicas que me interesa compartir en esta ocasión, ésta se relaciona con un avance aún incipiente del proceso editorial de la última de estas compilaciones publicadas en vida del autor. Me refiero a *Todo al vuelo* (1912), que actualmente estoy llevando adelante en el marco del *Proyecto Década dariana. Archivo Rubén Darío ordenado y centralizado. AR.DOC*-UNTREF, que consiste en una tarea más ambiciosa: la edición en papel y en soporte digital de la totalidad de la obra dariana. La actividad incipiente de edición que motiva esta reflexión se enmarca en el proyecto de investigación grupal "Archivos estéticos latinoamericanos: la inscripción de la subjetividad urbana (fin del siglo XIX hasta nuestros días)", actualmente en curso.[4]

En el título de esta presentación, utilizamos el término "avatar" en su acepción más corriente y tradicional, en el sentido más básico y común de "vicisitud o acontecimiento contrario al desarrollo o a la buena marcha de algo", que involucra fases y cambios. En este sentido, el trabajo con las crónicas rubendarianas, tanto para su edición como para su análisis, nos coloca frente a una serie de problemas: la dispersión de la obra cronística dariana, la falta de datación y de anotaciones exhaustivas, todos de difícil resolución durante mucho tiempo, a juzgar por el estado de la cuestión esbozado por Günther Schmigalle y Rodrigo Caresani. Con la ayuda de las sucesivas ediciones de crónicas dispersas, desconocidas y no recopiladas en ninguno de los volúmenes, y con la difusión de los índices de las crónicas publicadas en *La Nación,*[5] es posible advertir que los cambios en el pasaje del

4 El equipo que dirijo está integrado por tres investigadoras del grupo *Latinoamérica: literatura y sociedad* (*Llys*): la licenciada María Carolina Bergese y las profesoras Monserrat Brizuela y Clara María Avilés, todas ellas docentes de la Facultad de Humanidades y miembros en formación del mencionado proyecto grupal.

5 Nos referimos a los volúmenes compilados por Erwin K. Mapes, Raúl Silva Castro, Roberto Ibáñez, Pedro Luis Barcia y Günther Schmigalle, entre otros y a los índices preparados por el equipo dirigido por Susana Zanetti, y al que se incluye en el catálogo comentado que confeccionaron Günther Schmigalle y Rodrigo Caresani, y la difusión de las crónicas de Darío editadas en *La Nación* facilitada por su publicación en el archivo digital disponible en la página web de la *UNTREF* y ciertas

'bosque espeso' de la heterogénea página del diario al volumen no consisten meramente en modificaciones léxicas o sintáctica; por el contrario involucran también la disposición, donde importan el reagrupamiento y los criterios de selección, ordenamiento e inclusión, además de las titulaciones y los subtitulados, entre otros elementos y factores que es preciso tener en cuenta.

En segundo lugar, la tarea emprendida supone el cotejo de los respectivos contextos editoriales: en el diario y en los volúmenes que, con distintos criterios y diferente rigor, compilan selecciones de crónicas y artículos previamente aparecidos en las páginas del periódico. Por otra parte, el cotejo hace visibles numerosas crónicas que nunca se habían incluido en ningún libro, ni en los volúmenes de crónicas publicadas por el mismo Darío ni en las compilaciones posteriores editadas por diferentes especialistas.

Una tercera posibilidad habilitada por el cotejo en curso consiste en restituir, con abundantes indicaciones y notas ampliatorias sumamente esclarecedoras, la secuencia cronológica inicial de la publicación de los textos, y advertir la génesis del libro o su forma definitiva, producto del armado de un plan textual que los reordena en el volumen y, en algunos casos, hasta los mutila o modifica. Un caso ilustrativo de lo que planteamos es la última edición que realizó Schmigalle de *La caravana pasa*, un libro de crónicas que Rubén Darío publicó en 1902. Se trataba de treinta y una crónicas originalmente escritas en su gran mayoría en París y publicadas en *La Nación* de Buenos Aires, en los años 1901 y 1902. Cada una de ellas aborda de manera muy original algún aspecto de la vida social, cultural, literaria, política o cotidiana en el París finisecular, salvo unas pocas que se refieren a otras ciudades como Londres o Bruselas. Al extraer esos textos del periódico donde se habían difundido, Darío decidió suprimir los títulos y también las fechas de composición y de publicación. La edición crítica de *La caravana pasa,* preparada por Schmigalle, se compone de cinco libros editados en cuatro volúmenes; en ella el editor repone esos elementos a partir de la consulta de los textos originariamente

ediciones críticas y filológicas de algunos volúmenes de crónicas, como la de *La caravana pasa*, realizada por Schmigalle, que agrega información invalorable que resulta indispensable para reconstruir la situación de enunciación original de esos textos.

publicados en *La Nación,* junto a otros datos tomados de periódicos de la época que contribuyen en la contextualización, en una operación sumamente valiosa e indispensable que hace visible los avatares que nos interesa examinar. Inmediatamente, del marcado contraste entre la edición de 1902 y esta última que comentamos, se advierte el efecto cohesivo generado en la edición original a causa de la eliminación del corte introducido por los títulos de cada crónica, que incide en forma decisiva en la construcción de una subjetividad visiblemente más reflexiva que refuerza el discurrir ensayístico sobreimpreso en la trama narrativa de las crónicas.

Asimismo, el proceso de edición crítica de *Todo al vuelo* (1912) aporta perspectivas y enfoques reveladores, en la medida en que –a nuestro entender– marca un antes y un después en la prosa dariana o, dicho de otro modo: dos momentos en la relación de Darío con la letra y la imagen (y, además, por la imagen en movimiento).

En este punto, es posible marcar la transformación que desde hacía un lustro había experimentado el diario, al incluir ilustraciones y un suplemento ilustrado. Por otra parte, se podría aventurar que el volumen anticipa el trabajo de interacción con la imagen al que Darío se abocará unos años más tarde en las dos revistas ilustradas parisinas que dirigió entre 1911 y 1914: *Mundial Magazine* y *Elegancias*.

Una muestra de este creciente interés por lo cinematográfico transpuesto en el plano textual, en la escritura misma, es el título de la sección del conjunto de crónicas que abre el volumen: "Films de París", una sección que repite el título de la ya incluida en el diario, y que continúa o acrecienta una lista de secciones homónimas afines ("Films de la corte", "Films de travesía", "Films de viaje", "Films habaneros", o simplemente "Films") que también aparecen en el periódico porteño. La impronta que contiene el vocablo 'film' y se plasma en la escritura y en la síntesis de imágenes contenida en las crónicas darianas no escaparon a la agudeza de la mirada crítica de Miguel de Unamuno, quien unos años antes describió la forma y el estilo de la escritura de Darío, calificando la técnica literaria rubendariana como "cinematográfica" o "caleidoscópica":

> Hay algo de inarticulado, de desgranado, de 'discreto' (en el sentido etimológico de este vocablo, el que a 'concreto' se opone), de invertebrado en el decir y exponer de Darío; más que línea seguida, sigue línea punteada. Lo he dicho al principio: es cinematográfico, hasta en el titilar de las imágenes que se suceden. Difícilmente se ve el principio de continuidad bajo ellas. Las frases se suceden, sobre un mismo asunto, asociadas sin duda; pero no nacen unas de otras.6

Para finalizar, retomaré una pregunta puntual en el contexto del cruce complejo que nos ocupa. Es la pregunta que Julio Ramos se planteó en ese libro clave para estudiar la modernidad latinoamericana, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX* (1989), sobre el margen que le queda al escritor en este medio periodístico que Darío definió en "Letras chilenas" como "una gimnasia del estilo" (*OC*, II, 635, citado por Rama 1970, 76) y, a modo de sinécdoque, en la crónica modernista a la que el nicaragüense describió –según Susana Rotker– como el "laboratorio de ensayo del 'estilo'" (1992, 96).[7] Y, además, cuál es el margen o la autoridad literaria que continúa ejerciendo o que recupera al armar el volumen que recoge las crónicas compiladas en él, una vez librado de las demandas y restricciones provenientes de la empresa. En esta misma línea de reflexión, elegimos una cita en la que nuestro autor no elude hacer pública su posición acerca del maridaje entre periodismo y literatura que lo constituye, reivindicando el oficio el periodista, mientras revela una vez más la clara conciencia que tenía nuestro autor acerca de la doble andadura de su oficio y su preocupación por esa zona franca en que coloca la inquietante vinculación entre literatura y prensa que es el eje del debate en este simposio. Escribe Darío en "El periodista y su mérito literario":

6 El estudioso dariano Fidel Coloma, en su prólogo a una edición nicaragüense del libro *Opiniones* (1906), de Rubén Darío, recuerda las palabras de Miguel de Unamuno que trazan una interesante observación sobre la pluma de Darío.

7 En su *Autobiografía*, el cronista-poeta confiesa: "Yo tenía, desde hacía mucho tiempo. Como una viva aspiración el ser corresponsal de *La Nación*, de Buenos Aires. He de manifestar que es en ese periódico donde comprendí a mi manera el manejo del estilo..." (1976, 63).

> Ya he dicho en otra ocasión mi pensar respecto a eso del periodismo.
> Hoy y siempre un periodista y un escritor se han de confundir. La mayor parte de los fragmentarios son periodistas. ¡Y tantos otros! Séneca es un periodista. Montaigne y de Maistre son periodistas, en un amplio sentido de la palabra. Todos los observadores y comentadores de la vida han sido periodistas. Ahora, si os referís a la parte mecánica del oficio moderno, quedaríamos en que tan solo merecerían el nombre de periodistas los *reporters* comerciales, los de los sucesos diarios; y hasta éstos pueden ser muy bien escritores que hagan sobre un asunto árido una página interesante, con su gracia de estilo y su buen por qué de filosofía. Hay editoriales políticos escritos por hombres de reflexión y de vuelo, que son verdaderos capítulos de libros fundamentales, y eso pasa. Hay crónicas, descripciones de fiesta o ceremoniales escritas por *reporters* que son artistas, las cuales, aisladamente, tendrían cabida en obras antológicas, y eso pasa.
> El periodista que escribe con amor lo que escribe no es sino un escritor como otro cualquiera.
> Solamente merece la indiferencia y el olvido aquel que premeditadamente se propone escribir para el instante palabras sin lastre e ideas sin sangre.
> Muy hermosos, muy útiles y muy valiosos volúmenes podrían formarse con entresacar de las colecciones de los periódicos la producción, escogida y selecta, de muchos, considerados como simples periodistas (2006, 219).

Bibliografía

Anderson Imbert, Enrique (1967), *La originalidad de Rubén Darío,* Bs. As., CEAL.

Barcía, Pedro Luis (ed.) (1968), *Escritos dispersos de Rubén Darío. Volumen I,* La Plata, UNLP, FHyCE.

---------- (1977), *Escritos dispersos de Rubén Darío. Volumen II,* La Plata, UNLP, FHyCE.

Calinescu, Matei (2003) [1987], *Cinco caras de la modernidad. Modernismo. Vanguardia. Decadencia*. Kitsch. *Postmodernismo,* Madrid, Tecnos.

Casal, Julián del (1963), *Crónicas habaneras,* Las Villas, Universidad. Central de las Villas.

Chillón, Lluís Albert Asensio y Lluís Albert Chillón (1999), *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas,* Valencia, Universitat de València.

Darío, Rubén (1901), *Peregrinacione,* París, Librería de la Vda.de Ch. Bouret.

---------- (1902), *La caravana pasa,* París, Garnier Hermanos.

---------- (1906), *Opiniones,* Madrid, Librería de Fernando Fé.

---------- (1911), *Letras,* París, Garnier Hnos.

---------- (1912), *Todo al vuelo,* Madrid, Renacimiento.

---------- (1976), "Autobiografía", en *Autobiografías,* Prólogo de Enrique Anderson Imbert, Buenos Aires, Marymar.

---------- (1990) [1906], *Opiniones*, Prólogo de Fidel Coloma, Managua, Editorial Nueva Nicaragua.

---------- (2006) [1925], "El periodista y su mérito literario", en *Impresiones y sensaciones,* Sevilla, Extramuros.

--------- (2013), *Viajes de un cosmopolita extremo,* Selección y prólogo de Graciela Montaldo, Bs.As., FCE.

González, Aníbal (1983), *La crónica modernista hispanoamericana,* Madrid, José Porrúa Turanzas.

Gutiérrez, Verónica y Betina Campuzano (comps.) (2018), *Actas de Crónicas y Ciudades: la tibia garra testimonial. Encuentro Internacional de Cronistas latinoamericanos*, Salta, Universidad Nacional de Salta. Libro digital.

Ibáñez, Roberto (ed.) (1970), *Rubén Darío. Páginas desconocidas,* Montevideo, Biblioteca de Marcha.

Mapes, Erwin G. (ed.) (1938), *Escritos inéditos recogidos de periódicos de Buenos Aires y anotados,* New York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos.

Rama, Ángel (1970), *Rubén Darío y el modernismo (Circunstancia socioeconómica de un arte americano),* Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.

Ramos, Julio (1989), *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX,* México, FCE.

Rodó, José Enrique (1956), *Obras completas,* tomo II, Montevideo, Barreiro y Ramos.

Rotker, Susana (1992), *La invención de la crónica,* Bs.As., Ediciones Letra Buena.

Scarano, Mónica (2017), "Rubén Darío entre la crónica y el ensayo", *Dossier: Homenaje a Rubén Darío, Revista del CELEHIS,* a. 26, 33, pp. 76-86, ISSN 2313-9463. Disponible en: http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/2175/2275

---------- (2017), "Rubén Darío, ensayista", *Letras.* Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires, UCA, Buenos Aires.

---------- (2016), "Las crónicas cosmopolitas de Rubén Darío y la mundialización de la cultura", *RECIAL*. Revista del CIFFyH, Área Letras. Centro de Investigaciones, FFyH, UNC, Córdoba, 10 (7), Disponible en: https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/15345

Schmigalle, Günther (ed.) (2000-2005), Rubén Darío, *La caravana pasa* 4 vols. Managua / Berlin, Academia Nicaragüense de la Lengua / Tranvía.

---------- (ed.) (2006), Rubén Darío, *Crónicas desconocidas, 1901-1906,* Managua / Berlín, Academia Nicaragüense de la Lengua / Tranvía.

---------- (ed.) (2008), Rubén Darío, *¿Va a arder París? Crónicas cosmopolitas, 1892-1912,* Madrid, Veintisiete Letras.

---------- (ed.) (2011), Rubén Darío, *Crónicas desconocidas, 1906-1914,* Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua.

---------- y Rodrigo Caresani (2017), *Bibliografía de Rubén Darío en* La Nación *de Buenos Aires (1889-1916),* Catálogo comentado y crónicas desconocidas. Managua, Dinámica Editorial.

Silva Castro, Raúl (ed) (1934), *Obras desconocidas de Rubén Darío escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros,* Sgo. de Chile, Prensas de la Universidad de Chile.

Zanetti, Susana (coord.) (2004), *Rubén Darío en* La Nación *de Bs. As. 1892-1916,* Buenos Aires, Eudeba.

En torno al periodismo narrativo de Leila Guerriero y el ejercicio de la crónica

Mariana Bonano

La producción narrativa de la escritora y periodista argentina Leila Guerriero, disponible tanto en los sitios web de publicaciones periodísticas, como así también –aunque no en su totalidad– en formato libro, constituye un corpus prolífico a la vez que significativo del amplio y heterogéneo repertorio de textos agrupados bajo la designación *periodismo narrativo latinoamericano*. Como se conoce, esta práctica obtiene visibilidad en el continente gracias a la labor desarrollada entre otros por la Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI), impulsada por el colombiano Gabriel García Márquez hacia 1994. Se vincula a la vez con el universo de autores, revistas digitales y libros instituyentes de una modalidad de escritura testimonial, documental, de "no-ficción", o de "posficción"[1], en la que cobra protagonismo la mirada del narrador/periodista como organizadora de un relato que al indagar en el "por qué" de los sucesos, profundiza en el "qué" típico de la nota informativa.

1 Para el uso de estos términos en relación con el periodismo narrativo o literario, cfr., entre otros, Albert Chillón. En su trabajo de largo aliento dedicado a las vinculaciones entre literatura, periodismo y comunicación, el autor formula, a partir de George Steiner, la categoría *"posficción"* para dar cuenta de "los nuevos géneros, estilos y modalidades de expresión y comunicación nacidos de la simbiosis entre el documentalismo científico y periodístico, de un lado, y las formas de arte y literatura tradicionales, de otro" (Chillón, 261. Cursivas del autor). En esta dirección, se propone como una noción que apunta a superar "las fronteras tradicionalmente trazadas entre las categorías de ficción y no ficción" (Chillón, 263). Veremos, no obstante, que en el periodismo narrativo, lo "literario" no se refiere tanto al estatuto ficcional del relato, como al procedimiento estetizante y a las convenciones de representación heredadas de la novela, en la medida en que el cronista apunta a captar y expresar "la calidad de la experiencia de individuos y situaciones reales en toda su complejidad" (Chillón, 268).

Según se desprende de la lectura de los textos narrativos de Guerriero –concebidos como la propia autora conceptúa, en tanto "historias de no ficción" que "requieren largos trabajos de campo y que se narran utilizando recursos formales de la literatura de ficción" (2012)–, las modalidades de intervención en lo real se expresan en una pluralidad de registros y modulaciones complejas y diversas. No obstante la heterogeneidad señalada, impulsan en su conjunto una forma discursiva que de modo similar a las escrituras de otros cronistas del Cono Sur, se propone como una indagación orientada no tanto a "desentrañar una verdad" (Bernabé, 9) cuanto a instaurar una "voz" –una "mirada"– capaz de percibir las múltiples tramas que atraviesan la sociedad actual, invariablemente compleja y mediatizada. El afán totalizador retrocede para dar lugar a la fragmentación y dispersión propias del recorrido aleatorio del paseante citadino, identificado este último con el cronista que participa con su cuerpo en el suceso que narra y abandona por ello la falsa distancia implicada en la fórmula del periodismo objetivo, hipostasiada por los medios hegemónicos.

Si el trabajo del cronista se postula como una indagación, podemos hipotetizar que la narración en la crónica se aproxima al modo ensayístico de proceder en la escritura.[2] El despliegue de la mirada personal del narrador se conjuga con la imposibilidad para ofrecer un relato conclusivo. El mundo se interpreta a medida que se lo cuenta, tiene vacíos, le faltan certezas; no se propone una visión de la realidad completa y acabada. De esta manera, el lector es quien trabaja en pos de la construcción del sentido. La condición inacabada de la indagación y el desafío a la clausura, rasgos que la crítica ha señalado

2 La idea de la crónica como indagación ensayística está presente en el artículo de María Moreno, titulado "Escritores crónicos" (2005) y publicado por el suplemento *Radar*, del diario *Página/12.* A partir de su entrevista con la cronista y editora María Sonia Cristoff, Moreno establece: "En la literatura, (...), la crónica me interesa cuando no se desentiende de su dimensión artística y cuando se plantea como un relato en primera persona que no funciona como estampa –'por acá (un lugar, un tema) pasé, esto es lo que vi'– sino como indagación: en ese punto, la crónica se acerca al ensayo o incluso a las ficciones que no se proponen sólo 'contar una historia'".

como propios de la escritura ensayística, exhiben su condición eminentemente subjetiva, manifiestan su carácter polémico.[3]

En los textos de Guerriero, ya se traten de perfiles o de crónicas corales –denominaciones que la propia autora propone cuando reflexiona sobre su escritura–,[4] el advenimiento del sujeto, de un "yo" ordenador cuya voz se haga cargo de seleccionar el material y disponerlo en el papel,[5] está de alguna manera reñido con la decisión –y ante todo, el deseo– de "no intervención" que la cronista expresa en sus artículos acerca del oficio: "Yo encuentro cierta belleza en que las cosas sucedan (...) y me gusta entrar en la realidad como a un bazar repleto de cristales: tocando apenas y sin intervenir" (2009: 362). "Yo he permanecido semanas junto a personas tan disfuncionales como una pesadilla agónica de Marilyn Manson, completamente olvidada de mí (...) sólo concentrada en ser, lo más pronto posible, cincuenta kilos de carne sin historia: alguien que no está ahí; alguien que mira" (2009: 368). Aunque la autora insista en afirmar que ignora el funcionamiento de la escritura periodística, la mirada que en tanto narrado-

3 La condición subjetiva y la polémica son delimitadas por Alberto Giordano como rasgos caracterizadores del "ensayo literario", modalidad que este autor define como el ensayo que realiza y muestra en su propia composición la "literariedad", "la puesta en acto de una legalidad propia de la literatura, de un modo de 'conocer' literario" (112). Giordano señala al respecto que "la búsqueda del ensayo es errática" (119), procede mediante una pregunta que se va haciendo a medida que se escribe y busca respuestas en el mismo acto de la escritura.

4 Una de las obsesiones que se reiteran en Guerriero es la analogía que la autora establece entre la escritura de sus textos y la música. La idea de la obra plagada de voces integrantes de una melodía sinfónica en la que, como se sabe, cada voz suena, a la vez que compone un todo armónico, está presente en sus relatos de no ficción, así como en sus artículos destinados a la reflexión sobre el oficio. En efecto, es frecuente encontrar en las páginas de la autoría de Guerriero expresiones como "la voz decae", "la voz honda", "el ritmo de los días", alusivas a la "música" de las palabras. No por casualidad el texto que cierra *Frutos extraños* se titula "Música y periodismo".

5 El trabajo exhaustivo de organización y pulido del material en bruto, es subrayado por Guerriero en sus artículos dedicados a reflexionar sobre la labor periodística. En ellos delimita a sus perfiles como "textos integrados" y aclara que lo de *"integrado"* viene, como es notorio, "de la *integración* de varios recursos: material de archivo, cierta polifonía de voces, diversidad de recursos" (Guerriero, 2009: 382). Las cursivas son de la autora.

ra imprime a sus textos, da cuenta si no de una cierta organicidad, sí de obsesiones que se manifiestan en diferentes aspectos: 1. en la forma discursiva (el avance de la historia mediante escenas que a la manera cinematográfica, se despliegan frente al lector; la adopción del presente, el tempo característico de la descripción; el comienzo *in media res*, los finales inconclusos; los saltos temporales y espaciales en el relato; la reiteración deliberada de adjetivos y expresiones tendientes a montar en el texto ciertos núcleos de sentido);[6] 2. en el retrato de los personajes (artistas, escritores, intelectuales conocidos aunque no necesariamente –ni en extremo– populares, que presentan "dobleces" y muestran su "naturaleza doble"[7]); 3. en los tipos de historias relatadas (movilizadas por la búsqueda de "historias sencillas" pero significativas por lo que imponen a la realidad de la que surgen).[8]

Tal como propusimos en un trabajo previo (Bonano, 2014), el encuentro con un "otro" no se activa en Guerriero con el fin de explorar la vida de un personaje famoso, o bien, raro (marginal, *under*); tampoco tiene por objeto focalizar un grupo social particular en su relación con los procesos sociales en general, para denunciar un determinado estado de cosas. La narradora descentra su mirada de esos ob-

6 Ejemplos de la última característica señalada son, entre otros, el uso del adjetivo "grácil" para describir los huesos de la mujer en "La voz de los huesos" o "El rastro en los huesos"; el sustantivo "mano" en el perfil sobre René Lavand, el mago tandilense de una sola mano y creador de la técnica llamada *lentidigitación*.

7 Es al respecto significativa la caracterización que la autora realiza de la cineasta Lucrecia Martel en el perfil titulado precisamente "La doble naturaleza de Lucrecia Martel", recogido en *Plano americano* (2013a). El título, como tantos otros puestos por Guerriero a sus textos, deriva de las expresiones utilizadas por la propia entrevistada, Martel, cuando ésta describe aspectos de su cine: "-La boca parece, realmente, el lugar donde reside la doble naturaleza/ La doble, dice Martel, naturaleza humana" (Guerriero, 2013a: 191).

