

## **DIRECCIÓN**

Olga Beatriz Santiago. Dra. en Letras. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

## **COMITÉ EDITORIAL**

Roxana Patiño. Dra. en Letras. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Claudio Díaz. Dr. en Letras. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Nancy Calomarde. Dra. en Letras. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Olga Beatriz Santiago. Dra. en Letras. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

## **COMITÉ ACADÉMICO**

Danuta Teresa Mozejko. Dra. en Letras. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

María Teresa Dalmasso. Dra. en Letras. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Enrique Abel Foffani. Dr. en Letras. Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Raúl Héctor Antelo. Dr. en Letras. Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

María Elena Legaz. Dra. en Letras. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Ramón Cornavaca. Dr. en Letras. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Carmen Perilli. Dra. en Letras. Universidad Nacional de Tucumán, Argentina

Manuel Ramiro Valderrama. Dr. en Lingüística. Universidad de Valladolid, España

Elvira Narvaja de Arnoux. Dra. en Letras. Universidad de Buenos Aires, Argentina

## **ENCARGADA DE DOSSIER EN RECIAL Nº 15**

Dra. Daniela Evangelina Chazarreta. Universidad Nacional de La Plata – CONICET

Revisora en colaboración del dossier

Prof. Lic. Carolina Toledo. Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de La Plata

## **REVISORES EN RECIAL Nº 15**

Natalia Crespo. Universidad de Buenos Aires /Conicet

Marisa Martínez Pésico. Università degli Studi Guglielmo Marconi / Università di Macerata

Ana Cecilia Olmos. Universidade de São Paulo, Brasil

Denise León. Conicet/ UNSA/ Universidad Nacional de Tucumán

Verónica Leuci. CELEHIS, Universidad Nacional de Mar del Plata-CONICET

María José Rossi. Universidad de Buenos Aires

Diego Luis Bentivegna. CONICET – UNTREF - Universidad de Buenos Aires

Raquel Macciuci. Universidad Nacional de La Plata – Facultad de Humanidades. Centro de Teoría y Crítica Literaria

Silvia Anderlini. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba

Gabriela Mondino. Facultad de Lenguas. Universidad Nacional de Córdoba  
Florencia Raquel Angulo Villán. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales –  
Universidad Nacional de Jujuy  
Luisa Inés Moreno. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de  
Córdoba  
Javier N. Martínez Ramacciotti. Facultad de Lenguas. Universidad Nacional de  
Córdoba

### **EDICIÓN TÉCNICA**

Mariana Valdez Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de  
Córdoba

## **INDICE RECIAL N° 15**

### **DOSSIER**

#### **Paisajes: naturaleza y cultura en la literatura latinoamericana (siglos XIX y XX)**

- **Introducción**  
Daniela Evangelina Chazarreta
- **Concepciones sobre la naturaleza de América: algunos recorridos.**  
Amalia Chaves.
- **Peri em Brocéliande: o deserto-floresta n'O Guaraní, de José de Alencar.**  
Marcos Flamínio Peres.
- **Condenados al paraíso: paisaje y tiempo en los artículos de D. F. Sarmiento sobre el Delta del Paraná en *El Nacional*, en *El tempe argentino* de Marcos Sastre y en *Apuntes sobre las islas del Delta argentino* de Santiago Albarracín.**  
Malena Velarde.
- **Rubén Darío, el modernismo y los paisajes culturales.**  
Sabrina Nair Roldán.
- **La mirada sensible. Pedro Henríquez Ureña en los Estados Unidos.**  
Martín Sozzi.
- **Crítica del espacio occidental en *El Pez de oro* de Gamaliel Churata.**  
Cesar Augusto López Núñez.
- **La apelación pasional en la poesía de Manuel J. Castilla: «Los coyuyos».**  
Carina Belén Santiago.