8 La motorización de una investigación a partir de la búsqueda de una "historia sencilla" se reitera en las enunciaciones sobre la práctica por parte de Guerriero. No por azar, la autora titula a uno de sus libros de no ficción como "Una historia sencilla", consistente en la indagación en torno al festival folklórico de Laborde, que es al mismo tiempo la historia de "un hombre que participó en una competencia de baile" (Guerriero, 2013b: 9): Rodrigo Alcántara, "un hombre común con unos padres comunes luchando por tener una vida mejor en circunstancias de pobreza común, o en todo caso, no más extraordinaria que la de muchas familias pobres" (Guerriero, 2013b: 79).

jetos y a través de este gesto, impulsa una lectura política de las formas de contar historias en los medios de comunicación, al desautomatizar las lógicas informativas imperantes y evitar el "lugar común" propio de las fórmulas impuestas por las crónicas de sucesos, destinadas a exacerbar el detalle escabroso, trágico o sencillamente ejemplar, inscripto en una historia humana. En virtud de esa resistencia que opone la cronista al "lugar común" en sus narraciones, es que opta por un relato cuyo engranaje si bien resulta armónicamente integrado,[9] está lejos de imponer la coherencia de un "yo" y de una voz poética fuerte al estilo del cubano José Martí en sus crónicas modernistas. En esta dirección, el ejercicio de reapropiación –excavación y exhumación– por parte de la autora, de la crónica en tanto práctica hispanoamericana, trae aparejado necesariamente la operación del "olvido". Y por ello, hipotetizamos, los textos que Guerriero delinea, sintonizan con lo que se ha dado en llamar "perfiles", discursos donde la narración si bien está presente, se ancla fuertemente a la entrevista, un género que como el ensayo literario, instituye un modo de diálogo, interpela al "otro" para ayudarlo a construir una imagen de sí mismo (Giordano). En esta dirección, se puede plantear que la autora exacerba aquello que el cronista estadounidense Jon Lee Anderson –otro creador de perfiles– establece como la "palanca" impulsora de la práctica: lograr "contar las fibras íntimas del personaje", o en palabras del escritor y Nobel británico Sir Vidiatar Surajprasad Naipaul, tratar de "arrebatar una parte de la personalidad a un tercero" (Citado en Sánchez, 122).

Si Guerriero propone en sus perfiles la indagación en el lado humano de las prácticas culturales y sociales –ilusionismo, cinematografía, escritura y docencia, música, crítica periodística, antropología forense, entre muchas otras–, la forma en que inquiere al "otro" o a los "otros" instaura una mirada que según la definición de la autora, es "la (...) de una persona que cuenta lo que ve o lo que, honestamente, cree ver" (2009: 392). Por ello, advierte Guerriero, el perfil no es otra cosa que "la mirada del otro" (392), una mirada que no es siempre –casi nunca– la misma y que como todo ilusionismo, instaura una "mentira" –honesta–: la "mentira del arte".

9 La idea del texto como una sintonía coral delineada más arriba es propicia para dar cuenta de este aspecto.

En los textos sobre el oficio, la autora insiste en la idea de la escritura como un trabajo cuyo objeto es alcanzar un "conocimiento inconsciente", haber olvidado lo que se sabe, pues entonces –y sólo entonces–, establece parafraseando a uno de sus entrevistados, "el conocimiento habrá llegado al músculo" (Guerriero, 2009: 366). Tal concepción parece cobrar fuerza en el pensamiento de la escritora a partir de su encuentro con el mago y prestidigitador argentino de una sola mano, René Lavand –en la actualidad, ya fallecido–. En el artículo titulado "¿Dónde estaba yo cuando escribí esto?", Guerriero alude a la labor de ese ilusionista calificado por ella misma como "perfecto: el que deviene, él mismo, la ilusión" (2009: 264). Y a propósito de la relación de Lavand con sus discípulos –que fueron escasos, sólo dos a lo largo de la vida del mago–, inquiere en este aspecto y obtiene como respuesta lo que el artista concibe como el "perfecto engranaje" de su arte, "un concierto, aunque sea algo que hace con naipes" (Guerriero, 2009: 263).[10]

La mirada que la autora deposita en el ilusionista, a quien retrata como artífice de una técnica –la *lentidigitación*– más cercana a "la bella y sutil mentira del arte" (Guerriero, 2009: 261) que a la mentira capciosa y manipuladora del tahúr, se desplaza hacia ella misma y hacia su propia creación; y es justamente allí, advierte, donde empiezan sus problemas porque al intentar indagar en el "cómo" procede cuando escribe un texto, lo único que adviene como respuesta es que "no hay nada más difícil que explicar una ignorancia" (2009: 366). De manera similar al arte de Lavand, cuya mecanización ocurre sólo cuando el funcionamiento del engranaje deja de manifestarse a la conciencia, la escritura para Guerriero implica necesariamente un olvido, una selección y un recorte, operaciones después de las cuales sólo perduran los restos:

10 "El discípulo llega acá con un desconocimiento inconsciente: no sabe nada, y ni siquiera sabe que no sabe nada. Trabaja, transpira, y llega a tener un desconocimiento consciente: no sabe nada, pero sabe que no sabe nada. Después trabaja, se esmera, transpira: ahora sabe, y sabe que sabe. Pero debe trabajar todavía mucho más, esmerarse y transpirar hasta lograr un conocimiento inconsciente: hasta haber olvidado que sabe" (Guerriero, 2009: 366).

> Cuando escribía este texto recordé la historia del mago y pensé que, quizás, el verdadero trabajo de todos estos años no ha sido para mí el de escribir sino, precisamente, el de olvidar cómo se escribe. El de fundirme en el oficio hasta transformarlo en algo que se lleva, como la sangre y los músculos, pero en lo que ya no se piensa. En algo cuyo funcionamiento, de verdad, ignoro. En algo que hace que a veces, al releer alguna crónica ya vieja, contenga la respiración y me pregunte, con cierto sobresalto: "¿Pero dónde estaba yo cuando escribí esto?" (Guerriero, 2009: 367).

La consideración de los artículos de crítica y reflexivos pertenecientes a Guerriero tiene el objeto aquí de precisar tanto los modos en que la autora interpela a su escritura y se inscribe en el campo cultural (literario, mediático), como así también el de interrogarse acerca del carácter en principio paradojal de dicho posicionamiento. La autora por una parte reivindica para sí el lugar de "periodista", una escritora de textos cuyo estatus dista de ser "menor" (o diferente) del de la ficción, en la medida en que ambas modalidades demandan a sus ojos una escritura creativa; en concomitancia con ello, se niega a inscribir su producción en una forma genérica determinada o en un proyecto destinado a culminar en una obra. Por otra, sin embargo, ella muestra una férrea voluntad de sistematización de sus materiales: reúne en libro sus textos periodísticos inicialmente dispersos, edita obras de "no ficción", integra paneles y talleres sobre crónica, en el marco de los cuales a menudo –y podríamos agregar, a su pesar– establece lineamientos acerca de cómo quiere que su producción sea leída –por sus pares, por el público, por la crítica–.

Puestos a desentrañar lo que a primera vista se muestra como un contrasentido, obtenemos un nuevo ángulo de visión cuando retomamos la idea expuesta precedentemente de la escritura periodística como un "conocimiento inconsciente", al "haber olvidado lo que se sabe". Contra ese olvido –pero sin lograr exonerarse del mismo– es que opera el "archivo" (Derrida; Dalmaroni), que producto de una tarea de desarchivación, impele a la conservación de los materiales periodísticos mediante su reunión en libro. María José Sabo, quien se ha ocupado de este aspecto en artículos de aparición reciente dedicados a la crónica latinoamericana, aduce que

> La conformación de archivos que demandan una inscripción en libro (...) justamente por la historia de rechazo que esta tradición libresca les significó, apuestan por dar un paso más allá de lo dado al inquietar valores culturales de herencia moderna sostenidos sin duda en una estimación desigual que atañe también a los soportes. Este archivo que "sale" de los límites espaciales del depósito y de las políticas conservativas de la hemeroteca, predispone al material a abrirse a una experiencia distinta de su lectura, de recorrido, uso y conservación, la cual trasciende las prácticas de consulta especializada (...) y del fichaje in situ. Libera al material también de su halo de "documento de época" y lo reviste de un nuevo valor estético, el cual repercute en su forma de recepción. (...) el poder del archivo es el de la consignación a partir de la "reunión de signos": una coordinación de los textos que los establece (material y jurídicamente) bajo una ley y lo externaliza en un espacio público (...), en otras palabras, lo expone, no sin involucrar su carácter eminentemente material, a la pugna interminable entre los múltiples discursos que se disputan la construcción de los sentidos sociales del presente. El archivo los reactiva, no como pieza de un pasado museificado, (...) (2017: 119).

Puede plantearse a partir de los aportes de Sabo, que en Guerriero, la conservación de sus materiales periodísticos originalmente publicados en revistas y suplementos, mediante su reunión en libro, es un gesto de desmuseificación destinado a subvertir los valores culturales de la modernidad libresca y a reivindicar a sus textos en tanto "resto", material "vivo" y a la vez "interpelante en tanto lo olvidado, negado o desplazado del friso de representaciones culturales legítimas" (Sabo, 2017: 119).

Crónica y sujeto ensayístico: la práctica como resistencia y la figura del autodidacta[11]

La práctica del archivo vinculada con los cronistas latinoamericanos actuales, adquiere otra dimensión en las reflexiones de la autora aquí estudiada. Frente al interrogante que se plantea a Guerriero acerca de si existe un *boom* de la crónica en el espacio continental actual, ella responde con un manifiesto escepticismo. En su intervención titulada "Sobre algunas mentiras del periodismo latinoamericano", la autora señala la paradoja que a sus ojos entraña la existencia hoy en día de un presunto "auge de la crónica" cuando no hay "medios donde publicarla", ni "medios dispuestos a pagarla" ni "editores dispuestos a darles a los periodistas el tiempo necesario para escribirla" (2015 [2006]: 98). En este mismo artículo, delinea la figura del editor como reñida con la del cronista. Mientras que el primero subestima al lector a partir de la idea de que la gente no lee, o lee muy poco, e intenta captarlo mediante la publicación de textos "disfrazados de televisor", esto es, "textos muy cortos adornados con recuadros, infografías, mapas, instrucciones de uso, (...)" (Guerriero, 2015 [2006]: 99), el segundo tiene fe en un "lector severo" aunque no masivo, y por ello, apuesta a un texto bien escrito y capaz de contar una buena historia.

En una intervención posterior, escrita para el diario español *El País* en 2012, la autora se refiere nuevamente al tema, pero desde una colocación algo distante respecto de la anteriormente descripta. Considera que hace algo más de quince años, se evidencia una revitalización del género por parte de las revistas y editoriales latinoamericanas y españolas. Desde la perspectiva de Guerriero, la propensión hacia este tipo de relatos por parte de la industria editorial, recoge un postulado que reitera una idea ya presente en la experiencia del Nuevo Periodismo sesentista: "la no ficción" produce, ahora, "formas y relatos más interesantes que la ficción" (Guerriero, 2012). De manera similar al movimiento desplegado por algunos de sus pares norteamericanos,

11 El presente segmento introduce algunos de los postulados desarrollados en un trabajo previo de nuestra autoría, expuesto en el marco del Congreso 2018 de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA), llevado a cabo en Barcelona en mayo del presente año. Cfr. en las Referencias Bibliográficas, Bonano (2018).

protagonistas de la prensa *underground*,[12] Guerriero reivindica una práctica que proviene de los márgenes del sistema tanto mediático como literario. En esta dirección, aduce que los proyectos del periodismo narrativo dieron espacio a producciones de autores que no tenían lugar en las páginas de los grandes medios. La perspectiva de la autora sintoniza con la de otros teóricos y cultores de la práctica, para quienes la jerarquización de la crónica –concebida como un texto de largo aliento tanto en lo relativo a su extensión, como al trabajo de investigación desplegado– se produjo no por influjo de los medios de prensa hegemónicos, sino por la acción de las revistas digitales y de las instituciones como la ya mencionada FNPI, que otorgaron visibilidad a una modalidad narrativa antes escasamente atendida por la industria del papel.

La dificultad para afirmar la existencia del fenómeno denominado *boom* de la crónica en el paso del siglo XX al XXI, no habilita, para Guerriero, a postular la muerte del género o del tipo discursivo. Si es imposible hablar de un "auge" o de un "*boom*", es justamente, afirma la ensayista, porque el periodismo narrativo del pasado tanto como el del presente, se constituyó y se constituye aún como un fenómeno de nicho.[13] En esta línea, la autora polemiza con otros periodistas quienes diagnostican la extinción de la práctica tal como se la conoce hasta ahora,[14] aunque no deja de advertir acerca del peligro que con-

12 El papel central de la prensa *underground* en el impulso y desarrollo del Nuevo Periodismo es consignado tanto por John Hollowell como por Michael Johnson. Destinados a atender las necesidades de los marginados del sistema que la prensa convencional ignoraba, los periódicos *underground* "se volvieron populares entre los jóvenes lectores que desconfiaban de las versiones oficiales de las noticias y quienes anhelaban estilos de vida alternativos" (Hollowell, 56). La libertad en la forma y en el lenguaje del artículo practicada por estos medios contribuyó asimismo a horadar la tradición del reportaje objetivo y dio impulso al desarrollo del reportaje interpretativo.

13 Esta perspectiva no es compartida por un cronista como Cristian Alarcón, que opina que, con lo digital, la crónica está dejando de ser un suceso de nicho.

14 Al respecto de esta discusión en los cronistas actuales, resulta significativo el intercambio entre los argentinos Guerriero y Alarcón, mantenido en el marco del *Festival Basado en Hechos Reales*, llevado a cabo entre el 30 de noviembre y el 2 de diciembre de 2017 en la ciudad de Buenos Aires, Argentina. Mientras que Alarcón

lleva la escritura en tanto reiteración de fórmulas ya consabidas en el ámbito del periodismo narrativo. De manera semejante al Rodolfo Walsh de la década de 1970, quien rechazaba la forma novela en tanto se trataba de una práctica conservadora y por lo tanto, burguesa, Guerriero habla de un aburguesamiento de la crónica en el momento actual, producto de una inercia a la experimentación en las técnicas, los procedimientos y los temas.[15] Frente a ello, demanda un trabajo con el género que redunde en una mirada original y única de los hechos, y al mismo tiempo, una labor de resistencia a la rapidez que imponen los tiempos del periodismo digital.[16] Lentitud para poder "ver" la complejidad de la realidad y trabajo responsable para no caer en recetas hipostasiadas, son dos de las actitudes/aptitudes que Guerriero reivindica para el periodista –no sólo narrativo– actual. En vin-

decreta la muerte de la crónica entendida a la manera de un texto extenso, producto de una investigación de largo alcance, Guerriero aboga por la pervivencia de una práctica "lenta", en la medida en que se constituye como producto de una "mirada" que necesita tiempo para poder desarrollarse. La diferencia en la perspectiva de ambos autores estriba asimismo en que mientras Alarcón demanda una práctica susceptible de adaptarse a la rapidez y actualidades múltiples de lo digital, Guerriero sigue apostando a la idea de la crónica como un trabajo que no se lleva bien con la urgencia del momento. Para esta última, lo principal es tanto la responsabilidad con la que el periodista se conduce en la cobertura de un tema como la mirada única y no simplificadora que presenta en su exposición. Cfr. el diálogo entre Guerriero y Alarcón en el video en línea del Festival Basado en Hechos Reales, incluido en el apartado "Referencias Bibliográficas" del presente artículo.

15 En el intercambio antes citado, Guerriero responde a Alarcón, quien sostiene la idea que el paradigma de la crónica decimonónica o del cronista al modo de Gabriel García Márquez, ya no existe en la actualidad. Guerriero afirma, según se señaló, que sí hay cronistas a la vieja usanza, pero que es necesario realizar un cambio no sólo en cuanto al modo de escritura, sino también en cuanto a las formas de abordaje de la realidad. En este sentido, apunta que la crónica más tradicional está agotando sus temáticas centradas en el conflicto, las drogas, la violencia, como aspectos de lo marginal. Desde la perspectiva de la autora, el cambio debe venir por otra concepción de lo marginal, y por ello, afirma, la crónica latinoamericana tiene que empezar a mirar más a la cotidianeidad de las clases altas o medias. Para Alarcón, en cambio, los temas de la crónica siguen viniendo de lo popular.

16 "La crónica es un género que necesita tiempo para producirse, tiempo para escribirse y mucho espacio para publicarse: ninguna crónica que lleva meses de trabajo puede publicarse en media página" (Guerriero, 2015: 97).

culación con estos postulados, se expresa también en contra de la idea que postula una crisis de la profesión y la crónica como un vehículo de salida de dicha crisis. A partir de la reafirmación de su lugar de "periodista", definido como "alguien que cuenta historias",[17] invita a un obstinado trabajo de permanencia en el cambio, o dicho al revés, de transformación en la conservación.

La marcación de una tensión entre la supervivencia de la práctica a la vieja usanza y la necesidad de innovación de la misma, abre una línea de indagación en las reflexiones de Guerriero dedicadas al género. En relación con ello, interesa abordar los posicionamientos adoptados por el sujeto ensayístico, concebido aquí como una figura construida textualmente a la vez que vinculada con el sujeto biográfico y el contexto geocultural en el que aquel se inserta.[18] Dichas co-

17 En muchos de sus artículos reflexivos, la autora reafirma este lugar. En "Qué es y qué no es periodismo literario: más allá del adjetivo perfecto", establece: "Y sé que no quería ser periodista narrativa, ni nuevoperiodista, ni periodista literaria, ni cronista; yo quería ser periodista: alguien que cuenta historias" (Guerriero, 2015: 51).

18 La noción de sujeto que seguimos aquí guarda una relación estrecha con el concepto de representación como "construcción discursiva de lo real" aportado por Antonio Cornejo Polar en su estudio sobre la heterogeneidad característica de las literaturas andinas. Al postular que la realidad en cuanto "materia de un discurso" es "una ríspida encrucijada entre lo que es y el modo según el cual el sujeto la construye como morada apacible, espacio de contiendas o purificador pero desolado 'valle de lágrimas': como horizonte único y final o como tránsito hacia otras dimensiones transmundanas" (22), Cornejo Polar señala que "no hay mimesis sin sujeto, pero no hay sujeto que se constituya al margen de la mimesis del mundo" (22). El autor parece establecer su distancia respecto de las teorías postestructuralistas o "negativas" del sujeto formuladas por Roland Barthes, Julia Kristeva, Jacques Derrida, Paul de Man, y Michel Foucault, para las cuales, como se sabe, no hay un sujeto que exista en una realidad inmediata, aprehensible por fuera del sistema significante de la lengua. Como advierte Laura Scarano, las postulaciones de Barthes acerca de la "muerte del autor" (la escritura en tanto destrucción de toda voz, de todo punto de origen), las de Kristeva sobre la "disolución del sujeto" y las de Derrida sobre la construcción del referente como "ausencia" (la escritura constituye una operación diseminante separada de la presencia), derivan en un concepto hipermagnificado del texto al que se le asigna un poder autoengendrante. Contrariamente a estas perspectivas, Cornejo Polar no niega la existencia de una realidad empírica, aunque admite, como se señaló, el factor subjetivo –en tanto interviene un sujeto considerado no como individuo autónomo, sino condicionado socialmente– en su aprehensión. Puede así postularse para el sujeto de la escritura ensayística un planteo similar al realiza-

locaciones pueden ser asimismo interpeladas a la luz de la noción de archivo arriba demarcada y en particular, en vinculación con la tarea de "desarchivación" de la crónica, entendida de acuerdo con Sabo (2017), como un trabajo que permite tanto reformular una práctica cultural tradicionalmente relegada como al mismo tiempo, desmarcarse de "una forma de acceso al pasado que indefectiblemente reconfigura también una forma de predisponer la conservación de los bienes culturales hacia el futuro y así, la vivencia de ellos" (124).[19] Siguiendo esta línea argumentativa, la afirmación de la crónica de largo aliento, cuyas raíces, podemos entrever, se anclan en los textos periodísticos de los escritores modernistas finiseculares del XIX y comienzos del siglo XX, opera en las reflexiones de Guerriero como un gesto de resistencia, en la medida en que permite al sujeto creador la construcción de un espacio discursivo propio, alejado del imperio del acontecimiento noticioso y fugaz del periodismo digital reinante

do por Scarano respecto del sujeto de la autobiografía. En él se pueden reconocer, siguiendo a esta última autora, "capas superpuestas", el autor real y su contexto geocultural, la persona gramatical en tanto figura puramente textual, el autor implícito o ideología productora. A partir de este enfoque, entenderemos al sujeto del ensayo como la figura que se construye textualmente, pero que al mismo tiempo no puede ser desvinculada del individuo real que la ha producido, situado a su vez en una sociedad y en una cultura que lo condicionan.

19 La reformulación de una práctica cultural tradicionalmente inscripta en el campo del periodismo mediante su desarchivación ha sido particularmente estudiado por Sabo en un trabajo de aparición reciente titulado "Relecturas críticas de la crónica y construcción de la especificidad latinoamericana" (2014). El mismo, destinado a "la reconstrucción de los desarrollos teóricos y críticos acerca de la crónica durante el período comprendido entre las décadas de 1940 y 1980", sostiene como hipótesis que "la inesperada sobrevivencia y la importancia actual de la crónica como género se debe a estas sucesivas relecturas" (2014: 103). Asimismo, establece que dichas relecturas, operadas por la crítica latinoamericana sesentista (Roberto Fernández Retamar, Ángel Rama, Antonio Cornejo Polar, Alejandro Losada, Roberto Schwarz) y luego, por los enfoques que se abren la década del 80 (puntualmente, los trabajos de Aníbal González, Julio Ramos y Susana Rotker) generaron un espacio de teorización de su propia praxis y conformaron "un discurso de la *especificidad* latinoamericanista como afirmación de la diferencia cultural" (Sabo, 2014: 103. Las cursivas son de la autora).

en el presente. [20] Un gesto de resistencia que conlleva a la vez un proceso de transformación inherente, en cuanto la apelación a los dispositivos y soportes propios de la información noticiosa –las plataformas electrónicas y las redes sociales– como a los formatos culturales de la tradición libresca –la obra–, pone en cuestión la idea de una práctica circunscripta a un determinado ámbito –el periodístico, el literario– y enmarcada bajo límites precisos.

Devenida ella misma en editora de compilaciones y colecciones de crónicas en papel,[21] Guerriero interpela a su práctica en tanto espacio que posibilita el ejercicio de la actividad periodística, concebida por la autora como un intento por "entender cómo se pone el atardecer en un plato" (Guerriero, 2015:12). Con esta expresión de origen gastronómico que intenta dar cuenta de la "cocina" del texto, la ensayista apunta a desandar el recorrido por ella delineado toda vez que se

20 La construcción de una genealogía para la crónica latinoamericana actual cuyo origen se remonta a los textos de los modernistas decimonónicos, conforma uno de los gestos recurrentes en las relecturas críticas antedichas. En los modernistas como el nicaragüense Rubén Darío, el cubano José Martí, el uruguayo José Enrique Rodó, los mexicanos Manuel Gutiérrez Nájera y Amado Nervo, o el colombiano Luis Tejada Cano, entre otros, la escritura de crónicas en tanto género inasible e indefinido, un escrito que narra el presente en función de un devenir, permitió paradójicamente, el advenimiento de un sujeto en la escritura, de un "yo" ordenador o de un autor cuya voz se hiciera cargo de relacionar y relatar las noticias dispersas. Siguiendo a Aníbal González, es en Martí, más que en cualquier escritor, en el que se observa la tendencia a imponer la coherencia de su yo y de una voz poética uniforme y original. En otros, como en Gutiérrez Nájera, es más fuerte la propensión a inclinar el oficio del periodismo a la literatura; mediante el desdoblamiento del "yo", debido al uso de seudónimos, el cronista abdica de su autoridad sobre el texto al tiempo que se libera de los límites de la cronología y puede insertar con más libertad la ficción. En el trayecto desde una crónica narrativa y periodística a otra más lírica e introspectiva, delineado desde Martí a Gutiérrez Nájera y luego, al cubano Julián del Casal, la figura del cronista se erige como reñida con el mercado periodístico, regido por la fragmentación y las leyes de la oferta y la demanda. La inclinación hacia la literatura problematiza la noción de noticia como mercancía (novedad, actualidad).