- **Sycorax y la noción de naturaleza: una lectura de *Una tempestad* de Aimé Césaire en la era del Antropoceno.**  
Marcelo Silva Cantoni.
- Paisaje urbano y artes visuales en *El acoso* (1956) de Alejo Carpentier.**  
Carolina Toledo.
- **«Convertir la naturaleza en un tapiz»: el paisaje en las estéticas de José Lezama Lima, Vicente Gerbasi y Octavio Paz.**  
Daniela Evangelina Chazarreta.
- **Paisaje, poesía y voz en *Tributo del mudo* de Diana Bellessi.**  
Roxana Ybañes.
- **El desierto como posibilidad: Raúl Zurita y Hugo Mujica después del nihilismo.**  
Mauricio Cheguhem Riani.

#### ARTICULOS DE TEMÁTICA LIBRE

- **La maternidad imaginada en *Aloma* y *El carrer de les camèlies*, de Mercè Rodoreda**  
Eva Jersonsky
- **Justicia y pasión. Discursos en disputa por la democratización del poder judicial en Argentina**  
Cintia Weckesser
- **La enseñanza de *Teoría literaria* en la Universidad. Notas sobre la historia de la cátedra de Teoría literaria en la Escuela de letras de la UNC.**  
Nicolás Garayalde
- **Imagen, postura, proyecto. Apuestas a un nuevo abordaje de la figura del autor**  
Ruiz, Ma. Julia

#### RESEÑAS

- **Los misterios insondables de la carne. Una lectura de *La carne viva* de Pablo Maurette**  
Agustina Giuggia

**DOSSIER****PAISAJES: NATURALEZA Y CULTURA EN LA LITERATURA  
LATINOAMERICANA (SIGLOS XIX Y XX)**

Daniela Evangelina Chazarreta\*

Este *dossier* está pergeñado a partir del siguiente interrogante: ¿cuáles son las significaciones con las que asoma el paisaje en la literatura latinoamericana? Este cuadro compuesto por artículos que encaran el paisaje, la naturaleza y sus teorías, de modo muy heterogéneo -desnudando la propia índole de las categorías- está organizado, por cierto, en cuatro núcleos que nos parecen significativos en lo concerniente a la presencia del paisaje y la consideración de la naturaleza en la literatura latinoamericana. El primero de ellos está constituido por las concepciones sobre naturaleza cuyo diseño instaure diversas imágenes sobre lo americano instaladas, sobre todo, desde el siglo XIX. El segundo núcleo se moldea a partir de las estrategias estéticas y retóricas con las que el paisaje se traduce como figura de la naturaleza en diversas textualidades y estéticas; en tercer lugar, ubicamos a los paisajes culturales y espirituales que ponen en diálogo asiduo las implicancias de la dicotomía naturaleza/cultura y, finalmente, dispusimos las teorizaciones sobre el espacio americano y sobre su paisaje.

**I. Consideraciones sobre la naturaleza**

El primer núcleo, entonces, se inicia con “Concepciones sobre la naturaleza de América: algunos recorridos”, de Amalia Chaves. Su itinerario está constituido por las meditaciones acerca de la naturaleza americana que atravesaron los siglos XVIII y XIX desde paradigmas científicos (naturalistas, para ser exactos) y filosóficos, europeos, contexto en el cual Georges Louis Leclerc, conde de Buffon, y Alexander von Humboldt se emplazan como figuras antitéticas. Buffon es quien inicia el nutrido linaje de aquellos estudiosos que consideran a la naturaleza americana inmadura, degenerada e inferior a la de Europa (acaudalada línea que incluye a Georg Hegel). Desde la contemplación, por el contrario, la mirada de Humboldt sobre la naturaleza americana unifica y singulariza la experiencia de lo sublime, proveniente del romanticismo en emergencia, con la idea de armonía que, desde sus parámetros naturalistas, ubica nuestro continente en el sistema natural universal en el que hay cooperación e interrelación de cada una de sus fuerzas y elementos, reincorporando lo americano, entonces, desde la categoría del paisaje y desde la simetría, en un “cósmos” universal.

\*Investigadora Adjunta del CONICET y profesora a cargo de Literatura Latinoamericana para Lenguas Modernas en la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). E-mail: [dchazarreta@fahce.unlp.edu.ar](mailto:dchazarreta@fahce.unlp.edu.ar).