21 En su rol de editora para la Universidad Diego Portales, de Chile, Guerriero ha compilado perfiles de escritores realizados por diferentes autores latinoamericanos en el libro titulado *Los malditos* (2011), y recientemente, perfiles de criminales latinoamericanos, en *Los malos* (2016). Actualmente, se desempeña también como editora para el Conosur de la revista mexicana *Gatopardo y dirige la colección Mirada Crónica, de la editorial Tusquets Argentina*.

expone a la hechura de la crónica. De manera semejante al cocinero francés Michel Bras, que enseñaba a sus discípulos que "el respeto exacto de las proporciones y los tiempos de cocción no alcanza para explicar una receta sublime" (Guerriero, 2015: 180), para la autora, "una gran crónica tampoco es producto de un buen comienzo mezclado con un puñado de frases respetables embutidas en una estructura de perfección quirúrgica" (2015: 180). No es posible seguir reglas porque la creación emana de un trabajo donde el sujeto se ausenta de sí: "(...) el arte del buen cronista empieza a la intemperie o, al menos, fuera de su casa, con los días, semanas o meses que pasa junto al objeto de su crónica, cazando situaciones, tomando nota de cada detalle y volviéndose voluntariamente opaco" (Guerriero, 2015: 180-181). La posición de descreimiento respecto de cualquier forma de enseñanza orientada a la impartición de fórmulas paradigmáticas, va de la mano en las reflexiones de Guerriero, de la afirmación de una autoficción potente: la de la cronista autodidacta, "un dinosaurio: una periodista salvaje" (Guerriero, 2015: 96). Es justamente esta última autofiguración la que permite a la ensayista poner en entredicho la idea de la escritura como producto de un trabajo consciente, o bien, como el devenir de un engranaje armónicamente integrado. Contra ello, en cambio, reivindica la voz propia y el tono único del autodidacta, que se conduce a través de dudas y de interrogantes y que no aspira a la obtención de respuestas firmes y acabadas.[22]

A modo de recapitulación

Lo desarrollado a lo largo del trabajo habilita a afirmar que Guerriero en tanto creadora de crónicas y perfiles, impulsa una lectura política de las formas de contar historias en los medios de comunicación noticiosos, al desautomatizar las lógicas informativas imperantes y cues-

22 "En todo caso, una cosa sí sé, y es que la universalidad no salva a ningún periodista gráfico del peor de los pecados: cometer textos aburridos, monótonos, sin climas ni matices, limitarse a ser un periodista preciso y serio, alguien que encuentra respuestas perfectas a todos los porqués, y que jamás se permite la gloriosa lujuria de la duda" (Guerriero, 2015: 97).

tionar el "lugar común" de las fórmulas impuestas por las crónicas de sucesos. Por otra parte, y de acuerdo a lo analizado en el segundo segmento del trabajo, la construcción en sus textos reflexivos, de la figura de la cronista autodidacta, permite al mismo tiempo a la autora reivindicar a la crónica como el producto de una indagación, una narración que atravesada por la mirada singular del sujeto que la produce, desafía la clausura y pone en entredicho las respuestas simples y simplificadoras.

Las dos dimensiones que caracterizan la práctica de Guerriero –la creación de textos de no ficción y la intervención ensayística– a las que nos hemos aproximado en el presente artículo, configuran de acuerdo al desarrollo precedente, aspectos susceptibles de ser pensados a partir de la categoría *archivo* y ligada a esta, la consecuente tarea de *desarchivación*. Leer los textos de Guerriero a la luz de dichas nociones, posibilita al mismo tiempo desandar el trayecto delineado no sólo por esta autora, si no por el conjunto de cronistas de las últimas dos décadas cuya actividad se identifica con la de las revistas digitales y la de otros medios web inscriptos en la tendencia del periodismo narrativo latinoamericano, situada hoy en un lugar paradójico de resistencia al presente y de cierta anuencia del pasado respecto tanto del ejercicio mediático hegemónico como de la genealogía libresca que cimienta el campo cultural de nuestro continente.

Bibliografía

Obras de Leila Guerriero

Guerriero, Leila (2009), *Frutos extraños. Crónicas reunidas 2001-2008*, Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

---------- (2012), "Reportaje. La verdad y el estilo", *El País*, 18 de febrero, [en línea] http://cultura.elpais.com/cultura/2012/02/15/actualidad/1329307919_560267.html.

---------- (2013a). *Plano americano*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.

---------- (2013b), *Una historia sencilla*, Barcelona, Anagrama.

---------- (2015), *Zona de obras*, "Crónicas Anagrama", Barcelona-Buenos Aires, Anagrama.

---------- (2015 [2006]), "Sobre algunas mentiras del periodismo", en *Zona de obras*. "Crónicas Anagrama", Barcelona-Buenos Aires, Anagrama, pp. 347-357.

General

Bernabé, Mónica (2010), "Sobre márgenes, crónicas y mercancías", *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria,* 15, pp.1-17. [En línea]. http://www.celarg.org/int/arch_publi/bernabeb15.pdf.

Bonano, Mariana (2014), "Tendencias del periodismo narrativo actual. Las nuevas formas de contar historias en revistas y cronistas latinoamericanos de hoy", *Question*, 43, 1, julio-septiembre, pp. 40-50. [En línea]. http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/index.

---------- (2018). "En torno a la crónica, los cronistas y las revistas digitales del periodismo narrativo latinoamericano", en el Panel "Memoria colectiva, crónica y testimonio" del *Congreso 2018 Latin American Studies in a Globalized World, Latin American Studies Association (LASA)*. Barcelona, 23 al 26 de mayo de 2018.

Chillón, Albert (2014), *La palabra facticia: literatura, periodismo y comunicación*, Prólogos de Jordi Llovert y Manuel Vázquez Montalbán, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona; Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Pompeu Fabra; València, Universitat de València.

Cornejo Polar, Antonio (2014), *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Horizonte.

Cristoff, María Sonia (ed.) (2006), *Idea Crónica. Literatura de no ficción iberoamericana,* Rosario, Beatriz Viterbo.

Dalmaroni, Miguel (2009-2010), "La obra y el resto (literatura y modos del archivo)", *Revista Telar*, 7-8, pp. 9-30.

Derrida, Jacques (1997) [1995], *Mal de archivo. Una impresión freudiana,* Valladolid, Editorial Trotta.

Festival Basado en Hechos Reales (2017), "Duelo de autores. ¿De qué estamos hablando en este festival?", Buenos Aires, 30 de noviembre al 2 de diciembre. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?-v=26xMk81UBAA&index=6&list=UURMgs796r4rdlAYiWNc3zBA.

Giordano, Alberto (1991), *Modos del ensayo. Jorge Luis Borges-Oscar Masotta*, Rosario, Beatriz Viterbo.

González, Aníbal (1983), *La Crónica Modernista Hispanoamericana*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas.

Hollowell, John (1979), *Realidad y ficción. El nuevo periodismo y la novela de no ficción*, México, Noema.

Johnson, Michael L. (1975), *El nuevo periodismo. La prensa underground, los artistas de la no ficción y los cambios en los medios de comunicación del sistema*, Buenos Aires, Troquel.

Moreno, María (2005), "Escritores crónicos", *Suplemento Radar. Página/12*, 8 de julio. [En línea]. https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2425-2005-08-07.html.

Sabo, María José (2014), "Relecturas críticas de la crónica y construcción de la especificidad latinoamericana", *Revista de Literaturas Modernas*, 44, pp. 103-136.

---------- (2017) "Una vuelta más a la cuestión `periodismo y literatura'. El archivo, la crítica y los restos de la modernización literaria", *Questión. Revista Especializada en Periodismo y Comunicación,* 53,1, enero-marzo de 2017, pp. 109-126. [En línea]. http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/index.

Sánchez, Indalecio (2009), "Entrevista y reportaje. El arte de arrebatar la personalidad", en Ricardo Bocos (comp.), *Aproximaciones al periodismo*, Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras de la UNT, pp. 121-139.

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

LITERATURA, ENSEÑANZA, SOCIEDAD Y MERCADO

Carola Hermida

La práctica literaria no se constituye como un campo autónomo o independiente de otras fuerzas y poderes; tampoco como un espacio totalmente condicionado. Los trabajos que aquí se presentan reflexionan precisamente en torno a estos cruces y contaminaciones y acerca de las instituciones que ciñen, impulsan, promueven, presionan o subordinan el hacer literario, de manera explícita o solapada. De este modo, los artículos seleccionados abordan las relaciones complejas y plurales entre el mercado, las políticas culturales y editoriales en el campo social en general y, también, en el caso particular de la edición escolar. Así, dan cuenta de las estrategias mediante las cuales el mercado editorial, el campo literario, la escuela y/o las políticas educativas buscan incidir en estas decisiones, que son entonces simultáneamente económicas, ideológicas y culturales, y las tácticas de sumisión o rebeldía a las que dan lugar.

En este marco, Esteban Prado estudia los textos inéditos e "impublicables" de Alberto Laiseca, Osvaldo Lamborghini y Héctor Libertella, planteando así el problema de la relación entre valor literario y valor de mercado. Por su parte, Soledad Sánchez Flores se interesa por la resignificación del capital literario brasileño en España y aborda los cambios en el modo de circulación y recepción de estos textos en el país europeo, a partir de determinadas operaciones editoriales y críticas. Ya ubicados dentro del campo de las publicaciones destinadas al ámbito educativo, Aldana Baigorri define al libro de texto como un "lugar de disputa" indagando las tensiones entre educación, mercado y literatura en la edición escolar. Estas mismas tramas son analizadas en el artículo de Carola Hermida, quien focaliza el caso de las ediciones escolares de *Martín Fierro* dentro de la colección GOLU de Kapelusz.

La definición del libro como "objeto doble faz, económica y simbólica" como "mercancía y significación" propuesta por Pierre Bourdieu (1999), habilita productivas líneas de análisis que indagan las tensiones entre estas *dos caras de Jano*, para recuperar la metáfora de José Luis de Diego (2015). Los autores convocados dan cuenta en sus análisis de estas facetas diversas y del complejo modo que se imbrican en las decisiones editoriales.

Bibliografía

Bourdieu, P. (1999), "Una revolución conservadora en la edición", *Intelectuales, política y poder,* Buenos Aires, Eudeba.

De Diego, J. L. (2015), *La otra cara de Jano. Una mirada crítica sobre el libro y la edición*, Buenos Aires, Ampersand.

De la reflexión sobre el valor literario de textos inéditos a la lectura de lo intangible e impublicable en los devenires artistas de Alberto Laiseca, Osvaldo Lamborghini y Héctor Libertella

Esteban Prado

El inicio de una investigación

La correlación entre el "valor literario" y el "valor de mercado" de un libro parecía ser, hace tres años cuando proponía una investigación para una beca de investigación postdoctoral en CONICET, un objeto de estudio propicio en relación a un corpus textual extraño como eran *Los Sorias* (1998) de Alberto Laiseca, *Teatro Proletario de Cámara* (2008) de Osvaldo Lamborghini y las obras completas (inéditas aún) de Héctor Libertella. En el estado de la cuestión describía un campo de estudio relacionado con el "valor de la cultura", la historia de la edición y la relación campo intelectual-mercado, con aportes metodológicos y estudios concretos muy valiosos y hasta, diría, cierta tradición disciplinar, si bien corta, ya constituida. Al comenzar la investigación, con la redacción del proyecto, había una ecuación que parecía interesante explorar: los modos en que determinados manuscritos cuyo pase al libro es costoso y arriesgado necesitan operaciones y actos de crédito que los legitimen, señalen su valor y ejerzan cierta presión para que efectivamente sean publicados. En función de eso construí un entramado en el que cruzaba nociones de ese campo disciplinar, como "valor de mercado" y "valor literario" (Cárcamo-Huechante, 2007), lo interceptaba con la noción de "acto de crédito" y de "libro" como una entidad de doble faz (Bourdieu, 1980; 1995) y así me proponía historizar la construcción del valor literario de aquellos manuscritos antes de su publicación.

Los tres casos diferían entre sí porque Laiseca había militado *Los Sorias* durante más de veinte años y finalmente había conseguido publicarla. Por su parte, Lamborghini si bien trabajaba en los diferentes volúmenes del *Teatro proletario de cámara* difícilmente haya llegado

a concebir la posibilidad de su publicación (Strafacce, 2008). Por último, Libertella en el período final de su vida intentó la publicación de sus obras completas al tiempo que debe haber tenido conciencia del despropósito que esto involucraba y, en gran medida, hizo de ese gesto –llevar una serie de tomos de obras completas en lugar de un único libro cuando sus editores le pedían algo– parte de su última "obra".

Dado que los procesos de publicación que me interesaban de Laiseca y Lamborghini habían sido más cercanos entre sí, en los 80 y 90, mientras que el de Libertella se desplazaba desde 2006, año de su muerte, hasta el presente, me enfoqué en quiénes habían hecho circular los principales "actos de crédito" sobre aquellos escritores. Y resultó que coincidían en gran medida y que además habían ocupado una centralidad en el campo en algún punto similar a la construida por Borges respecto de Macedonio. Así es que por sus posiciones, por su modo de moverse en el campo y tener acceso a instancias de legitimación de terceros –Ricardo Piglia, César Aira y Fogwill, en primer instancia, y luego la formación en torno a la revista *Babel*– fueron los que señalaron a aquellos escritores y ayudaron a que sus obras alcanzarán la publicación en libro.

El caso de Libertella era distinto porque en esas dos décadas hacía una trayectoria oblicua y extrañísima: ir del centro, como joven escritor multipremiado a fines de los 60, hacia la marginalidad del campo. Así fue que para 1998, Libertella sacaba *Memorias de un semidiós* al mismo tiempo que Laiseca *Los sorias* y, en una entrevista conjunta, Daniel Link señalaba que se trataba de la novela más larga y de la más corta de la literatura argentina y los colocaba, más allá de la veracidad del dato, en los lugares limítrofes que les correspondían.

La atención empezó a rotar al dejar de prestar atención a los "actos de crédito" cuando volví a enfocarme el corpus y, sobre todo, en lo que había hecho Laiseca después de publicar *Los sorias*, lo que había sido plasmado por Lamborghini en *El teatro proletario de cámara* y lo que se escapaba por todas partes en las "obras completas" siempre inéditas de Libertella, aun cuando se publicasen como se anunciaba para 2016.

Sin embargo, antes de tomar la decisión de cambiar el rumbo de la investigación, armé una suerte de teoría de la relación "valor literario", "valor de mercado", inversión, riesgo, que voy a describir brevemente.

Valor literario y valor de mercado

Cómo podríamos hablar del valor literario de un escritor. Cómo se (auto) construye un escritor de culto, Cuáles son las características, los actos de crédito, las actividades, los caminos que siguen los escritores sobre los que termina habiendo cierto consenso sobre su valor literario. A su vez, cómo se vincula el "valor literario" con el "valor de mercado". Adelanto desde ahora que la reflexión que sigue es un camino cerrado, al menos para mí, el "valor literario" como factor de ponderación del "valor de mercado" no (me) conduce a buen puerto, desde el marco disciplinar de las teorías del valor cultural pareciera constituirse como un interrogante sin solución, más complejo aún que los vaivenes del "valor de mercado" que ya implican toda una problemática. Sin embargo, se puede partir de una base más o menos sólida, una axiomática innegable y, al mismo tiempo, poco productiva en la medida en que nos es difícil construir algo alrededor. Se trata de los aportes de Pierre Bourdieu, quien caracteriza el "campo literario" como un universo relativamente autónomo que

> da cabida a una economía al revés, basada, en su lógica específica, en la naturaleza misma de los bienes simbólicos, realidades de doble faceta, mercancías y significaciones, cuyos valores propiamente simbólico y comercial permanecen relativamente independientes. (Bourdieu, 1995: 213).

En consonancia, Bourdieu sostiene que el "valor literario" depende en gran medida de la "autonomía relativa" y establece un modo de abordarlo: "la ciencia de las obras tendrá como objeto no sólo la producción material de la obra sino también la producción del valor de la obra o, lo que viene a ser lo mismo, de la creencia en el valor de la obra". (1995: 339). Por su parte, en la descripción del funcionamiento de esta "autonomía relativa", Nora Catelli sostiene que, en las "sociedades literarias latinoamericanas", existe una clara diferencia entre "consagración" y "éxito editorial" y que "estas sociedades disputan con una extraordinaria eficacia –en cuanto a la jerarquización del prestigio– la capacidad de control del mercado" (2010: 41). En esta línea, los trabajos de De Diego (2006) desde una historización de

la edición, los que compilan Cárcamo-Huechante, Fernández Bravo y Laera (2007) desde la pregunta por el valor de la cultura y de Gallego Guiñas (2014) en torno al valor del objeto literario tematizan y estudian esta cuestión. Su lectura ha sido de gran importancia para entender que la cuestión del valor literario y de mercado podrían obturar la lectura de "obras" como las de nuestro corpus y, a la inversa, una lectura cercana a estas "obras" no alcanza, no sirve, para pensar y estudiar problemáticas editoriales por su grado de extrañeza y excepcionalidad.

Gallego Cuiñas señala que el "valor literario" depende de la tasación simbólica y eso ya implica la construcción de la legitimidad y la institucionalización de voces aptas a ese fin: "primer parámetro de valoración lo establece el editor, que estima lo que es publicable y lo que no" (2). Sin embargo, como señaláremos, en los casos que analizamos esto no sucede, dado que se trata de obras de difícil publicación que juntan "actos de crédito" que termina por llevar a los editores a la publicación.

En el ámbito de la literatura y los modos de circulación editorial, sin mayor dubitación, podrían reconocerse dos panoramas superpuestos: el primero, el de un mercado transnacional, en el que la única frontera sería la lengua, entendida desde un punto de vista neutro, no dialectal; el segundo, un mercado local, propio de cada región, independiente o alternativo. Respecto de este segundo, Gallego Cuiñas señala que es el que garantiza la bibliodiversidad frente a la homogeneización que propicia el mercado global y agrega: "aun así, el ámbito de actuación de estas editoriales sigue siendo muy local, es frágil y corren el riesgo de ser absorbidas por las prácticas monopólicas de los grandes grupos." (3). El proteccionismo que se advierte en esta cita, compartido por cierto, es uno de las problemáticas paradójicas de las editoriales: por un lado, resulta que la localía, la fragilidad y el riesgo de estos sellos es lo que en cierto punto garantiza su valor y, por otro lado, su crecimiento es una amenaza en la medida en que implica la entrada en la lógica de mercado que exige recambio constante, apuestas seguras y alta rentabilidad. En función de este marco y de una rearticulación de sus aportes, sostenemos como hipótesis que el "valor" de un libro se constituye desde una heterogeneidad de dimensiones y que estas no sólo dependen de la actividad del escritor en cuestión

si no de los "actos de crédito" y reconocimiento mutuo que circulan alrededor. Diríamos, entonces, que el valor depende por completo de la actividad del campo literario y de los agentes que lo legitiman y reconocen, sin excluir al "autor" de estos agentes. Es en esas operaciones, actos de crédito públicos o privados, escritos o de boca en boca, donde se construye dicho valor.

Además, consideramos que el valor se constituye por dimensiones que se definen en términos de variables acumulativas, de "todo o nada" y/o mixtas.[1] Nos preguntamos por ejemplo si la cualidad de "lo literario" de un texto es una variable acumulativa o de todo o nada. Podríamos preguntarnos, más allá de que no tengamos forma de definirlo, qué hay de ese "valor", literario o no, que opera del lado del mercado, es decir, qué es lo que está funcionando en los informes de los lectores profesionales que trabajan como seleccionadores para las editoriales, qué está funcionando en los propios editores y en el resto de los agentes que claramente están insertos del lado del "mercado".

Para resumir, diremos que contemplamos el "valor cultural" de los textos que se consideran literarios como complejos de variables continuas, de todo/nada o mixtas que involucran principalmente al campo literario y sus instituciones en la medida en que la construcción de valor es de uno de los modos en que ejecutan su "autonomía relativa" respecto del mercado y el campo de poder. Es decir, la posibilidad de construir "valor cultural" de manera paralela al "valor de mercado" es lo que el campo literario puede arrogarse desde su autonomía y, al mismo tiempo, es con lo que la comprueba y ratifica. De manera que podríamos hipotetizar el "valor literario" es resultado del funcionamiento de dicha autonomía y, al mismo tiempo, botín que

1 En estas, la valoración se desplaza por un continuo y, después de determinado momento, precipita. En qué sentido, por ejemplo la extensión de un libro estaría ahí: se trata de una novela larga, extensa, larguísima, de más de mil páginas o es la novela más extensa de la literatura argentina. En caso de cumplir con este último ítem, el salto pasa de lo cuantitativo y acumulativo donde se confunden y es despreciable la diferencia a un salto cualitativo en el que adquiere un valor propio por su extensión. Al mismo tiempo, lo mal escrito también implica algo por el estilo en tanto habría puntos de precipitación en los que se sale del ámbito viscoso de todos los libros mal escritos para dar un salto hacia lo peor escrito o lo ilegible y eso cambiaría de signo la valoración y además daría la posibilidad hasta de cambiar las nociones de legibilidad.

da cuenta de su existencia y por lo tanto pasa a ocupar un valor vacío y estructural: el campo *debe* encontrar objetos de valor nulo de mercado para legitimarlos, valorarlos y mostrar/construir su autonomía. A su vez, identificamos agentes particulares con inscripciones dobles en el campo, capaces de legitimar y otorgar valor y, al mismo tiempo, susceptibles de ser valorados. Lo que implica que, en la medida en que sus "actos de crédito" generen cierto consenso respecto del valor de una determinada obra, esto podría repercutir de manera refleja sobre la del agente autor del "acto de crédito", hablamos de Aira, Fogwill y Piglia.[2]

Hasta aquí las especulaciones sobre el "valor cultural", sin embargo persiste la pregunta sobre el "valor de mercado". No he encontrado una conceptualización satisfactoria, para mis preocupaciones, de esta noción. Es decir, estamos de acuerdo en que uno y otro, el cultural y el económico, son valores independientes y ligados, y si bien pareciera más simple definir el segundo que el primero, no hemos conseguido lo que buscamos. Para acercarnos es necesario hacer un rodeo porque no se trata del "precio" de un libro; el famoso Precio de Venta al Público (P.V.P.) tal vez pueda ser un índice que nos permita redirigirnos al "valor de mercado" de una determinada obra pero en principio no es un indicador satisfactorio. Como punto de partida, el valor de mercado pareciera venir aún más de afuera respecto de un determinado texto que el valor cultural. Es decir, la imaginería acerca de la inmanencia y del carácter intrínseco de "lo literario" como cualidad de un texto podrían llevarnos a pensar que hay algo de propio que luego es reconocido por el campo, que tiene sus convenciones de publicidad y legitimación. En cambio, sabemos que no hay nada en los objetos simbólico-culturales que dé cuenta del valor de mercado que se les otorga precisamente porque, para volver al esquema valor de cambio-valor de uso, nadie sabe muy bien de qué se trata este último en el caso de los bienes simbólicos y hasta se constituyen desde

2 Es paradigmático el gesto de Fogwill, especialista en el cinismo y en el desocultar tanto sus operaciones como las ajenas. Por un lado, señala sus deudas personales con sus maestros, en especial con Osvaldo Lamborghini, y en función de estas explica sus gestiones para visibilizar su obra lo que implica luego una deuda generalizada, de la "literatura argentina" con el propio Fogwill por los aportes realizados. (2008: 21-31).

la inefabilidad, como si nombrar las características del valor de uso implicaran su cancelación, en tanto la "intransitividad" de lo literario implica la paradójica valoración de uso de, precisamente, no servir para nada. Frente a estas encerronas y volviendo a Gallego Cuiñas, podríamos afirmar que lo que nos llevó a salir de lo que proponíamos en un principio era que teníamos la intención de "valorar" desde otro lado: "uno de los modos de rearticular el extrañamiento de la mirada para leer (crear) «otras» formas de valorar el objeto literario es estimulando la práctica del interrogante, la insatisfacción, la incomodidad y la sospecha" (4).