En “Peri em Brocéliande: o deserto-floresta n’*O Guaraní*, de José de Alencar” de Marcos Flamínio Peres, se considera el lazo entre espacio y normativa en la estética del romanticismo brasileiro presente en *O Guaraní* (1857). En este contexto, Peri, nativo y héroe de la novela, es un personaje fronterizo pues se construye a partir de los cruces entre naturaleza y civilización, aunque, evidentemente, se enlaza con el último término de ese binomio. Este artículo propone, entonces, la categoría de naturaleza en diálogo con las nociones de espacio de Gastón Bachelard y de frontera de Iuri Lotman -entre otros sustantivos soportes teóricos-, a partir de las cuales se considera el díptico casa-bosque; esta última figura apela al entramado constituido por diversos intertextos culturales en lazo con el imaginario del lector potencial.

Las nociones sobre la naturaleza y otredad en lo que se define, desde enfoques muy actuales, como sistema poscolonial y paradigmas desarrollistas y ecofeministas, forja el marco teórico de “Sycorax y la noción de naturaleza: una lectura de *Una tempestad* de Aimé Césaire en la era del antropoceno”, de Marcelo Silva Cantoni. Desde allí, entonces, el espacio natural se propone como el seno de disputas de poder y dominación, así como de nociones profanas de lo natural en el que el autor del artículo superpone la noción de “Gaia” (Latour) identificada, además, con Sycorax. La noción de naturaleza se despliega, por cierto, en una dialéctica antitética con el binomio cultura-civilización.

## II. Bifurcaciones del paisaje

En relación con el segundo núcleo de análisis que diseña este *dossier*, la construcción del paisaje se inaugura con “Condenados al paraíso: paisaje y tiempo en los artículos de D. F. Sarmiento sobre el Delta del Paraná en *El Nacional*, en *El tempe argentino* de Marcos Sastre y en *Apuntes sobre las islas del Delta argentino* de Santiago Albarracín”. Allí Malena Velarde retoma un tópico clásico de la literatura argentina, sobre todo en el siglo en que se instala su artículo, el XIX: la antítesis entre desierto y paraíso que atraviesa el diseño del Delta del Paraná según la perspectiva o paradigma que lo contemple. La figura del desierto, entonces, se relaciona tanto en Sarmiento como en Albarracín con la *tabula rasa*: el vacío tópico habilita, desde la proyección e imaginación, el ingreso de la modernización. Sin embargo, la fundación de este espacio en Marcos Sastre roza el *beatius ille* y el *locus amoenus* al diseñar un paisaje de naturaleza de exuberante cornucopia, emparentado a la poesía pastoril. Esta consideración se modifica en la mirada regida por lo económico de Albarracín; el análisis del paisaje del Delta del Paraná despliega, por lo tanto, al paisaje como palimpsesto, es decir, un recinto atravesado por diversos intereses y perspectivas que constantemente reescriben su bosquejo.

El paisaje continúa su diseño a través de esta figura significativa de nuestra literatura en “El desierto como posibilidad: Raúl Zurita y Hugo Mujica después del nihilismo” de Mauricio Cheguhem. En primer lugar, se subraya el vacío que la figura del desierto tiene en el arte occidental hasta el siglo XIX sin ningún linaje que lo enlace con la tradición clásica. En el cono sur hispanoamericano, por cierto, este ámbito se liga con una alta y rica tradición que estos poetas revisan y enriquecen retomando la impronta que el desierto tiene en el pensamiento moderno simbolizando la posibilidad. En segundo lugar, el desierto se inserta, tanto en la estética del chileno como en la del

poeta argentino, desde lo topográfico hasta lo simbólico, constituido por una poética de la mirada.

“La apelación pasional en la poesía de Manuel J. Castilla: «Los coyuyos»”, de Carina Belén Santiago, indaga el paisaje desde la búsqueda de lo regional en este singular poeta salteño. El sujeto poético, por cierto, se construye desde las inflexiones tópicas dispersas en bestiarios y herbarios autóctonos en una recuperación constante de la cultura folclórica. El paisaje se propone, entonces, como el espacio que resuelve entidades antagónicas como cultura popular y letrada, tradición y vanguardia, dialogando con la memoria afectiva y territorial cuya retórica de la pasión se proyecta en la naturaleza, con acentos simbólicos.