Sin embargo, antes de pasar a otra cosa, llegamos a una propuesta de lo que podría ser un índice del "valor de mercado". El "valor de mercado" no tiene que ver con los precios que se logran establecer en la oferta y demanda de *un* libro, su P.V.P., sino en los derechos de explotación de ese libro. Es decir, nos enfocamos en la ponderación que haría un agente a la hora de que se generase la posibilidad de una tasación. Pongamos un caso raro pero que es óptimo para pensar lo que proponemos: qué valor se otorga, le otorgan, a los derechos de una obra cuando estos están comprometidos con un sello y son requeridos por otro. En caso de que este último adquiera los derechos de explotación habría un monto fijado y nos parece que ese sería un buen índice del valor de mercado. Esa misma idea de "valor de mercado", podríamos hipotetizar, funciona en las ponderaciones del editor o del administrativo que tome la decisión a la hora de publicar un libro. Por este motivo, otro índice del valor de mercado de una obra está en la inversión económica que una editorial de perfil comercial esté dispuesta a asumir. Y, considerando que el mínimo admisible –en un mundo ideal que no es el del neoliberalismo de máxima rentabilidad– sería quedar en cero, el valor de mercado siempre será igual o mayor al riesgo asumido. En los casos en que de entrada se sepa que es menor, tendremos que introducir la hipótesis de un valor no económico en juego.

En definitiva, ya sea teniendo en cuenta la tasación que habilita la compra de derechos o la inversión económica que asume una editorial al publicar una obra, entre otras posibilidades, encontramos variables monetizables que nos permitirían dar cuenta del valor de mercado.

En todo este recorrido teórico, más bien abstracto, estamos salteando algunas consideraciones que saltan a la vista al prestar atención al funcionamiento puntual del campo literario rioplatense, que es pequeño y endogámico. Esta relación entre "valor de mercado" y "valor literario" no presta atención a otros intangibles como son el pago de deudas, el amiguismo –tomado sin connotación negativa– y hasta la asunción de un riesgo pleno al reconocer una suerte de deuda no personal sino del propio campo respecto de la existencia objetual de un determinado libro que se tornaría indispensable luego de numerosas legitimaciones y actos de crédito. Esto último podría entenderse en el marco de lo que Natalie Heinich denomina "deuda colectiva" frente al "gran singular" (2010: 58), pensable tanto para Laiseca, Lamborghini y Libertella. Lo particular es que dicha "deuda colectiva" al ser pagada por unos pocos agentes, los responsables de la publicación de un libro por ejemplo, termina por otorgar cierto crédito a estos "pagadores" frente al campo. Por motivos de extensión, sólo haremos un breve punteo sobre un caso paradigmático: *Los sorias*. Esta novela ha sido señalada por escritores como Guillermo Saavedra (1992), César Aira (1989), Rodolfo Fogwill (1983) y Ricardo Piglia (1982) desde comienzos de los 80 en revistas principalmente. Y él mismo ha hecho una gran campaña en torno a dicho libro, sobre todo en los paratextos de las publicaciones anteriores, como la solapa de *Por favor, plágienme* (1991) o en entrevistas y notas como "Autorreportaje a pie de imprenta" publicada en *Babel* (1988). Ahora, parece lógico para el mercado que determinadas obras impliquen estos procesos de canonización pre publicación, quién o qué institución correría el riesgo de publicar un libro de las características de *Los sorias* sin tener asegurado ya no diremos un retorno de la inversión sino una contraparte en valor simbólico. Para reinstaurar un equilibrio entre riesgo y retorno era esperable que *Los sorias* necesitara ese piso de consagración previa de manera que para 1998: cuando la editorial Simurg hace la inversión de publicar un libro de semejantes dimensiones ya tiene cubierto el retorno simbólico de entrada, se consolida como aquella editorial que viene a resolver una doble deuda del mundo editorial regional: hacia el propio Laiseca, que vivió durante veinte años la imposibilidad de publicar su "obra maestra", y hacia el público de lectores que sigue las recomendaciones y sugerencias de

escritores y reseñistas y no pueden acceder a lo que ellos señalaban como un hito para la literatura argentina.

Después de toda esta teorización, advertía que no alcanzaba al objeto de estudio que, evidentemente, había mal definido en el proyecto de investigación. ¿Por qué? Intuía que algo estaba errado en el enfoque, porque si bien adhiero el axioma epistemológico saussuriano, "el punto de vista crea al objeto", sin embargo entiendo que entre un "punto de vista" y su conceptualización a propósito de un formulario de investigación puede haber un desfasaje. Es decir, el error, de haber existido, no estaba entre el punto de vista intuitivo y el objeto de investigación, sino en el parapeto teórico-crítico construido alrededor del punto de vista para darle un marco institucional. Entonces, me vi en la necesidad de reenfocarme en qué pasaba alrededor de los libros de estos escritores: qué pasaba con Laiseca antes y después de la publicación de *Los Sorias*, qué pasaba con Lamborghini respecto de ese proyecto denominado *Teatro proletario de cámara*, por qué las obras completas de Libertella nunca podrían ser publicadas aunque se publicaran. Entre estas preguntas, reaparecía la cuestión de la "autonomía". Resultaba relativamente obvio que una obra construida a contramano de las exigencias de mercado implicaba un alto grado de autonomía y era precisamente eso lo que le dificultaba su publicación. Sin embargo, parecía haber algo más, lo que intentaré delimitar en la segunda parte de este trabajo y que por ahora denominaré "autodeterminación" sobre la propia vida-obra, entendida no sólo como "autonomía" respecto del mercado, sino como distancia de lo que la institucionalización del arte y los modos de objetuarla.

Punto de giro en el punto de vista

La primera parte surgió a partir de reflexionar sobre cómo habían sido publicadas o no determinadas obras de escritores marginales argentinos. Y qué había pasado desde que habían empezado a obtener actos de crédito hasta que efectivamente habían obtenido ese piso de existencia que implica la publicación y la inserción en un mercado. En los tres casos, había sucedido algo similar: se trataba de manuscritos

que circulaban por una comunidad de lectores "privados", mano en mano, o que hasta configuraban una comunidad en torno suyo que mencionaban públicamente, a partir de intervenciones, conferencias y escritos, la existencia de dichos manuscritos mucho antes de que se publicaran. Ahora, la reflexión empezó a resquebrajarse al ir a leer los "libros" de Lamborghini y Libertella y alejarnos del paradigmático caso de *Los sorias*, que se había mantenido inédito principalmente por su extensión –desde los 80 hasta 1998 Laiseca publicó sin mayores impedimentos libros de menor porte y si aquel hubiese sido más breve, lo hubiese publicado antes también–. Ahora bien, resulta que las obras de Lamborghini fueron publicándose primero en Barcelona y luego en Buenos Aires sin mayores impedimentos luego de su fallecimiento y, sin embargo, *Teatro proletario de cámara* tuvo mucha más resistencia que el resto de los papeles póstumos porque ya no se trataba de escritos transcribibles sino de una obra plástica, cruce de pintura, intervención fotográfica, escritura, entre otras técnicas. Y lo mismo sucede con las "obras completas" de Héctor Libertella, cuya resistencia a la publicación ya es axiomática en tanto está puesta en duda la posibilidad de hacerlo desde el desmantelamiento de la misma noción de "obra completa" por parte de Libertella a partir de la multiplicación de manuscritos en sus últimos 10 años y, sobre todo, al trabajo de reescritura y búsqueda del "blanco" según el cual se desfasa la noción de obra: del libro hacia el hueco que queda entre una primera versión y la siguiente.

Este desplazamiento de la "obra" es algo que sucede *en* la actividad artística de estos escritores y, al mismo tiempo, sólo se percibe en la medida en que el crítico modifique sus regímenes de percepción. Entonces, nos propusimos volver a leer/ver y retomar aquella idea de "autodeterminación". De qué se trata el planteo: se trata de que estamos viendo en estas obras-vidas cómo la cuestión de la escritura se desfasa un poco y ya no se trata de llegar al libro o de hacer del libro el centro de su actividad. Hay algo que advertimos en los tres en diferentes modalidades. Como ensayamos en otro artículo (Prado, 2014), *Teatro proletario de cámara* abre el juego de la lectura hacia una recepción más propia del arte contemporáneo, en el que el objeto puede valer por sí mismo pero más vale por constituirse como registro/documento. Como cuando se trata del registro audiovisual o fotográfico de una *performance*, hay numerosas piezas de las que conforman *Teatro proletario de cámara*

que podrían ser leídas en este sentido: como el registro de las acciones de un cuerpo, una subjetividad, una vida sobre el papel, de alguna manera el correlato objetual del mito, la prueba del malditismo de Lamborghini. Así diríamos, su obra producía un corrimiento de "lo literario", sea lo que sea esto, hacia otra cosa, porque precisamente su malditismo no sólo lo convierte en un cuerpo conflictivo para los géneros discursivos sino también para las categorías que separan las esferas del arte y además para cualquier intento de deslindar sujeto-objeto.

En el caso de Libertella sucede algo similar, especialmente desde la publicación de *El árbol de Saussure* hasta su muerte (2000-2006). El proceso de escritura-reescritura de su obra y el achicamiento de los textos, de los cuales es paradigmático el paso de *El camino de los hiperbóreos* (1968) y *Aventuras de los miticistas* (1971) al inédito *Hiperbóreos*. En dicho "paso", los libros pierden peso propio y sucede algo parecido a lo señalado para Lamborghini: podemos enfocar el objeto material libro y obtendremos una parte de la "obra", pero parece ser necesario prestar atención a lo que Libertella "hizo" al componer ese libro –la construcción del manuscrito artesanal y la inserción en *su* vida de esa práctica–. Además y, sobre todo, parece que tenemos que prestar atención más que nunca en lo no-dicho o a lo dejado de decir en el *paso* de las 700 páginas que sumaban aquellos dos libros a las escasas 100 del inédito. Cómo leer ese *paso*, esa sustracción, sería ahora la pregunta de la crítica que nos proponemos. Como vemos, el problema de lo inédito y de su valor persiste, pero ya no en términos de mercado y valor cultural.

Quedaría preguntarnos ahora si hay una suerte de corrimiento parecido en la obra de Laiseca y, por supuesto, la respuesta no está en sus libros. En los tres casos hablamos de "escritores" y en los tres casos sus "pathografías" los llevan a desacoplarse de la institución literaria y de su objeto característico: el libro. Laiseca es un escritor hiperbólico, de eso no caben dudas. Ahora, el corrimiento de nuestro foco que se sostiene de Lamborghini a Libertella nos permite hipotetizar que también encontraremos algo parecido en Laiseca. En los tres casos pareciera obligado el señalamiento de que sus obras y los corrimientos de lectura que ellas suscitan implican registros de vidas-obras, en los tres además se reconstituye la construcción del par subjetividad/cuerpo que va de acuerdo al régimen de singularidad de sus obras y

que es llevado a límites insospechados. En Laiseca, esto se torna evidente porque es el único de los tres en el que el registro audiovisual construido por otros tiene un papel preponderante y se vincula con apariciones televisivas y cinematográficas. En todas ellas, ya sean de ficción o documental, la presencia corporal de Laiseca y su habla son centrales: hasta qué grado el hosco personaje de *El artista* (Cohn-Duprat, 2008) es actuado por Laiseca o simplemente se limita a existir mientras los directores le dan algunas indicaciones y lo filman. Estamos extremando los argumentos, Laiseca actúa, sin embargo su presencia suscita mucho más que su actuación. Ahora, el problema se reinserta y revierte en el retrato docu-ficcional que hace Eduardo Montes-Bradley (2004): *Deliciosas perversiones polimorfas* y del cual Laiseca es protagonista y guionista. Se trata de un largometraje en el que Laiseca es documentalizado y, en ningún momento, se sabe qué relación tiene con la "verdad" ni si sus parlamentos están guionados o son improvisados. Claramente entra en estatuto conflictivo respecto de la verdad, pero no se puede hablar de un "falso" documental, sino, de nuevo, del registro de una existencia y de un modo de relacionarse con el lenguaje y las palabras.

Lo que me trajo hasta acá, diría, fue la falsa intuición de que algo había en estos escritores que no podía ser publicado, que se resistía a ser publicado y que por eso necesitaban grandes operaciones de legitimación alrededor. Mi pregunta en esta instancia sería qué es, más allá del valor disciplinar para un investigador de Letras, lo que nos hace insistir con sus escrituras, cuando al menos los últimos veinte años de obra de Laiseca estuvieron atravesados por la TV y el cine, cuando la última obra de Lamborghini es su paso a la pintura y cuando el gesto de Libertella es tan cercano al arte conceptual como a la literatura. Esta pregunta es certera: las complejidades en la publicación vienen del mismo lugar que este devenir otros respecto de la literatura y el libro, se trata de la "pathografía" en una de las versiones particulares en las que escritura-lenguaje-subjetividad se retroalimentan en un camino de distanciamiento del orden del discurso y sus correlatos en la sociedad. Lamborghini muere encerrado en Barcelona, en el departamento de Hanna Muck, ocupando un ambiente entero y mezclando escritos propios, libros ajenos, revistas porno, hojas de calcar, instrumentos para pintar y colorear; Laiseca escribe y protagoniza un

film sobre sí mismo dirigido por Eduardo Montes-Bradley y luego es centro en el documental *El monstruo de piedra* (2016); Libertella, por su parte, es consagrado escritor de culto y sus obras completas se mantienen indefectiblemente inéditas, al punto de que más que el libro necesitan de una galería para ser mostradas. En todo esto, percibo cierto valor por preservación de "especies" en extinción que parte de la zoología y la botánica pero también se da en la antropología y la etnolingüística, se trata de capturar modos de existencia que parecieran desvanecerse en el pasado y sólo dejar rastros puntuales en sus escrituras.

En su artículo "La literatura expandida", Alan Pauls señala la importancia de la "anecdótica" en las obras de Aira, Bellatín y Libertella en tanto ya no se trata de una restitución del biografismo propio de la búsqueda en la "vida" de las claves interpretativas de la "obra" sino que se trata de un desfasaje entre el lugar de la obra, entre la vida y los libros, lo que supone el proceso de "desespecificación" característico del arte contemporáneo y del giro performático de los 60. Precisamente, no se trata de leer la anécdota alrededor de la obra, se trata, en el caso de Lamborghini, de desplazar de la obra al documento, en el de Libertella, de leer lo que no está entre dos libros, en el de Laiseca, de ver su disposición a ser capturado desde el registro audiovisual en su decir y hacer literatura con su voz, su cuerpo y su modo de habitar su estudio.

Cierre

Por esta vía, el "valor" vuelve a presentarse con una resolución alternativa. Por qué la proliferación de archivos, por qué una nueva eidótica que ya no busca las obras completas y cerradas (Agamben, 2016) sino otra que da cuenta de los procesos y el carácter inalcanzable de lo definitivo, por qué la edición facsimilar y, no olvidemos, la muestra en el MACBA (Barcelona 2015) de las obras plásticas de Lamborghini, con el correspondiente catálogo *El sexo que habla*, por qué la proliferación de registros audiovisuales de Laiseca, por qué todavía falta una publicación de las obras completas de Libertella. Porque se salen de la lógica clásica, "según la cual la obra es la consumación de una

evolución, de un proceso irreversible" (Pauls, 2012: 182) y porque implican "diseños de vida alternativos" que involucran en la generación de su diferencia el vínculo con la literatura y el arte. Y ahí su "valor", como registro de la potencia y de las posibilidades de "autodeterminación". Este marco de preguntas de cierre nos invita a indicar algunas cuestiones que se desprenden de leer estas tres trayectorias en conjunto. Podrían plantearse las relaciones entre estos escritores con los sucesivos estados del campo intelectual porteño en el período que va desde el gobierno de Onganía al regreso de la democracia (1966-1983), teniendo en cuenta que dicho lapso demarca el momento de sus inserciones en él. Y nos preguntaríamos en qué sentido las correlaciones entre sus inscripciones y dichos estados de campo, cierta "estructura de sentimiento", ciertos *habitus*, cierto mercado literario habrían habilitado sus trayectorias marginales y la posibilidad de ser leídos y entendidos como escritores de culto. En sus escrituras funciona lo que Arfuch (2002) denomina la "garantía de una existencia real", es difícil leerlos sin reponer esa garantía, no porque se trate de escritos autobiográficos, sino porque para llegar al límite a los que han llevado sus escrituras no es posible mandarlas solas, sus escrituras los llevan a ellos también hasta ahí. Desde acá, si volvemos a la pregunta del inicio, por la construcción del "valor literario" de estas escrituras, advertimos que nos queda chica, desajustada. Frente al allanamiento del capitalismo, "todo intercambiable en función de un precio", estos escritores reponen singularidades invaluables y sus libros son y no son sus obras más importantes. De ahí que el camino encarado por esta investigación en un principio se haya mostrado como equivocado y necesitara los reajustes que hemos pretendido reconstruir en este texto.

Bibliografia y Filmografía

Agambem, Giorgio (2016), "Del libro a la pantalla", en *El fuego y el relato,* México, Sexto Piso.

Aira, César (1989), "Una máquina de guerra contra la pena", *Babel*, 12. 4.

Bourdieu, Pierre (1995), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.

---------- (1980), "Los bienes simbólicos. La producción de valor", *Punto de vista*, 8, pp. 19-23.

Cárcamo-Huechante, Luis, Fernandez Bravo, Álvaro y Laera, Alejandra (Comps.) (2007), *El valor de la cultura*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Catelli, Nora (2010), "Circuitos de la consagración en castellano: mercado y valor", *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 15, pp. 35- 46.

Cohn, Mariano y Duprat, Andrés (Dirs.) (2008), *El Artista,* Argentina/Italia, Costa Films.

Contreras, Sandra (2007), "Superproducción y devaluación de la literatura argentina reciente" en *El valor de la cultura (*Cárcamo-Huechante, Luis, Fernandez Bravo, Álvaro y Laera, Alejandra (comps.), Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 67-85.

---------- (2010), "Cuestiones de valor, énfasis del debate" en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Nº 15, Octubre/2010, pp. 129-137.

De Diego, José Luis (2015), "Canon, valor y premios literarios", en *La otra cara de Jano. Una mirada crítica sobre el libro y la edición,* Buenos Aires, Ampersand, pp. 225-258.

---------- (dir.) (2006), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Fogwill (2008 [1986]), "Retrato", en *Los libros de la guerra*, Buenos Aires, Mansalva, pp. 21-31.

Gallego Cuiñas, Ana (2014), "El valor del objeto literario", Ínsula, 814, pp. 2-5.

Heinich, Nathali (2010), *La sociología del arte,* Buenos Aires, Nueva Visión.

Montes-Bradley, Eduardo (2004), *Deliciosas perversiones polimorfas,* Argentina.

Pauls, Alan (2012), "El arte de vivir en arte", en *Temas lentos*, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, pp. 166-184.

Piglia, Ricardo (atribuido) (1982), "Alberto Laiseca. Aventuras de un novelista atonal" (reseña)", *Punto de Vista*, 16, p. 3.

Prado, Esteban (2014), "Reflexiones sobre el autor como *performer*. Una lectura de la obra de Osvaldo Lamborghini", *Malas artes*, 2/3, pp. 39-47.

La resignificación del capital literario brasileño en España: editoriales y crítica[1]

Soledad Sánchez Flores

A partir de la visibilidad que la literatura brasileña adquiere a raíz de ciertas políticas culturales impulsadas a comienzos de siglo, se descubren una serie de cambios en el modo de circulación y recepción en el espacio literario español. Dichas políticas culturales, que ya han sido apuntadas por otros autores como impulsores de la exportación literaria brasileña en el siglo XXI (Rissardo, 2015; Magri, 2014; Villarino Pardo, 2014 y 2015), han tenido una doble dimensión: por un lado, proyectos a nivel interno, como el "Programa de apoyo a la traducción y publicación de autores brasileños en el exterior", el "Programa de residencia de traductores extranjeros en Brasil" o "Programa de intercambio de autores brasileños en el exterior", auspiciados por la Biblioteca Nacional, y la colaboración entre la Cámara brasileña del libro y la Agencia Brasileña de Promoción y de Exportación con la creación del programa *Brazilian Publishers*, que promueve la divulgación editorial brasileña a nivel global; y por otro lado, encontramos proyectos a nivel externo, como ferias y eventos literarios que han tenido como invitado de honor a Brasil, de entre las más destacables la Feria del libro de Frankfurt (2013), de Bogotá (2012), de Boloña (2015) o Salón del libro de París (2015), así como la divulgación de autores mediante corpus como el de la prestigiosa revista británica *Granta* (2012).

1 Este artículo forma parte de la investigación doctoral aún en proceso de conclusión: "El valor de la literatura brasileña en España: cruces transatlánticos en el siglo XXI", dirigido por la Dr. Ana Gallego Cuiñas de la Universidad de Granada (España) y codirigido por la Dr. Luciana di Leone de la Universidad Federal de Rio de Janeiro (Brasil).

De entre estos, se torna clave fundamental para entender algunos de los cambios que enmarcan el panorama de recepción en España el programa de ayudas concedidas a la traducción por parte de la Biblioteca Nacional. Atendiendo a un estudio detallado de los países que han recibido dichas ayudas a partir del año 2000, observamos que España comienza siendo el país que más cantidad acumula, seguido de Francia y Alemania; pero en cuanto van pasando los años la cantidad de ayudas no solo aumenta significativamente sino que se amplía el abanico de países que la reciben, destacando, en este caso, el lugar de Argentina dentro del resto de los países latinoamericanos, ya que pasa a ser a partir del año 2011 uno de los países que más ayudas reciben junto a los antes citados. Varias cuestiones circundan este panorama; dos me interesan especialmente en este estudio: por un lado, tomando como principal fuente de datos los obtenidos por la Biblioteca Nacional, ¿en qué se diferencia la recepción que España tiene de esta literatura brasileña en comparación a otros países como Francia o Argentina?; y, por otro lado, ¿qué papel tiene el espacio nacional español en la resignificación de esa literatura brasileña? Dos interrogantes que se direccionan hacia un objetivo principal: determinar cómo operan algunos procesos en torno a la recepción de esta literatura en el nuevo siglo.

Son varios los críticos que están abordando la cuestión de la literatura brasileña en el siglo XXI en relación al mercado (Silviano Santiago, 2000; Schøllhammer, 2009), a sus modos de circulación teniendo en cuenta la espectacularización mediática y la influencia de la crítica (Moriconi, 2007), a su difusión exterior atendiendo a proyectos culturales como fuerzas de exportación (Villarino Pardo, 2015 y 2016) y a sus modos de recepción con respecto a Latinoamérica (Magri, 2014) y a otros espacios nacionales como el argentino (Sorá, 2003) o el francés (Rissardo, 2013). En lo que respecta al caso español, este análisis se fundamenta bajo los parámetros de una línea metodológica transatlantista (Ortega, 2010; Gallego Cuiñas, 2014a), que ha sido cultivada hasta ahora en base a una hegemonía de la lengua española, y que recibe un nuevo impulso con Gallego Cuiñas en el seno del Proyecto LETRAL, enmarcado en una nueva etapa en la que se propone como principal objetivo "ofrecer una cartografía comparada" de la "novísima producción latinoamericana para pensar cómo se produce, circula y lee lo "latinoamericano" en la actualidad, es decir: cuál es su

valor en el campo cultural en lengua española", teniendo para ello en cuenta otros espacios de la lengua, como inglés o portugués (web Proyecto LETRAL). En esta línea, Gallego Cuiñas (2014a:) se pregunta "¿qué significa leer en un territorio concreto?" como cuestión fundamental que apunta al establecimiento de un valor literario: "cómo se lee al "otro", cómo se consagra al "propio" (2014a: 13). Aquí no nos preguntamos qué significa leer literatura brasileña en España por un interés paternalista que nos lleve a querer definir otra literatura nacional o por el interés inocente de querer descubrir qué es el "otro"; la finalidad sería, como dice Raul Antelo: "Llegar a lo propio por vías de lo ajeno" (2008: 11). Descubrir cómo la construcción del valor de un "otro" afecta a la construcción de un espacio literario propio dentro de un horizonte internacional.

El valor en la resignificación: un ejercicio comparativo

Comenzábamos diciendo que, si tomamos como referencia el análisis de las ayudas concedidas a la traducción por parte de la Biblioteca Nacional de Brasil,[2] España sería el país que más se habría beneficiado en cantidad, a la vez que en los últimos años se observa un aumento de las traducciones en otros países como en Argentina. No obstante, en un estudio sobre recepción, no solo es necesario tener en cuenta la cantidad de traducciones sino cuáles son esos autores qué se traducen, qué editoriales los traducen y cuál es el crédito simbólico que esas obras portan en su cruce transatlántico.[3] De este modo, podemos organizar las traducciones concedidas en varias categorías: poesía, en-

2 Hemos de tener en cuenta que el programa de ayuda a la traducción de la Biblioteca Nacional nos da unas variables sobre la cantidad y el tipo de traducciones que se realizan en España, pero esta fuente nos muestra unos datos muy parciales sobre la realidad de la recepción, ya que muchas editoriales no acuden a estas ayuda o, al menos, no en todos los autores que publican. Por lo tanto, para llevar a cabo un estudio más exhaustivo de la recepción española se hace necesario acudir a otras referencias como el banco de datos de editoriales del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España.

3 Para una información más exhaustiva sobre el tipo de editoriales encargadas de la recepción de literatura brasileña en España consúltese Sánchez Flores (2018).

sayo y narrativa. Haciendo una valoración del total de obras, se perciben algunas tendencias que caracterizan la recepción: por un lado, a lo que más ayudas se concede es a la narrativa, quedando el ensayo y la poesía en un lugar marginal; por otro lado, dentro de este género narrativo, se hace una inversión en autores que ya forman parte de la tradición canónica brasileña (Clarice Lispector, Machado de Assis, Jorge Amado, etc.), pero también se perciben dos líneas de actuación que merecen ser destacadas. Por un lado, observamos el emprendimiento en autores que hasta ahora no habían tenido presencia en España,[4] como es el caso de Lima Barreto, Gilberto Freyre o Ledo Ivo, que por no haber entrado dentro de la que hasta ahora se había promocionado como "marca Brasil" (Rissardo, 2013; Sánchez Flores, 2018), su recepción había quedado relegada a un segundo término. Por otro lado, encontramos una asombrosa inversión –que va en aumento a medida que nos acercamos a la segunda década del nuevo siglo– de autores en proceso de conformación literaria, es decir: autores que comenzaron a gestar su carrera en torno a los años 90 en Brasil pero que no habían aparecido aún en España, como es el caso de Milton Hatoum o Patricia Melo; y una gran cantidad de autores cuyas obras han sido traducidas de manera prácticamente simultánea a su publicación y/o reciente premiación por algún órgano de consagración relevante: serían autores como Antonio Xerxenesky, Carol Bensimon, Luisa Geisler, Marcos Peres, Daniel Galera, etc. cuyas obras son publicadas en Brasil y, al poco tiempo, también en España. Aunque los datos de las ayudas aportadas por parte de la Biblioteca Nacional no nos muestran un panorama completo de todas las obras que están siendo publicadas en España, sí nos aporta una referencia significativa de los proyectos sobre los que a nivel nacional se invierte para su proyección exterior.

De todos los proyectos de exportación literaria en los que se invierte, este se constituye como uno de los más relevantes para tener en cuenta tanto el horizonte sobre el que se lee y resignifica la literatura brasileña en el siglo XXI, como el crédito simbólico que los diferentes espacios nacionales se disputan entre sí en aras de un mejor po-

4 Se constata que no habían sido publicados anteriormente por la referencia en el banco de datos sobre editoriales del Ministerio de Educación.

sicionamiento simbólico internacional. Estos nuevos autores en los que más se está invirtiendo formarían parte de aquello que Casanova denomina "modernidad literaria", definida por ella misma como una "entidad inestable", "un emplazamiento de lucha permanente", cuyos aspirantes por el control o por pertenecer a ella "están inmersos en la clasificación y desclasificación constante", por lo que depende que se conviertan en "ex modernos o nuevos clásicos" (2005: 70). Es decir, en la traducción y publicación de autores en un nuevo espacio no todos aportan el mismo crédito simbólico: del mismo modo que, según Casanova, el empoderamiento literario alemán en el XIX se producía mediante la traducción de obras clásicas de gran valor simbólico (2001: 306-308), un espacio de recepción determinado también lo hará al verter a su idioma obras que forman parte de la tradición consagrada de otro espacio determinado, más aún si, como en el caso de Brasil a principios de siglo, está experimentando una visibilidad destacable; no obstante, si las traducciones que se hacen de su literatura continúan siendo reediciones de clásicos, sin invertir en nuevos títulos, el capital literario podría quedar estancado (al menos en lo que a la recepción de esa literatura corresponde). En este sentido, sería con la traducción de "modernidades literarias" con la que se renovaría el capital simbólico de un espacio de recepción. La traducción no implica solamente, como afirma Casanova, un enriquecimiento del espacio nacional que la recibe (2001: 39), sino que este juego de capitales es recíproco, tanto para la obra que se exporta como para el espacio que la traduce. Estos autores, al ser publicados aumentan su valor con su exportación (visibilidad y traducción) y a la vez también añaden capital literario al nuevo espacio que los recibe. En este caso, dicho capital, no sería inherente a la obra –como ocurriría en el caso de autores ya consagrados en una tradición literaria– sino que vendría de la propia actividad consagradora del espacio nacional de recepción, que con la decisión de publicación de un autor (y no otro) entraría a formar parte del juego de construcción de una "modernidad" literaria. Podría decirse que el juego de construcción de "modernidades" literarias es un lujo que sólo pueden permitirse aquellos espacios nacionales que tienen un capital literario lo suficientemente fuerte y estable; aquellos espacios periféricos cuyo crédito es minoritario, no podrán permitirse una inversión en traducir un autor cuyo valor aún no está

conformado, un valor que reside en una apuesta de alto margen de riesgo: la traducción de un autor como acción en juego dentro de –en el sentido de Bourdieu– la bolsa literaria de valores (2010).

Casanova en su *República Mundial de las Letras* afirma que el capital simbólico o "riqueza inmaterial" de un determinado país se mide en base a "su antigüedad relativa", "volumen" y los "juicios y representaciones" que le otorgan "reconocimiento" y "legitimidad" (2001: 30). Mediante estos parámetros podría establecerse, por tanto, una jerarquía dentro de dicho espacio internacional, cuyo centro o "Meridiano de Greenwich" –como ella denomina– se encontraría en Francia.[5] No sería por tanto de extrañar que espacios como por ejemplo el francés o alemán, que ocupan un lugar central en la jerarquía construida por Casanova, tuvieran una recepción menos limitada y sesgada de literatura brasileña de la que pueda tener España, ¿pero cuáles son los datos que nos ofrece la Biblioteca Nacional a este respecto?

En este sentido, sería interesante hacer un ejercicio comparativo que, a modo de esbozo, sirva aquí para calibrar cómo la recepción funciona en otro espacio diferente. Es decir, no se trata aquí, como dice Gallego Cuiñas, "de caer en la trampa de Casanova (2001) y proponer una cartografía dicotómica del sistema literario, sino de evidenciar *formas* de «apropiación» mediante actos de interpretación que construyen «valor»" (2014b: 2). Como estudio comparativo es sugestivo el caso argentino, por ser el país que dentro de Latinoamérica más crece en relación a la asignación de tales ayudas a la traducción,

5 Hemos de tener en cuenta que la afirmación de Casanova ha recibido numerosas críticas a las que aquí nos sumamos: por un lado, no se puede decir que la antigüedad relativa de un espacio literario dé más poder consagrador, ya que si comparamos a Francia con China, ésta última goza de mayor antigüedad y, sin embargo, Casanova coloca a la primera como eje central; por otro lado, respecto a esta misma centralidad, es de sobra sabido que el espacio literario de la lengua inglesa cuenta a día de hoy con una situación privilegiada, en gran medida por su carácter de lengua internacional. No obstante, hay que admitir que, si bien el *Meridiano de Greenwich* del siglo XXI no coincide exactamente con el que la autora declaró, sí es cierto que la crítica ha venido aceptando una división entre literaturas centrales y literaturas marginales o periféricas, que coincide muy próximamente con las que Casanova desarrollaba en su *República Mundial de las Letras.*

y por ser uno de los países que a nivel internacional –si comparamos respecto a Francia, Alemania o España– más incrementa su recepción con el avance del nuevo milenio –siempre teniendo como referencia las Ayudas de la Biblioteca Nacional–.[6] De este modo, podemos observar que si bien a comienzos de siglo España era el primer país en recibir ayudas a la traducción y Argentina el cuarto, por detrás de Francia y Alemania;[7] si el recuento de ayudas las hacemos sólo a partir del año 2010, asistimos a un desplazamiento: así, Francia se situaría en primer lugar, seguido de Alemania, y en tercer y cuarto lugar estarían España y Argentina respectivamente. Lo interesante de todo esto no es solo el desplazamiento que España experimenta, sino que la diferencia en la cantidad de publicaciones que los posiciona en ese lugar se estrecha notablemente.[8] No obstante, esta comparación es interesante no sólo por la cantidad sino por el tipo de traducciones a las que se les conceden las ayudas, ya que, como acabamos de explicar, no toda publicación en un nuevo espacio significa necesariamente un aumento del crédito simbólico. En este sentido, es interesante destacar cómo Francia y Alemania ocupan un lugar primario a partir de 2010, no solo por la cantidad de publicaciones sino porque la inversión que hacen está centrada principalmente en autores de valor en construcción: desde aquellos que de una manera más evidente su posición de "modernidad" parece estar pasando a la de "clásicos" –en base a los premios concedidos y a su inserción en la Academia, a nivel crítico y curricular–, como es el caso de Milton Hatoum; hasta aquellos cuya publicación es prácticamente simultánea en Brasil y en el espacio que los traduce, como es el caso de Ana Paula Maia o Andrea del Fuego. Si bien con Francia y Alemania se ve de una manera más clara, con respecto a Argentina y España la proporción en inversión de "modernidades literarias" es más o menos similar; lo que sí nos llevaría a

6 Si tuviéramos en cuenta otras ayudas, estos datos podrían variar.

7 Valoramos aquí sólo las publicaciones en lengua española, no contamos por tanto la catalana.

8 Si el recuento lo hacemos desde el año 2000, la cantidad de traducciones que separan el cuarto puesto (Argentina) del primero (España) sería de 35 obras; mientras que si el recuento lo hacemos desde el año 2010, el número de obras que separa a estos dos países es de tan solo 5.

destacar en Argentina, y que se diferencia con respecto a los otros casos, es que la inversión en ensayo literario es mayor: mientras que en España no vemos un solo texto sobre crítica literaria y en Francia solamente al ya consagrado Sergio Buarque de Hollanda, en Argentina comprobamos que se traducen una amplia variedad en relación a los otros: desde las ya reconocidas figuras de autoridad como Silviano Santiago hasta nuevas autoridades dentro de la crítica literaria brasileña, como la recientemente consagrada Ana Cristina Cesar, pasando por los premiados João Almino y Marcos Siscar, hasta las nuevas voces como las de Lucia Tennina o Regina Dalcastagné. Cabe aclarar, no obstante, que el hecho de que estas nuevas voces críticas aparezcan entre las obras financiadas por la Biblioteca Nacional para su traducción en Argentina, no significa que su crédito simbólico sea más destacable que el de otras voces dentro del espacio nacional brasileño, pero sí es sintomático de la actualidad de un diálogo crítico carente en otros espacios. Esto nos conducen hacia un proceso que viene desarrollándose desde hace un tiempo: la creación de un diálogo crítico en tránsito entre Argentina y Brasil, que vendría a significar toda la recepción que de la literatura brasileña hay en Argentina (y viceversa); un diálogo que se establece en reflexiones como las que Gustavo Sorá hace con su análisis de los circuitos internacionales que marcan la recepción de la literatura brasileña en el espacio argentino (2003); o Florencia Garramuño con la presentación de puntos en común entre ambos espacios en la definición de la novela contemporánea de los años 80 (1997); las reflexiones de di Leone sobre Aníbal Cristobo como poeta en tránsito entre varios espacios (2011); o el caso de Raul Antelo, que traza una línea de relatos que constituirían aquello que denomina como "entre-lugar argentino-brasileño" (2008) y que enmarca toda una serie de reflexiones en torno al significado de ese entre-lugar, materializado en la publicación ¿Por qué Brasil, qué Brasil? (2017) donde críticos argentinos como Paloma Vidal, Roxana Patiño o Mario Cámara –además de los mencionados Garramuño y Antelo– reflexionan sobre objetos literarios brasileños en tránsito entre ambos espacios.

Editoriales y crítica como dispositivos de recepción

Dicho todo esto, observamos en este juego de poder el accionamiento de dos principales dispositivos que van de la mano y que generan dos tipos de fuerzas: el dispositivo editorial, que genera una fuerza material, física, el artefacto libro, lleno de un determinado contenido simbólico, que cuenta con la labor traductora; y el dispositivo crítico, que genera una fuerza de tipo inmaterial, crítico, por medio de reseñas, aulas magistrales, influencias, recomendaciones, etc., que en última instancia ejercerían eso que Drucaroff denomina como "crítica patovica" (2011), y para lo cual también es necesario hacer un ejercicio de traducción, que no de lenguas sino de significaciones. Es así como diferenciamos entre la (re)presentación, de tipo material, y la (re)significación, de tipo simbólico, ambos ejercicios de traducción literaria que conforman la recepción en un nuevo espacio. Esta reflexión completaría aquella que Casanova hacía al referirse a la crítica y a la traducción como "armas en la lucha por y para el capital literario" (2001: 39), pero aquí, en vez de colocar a la traducción como dispositivo al mismo nivel que la crítica, la colocamos como fuerza de acción de ambos dispositivos, considerándola en su sentido material (en el que lo aborda Casanova) y en su sentido simbólico.

¿En qué consisten realmente esas fuerzas de poder de los dispositivos editorial y crítico? Decir que España recibe literatura brasileña o que Argentina recibe literatura brasileña, implica un ejercicio de aceptación de un acuerdo implícito, un pacto literario mediante el que el emisor y el receptor asumen que hay una literatura dada. Cada antología, corpus, canon que constituye una tradición literaria significa una elección conformada sobre una negación, en la que se sacrifica la permanencia de una serie de nombres en aras de dar visibilidad y poder a otros, que serían los que darían homogeneidad a una identidad literaria nacional, regional o lingüística. Decir que *literatura brasileña* en España es aquello que en ese lugar se recibe desde Brasil, implica una visión sesgada, ya que la presentación de dicha literatura mediante su publicación representa a una mayoría silenciada. Del mismo modo que un mapa representa o traduce una realidad imposible de reproducir tal cual es, cualquier categoría de unificación literaria también lo hace y, por lo tanto, también tiene sus

fugas. Colocar este planteamiento en cuestión, como aquí hacemos, supone un ejercicio de deconstrucción identitaria, en gran medida necesaria para calibrar hasta qué punto los dispositivos editorial y crítico tienen fuerza de acción en la determinación de lo que una literatura *es*. Por lo tanto, cada afirmación de una literatura cualquiera, en nuestro caso de estudio, una literatura brasileña, supone un perspectivismo inherente a la cuestión, que varía con la representación y, más aún, con la resignificación con la que se opera dicha literatura en cada espacio de recepción. De este modo, cuando analizamos los datos ofrecidos por la Biblioteca Nacional, vemos una serie de nombres: algunos en común entre todos los países como el de Chico Buarque; otros sólo presentes en algunos espacios, como el de Paloma Vidal en Argentina o Francia; y otros que sólo se muestran en un solo espacio como Ferrez o Vanessa Bárbara solo en Francia.[9] El hecho de que unas obras sean traducidas en unos países y otras no, significará que la literatura brasileña se presenta y significa de forma diferente en un lugar y en otro: si en España no llega ninguna "literatura marginal" –entendiendo ésta en el sentido en que Buarque de Hollanda (2014) se refiere–, observamos cómo se produce una desactualización con respecto a otros países a los que sí está llegando, aunque sea por medio de antologías, como ocurre en el caso de Argentina (como por ejemplo *Saraus*, de la editorial *Tinta Limón*).

De entre ambas fuerzas, centralizo el poder accionador del dispositivo crítico más que del editorial, ya que (re)presentar no es más que la actualización de la presentación de una literatura brasileña mediante la publicación en un espacio diferente, que ya es en sí misma una representación de aquella que es ocultada. Toda literatura es en sí misma creación y simulacro, continuamente actualizada según las diferentes perspectivas de recepción: en el tiempo y en el espacio; históricamente o geográficamente; en sus periodos "generacionales" o en sus recepciones regionales y/o nacionales. Y en ese proceso de representación puede haber o no, en mayor o menor medida, un proceso de resignificación, que, llevado al extremo, dependería en última instancia de las significaciones aportadas por el lector tras la apropiación de la

9 Por su puesto, el hecho de que no aparezcan ciertas nombres entre las ayudadas dadas por la Biblioteca Nacional, no quiere decir que no hayan sido publicados.

obra, que darían lugar a nuevas resignificaciones. Sin llegar al extremo que defiende Escarpit, cuya propuesta de construcción de la obra literaria termina en el acto mismo de lectura (1974: 21) y que, según Barthes, llevaría a la muerte del autor, sí podemos posicionarnos en la misma perspectiva de Bourdieu: "[...] la obra es hecha en efecto no dos veces, sino cien, mil veces, por todos aquellos a quienes interesa, que sacan un interés material o simbólico al leerla, al clasificarla, al descifrarla, al comentarla, al reproducirla, al criticarla, al combatirla, al conocerla, al poseerla" (1995: 259). No es que la obra empiece y termine –se construya únicamente– en el acto mismo de lectura, sino que con cada acto de lectura (cercana o distante),[10] ya modificamos su significado original y le añadimos otro nuevo. Un autor o grupo de autores puede ser representado en España mediante la publicación de determinados títulos, pero si no se crea un diálogo crítico que mueva el interés y consumo de esa obra, dichos autores no tendrán un nicho ni en el mercado ni en la Academia por el que lograr la permanencia, y la representación será efímera y carente de valor.

¿Un desplazamiento?

Retomamos, para finalizar, la cuestión del desplazamiento de España y lo ponemos en relación a la acción de los dispositivos críticos y editorial. En este juego de fuerzas, una obra de un valor determinado transfiere un crédito al espacio literario que la recibe, traduce, publica y resignifica; y al mismo tiempo, esa obra (con el correspondiente autor y editorial) absorbe el capital que la difusión, visibilidad y crítica le ofrecen en ese nuevo espacio lingüístico. Es en este juego de fuerzas por el establecimiento de una modernidad literaria, en este caso brasileña, la voz de España es desplazada por otras voces: de manera evidente por parte de Francia y Alemania, y en un sentido más sutil el caso de Argentina. Ahora bien, hay que tener en cuenta que un des-

10 En una lectura distante, defiende Moretti (2003), no es necesario leer el propio texto; basta con leer críticas sobre el objeto de estudio, "lecturas de segunda mano", "rompecabezas con las investigaciones de otros". En este sentido, puede resignificarse una obra sin haberse enfrentado directamente al propio texto.

plazamiento no es lo mismo que un emplazamiento, puede ser una consecuencia, pero no un símil. Así, un desplazamiento implicaría que un espacio, que ocupaba un lugar en la jerarquía internacional ha sido movido por otro, lo cual no implica una sustitución sino una desestabilización de su postura anterior, que se daría cada vez que un espacio literario no recoge un capital simbólico mediante la traducción o intervención crítica de una determinada obra. Por otro lado, un emplazamiento significaría la sustitución de un espacio literario por otro que ha sido anteriormente desplazado, en este caso Argentina se mueve hacia el centro por el volumen de la representación de la literatura brasileña, pero sobre todo por el poder que adquiere en ese espacio su resignificación, lo cual no significa que emplace a España, sino que ambos quedan en un lugar próximo en la jerarquía de ese espacio lingüístico.

Este análisis comparativo, aunque inestable –por ser cambios que se actualizan constantemente en base a diversos factores políticos, económicos, culturales– y limitado por unos datos que no nos dan un panorama completo, es interesante para comprobar cómo operan los diferentes espacios nacionales dentro de un horizonte internacional y cuáles son los cambios que a lo largo del siglo XXI van aconteciendo con respecto al posicionamiento de las diferentes literaturas y sus espacios lingüísticos. En el caso de la lengua española, es muy sintomático ver cómo se produce un desplazamiento entre Argentina y España a medida que avanza el nuevo siglo, aún más si tenemos en cuenta que durante todo el siglo XX, y especialmente a partir de la del *Boom* latinoamericano, España había jugado un papel central en la visibilización y exportación de autores. Gallego Cuiñas ya apunta como desde los años noventa el foco de difusión de la literatura latinoamericana no pasa por España, o más concretamente Barcelona (2017: 59); y en el caso de Brasil aún menos, no sólo por una cuestión lingüística sino porque, como explica Cândido (1984), Brasil no llegó a insertarse dentro del relato latinoamericano en la época de su mayor exportación. El desplazamiento que aquí presentamos de España dentro del espacio literario internacional se presenta como una prueba más de la rearticulación de fuerzas de poder en el nuevo siglo, cuyo "meridiano de Greenwich" se ubica, como vienen apuntando varios autores (Gallego Cuiñas, 2017; Sorá, 2003) en la Feria de Frankfurt.

Es cierto que determinar todas las causas que hacen posible una recepción deviene un proyecto irrealizable debido a la cantidad de variables que impiden trazar una perspectiva de conjunto: la resolución de un caso, no justifica la de un "todo", pero sí permite fijar una pista sobre el mapa. Por lo tanto, para afirmar un desplazamiento nos haría falta tener en cuenta más variables que las que en este análisis se debaten: el poder de influencia de eventos como la Feria de Frankfurt o proyectos de creación de una nueva marca literaria como se manifiesta en el corpus de *Granta*, el modo en que dicha marca se inserta en el diálogo crítico académico, etc. No obstante, este análisis sí nos permite apuntar hacia una cierta tendencia, en la que un mayor volumen de obras publicadas no es sinónimo de un mayor capital literario; se han de tener en cuenta otros aspectos como el valor que las obras portan –desde "clásico" a "modernidad literaria"– y la actualidad de un diálogo crítico. Dicho diálogo, como hemos mencionado, tendría el poder de resignificar la literatura (en nuestro caso, la brasileña) a nivel académico, abriéndole un nicho de mercado y la garantía de una permanencia, que permitiría su continua actualización y el incremento del crédito literario, tanto para la obra que es recibida como para el espacio literario que la acoge.