Los entornos del agua y sus figuraciones afloran en “Paisaje, poesía y voz en *Tributo del mudo* de Diana Bellessi”, de Roxana Ybañes. Asoma aquí nuevamente la figura del Delta entramando lo insular con la intertextualidad cultural del orbe chino (conectado con lo prehispánico), y la estética de lo onírico. Las tramas se convocan para ligar el espacio con lo femenino y lo simbólico en el cual el sujeto poético aparece a partir de una particular labor con la sensorialidad (en la que tiene un lugar particular lo cromático); a partir de operaciones que forjan catálogos de bestiarios y herbarios autóctonos y la constante edificación de la memoria afectiva se busca corroer el contexto de la última dictadura militar argentina. La figura del Delta, además, traza la espacialidad textual bosquejada desde los blancos y la aglomeración de palabras a modo de islotes, y la ajenidad se proyecta sobre todo a nivel léxico y fonológico en la presencia de voces otras procedentes de la cultura china o guaraní. Nuevamente, el paisaje es un *collage* en el que se imbrican los sustratos de la historia, la cultura y los afectos.

### III. Paisajes culturales, espirituales y urbanos

Otro núcleo sustantivo en la configuración del espacio, como ya hemos referido, está constituido por los paisajes culturales. El primer acercamiento a este nutrido espectro es “Rubén Darío, el modernismo y los paisajes culturales”, de Sabrina Roldán que inicia con un necesario recorrido histórico y teórico de la noción partiendo del paradigma geográfico para enlazarlo con la clásica definición de Pedro Salinas, instalando la categoría en la antítesis naturaleza – artefacto, propia del modernismo hispanoamericano. El corpus del artículo está constituido por el transitado poemario *Prosas profanas* (1896) de Rubén Darío que encara desde nuevos enfoques teórico-críticos; desde allí, entonces, los paisajes culturales y espirituales de Darío se sustentan no solo en el cosmopolitismo -que se traduce en los innumerables intertextos-, sino también en la configuración de un sujeto poético disperso, fragmentado; inflexiones que de modo constante construyen un discurso metapoético, expresión sublime del artefacto dariano.

“La mirada sensible. Pedro Henríquez Ureña en los Estados Unidos”, de Martín Sozzi retoma un tópico clásico de la literatura hispanoamericana desde mediados del siglo XIX: el relato sobre los Estados Unidos, articulándolo con los paisajes culturales de *Memorias*. Si bien existen tres estancias de Henríquez Ureña en Estados Unidos (la primera de 1901 a 1904; la segunda, de 1914 a 1921 y la tercera de 1940 a 1941), Sozzi se detiene en la primera de ellas vinculada con un viaje familiar en ocasión de los compromisos políticos de su padre como Ministro de Relaciones Exteriores de Santo

Domingo. Lo que sobresale en lo que concierne al tratamiento de los paisajes culturales es, por cierto, que se trata de itinerarios de arte cuya multiplicidad exhibe la riqueza de la vida cultural neoyorkina de principios del siglo pasado, traducida en catálogos de toponimias y nombres de artistas. Estos paisajes de arte se configuran, además, a partir del enorme acceso que posibilitan, y que no solo influyen, sino determinan la formación estética (sobre todo literaria) del afamado crítico. El esplendor de los paisajes culturales se oscurece cuando debe insertar estampas vinculadas a la explotación laboral, mucho más férrea en los latinos y que contempla y padece en persona obligado por apremios económicos familiares.