Bibliografía

Antelo, Raul (2008), "El guión de la extimidad", *Crítica Acéfala,* Buenos Aires, Grumo.

Bourdieu, Pierre (1995), *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama.

---------- (2010, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la Cultura,* Buenos Aires, Siglo veintiuno editores.

Casanova, Pascale (2001), *La República Mundial de las Letras,* Barcelona, Anagrama.

---------- (2005), "La literatura como mundo", *New Left Review*, nº 31, pp. 66-83.

Di Leone, Luciana (2011), "Tránsitos afectivos. Apuntes sobre algunas escrituras de Aníbal Cristobo", en Mario Cámara, Lucía Tennina y Luciana di Leone (comps), *Experiencia, cuerpo y subjetividades: nuevas reflexiones. Literatura argentina y brasileña del presente*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, pp. 57-68.

Drucaroff, Elsa (2011), *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la Postdictadura*, Buenos Aires, Emecé.

Escarpit, Robert (1968), *Sociología de la literatura*, Barcelona, Edima.

Gallego Cuiñas, Ana (2014), *"*Los estudios transatlánticos a debate*"*, *Puentes de crítica literaria y cultural*, nº 2 pp. 4-10.

---------- (2014), "El valor del objeto literario", Ínsula, nº 814, pp. 1-4.

---------- (2017), "El boom en la actualidad: las literaturas latinoamericanas del siglo XXI", *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 803, pp. 50-62.

Garramuño, Florencia (1997), *Genealogías culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991)*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Magri, Leda (2014), "Existe literatura brasileira fora do Brasil?", Anales del *Jalla: Miradas a la narrativa contemporánea latinoamericana*, pp. 37-45.

Ortega, Julio (2010), "Posteoría y Estudios Transatlánticos", en Ileana Rodríguez y Josebe Martínez, *Estudios transatlánticos postcoloniales I, Narrarivas commando/sistemas mundos: colonialidad: modernidad*, Barcelona, Anthropos, pp. 77-89.

Patiño, Roxana y Cámara, Mario (2017), *¿Por qué Brasil, qué Brasil? Recorridos críticos. La literatura y el arte brasileños desde Argentina*, Villa María (Córdoba), Eduvim.

Rama, Ángel (ed) (1981), *Más allá del boom: literatura y mercado*, Buenos Aires, Folios Ediciones.

Rissardo, Agnes (2013), "Contra o clichê: a prosa itinerante de Bernardo Carvalho e a recepção francesa", XIII Congresso Internacional da ABRALIC.

---------- (2015), "O enigma da literatura brasileira contemporânea na França: recepção, visibilidade e legitimação", XIV Congreso Internacional da ABRALIC.

Sánchez Flores, Soledad (2018), "Nueva narrativa brasileña em España: dispositivos de recepción y polos de significación", en Ana Gallego Cuiñas "Comienzos de la novísima literatura latinoamerica (2001-2015)", Ínsula, 859 (pendiente de publicación).

Schøllhammer, Karl Erik (2009), *Ficção brasileira contemporânea*, Rio de Janeiro, Civilização brasileira.

Villarino Pardo, Carmen (2015), "O espaço do sistema literário brasileiro contemporâneo nos intercâmbios culturais transnacionais", em Regina Dalcastagnè y Luciene Azevedo (orgs), *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre, Zouk, pp. 265-285.

---------- (2014), "As feiras internacionais do livro como espaço de diplomacia cultural", *Revista de Literatura Brasileira*, nº 50, pp. 134-154.

Buarque de Hollanda, Heloisa (2014), "Crônica marginal", en Beatriz Resende y Ettore Finazzi-Agró (orgs.), *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*, Rio de Janeiro, Revan, pp. 25-38.

Cândido, Antonio (1984), "El papel de Brasil en la nueva narrativa", en Ángel Rama (ed.), *Más allá del Boom: literatura y mercado,* Buenos Aires, Folios ediciones, pp. 166-187.

Santiago, Silviano (2000), "A prosa literária atual no Brasil", *Nas malhas da letra,* Rio de Janeiro, Rocco.

Moriconi, Italo (2007), "Circuitos contemporáneos de lo literario (apuntes de investigación)", en Luis E. Cárcamo-Huechante, Álvaro Fernández Bravo y Alejandra Laera (comps.), *El valor de la cultura: arte, literatura y mercado en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 179-199.

Sorá, Gustavo (2003), *Traducir el Brasil. Una antropología de la circulación internacional de ideas*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.

Educación, mercado y literatura. El libro de texto como lugar de disputa

Aldana Baigorri

En la actualidad, y debido a la vigencia que logró en nuestro país, el libro de texto se ha convertido en un objeto epistemológico abordado desde diversos campos de investigación. Desde una línea histórica y política es valorado como documento concreto que consolida parte de la historia y de la cultura; dentro de una perspectiva socio-pedagógica aporta datos para una historia social de la lectura escolar; y en el ámbito de la didáctica se presenta como fuente importante de investigación que otorga ciertas concepciones acerca de la literatura y su enseñanza. Este abordaje interdisciplinario, explica en gran parte, la relevancia que este producto cobró en los últimos años.

Por otra parte, la literatura convertida en contenido escolar se ve afectada al ser introducida en modos de leer pedagogizantes e institucionalizados; es decir, que ella transita por un "pacto didáctico" que termina incorporándola o bien, como recurso para enseñar otra cosa, estrategia más ligada al nivel primario, o específicamente en educación secundaria, como discurso que intentaría explicar de qué se trata aquello que denominamos literatura (Cañón, 2002).

Por otra parte, desde el ámbito oficial, ese discurso se despliega en los distintos diseños curriculares (desde ahora DC) que fijan lineamientos para su enseñanza y serán posteriormente traducido por las diferentes editoriales que emplearán estrategias propias de readapatación. Pero si nos detenemos en el primer punto, podemos advertir que, de manera muy general, el diseño de 5to. año constituido en 2011 para la provincia de Buenos Aires logró posicionarse en un lugar diferente respecto al característico enciclopedismo que presentaba la currícula anterior a los años noventa. Aquellos programas se encontraban, en efecto, basados en una concepción del conocimiento

de tipo conductista que se afirmaba en estrategias de fuerte aplicacionismo, de repetición y de memorización que consolidaron, como consecuencia, un canon literario indestructible e incuestionable, robusteciendo una tradición cultural homogénea mediante la rigidez y la impermeabilidad.

Los años posteriores a la dictadura permitieron el ingreso de aquellos discursos que se encontraban silenciados permitiendo, desde una concepción epistemológica, una discusión acerca de lo que debía enseñarse. El Estado, por su parte, cambió su postura e intervino de manera menos enérgica en los contenidos, favoreciendo la intervención de editoriales en el campo educativo a partir del gran momento de expansión y consolidación que atravesaban (Botto, 2014). Los contenidos básicos comunes sancionados en los últimos años de la década de los noventa apuntaron, entonces, a lineamientos generales sobre la literatura y su enseñanza, con un fuerte acento en las clasificaciones discursivas y los modos comunicacionales. Por otra parte, se permitió que cada provincia formulara sus propios diseños, como producto de una descentralización educativa en proceso.

Un nuevo cambio surgirá, a partir del 2006 al sancionar los NAP, documentos de alcance nacional, que funcionarán como marco normalizador a los distintos diseños jurisdiccionales. En ese sentido, y deteniéndonos específicamente en los DC de la provincia de Buenos Aires, puede reconocerse lo que Nieto (2014) denomina "el fin de los grandes currículums", ya que se produce una nueva lógica donde se abandona aquella historia literaria tradicional que era ofrecida por un manual de autor con características enciclopedistas. En ese sentido y en lo que refiere a procesos de producción de libros de textos, las políticas editoriales actuales se caracterizan por contratar a distintos redactores que, luego de pasar por pruebas de autoría, realizan sus capítulos donde deben respetar secciones y cantidad de páginas que fueran determinadas de antemano por un equipo editor. Dicho trabajo luego pasa a un corrector de estilo, quien buscará efecto de univocidad para todo el material. Estamos frente, entonces, a una etapa particular y emergente en políticas editoriales que Tosi (2012) bien denominó "mercantilización de la pedagogía"; etapa iniciada en 1983 donde el libro de texto "pasó a ser valorado y considerado a partir de su condición de mercancía que, sujeta a reglas de mercado, se vio

determinada por factores comerciales, y específicamente, por las variables de oferta y demanda" (525)

Por otra parte, la discusión de larga data acerca de un canon literario impuesto, (y por ende, arbitrario) y occidental originó una nueva concepción pedagógica centrada en el *placer por la lectura*. Para muchos investigadores, esa búsqueda de la lectura y el placer construyó la idea de que la sola provisión de textos literarios y un ambiente ameno serían suficientes para una correcta apropiación de los textos, relativizando un saber específico sobre la literatura al fomentar criterios literarios laxos que desdibujarían, en consecuencia, la labor docente (Bombini, 2006). Como consecuencia, en muchos manuales de los años noventa comienza a observarse no sólo el abandono del canon tradicional sino una apuesta a una diversidad de discursos que excederían lo conocido hasta entonces como literatura, con la posibilidad además de producir, a modo de juego, nuevos géneros literarios.[1]

Sin embargo, llamativamente, la propuesta del actual DC no recae tanto en "pensar un canon literario escolar como controlar las prácticas de lectura a través de dos obsesiones: interpretar libremente y difundir esas interpretaciones" (Nieto, 2014:73). Para ello, el diseño revaloriza las prácticas sociales de lectura, que son asociadas a la idea de lecturas libres, distinguiéndolas de las que suelen suceder tradicionalmente en la escuela que aparecen diagnosticadas, además y desde el diseño mismo, como lecturas presionadas. Es en ese sentido que Nieto considera que el real aporte del DC es más un permiso para cuestionar lo dado que una renovación del panteón literario. De esta manera, el foco de la discusión volvería sobre el gusto y el placer, generando observaciones acerca de la especificidad literaria y la real función de la escuela. Dice Nieto:

1 El libro de Montes de Faisal (1994) incluye por ejemplo, el guión de la novela "Celeste" de Migré, distintos refranes y grafittis, junto a letras de Carriego o "La oveja negra" de Augusto Monterroso sin una distinción clara. Por el contrario, lo que se busca es que el alumno proponga la construcción de nuevos géneros a partir de lo que esos textos le provocan. Como puntapié inicial se ofrecen posibles nomenclaturas: "que hacen reír a lo loco", "que sirven para confundir al lector", "que ni su autor los entiende", etc.

> Sería demoledor que se demostrara la existencia de algo así como la "espontaneidad del gusto literario" porque, si así fuera, deberíamos creer que la posibilidad de sentir placer por la literatura de Borges es innata y que cualquier intento de acercarse a ella sería inútil para quien no trajera ese placer de su hogar de origen.
> Por el contrario, resulta más operativo pensar que el gusto literario es una construcción y que el gusto por algo es posible en la medida en que ese algo puede ser entendido, por difícil que sea su decodificación. (2010: 134)

Sin embargo, dicha discusión dentro del libro de texto se vuelve difusa: la materialidad discursiva propuesta por el manual impone otra conducta a la hora de enfrentarse a un texto de literatura. La presencia numerosa de paratextos, las voces modélicas y la intertextualidad propuesta, entre otros factores, construyen un lector que ya no lee literatura "a secas". Al respecto, Martínez Bonafé (2008) afirma que el sujeto que aprende con un manual entiende que la cultura tiene un carácter estático, cerrado y acabado, inscribiendo el problema del libro de texto en una concepción epistemológica que antecede a cualquier discusión didáctica.

Verificaremos, de forma muy breve, estas cuestiones, en dos propuestas editoriales para 5to año. La primera pertenece a la serie *Huellas* de la firma Estrada (2013) y la otra a la serie *Activados* de Puerto de Palos (2015). Ambas propuestas afirmaron tener muy en cuenta el diseño curricular a la hora de planificar el libro.[2] Ambas, además, pertenecen en la actualidad al grupo Mcmillan Argentina;[3] sin embargo, mantienen su independencia en cuanto al corpus literario propuesto en cada caso. En *Estrada* se privilegian autores extranjeros

2 Esta afirmación responde a la información que, mediante entrevistas, muy gentilmente, nos brindaron los editores.

3 Dicho grupo es una división de un grupo a su vez más amplio The Holtzbrinck Publishing Group, cuya sede se encuentra en Alemania, y es una de las compañías de medios líderes en el mundo que publica en medios impresos y digitales en más de 138 países. Macmillan Education posee cuatros sedes en América Latina: Argentina, México, Brasil y Perú.

y no se incluye literatura femenina, como lo recomienda el DC.[4] Por otra parte, como innovación al tradicional canon clásico, *Puerto de Palos* incluye a Paco Urondo, Oesteherheld, Angélica Gorodischer y Sacheri; *Estrada* ofrece "El mundo ha vivido equivocado" de Fontanarrosa de forma muy fragmentada. Sin embargo, ambos siguen consolidando como lecturas escolares a *El matadero*, *Facundo*, *Martín Fierro* y *Operación Masacre*.

Respecto al modo de acceso a las lecturas, *Estrada* propone comenzar a sociabilizarlas a partir de puntos de vista y experiencias personales de los lectores. Así, para acceder a *El juguete rabioso*, a "Irlandeses detrás de un gato" o al *Facundo* se realizan preguntas personales sobre, por un lado, el sufrimiento que implica crecer y lo que significa ser niño y por otro, las preguntas giran sobre los posibles cambios que sufre tanto la identidad de una nación como la de una persona. Entendemos entonces, que en estos casos las preguntas operan a partir de un sentido de la literatura y su función que, aunque realizadas algunas en uso potencial, dan por sentado ciertos supuestos sobre lo que la literatura representa partiendo además de una lectura que ya fue digerida, con preguntas que se encuentran más inscriptas en el campo filosófico que en el literario. Veamos ejemplos más concretos: las páginas que sirven de introducción a la obra de Arlt, mencionan los avatares de Silvio Astier, adelantando partes sustanciales de la novela : "Su aprendizaje está marcado por la literatura y por transgresiones a la ley: la lectura de relatos de bandidos; la construcción de un cañón que fascina por su capacidad de destruir, el robo a biblioteca de un colegio (...) la delación del Rengo" (11) pero las preguntas pensadas para abordar el texto literario apelan más que nada a la distinción entre escritura literaria y periodística ofreciendo "Yo no tengo la culpa" como texto refractario de las experiencias de vida del autor. Es decir, respecto a la lectura de *El juguete rabioso* esta pudo no haber ocurrido y sin embargo, el alumno se encuentra habilitado para responder las consignas, previendo que para resolver los cuestio-

4 En efecto, mientras que el DC propone el doble de textos argentinos sobre extranjeros (61/31), Estrada invierte esa relación ofreciendo 24 textos extranjeros sobre 16 argentinos. Respecto a la literatura femenina, el DC ofrece 14 textos, Puerto de Palos 7 y Estrada ninguno.

narios de literatura, no se necesita leer literatura, lo que construiría un tipo de lector diferente del propuesto por el DC. En este sentido, es interesante mencionar que aquella búsqueda por una lectura libre se enfrenta a la previsibilidad que todo diseño editorial legitima. En el inicio de estos dos manuales analizados, observamos indicaciones para leer el libro con la finalidad de que el alumno sepa de antemano lo que debe hacer antes de enfrentarse nuevamente, a la literatura "a secas". En ese sentido, ya hay una predisposición del lector frente al texto edificada desde el mismo manual, es decir, un protocolo de lectura que se habilita.

Respecto a las propuestas de contenidos, *Estada* ofrece un producto original apelando al discurso pictórico. Cada bloque se inicia con una obra reconocida. El bloque 2, por ejemplo, se denomina *La Identidad* y se inicia con el óleo de Berni "Manifestación" de 1934. Lo acompaña el siguiente fragmento: "Los rostros representados expresan dolor, indignación e ira, debido a la falta de trabajo en un país que comienza a sufrir las consecuencias de una modernización acelerada y de un gran crecimiento demográfico..." (31). De esta manera, se brindan interpretaciones que no encuentran espacio de desarrollo a lo largo del capítulo, dejando establecidas ciertas verdades que se instalan como absolutas respecto a, en este caso, la falta de trabajo. Además, la introducción a este bloque se denomina "En busca de la argentinidad", con lo cual, dicha argentinidad empieza a leerse en clave clasista, a partir de la obra de Berni y la representación de los obreros, luego como cuestión de raza con el *Facundo* y Cambaceres y luego política con Cortázar y Rozenmacher, en una operación que consolida ciertas representaciones de distinto tenor.

Por su parte, *Puerto de Palos* presenta una propuesta de lectura que se bifurca en dos grandes bloques, íntimamente relacionados con lo estipulado por el DC de la provincia de Buenos Aires. Así, el bloque 1 refiere a la cosmovisión mimética-realista e incluye cuatro capítulos donde se abordan, en el primer caso, textos literarios en relación con la historia (*El matadero, El farmer*); el segundo capítulo pensado bajo el título "Civilización y barbarie" (*Facundo*, *Martin Fierro*); el capítulo tercero denominado "Literatura y Militancia" (*Operación masacre*, "La verdad es la única realidad", "Glorias") y el cuarto dedicado a la literatura policial (*La pregunta de sus ojos*, "El dios de los

toros"). Se advierte en ese sentido que la denominación de los capítulos ya presenta un modo de leer: si tres de ellos abordan la relación entre la literatura con otras disciplinas o discursos, el segundo plantea una cuestión de conceptos a definir pero que se presentan cronológicamente y espacialmente dentro del cuerpo del libro o bien como conceptos previos a la obra sarmientina o posteriores a la de Esteban Echeverría. En ese sentido, el manual ofrece paratextos bajo el título *Infoactivados* que funcionan como notas al pie, que buscan para este caso particular, la explicación del concepto *bárbaro,* mencionando lo siguiente*:* "el término bárbaro procede del griego y en su acepción original significa el que balbucea. Inicialmente, los griegos lo usaban para referirse a las personas ajenas a su lengua y su cultura. Siglos más adelante, a partir de una visión eurocéntrica de la cultura, comenzó a utilizarse para referirse, en forma despectiva, a las sociedades que presentaban evoluciones culturales distintas a la europea" (30). Estas notas conectadas a la lectura impondrían una actitud frente al texto diferente de la que caracteriza a la lectura literaria ya que estos "injertos normalizadores" establecerían una lectura literal que, ubicada previa o posteriormente al texto literario, obturarían los desvíos propios de toda literatura (Tosi, 2017).

Por otra parte, dicho manual propone una sección diferenciada del cuerpo general denominada *Palabra Autorizada* que brinda textos diversos sobre teoría literaria. Dichos textos se ofrecen con claves para entenderlos aun para aquellos casos donde no se presentaría demasiada complejidad, como es el caso de "La poesía al alcance de los niños" de Gabriel García Márquez. En este sentido, vemos que también se obturarían posibles lecturas personales enfatizando una focalización de los temas, lo que alejaría al lector de aquellos modos de leer (si se quiere más académicos) que propiciarían a la apertura y a las posibles relaciones dialógicas entre los textos.

En síntesis, el libro de texto plasma ciertas condiciones de producción que lo convierten en un objeto particular. Allí están presentes las reglas propias del mercado, que limita o propone contenidos específicos para no perder competitividad junto a ciertas formas de decir pedagógicas que provocan modos de leer particulares. La literatura, como discurso específico, es afectada no solo al convertirse en disciplina a enseñar sino al encontrarse ubicada dentro de un soporte con

características propias que la fragmenta y la ubica en relaciones de intertextualidad variadas y la alinea a conceptos y representaciones brindadas de antemano. Por otra parte, la modalidad en que se presenta la información dentro del libro de texto permite construir un discurso de aparente anonimato que conquista la idea de ser concebido por una institución del saber y no por quienes verdaderamente los han construido (Tosi, 2010). En ese sentido, y aunque exista la intención de respetar los objetivos de sociabilización de las lecturas y de libre interpretación de los textos propuestos desde el DC, el libro de texto no puede evitar convertirse en un objeto que supervisa. Debido a esto, estamos no ya frente a un libro que se lee sino a un libro *en el que se lee* cierta información (Negrín, 2009). Y con esas características se mantiene, como afirma Martínez Bonafé (2008), como necesidad institucional desde la aparición de la *Didáctica Magna* de Comenio en 1657. Sin embargo, a pesar de los protocolos de lectura construidos desde estos dispositivos culturales e institucionales , no podemos dejar de contemplar que, en la heteroglosia del aula, se produce y se filtra la práctica cultural de la lectura y en ese sentido si, como afirma Rockwell, buscamos realizar una completa historia de la lectura escolar, "no es suficiente hacer la historia de los manuales escolares como textos; es necesario adentrarse al difícil territorio de la reconstrucción de prácticas de lectura que tienen su propia historia" (2001:13). Con este trabajo, intentamos, aunque se reconozca su insuficiencia, aportar algo a la primera parte de dicha afirmación.

Bibliografía

Botto, Malena (2014), "1990-2010. Concentración, polarización y después", en *Editores y políticas editoriales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp. 219-269.

Bombini, Gustavo (2006), *La trama de los textos. Problemas de la enseñanza de la literatura*, Buenos Aires, Lugar Editorial.

---------- (2009), *Reinventar la enseñanza de la lengua y la literatura*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.

Cañón, Mila (2002), "Disputa o convivencia: literatura y educación", *Sapiens*, Nº 1, v. 3, junio, pp.1-11

Chauvin, Silvina; Di Filippo, Luis; Fernández Bardo, Gabriela; Martín, Laura; Ramón Zerda, Claudia (2015), *Literatura 5. Desde las lentes realistas-miméticas y fantástico-maravillosa*, Buenos Aires, Puerto de Palos.

Croci, Paula; Groppo, Marcela; Isola, Laura; Paz, Martín (2013), *Literatura 5. Una perspectiva realista-fantástica*, Buenos Aires, Estrada.

Diseño Curricular para la Educación Secundaria. Literatura. 5º año (2011), Dirección General de Cultura y Educación, Subsecretaría de Educación, La Plata.

Martínez Bonafé, Jaume (2008), "Los libros de texto como práctica discursiva", *Revista de la Asociación de Sociología de la Educación*, Nº 1, v. 1, enero, pp. 62-73.

Montes de Faisal, Alicia (1994), *El texto como fuente de goce y apertura. Literatura Iberoamericana y Argentina,* Buenos Aires, Kapelusz.

Negrín, Marta (2009), "Los manuales escolares como objeto de investigación", *Educación, Lenguaje y Sociedad*, Nº 6, Vol. 6, diciembre, pp. 187-208.

Nieto, Facundo (2010), "Escuela media, canon y consumos culturales. Reflexiones en torno a las últimas décadas de educación literaria", *Educación, Lenguaje y Sociedad*, Nº 7, v. VII, diciembre, pp. 123-142.

---------- (2014), "Literatura sin crítica: el fin de los grandes currículos", *El taco en la brea,* Nº 1, v.1, pp. 70-88. http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/ElTacoenlaBrea/article/view/4203/6381

Rockwell, Elsie (2001), "La lectura como práctica cultural: concepto para el estudio de los libros escolares", *Educação e Pesquisa*, Nº 1, v. 27, enero/junio, pp.11-26.

Tosi, Carolina (2010), "Argumentatividad y polifonía en libros escolares. Un análisis microdiscursivo en libros de texto argentinos", *Alabe. Revista de Investigación sobre Lectura y Escritura*, Nº 2, julio-diciembre. http://nevada.ual.es:81/alabe/index.php/alabe/article/view/23/19

---------- (2012), "El discurso escolar y las políticas editoriales en los libros de educación media (1960-2005)", en *Historia de la Lectura en la Argentina. Del catecismo colonial a las netbooks estatales*, Buenos Aires, Editoras del Calderón, pp. 507-545.
---------- (2017), "La configuración del efecto de literalidad en las coleciones escolares de literatura. El caso argentino", *Entremeios: revista de estudos do discurso,* Vol. 14, enero-junio, pp. 293-310.

Martín Fierro, edición escolar. El caso GOLU

Carola Hermida

El presente trabajo indaga las continuidades y transformaciones que sufrió la edición de *Martín Fierro* dentro del catálogo de GOLU (Grandes Obras de la Literatura Universal). Esta colección de la editorial Kapelusz, pionera en el campo de los libros escolares, permite dar cuenta de las complejas relaciones entre el mercado editorial, las políticas y modelos educativos hegemónicos en cada contexto, así como de las diversas representaciones del lector y las vinculaciones entre la serie literaria y las demás, ya que, como señala R. Chartier, "... el pasaje de una forma editorial a otra ordena simultáneamente transformaciones del texto y la constitución de un nuevo público" (1996: 32).

Martín Fierro se configuró como "el clásico nacional" en los programas escolares de literatura argentina aún antes de que esto ocurriera en el sector más hegemónico del campo cultural, tal como puede verse en planes de estudio y documentos oficiales de fines del siglo XIX (Bombini, 2004). En la delimitación de un canon, el papel que juegan las instituciones, los agentes más consagrados o la crítica universitaria es innegable, sin embargo lo que importa estudiar aquí son las operaciones editoriales y didácticas que han favorecido este proceso de canonización y su continuidad. Tal como señala De Diego, las políticas editoriales tienen una poderosa incidencia en "la difusión de ciertos libros, la consolidación de tendencias de lectura, la canonización de autores..." (2014: 115).

Las ediciones escolares particularmente pueden funcionar como potentes andamios en la construcción de esta permanencia. En este sentido, es sabido que *Martín Fierro* significó una bisagra en la historia de la edición argentina ya que se consagró como "el primer *best seller* de autor nacional" (Pastormerlo, 2014: 24) y continuó con su éxito

editorial a lo largo de los años, en ediciones populares y de lujo.[1] En el campo de los libros escolares específicamente, el poema apareció tempranamente, fragmentado, en manuales y ediciones de trozos selectos. Ya en 1908, el *Compendio de literatura argentina. Adaptado a los nuevos programas de los Colegios Nacionales y las Escuelas Normales,* escrito por Alonso Criado dedica un capítulo a la literatura gauchesca, dentro de la cual incorpora el poema de Hernández, en una operación que se anticipa a las que realizarán Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones durante el Centenario (Bombini, 2004: 99). Sin embargo, la publicación completa tuvo que esperar a la segunda mitad del siglo XX, en la colección GOLU de Kapelusz, en 1953. Como hemos dicho, hasta ese momento, en la escuela secundaria las lecturas se concretaban principalmente a partir de fragmentos incluidos en compendios y publicaciones de trozos selectos editados con una finalidad didáctica.[2] Para acceder a las obras completas, había que recurrir a las ediciones corrientes que circulaban en el mercado.[3] Re-

1 En relación con las publicaciones más populares del siglo XX de Martín Fierro, Bombini menciona diversas ediciones que sin ser específicamente escolares contribuyeron "a forjar una representación de alta valoración del texto considerado central en el canon de la literatura argentina... desde la edición más vendida que es la que produce Eudeba, a gran formato y con ilustraciones del pintor Juan Carlos Castagnino a la versión en historieta de Roberto Fontanarrosa pasando por otras ediciones ilustradas, como la de Roberto Páez publicada por el Centro Editor de América Latina en 1975" (2017: 30).

2 Los "trozos selectos" circulaban principalmente entre estudiantes del nivel medio (Bentivegna, 2003 y Bombini, 2004) mientras que perduró la hegemonía del modelo retórico de enseñanza de la literatura, ya que se buscaba presentar de esta forma modelos a imitar. Los libros de lectura, en cambio, estaban destinados principalmente a los estudiantes del Nivel Primario (Sardi, 2010).

3 Cabe mencionar aquí la distinción planteada por Johnsen (1996) entre "textos escolares" y "libros escolares". Los primeros serían aquellos producidos expresamente para ser usados en ese ámbito, mientras que los segundos son aquellos que aunque no han sido originalmente concebidos para una circulación escolar se usan allí. En el caso de *Martín Fierro,* como he señalado en trabajos anteriores (Hermida, 2012, 2015, 2016), ciertas ediciones y colecciones económicas de las primeras décadas del siglo XX tenían una clara finalidad didáctica y a raíz de eso funcionaron como "libros escolares". Precisamente el poema de Hernández fue una de las obras que incluyó Ricardo Rojas entre los títulos que conformaban "La Biblioteca Argentina" y también, José Ingenieros editó un volumen colectivo, integrado por *Martín*

ción en la segunda mitad del siglo XX se da inicio a estas colecciones, que se presentan como poderosos dispositivos de construcción del canon escolar en función de la selección de textos que ofrecen, pero también, en tanto conformadoras de protocolos de lectura a partir de paratextos que explican, circunscriben, anotan, traducen y proponen actividades (Piacenza, 2001 y 2012). GOLU, Grandes Obras de la Literatura Universal, inaugura esta modalidad editorial, a través de una propuesta que además de asumir el compromiso de publicar los textos completos, apuesta a generar un vínculo más profundo entre la obra literaria y la subjetividad lectora, encuentro difícil de lograr si la escuela se limita a presentar solo fragmentos de las obras para el estudio historiográfico o el análisis retórico.[4]

Fierro, Santos Vega y *Fausto* para "La cultura argentina", con prólogo de C. Bunge. Ambas ediciones de 1915 tenían un propósito pedagógico, como puede verse en sus paratextos y sistemas de notas, en el costo de los ejemplares, así como en los lugares en los que se vendían y circulaban. Sin embargo, no formaban parte de una colección concebida expresamente para un uso escolar.
En 1925 Eleuterio Tiscornia publicó una edición anotada de la Primera Parte del poema, para editorial Conti y la Segunda se imprimió en 1930 en la imprenta de la Universidad de Buenos Aires. Ambas fueron reunidas y publicadas con un prólogo de su discípulo Jorge M. Furt, para Losada en 1939. Esta editorial continuó reeditándola por varios años, lo que hizo que llegara a un numeroso público, incluidos los estudiantes secundarios. Leguizamón se apoya en ella para preparar la primera edición escolar que realiza para Kapelusz que analizaré.

4 Si bien no desde sus inicios, la colección estuvo dirigida por Ma. Hortensia Lacau, docente que plasmó su "metodología" tendiente a propiciar un encuentro más personal, experiencial y "creativo" entre los jóvenes y la literatura en su *Didáctica de la lectura creadora* (1966). Allí expone su propuesta para el aula, que se enlaza fuertemente con su quehacer como directora editorial en Kapelusz y Plus Ultra. En el segundo prólogo de esta *Didáctica* presenta su "...deseo de que el joven lector sea, protagonista de su lectura, que tome parte y partido y se sienta cerca del autor como de un ser humano creador que habla de sí mismo y de su obra" (2008: 12). Su propósito es "convertir al lector adolescente en *colaborador, personaje, creador de proyectos completivos vinculados con la obra, polemista comprometido, testigo presencial, relator de gustos y vivencias, etc..."* y "establecer una vinculación emocional entre el adolescente y...el libro que leía" (28). Para lograrlo, considera fundamental poner a su alcance libros completos que se hayan seleccionado teniendo en cuenta los listados oficiales, pero también contemplando las temáticas que pueden despertar interés en los adolescentes. La "accesibilidad" del libro es un elemento central en su propuesta, por eso la metodología que describe prevé que cada estudiante com-

A nivel editorial, eran los últimos años de la llamada "época de oro" (De Diego, 2014) que abriría paso a una etapa de "consolidación del mercado interno" (Aguado, 2014) y de fortalecimiento de las editoriales nacionales. Este auge de la edición en nuestro país, sumado al aumento de la matrícula en la educación secundaria favoreció el surgimiento de emprendimientos editoriales como el de GOLU. Según Paola Piacenza, en su origen "...está la preocupación por volver accesible una biblioteca 'para un lector adolescente alumno de escuela secundaria' imaginada sobre una hipótesis humanista acerca del lugar de la literatura en la formación" (2015: 11). Desde esta perspectiva, incluir el título de Hernández se vincula con el paradigma historiográfico que se abre paso en la enseñanza literaria en el inicio del siglo XX y suscribe al mandato del "neohumanismo" que, impulsado por R. Rojas desde el Centenario, busca consolidar una formación escolar en la que las humanidades nacionales permitieran la construcción de una ciudadanía para la democracia. La preeminencia de este paradigma no significa el abandono del modelo retórico o prescriptivo, por lo tanto, también era necesario que esta edición de *Martín Fierro* permitiera la reflexión sobre la lengua nacional, lo que requería de un sistema de notas que posibilitara llevar adelante este objetivo a partir de un poema gauchesco.

La primera edición

Esta primera edición incluye un estudio preliminar de Carlos Alberto Leguizamón, quien está a cargo a su vez de las notas. El volumen presenta también un listado titulado "Algunas ediciones de *Martín Fierro"* y el apartado "Nuestra edición", donde haciendo uso de la primera persona del plural, se da cuenta del cuidado filológico que se ha puesto en la preparación del texto, así como de algunas cuestiones normativas y gráficas. Al final aparece una "Breve bibliografía críti-

pre un ejemplar en el año, pero a través de un sistema de rotación pueda leer diez volúmenes. Cada joven, manipula, lleva a su domicilio, lee y escribe a partir de una interacción personal, a la vez íntima y comunitaria, con los libros, en tanto objetos destacados del mundo de la cultura, cuya valoración la escuela debe promover.

ca" donde se ponderan precisamente las ediciones anteriores que se han consultado (las de Eleuterio Tiscornia, Carlos Alberto Leuman y Ángel Batistesa), así como estudios realizados por críticos y escritores contemporáneos (Ezequiel Martínez Estrada, Jorge Luis Borges), lo que contribuye a consolidar la representación de un prologuista actualizado. No faltan tampoco las referencias a R. Rojas y L. Lugones, cuyas lecturas tendientes a conformar el poema como el texto épico nacional sostienen la introducción y todo el sistema de notas. Por último, figuran "Algunas fuentes de las notas y el estudio preliminar", donde conviven las citas a Séneca, Sarmiento, Mansilla, Borges, Canal Feijóo, Hudson o Bartolomé Hidalgo. Este listado variopinto da cuenta de las operaciones de lectura puestas en marcha por el comentarista: la lectura erudita y confrontada en fuentes; el cuidado filológico; la preocupación por cuestiones normativas y retóricas; el análisis basado en los aspectos contextuales y biográficos; la interpretación en clave épica; la inserción del poema en series y el envío a otros textos, como pautas constitutivas de cierto modelo de lectura.

Con este fin, la construcción de *Martín Fierro* como libro escolar lo rodea de umbrales que buscan pautar determinados modos de acceso, en tanto la materialidad misma de este objeto de lectura (un libro pequeño, maleable, adecuado para su traslado y lectura en diversos espacios; con tapa flexible y el papel de baja calidad; páginas con márgenes reducidos; ausencia de ilustraciones y tipografía mínima) lo conforman como un soporte económico y versátil, adecuado por tanto para su lectura en la escuela. Este volumen barato y enmarcado nos dice mucho acerca de cómo se concebía la lectura literaria escolar por entonces: se trataba de una práctica fuertemente pedagogizada, que no buscaba despertar el placer estético en los lectores (paradigma que medio siglo después pugnará por imponerse en las aulas): ni el libro como objeto ni la forma de leerlo propician el surgimiento de una experiencia rica en este sentido. Al contrario, se trata de una práctica fuertemente condicionada, tutelada por ciertas imposiciones escolares: un abordaje biografista, sustentado por la concepción de la literatura como reflejo de la realidad socio-histórica; la inclusión del texto en una o varias series, de forma tal que el lector se acerque a él con estructuras y saberes prefijados; la lectura aplicacionista, pautada por la explicación y valoración del texto formulada por especialis-

tas en las páginas iniciales del libro; la vigilancia lingüística que evita la propagación de vulgarismos y usos incorrectos en las notas, etc. Se construye así un determinado *habitus,* ciertas formas de acceso y prácticas que dan cuenta de las representaciones que articulan la enseñanza de la literatura y la función de la lectura de "los clásicos" en la escuela media.

Adaptaciones y cambios hacia fines del siglo XX

Avancemos 50 años. La edición de *Martín Fierro* de fines del siglo XX en la misma colección presenta ya la tapa verde, con la ilustración de un gaucho cantor en una pulpería, incluye en su contratapa una reseña que define al poema como "la obra maestra de la literatura argentina" y destaca el estudio preliminar y las notas de C. A. Leguizamón. Sin embargo, en el interior del ejemplar, el nombre del anotador no vuelve a aparecer (ni en los créditos) y se agrega una "guía de trabajos prácticos" cuyas primeras consignas se resuelven precisamente a partir de la lectura del estudio preliminar y de las notas.[5] Este paratexto no disimula su carácter de agregado, yuxtapuesto, con otra tipografía (de mayor tamaño, despejada, sin serif). La elección del término "guía" da cuenta a su vez de una distribución de roles muy pautada: hay un lector desvalido, incompetente para enfrentarse en soledad con "la obra maestra", de ahí la necesidad (y la dependencia) del especialista capaz de encausar la lectura.

Coherentemente con la presentación de notas y aclaraciones en apariencia "objetivas", las preguntas se estructuran como intervenciones inocentes, naturales, necesarias para la interpretación "correcta" del texto. Como dice P. Kuentz (1992) al analizar los cuestionarios presentes en los manuales de literatura, "estas preguntas con respuestas implícitas y con respuestas únicas sugieren naturalmente la exis-

5 Se evidencia así el carácter de "autoencierro" de los manuales y las ediciones escolares señalado por numerosos investigadores. P. Kuentz (1972 [1992]), en un trabajo inaugural sobre este género, sostiene que su frecuentación "*evita* cualquier otra lectura" ya que "el alumno no tiene que salir nunca de su universo totalitario" (54). En este caso, varias de las consignas de la "guía" dan cuenta de este pacto de lectura tautológico.

tencia de un '*sentido correcto'* del texto" (51) y ubican por tanto "al alumno en la posición de educando, imponiéndole la 'necesidad de ser educado'" (51).

De este modo, lo que estaba sugerido o explicado en las primeras ediciones, se reformula aquí de manera tal que el lector deba repetirlo o transcribirlo. Se da entonces una relación especular entre estas actividades y los demás paratextos: la resolución de las consignas depende de ellos. Como espejo funciona también la colección en su conjunto respecto del *curriculum* prescripto: es una representación de la moral lectora escolar.[6]

Así, el libro que se publica a fines de siglo XX continúa editando el poema con el mismo estudio preliminar de los 50. Como "novedad" incorpora algunas ilustraciones, pero estas son reproducciones de los grabados que acompañaron las ediciones de fines del XVIII y dan cuenta de cierta "representación" del gaucho cantor. Los supuestos que estructuran estos paratextos se reafirman en ciertas actividades de la "guía" final. GOLU sostiene así a través de los años, ciertas *lectios* (la lectura comparativa y biográfica, la inclusión en series, el estudio lingüístico, la búsqueda de aprovechamiento "moral" o de formación en valores a partir de la lectura literaria, cierta representación de la figura del "gaucho", etc.). Sin embargo, se establecen también otros criterios: en lugar de comparar con la poesía castellana o la literatura romántica, como se hacía en las notas de la primera edición, se proponen comparaciones con la narrativa contemporánea, el rock o la historieta; también se fundan otras series y se habilita un espacio para la producción plástica o literaria. Como parches, que pueden percibirse claramente tanto a nivel tipográfico como del contenido, aparecen estas consignas que buscan adecuarse a los nuevos paradigmas que pugnaban por entonces por imponerse en el campo literario, educativo y editorial. Responden así simultáneamente a la necesidad de ofrecer al docente trabajos prácticos y guías que "simplifiquen" su trabajo,

6 Dice al respecto Bombini: "Esta relación especular que busca preservar para el espacio escolar un significativo conjunto de textos de la cultura parece suponer una concepción de la literatura y su enseñanza que entiende al receptor-alumno como una página en blanco... la propuesta editorial pacta con 'lo dado' y lo retroalimenta." (2004: 167).

habida cuenta de la sobrecarga horaria de los profesores de literatura y también, de la competencia con las demás editoriales que se han sumado al campo y que brindan propuestas de este tipo. GOLU ya no es la única colección dedicada a la escuela y debe por tanto implementar dispositivos que le permitan competir en el mercado. A su vez, estas consignas ponen en relación el poema de Hernández con los "nuevos géneros" que aparecían por entonces en programas y manuales de la mano del llamado "enfoque comunicativo", así como la jerarquización de la "interdisciplinariedad" y el trabajo con "géneros auténticos", "no escolarizados", "de circulación social".

La edición del Bicentenario

A partir de 2008 GOLU asume definitivamente un formato nuevo y comienza a tener dos secciones: juvenil e infantil. La primera se asume como continuadora de la política "histórica" de la colección, por lo que incluye en la primera página de sus nuevos libros, bajo el nuevo logo, la aclaración "Grandes Obras de la Literatura Universal. Fundada en 1953. Colección pionera en la formación escolar de jóvenes lectores".

Heredera de esta historia, pero renovada, parece decirnos, inaugura un catálogo que busca dar respuesta a las demandas escolares del nuevo siglo. Se incorporan traducciones de títulos de la literatura juvenil universal de aventuras y terror, como *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde, Frankestein, Los tigres de la Malasia, Las aventuras de Huckleberry Finn*, entre otros; incluye antologías a partir de géneros y/o personajes convocantes, como *Seres que hacen temblar – Bestias, criaturas y monstruos de todos los tiempos*; pero elige reeditar también algunos pocos títulos del catálogo original. Estos "textos clásicos" que se siguen leyendo en la escuela, se publican en ediciones muy enmarcadas y con la incorporación de obras contemporáneas para favorecer lecturas intertextuales y "actualizar" aquellas escrituras más lejanas en el tiempo. Así sucede, por ejemplo, con *La vida es*

sueño que se publica junto a "Automáticos" de Javier Daulte.[7] Sin embargo, a diferencia de lo que ocurría con las primeras ediciones de GOLU, en cuyo catálogo predominaban los títulos pertenecientes a la literatura española y argentina, nos encontramos ahora con un listado en el que hay un fuerte predominio de obras traducidas. *Martín Fierro, La cautiva y el matadero* y la antología *Cuentos fantásticos argentinos*, son los únicos representantes de la literatura argentina en esta nueva etapa de GOLU.

Esta edición de *Martín Fierro* se publica con la leyenda "Edición del Bicentenario", etiqueta que justifica una revisión no sólo de la obra de Hernández, sino de la crítica que en torno al poema se desarrolló en nuestro país. Se presenta entonces un libro fuertemente enmarcado, con una gran profusión de paratextos, característica que comparte con las demás ediciones escolares que circulan en el mercado actual. Estos "umbrales" definen los ambiciosos propósitos de la colección y el sentido de "Leer hoy y en la escuela el *Martín Fierro*", título de uno de estos numerosos textos introductorios. Desde este anclaje, presenta al poema como "un clásico de la literatura nacional", pero define esta cualidad como una construcción generada durante el primer Centenario de la Revolución de Mayo. Aclara que el texto "fue *usado* por las elites dirigentes para establecer un arquetipo de 'lo nacional'...", (el destacado es mío) alertando así a los lectores acerca del carácter "no natural" de esta caracterización. A continuación se presenta el "Avistaje" y luego la "Palabra de expertos" a cargo de Alejandra Laera, que reemplaza el estudio preliminar de Leguizamón. Si bien en este texto se incluyen datos biográficos o contextuales, la escritura se despega de análisis biografistas o de una concepción exclusivamente mimética de la literatura. Enmarcado en un paradigma sociocultural de la lectura, al igual que los diseños curriculares del momento, presenta otros desafíos e invita a establecer correlaciones entre series, relevando no solamente los condicionamientos ideológicos o políticos del autor, sino también los de las interpretaciones y valoraciones del poema a lo largo de la historia, factor totalmente ausente en las anteriores ediciones.

7 También publican *Romeo y Julieta* acompañado por "Equívoca fuga de señorita, apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho" de Daniel Veronese.

La eliminación del "estudio preliminar" de Leguizamón responde entonces a la necesidad de incluir otro más actualizado, firmado a su vez por una referente indiscutida en el tema, en el contexto actual. Sin embargo, el sistema de notas diseñado por Leguizamón se mantiene, aunque con interesantes supresiones. Si bien perduran las explicaciones centradas en lo semántico o en información geográfica e histórica, las referencias literarias se restringen, al igual que ciertas valoraciones morales, psicológicas o culturales que Leguizamón deslizaba en sus notas.

Otro cambio en esta edición son las ilustraciones, deudoras en este caso del estilo gráfico del cómic, oscuras, dinámicas, en blanco y negro. En ellas, Martín Fierro deja de ser el gaucho cantor prolijo, ubicado dentro de la pulpería, para transformarse un personaje belicoso e independiente. Si las notas se ocupan de inducir cierta lectura operando en la interpretación de las palabras y las figuras retóricas, la ilustración se avoca al significado del poema en su conjunto, seleccionando las escenas en las que Fierro se rebela y lucha valiéndose de sus armas, sean estas el canto o el cuchillo.[8]

Por último, se incluyen "actividades" de "comprobación de lectura", de "comprensión", de "análisis" y finalmente, de "producción". Se trata de un dispositivo mucho más complejo que la sencilla "guía" que figuraba en la edición de los años 90, que presenta propuestas diversas, adecuadas para diversos paradigmas y concepciones de la lectura literaria: desde el "control lector" y la "comprobación de lectura", hasta el análisis interpretativo y la escritura de invención. Se promueve a partir de ellas una lectura comparativa del poema, vinculándoselo con el cine, el rap, el cómic, la literatura argentina contemporánea, así como el abordaje de categorías teóricas tales como la "parodia" o la "intertextualidad". De esta forma, se pretende incorporar ciertos paradigmas y marcos teóricos más actualizados, sin dejar de incluir las actividades y consignas más tradicionales, para que cada modelo literario y pedagógico encuentre aquí sus opciones. De todas formas, estos cambios parecen sugerir que para que los jóvenes puedan seguir leyendo el poema de Hernández en el siglo XXI hay

8 Me he referido con más detalle a las transformaciones en las ilustraciones y las actividades en la "Edición del Bicentenario" en Hermida, 2017.

que señalar el carácter histórico de ciertas interpretaciones canónicas, ofrecerles ciertos puntos de apoyo (distintos tal vez de aquellos que se ofrecían hace 50 años), invitarlos a establecer otras relaciones, brindar espacios que favorezcan una apropiación del texto que los implique desde lo personal y subjetivo, así como diseñar propuestas para que construyan sus lecturas a través de distintos géneros y lenguajes.

¿Leemos el mismo poema si leemos la edición escolar de mediados de siglo XX, la de fines de ese siglo, o la del Bicentenario? ¿En qué sentido estas decisiones editoriales inciden en las prácticas de lectura posibles? Como sostienen Cavallo y Chartier, "Contra una definición puramente semántica del texto... conviene tener en cuenta que las formas producen sentido y que un texto está revestido de un significado y un estatuto inéditos cuando cambian los soportes que le proponen a la lectura." (2004: 16). En efecto, estas decisiones económicas, ideológicas, estéticas, didácticas pretenden enseñar (en los diversos sentidos del término) ciertas formas de leer el *Martín Fierro* e instaurarlo a su vez como lectura modelo que ejemplifique cómo leer la literatura nacional. Y si ampliamos la mirada, como dice Kuentz, formar este tipo de lector apunta a construir cierto modelo de consumidor y de ciudadano.[9]

9 Dice Kuentz: "...una vez terminada la clase ya no se leen los 'clásicos', pero el alumno aprendió cierto modo de lectura. El alumno se convirtió en 'público', en un espectador 'dócil' de la publicidad y de su variante oficial, la información. El discurso sobre los textos produce este consumidor 'privado', para él la obra de arte es un objeto de apropiación individual y solitaria. Es el 'cliente' ideal, el que escucha." (1992: 64).

Bibliografía

Aguado, Amelia (2014), "La consolidación del mercado interno", en De Diego, J. L. (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010),* Buenos Aires, FCE, pp. 135-172.

Bombini, Gustavo (2004), *Los arrabales e la literatura. La historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria argentina (1860-1960),* Buenos Aires, Miño y Dávila.

---------- (2017), "Mediación editorial: una dimensión pendiente en las consideraciones sobre el canon literario escolar", *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños,* Año 2, Nº 4, pp. 19- 34. Disponible en: http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/article/view/2198

Cavallo, Guglielmo y Chartier, Roger (dir.) (2004), *Historia de la lectura en el mundo occidental,* Madrid, Santillana.

Chartier, Roger (1996), *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII,* Barcelona, Gedisa.

De Diego, José Luis (2014), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010),* Buenos Aires, FCE.

Hermida, Carola (2012), "Coleccionar para educar". Acerca de "La Cultura Argentina (1915-1928)", *Revista Estudios de Teoría Literaria*, Año 1, Nro 2, Mar del Plata, UNMdP, Facultad de Humanidades, pp. 17-30. Disponible en: http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/134

Hermida, Carola (2015), "Lecturas de colección: A cien años de las dos primeras colecciones argentinas de clásicos nacionales", *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños,* Año 1, Nº 1, pp. 5-20. Disponible en: http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/article/view/1485

Hermida, Carola (2016, noviembre), "Coleccionar, narrar y enseñar. Operaciones discursivas en el Centenario Argentino para construir una tradición nacional", *El taco en la brea,* Año 3, Nº 4, Santa Fe, CEDINTEL-UNL, pp. 18-48.

doi: www.dx.doi.org/10.14409/tb.v0i4.6003. ISNN 2362-4161. Disponible en: http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/133/221

Hermida, Carola (2017), "Continuidades y rupturas en las ediciones escolares de Martín Fierro", *6ta. Jornada de Promoción, Investigación y Debate del Universo del Martín Fierro,* Organizadas por la Municipalidad de Ayacucho del 16 al 18 de noviembre.

Johnsen, E. B. (1996), *Libros de texto en el calidoscopio. Estudio crítico de la literatura y la investigación sobre los textos escolares,* Barcelona, Ediciones Pomares-Corredor.

Kuentz, Pierre (1992) [1972], "El reverso del texto", en Bombini, G. (comp.), *Literatura y educación,* Buenos Aires, CEAL, pp. 34-65.

Lacau, María Hortensia (2008) [1996], *Didáctica de la lectura creadora,* en línea: https://issuu.com/fellini2012/docs/didactica_de_la_lectura_creadora

Pastormerlo, Sergio (2014), "El surgimiento de un mercado editorial", De Diego, J. L. (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010),* Buenos Aires, FCE, pp. 1-62.

Piacenza, Paola (2015), GOLU, "El canon escolar entre la biblioteca y el mercado", *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, Vol. 1, Nº. 1, diciembre, pp. 109-131. Disponible en:
http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/article/view/1491/1492

Sardi, Valeria (2010), *El desconcierto de la interpretación. Historia de la lectura en la escuela primaria argentina entre 1900 y 1940,* Santa Fe, UNL.

COLABORADORES

Paula Aguilar. Doctora en Letras y traductora de inglés por la Universidad Nacional de La Plata (Argentina); se desempeña como profesora de literatura e investigadora en la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales (Concepción del Uruguay), Universidad Autónoma de Entre Ríos. Investiga los vínculos entre literatura, historia reciente y memoria, y los cambios que en la tradición literaria latinoamericana se gestan desde la década de 1960 hasta el presente. Participa de la Red VyRAL (Violencia y representación en América latina) y la Red KATATAY de docencia e investigación en literatura latinoamericana. Ha colaborado con artículos en diversas revistas académicas y libros; es autora del libro *Libros de arena, desiertos de horror: literatura y memoria en la narrativa de Bolaño* (2016). Actualmente participa del Proyecto: "Violencia, literatura y memoria en el campo literario latinoamericano de las últimas décadas", dirigido por la Dra. Teresa Basile y co-dirigido por la Dra. Miriam Chiani, (PIUNLP).

Victoria Alcalá. Licenciada en Letras con orientación en Medios de Comunicación (Universidad Católica Argentina). Durante 2012 y 2014, bailarina becada en el Grupo de Experimentación de Artes del Movimiento (Universidad Nacional de las Artes). Cursó seminarios de Posgrado de la Especialización en Tendencias Contemporánea de la Danza (UNA). Dictó clases en "Taller de Expresión Corporal" para proyecto "Nexos" del Hospital Borda. Fue editora de la Revista *Giró cartelera*, de danza contemporánea. Ganó premios provinciales de poesía, en La Pampa (2006-2002). Actualmente becaria de CONICET como doctoranda en Letras (Centro de Investigaciones de Literatura Argentina, UCA). Docente en "Arteterapia", "Danzaterapia", "Técnicas y Estrategias Artísticas" en nivel terciario, en el Centro de Estudios Interdisciplinarios para el Aprendizaje y la Comunicación.

Raquel Arias Careaga. Profesora en la Universidad Autónoma de Madrid en el área de Literatura Hispanoamericana. En centros como el Instituto de Estudios Europeos, o las sedes en Madrid de la Universidad de Nueva York, la Universidad de Boston o SUNY, ha impartido clases de lengua y literatura española con temas que van desde Cervantes a la novela española actual, sin olvidar la novela hispanoamericana y los estudios de género. Ha publicado artículos en revistas españolas y extranjeras sobre Cervantes, Carlota O`Neill, Julio Cortázar, Eduardo Galeano, Elena Garro, Luisa Carnés o Alejo Carpentier, entre otros autores. Es autora del libro *Escritoras españolas (1939-1975): poesía, novela y teatro*, y responsable de una edición de *Tristana*, de Pérez Galdós. Asimismo ha escrito un libro sobre los cuentos de Rubén Darío y en 2008 publicó la primera edición anotada de la novela *El arpa y la sombra*, de Alejo Carpentier, en Akal. Ha participado también en el volumen colectivo ¿Qué hacemos con la literatura?, publicado en 2013 y en 2014 apareció en la editorial Sílex su biografía sobre Julio Cortázar titulada *Julio Cortázar. De la subversión literaria al compromiso político*. Es subdirectora de *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico*.

Aldana Baigorri. Profesora en Letras de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Su proyecto de tesis, bajo la dirección del Dr. José Luis de Diego, se titula "Políticas editoriales y libros de texto en Argentina. El *Facundo* como propuesta de lectura (2012-2015)". Integra el grupo de Investigación de la UNLP, dirigido por José Luis de Diego *"Historia del libro y la edición (Argentina y América Latina): mercado y valor literario"*. Ha publicado y presentado trabajos en distintos eventos: "La literatura vedada. Un acercamiento a las políticas editoriales de los noventa" en la I Jornada de *El toldo de Astier. Propuestas y estudios sobre la enseñanza del lengua y la literatura* (2015), "El *Facundo* en los libros de texto. Los procesos de edición y propuestas de lectura (1995-2015)" en las *IV Jornadas de Investigación en Edición, Cultura y Comunicación,* (2016); "Procesos editoriales y efectos pedagógicos en la construcción del lector en los libros de texto" en el *II Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición* (2016) y "Educación, mercado y literatura. El libro de texto como lugar de disputa" en el *VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, entre otros.

Rosalía Baltar. Doctora en Letras (UNMdP), profesora adjunta regular del área Teoría Literaria e investigadora del CELEHIS. Ha publicado el libro *Letrados en tiempos de Rosas* (Eudem, 2012) *y* compilado con María Coira y Carola Hermida, *Escenas interrumpidas de la literatura argentina I y II* (2006, Ediciones Pedro Suárez y 2011, Katatay), con Carlos Hudson, *Figuraciones del siglo XIX: libros, escenarios y miradas* (2007, Finisterre), con María Coira, *Autobiografía y teoría* (2009) y con Virginia Forace (2016), *Letrados, hombres de letras, intelectuales: reflexiones en torno a la figura de autor* (Siglos XIX y XX).

Mariana Bonano. Profesora, Licenciada y Doctora en Letras (Orientación Literatura) por la Universidad Nacional de Tucumán (UNT). Investigadora Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Se desempeña como Profesora Adjunta en las cátedras "Periodismo", "Producción Periodística" y "Seminario de Trabajo Final" de la carrera de Ciencias de la Comunicación de la UNT. Integra el proyecto de investigación "Lecturas del presente. Realismos y construcción de realidades en la cultura latinoamericana (literatura, cine, producción audiovisual)", dirigido por la Dra. María Laura de Arriba y subsidiado por el Consejo de Ciencia y Técnica de la UNT, así como el Nodo Tucumán de la Red Académica Interuniversitaria de Docencia e Investigación en el área de la literatura y de la cultura latinoamericana Katatay. Fue becaria del CIUNT y becaria doctoral y postdoctoral del CONICET. Obtuvo además dos becas de movilidad profesional otorgadas por el Ministerio de Educación de la República Argentina en 2010, y el programa ISAP (Alemania), en 2015, respectivamente. Ha difundido numerosos artículos sobre literatura y crítica literaria en compilaciones y revistas especializadas, en particular sobre la producción de Francisco Urondo y la intelectualidad argentina de 1960, así como sobre problemáticas inherentes a la prensa y al rol de los medios en la sociedad y en particular, sobre el periodismo narrativo latinoamericano.

Pedro Brum Santos. Doutor em Letras. Professor Titular da Universidade Federal de Santa Maria, Brasil. Publicou *Teorias do Romance*, Relações entre ficção e história; *Literatura, história e memória em Baú de ossos; Extensão do moderno na narrativa brasileira*. Participou

da organização de reedições: *Felippe D'Oliveira*. Obra completa; *Prado Veppo*. Obra completa; *Memórias*, de João Daudt Filho; *Cronologia histórica de Santa Maria e do extinto município de São Martinho*: 1787 – 1930, de Romeu Beltrão. Integra coletâneas coletivas de crônicas, contos e novelas. Bolsista PQ 2 do CNPq e coordenador do Grupo de Pesquisa Literatura e História.

Carlos Dámaso Martínez. Escritor, Doctor en Letras (Universidad Nacional de Córdoba). Autor de varias novelas y libros de cuentos. Entre los más recientes, *El otro tiempo* (2010) *y El descubrimiento* (2013) (novelas); *Emoción violenta* (2015) (cuentos); *La seducción del relato. Escritos sobre literatura*, *Una poética de la invención. La renovación del fantástico en Bioy Casares* (2014) y *Lecturas escritas. Ensayos sobre literatura latinoamericana y arte* (2017) (ensayos). Recibió, entre otros, el Primer Premio de Novela Fundación Nacional de las Artes, el Primer Premio Ricardo Rojas Cuento-Novela de la Ciudad de Buenos Aires y una Mención Especial en el Premio Nacional de Novela (2009-2012) de la Secretaría de Cultura de la Nación por *El otro tiempo*. Ha publicado ensayos en revistas argentinas y del exterior. Ha sido editor de la Revista *Espacios* de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Es profesor en la Maestría de Crítica y Difusión de las Artes e Investigador en el Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (IIEAC) de la Universidad Nacional de las Artes e investigador residente en el ILH (UBA). Es director de los *Portales online* sobre Adolfo Bioy Casares y Roberto Arlt de la Biblioteca Virtual Cervantes.

María Estrella. Profesora y Doctora en Letras (UNMdP). Se desempeña como Ayudante regular en las asignaturas "Literatura y Cultura Europeas I" y "Literatura y Cultura Europeas II". Es miembro del grupo "Literaturas Europeas Comparadas" (radicado en el CELEHIS), cuyo Proyecto en curso se titula "El cuerpo y sus representaciones literarias: subjetividad y biopolítica en las literaturas europeas comparadas, desde el último tercio del siglo XX hasta la actualidad.". Obtuvo diversas becas de la UNMdP (Iniciación, Perfeccionamiento y Formación Superior) gracias a las cuales desarrolló proyectos de investigación dedicados al *roman* medieval y, posteriormente, a la narra-

tiva de la británica Jeanette Winterson, tema de su Tesis Doctoral. Ha intervenido como expositora en numerosos Congresos Nacionales e Internacionales dedicados a literaturas comparadas, literatura italiana, literatura francesa, etc. Ha participado como coautora en libros como Rodríguez, Gerardo (Director). *Textos y contextos II. Exégesis y hermenéutica de obras medievales*; Álvarez, María Angélica (coord.). *Viajes de ida y vuelta. De escrituras y reescrituras en la literatura europea* y Cattedra, Olivia (Directora). *Mito e Historia II: El umbral de la eternidad,* entre otros.

Carola Hermida. Profesora y Doctora en Letras (UNMdP). Docente en la UNMdP, a cargo de las cátedras "Didáctica especial y Práctica Docente" y "Seminario de investigación sobre enseñanza de la lengua materna y la literatura" en el Profesorado en Letras; ha dictado seminarios de posgrado sobre esta temática en otras universidades del país. Dirige junto a Mila Cañón el proyecto de investigación "Prácticas de lectura: enfoques, voces y miradas", radicado en el CeLeHis (FH-UNMdP), cuya comisión directiva integra. Participa como organizadora y expositora en congresos nacionales e internacionales referidos a la didáctica de la lengua y la literatura. Sobre estos mismos tópicos ha publicado diversos artículos en revistas especializadas del país y el exterior. Dirige junto a Mila Cañón la revista *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*. Sus últimos libros publicados son *Libros que importan. La literatura para niños en la Educación Primaria* (2016) en colaboración con Mila Cañón, Ana Clara Hermida y Florencia D'Antonio; *Enhebrar palabras. Itinerarios de lectura y mediación* (2016), compilado junto a Mila Cañón; *Formación docente y narración. Una mirada etnográfica sobre las prácticas* (2017), en conjunto con Claudia Segretin y Marinela Pionetti y *Prácticas y operaciones de lectura en el corpus escolar* (2018), compilado junto a Mila Cañón.

Virginia P. Forace. Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Docente en las cátedras de "Taller de Otras Textualidades", Teoría y Crítica Literaria II" y "Metodología de la Investigación Científica" (UNMDP). Fue becaria posdoctoral por CONICET dirigida por las Dras. María Coira y Rosalía Baltar; miembro

del grupo de investigación Estudios de Teoría Literaria y del Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS); secretaria de redacción de la revista *Estudios de Teoría Literaria*. Además de sus publicaciones en revistas especializadas y capítulos en libros, ha coordinado (junto a Rosalía Baltar) el número monográfico "De letrados, hombres de letras e intelectuales en los siglos XVIII Y XIX" (revista *Estudios de Teoría Literaria*, 2014), y compilado (junto a Baltar) *Letrados, hombres de letras, intelectuales. Reflexiones en torno a la figura de autor. Siglos XIX y XX* (2016), y *Discursos del entretenimiento I. Letras 'menores' del siglo XX y XXI* (junto a Facundo Giménez, en prensa).

Isabel Molinas. Profesora en Letras y Magíster en Didácticas Específicas, egresada de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral. Doctora por la Universidad de Buenas Aires. Profesora Titular Ordinaria de "Problemática de la Literatura y las Artes Actuales" (Departamento de Letras, FHUC-UNL) y de "Introducción a la Comunicación y Comunicación I-II-III" (Licenciatura en Diseño de la Comunicación Visual, FADU-UNL). Directora del Proyecto de investigación "Poéticas y políticas del diseño de experiencias de comunicación visual en el espacio público. Indagaciones teóricas y metodológicas", FADU-UNL. Ha dictado conferencias y participado en reuniones científicas, seminarios, talleres y festivales de arte en Argentina, Brasil, Uruguay, Chile, Colombia, Canadá e Italia. Ha sido Subsecretaria de Cultura de la ciudad de Santa Fe, jurado y curadora de salones, bienales y exposiciones en el país y el extranjero. Es autora de textos teóricos y críticos sobre literatura, diseño y artes visuales. En 2017 ha compilado *Arte, Ambiente y Ciudad. Conversaciones desde el Litoral*, publicado por Ediciones UNL.

Andrea Ostrov. Profesora regular de "Problemas de Literatura Latinoamericana" en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires e Investigadora Independiente en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Se desempeñó como Visiting Professor en la Università degli Studi di Padova, en la Università degli Studi di Verona y en la Università degli Studi di Milano. Es autora de los libros *El género al bies: cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas* (Alción, 2004) y *Espacios*

de ficción. Espacio, poder y escritura en la literatura latinoamericana (Eduvim, 2014). Editó además *Alejandra Pizarnik/ León Ostrov: cartas* (Eduvim, 2012) y coordinó el volumen *Cuerpos, territorios y biopolíticas en la literatura latinoamericana* (NJ, 2016). Sus principales líneas de investigación se refieren a las representaciones de los cuerpos y los géneros; las corporalidades disidentes (travestismo, enfermedad) y las vinculaciones entre cuerpo, espacio y escritura en la literatura latinoamericana.

Esteban Prado. Estudió Letras en la UNMdP. Se especializó en la obra de Héctor Libertella, su tesis doctoral se tituló: "Héctor Libertella, por una literatura diferente" (UNMdP, 2017). Como docente, trabaja desde 2008 en "Introducción a la Literatura", "Teoría y Crítica Literarias II" y seminarios de grado del área de Teoría Literaria de la carrera de Letras (UNMdP). Sus investigaciones de posgrado se radicaron en el CELEHIS y fueron financiadas a través de becas de la Universidad Nacional de Mar del Plata y CONICET. En 2013, el ensayo "Héctor Libertella, maestro de lecto-escritura" recibió el segundo premio en un concurso de "Fomento a la Industria Editorial" del Fondo Nacional de las Artes. Ha publicado artículos en revistas académicas de Argentina, Brasil, Suiza, España y Estados Unidos. Ha incursionado en el ámbito editorial con Puente Aéreo Ediciones, ha escrito guiones para cine y web y narrativa de ficción. Se desempeña como becario posdoctoral de CONICET. En la actualidad, proyecta una nueva línea de investigación centrada en la obra de Vilém Flusser.

Marcelo Topuzian. Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires e investigador adjunto del CONICET. Se desempeña como profesor asociado a cargo de la cátedra de "Literatura Española III "de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y dicta un seminario en la Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos (UNTREF). Sus publicaciones giran alrededor de temas de literatura española contemporánea y teoría literaria. Recientemente ha publicado *Muerte y resurrección del autor (1963-2005)* y *Creencia y acontecimiento. El sujeto después de la teoría*, y coordinado la publicación de *Tras la nación. Conjeturas y controversias sobre las literaturas nacionales y mundiales*.

Soledad Sánchez Flores. Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Granada (España). En dicha universidad cursó también el Máster en Estudios Latinoamericanos con el proyecto "Literatura argentina y mercado editorial: el caso de los independientes", que ha dado lugar a artículos como "De la historia a la histeria. Las teorías salvajes de Pola Oloixarac" junto a su directora de tesis, Ana Gallego Cuiñas. Actualmente realiza el doctorado mediante la concesión de una beca-contrato de Formación del Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación de España, con la tesis: "El valor de la literatura brasileña en España: cruces transatlánticos en el siglo XXI". Ha realizado varias estancias en la Universidad Federal de Rio de Janeiro (Brasil) bajo la coordinación de la investigadora Luciana di Leone. De entre los primeros artículos derivados de la tesis, cabe destacar el publicado por la revista Ínsula: "Nueva narrativa brasileña en España". Actualmente forma parte del equipo de investigación del Proyecto Internacional dirigido por Gallego Cuiñas y premiado por Medialab UGR: "ECOEDIT (Editoriales Independientes para el Ecosistema Literario)", único en España centrado en el estudio de las editoriales independientes en lengua española.

Mónica Scarano. Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad de Mar del Plata y doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Desde 2011 es Profesora titular regular de "Literatura y Cultura Latinoamericanas I" y seminarios de grado y posgrado del área, en el departamento de Letras de la Facultad de Humanidades de la UNMdP. Es docente investigadora en el Área de Literatura Latinoamericana del CELEHIS, de esa Facultad. Ha sido directora de ese centro de investigación en dos períodos, entre 2004 y 2008. Desde 1993, es directora del grupo de investigación "Latinoamérica: literatura y sociedad" (Llys), y del proyecto grupal actualmente en curso "Archivos estéticos latinoamericanos: la inscripción de la subjetividad urbana (fin del siglo XIX hasta nuestros días)", radicado en el CELEHIS. Sus trabajos se encuadran en los estudios críticos de la literatura y cultura latinoamericana del siglo XIX y principios del XX, y vinculan la literatura con la cultura y la sociedad, centrándose en el proceso de modernización y el desarrollo urbano. Ha publicado y disertado sobre ensayos y crónicas de Sarmiento, Alberdi, Bilbao, Martí, Darío, Hostos, Gómez Carrillo, Nervo, Ugarte, Vasconcelos, Henríquez

Ureña, Mariátegui, Mistral, Sábato, entre otros. Ha publicado: (en coautoría) *La reinvención de la memoria. Gestos, textos, imágenes de la cultura latinoamericana* (1997), (en colaboración con Graciela Barbería) (compil. y pról.) *Espacios y figuras urbanas. Selección de crónicas latinoamericanas* (2002, 2004), (coord.y est.prel.) *"Decirlo es verlo". Literatura y periodismo en José Martí* (2003), (en coautoría) *Senderos en el bosque de palabras. La literatura como espacio de interacción (Latinoamérica, siglos XIX y XX)* (2006), (coeditado con G. Barbería) *Escenas y escenarios de la modernidad. Retóricas de la modernización urbana desde América Latina* (2013). Actualmente está próximo a publicarse *Recorridos darianos,* un libro digital compilado en colaboración con Cristina Beatriz Fernández, y se encuentra en preparación el volumen *Las crónicas de Rubén Darío: cosmopolitismo y mundialización de la cultura*. Asimismo, posee varios trabajos sobre la cuestión colonial y textos emancipatorios de la etapa preindependentista en el territorio americano.

Liliana Swiderski.Profesora en Letras, Magíster en Letras Hispánicas y Doctora en Letras (UNMdP). Es profesora adjunta exclusiva regular (a cargo) en el área de Literaturas Europeas de la Facultad de Humanidades (UNMdP) y directora del actual Proyecto de Investigación del Grupo "Literaturas Europeas Comparadas", radicado en el CELEHIS (Centro de Letras Hispanoamericanas). Participó como expositora o panelista en más de cincuenta eventos científicos en el país y en el exterior. Publicó numerosos capítulos en volúmenes colectivos en Argentina, España, Francia y Alemania, además de artículos en revistas de Argentina, EE.UU, Brasil, España y Túnez (*Tropelías*, *Zibaldone*, *e-scrita*, *Letras* (Curitiba), *Revista del Celehis*, *Anclajes*, Ínsula, entre otras). Ha escrito libros sobre las figuraciones de autor desde una perspectiva comparatista, dos de ellos editados por EUDEM: *Antonio Machado y Fernando Pessoa: El gesto ambiguo (Sobre apócrifos y heterónimos)* (2006) y *Pessoa y Antonio Machado: autores en tensión. Los* autoremas *como enlaces entre literatura y sociedad* (2012). Es Miembro del Comité Académico de la Maestría en Letras Hispánicas (UNMdP). Ha realizado estancias docentes en la Universidad Complutense de Madrid en 2011 y en 2013, y en el CRIMIC, Université Paris-Sorbonne, en 2014. Impartió conferencias en Madrid, Zaragoza, Viterbo y París.

eudem