Carolina Toledo analiza los relieves de la ciudad en “Paisaje urbano y artes visuales en *El acoso* (1956) de Alejo Carpentier”. Allí el extraordinario narrador refunda La Habana inscribiéndola en el contexto de la modernidad a partir de diversas estrategias discursivas provenientes de una contemplación particular de la arquitectura, la escultura de esta ciudad y la fotografía; nuevamente asiste, a la mirada sobre lo americano, la comparación con lo europeo, pero justamente para reconstruir una simetría en lo respecta a los procesos de modernización instalados, sobre todo, en los hábitos y costumbres de la burguesía republicana. La segunda operación consiste en consolidar la imagen de ciudad-*collage*, es decir, diseñar el espacio urbano a partir de la aglomeración de estilos arquitectónicos que combinan lo antiguo y lo moderno. Desde estos dos procedimientos, el espacio urbano simboliza, por una parte, la sensación de asedio que experimenta el protagonista de la novela -por tratarse de una ciudad antigua cercada por la modernidad- y, por otra, los monumentos habaneros se relacionan constantemente con la memoria afectiva. En todo caso, el paisaje urbano se imbrica con la naturaleza erosiva del trópico en diálogo con la estética de Amelia Peláez; la novela se construye, en juego especular barroco tan apreciado por Carpentier, también a partir del *collage* desplegado en los diversos niveles textuales y en los heterogéneos materiales de composición narrativa (por ejemplo, las fotografías de notas periodísticas presentes desde la intertextualidad).

#### IV. Teorizaciones

Finalmente, el *dossier* recoge dos teorizaciones inherentes a su temática: por una parte, la heterogeneidad de concepciones sobre el espacio desde la construcción de la mirada amerindia, es decir, un paradigma otro, en “Crítica del espacio occidental en *Pez de oro* de Gamaliel Churata”, de Cesar Augusto López Núñez. El espacio amerindio se dispone, por supuesto, como antítesis de la concepción occidental del espacio concebida desde lo hegemónico y colonial. El abordaje, fundamentalmente epistémico, se traduce en una oposición entre lo vertical, propia de la episteme occidental, y múltiple, en el caso de la concepción amerindia que construida desde la hibridación destaca, sobre todo, la noción de juntura espaciotemporal presente, por ejemplo, en el quechua que descentraría, por lo tanto, lo antrópico.

Por otra parte, las teorizaciones en torno al paisaje se perfilan en el artículo de mi autoría: “«Convertir la naturaleza en un tapiz»: el paisaje en las estéticas de José Lezama Lima, Vicente Gerbasi y Octavio Paz” en donde indago la constelación de proximidades con la que estos poetas construyen sus teorías del paisaje americano para reubicar a Hispanoamérica en el contexto de la historia de la cultura occidental.

## CONCEPCIONES SOBRE LA NATURALEZA DE AMÉRICA: ALGUNOS RECORRIDOS

Amalia Chaves\*

### Resumen

Buscaremos revisar la categoría de “naturaleza americana”, a la luz del análisis de Williams (2012) y en el contexto de las concepciones europeas acerca del Nuevo Mundo (Gerbi, 1955/1975). Desde la conquista de América, su territorio natural ha sido objeto de numerosas teorías por parte de los estudiosos de Europa, aunque la primera formulación científica se remonta a Buffon que, en el siglo XVIII, lo ubicaba en un nivel inferior respecto del viejo continente. Varios siglos de teorizaciones, reflexiones y debates dieron lugar a lo que más tarde se conoció como “la disputa del Nuevo Mundo”. Las teorías bufonianas, entre otras, colaboraron en acrecentar esta extensa polémica. Sin embargo, mucho más tarde, los avances científicos y una nueva concepción del mundo y del orden natural ubicaron al continente americano en un nuevo estatus. Ya no entendido como un territorio inferior, sino en relación a las diferentes partes del globo. Los estudios y avances debidos al naturalista alemán Alexander von Humboldt contribuyeron a reposicionar América, en lo que luego se dio en llamar “un nuevo descubrimiento”. Esta ya no era concebida como “otro” territorio —cualitativamente inferior—, sino como parte de un orden global —el cosmos—, regido en todas sus zonas por las mismas fuerzas inanimadas.

### Palabras-clave

Naturaleza – ciencia – América – Europa – Humboldt

## CONCEPTIONS ABOUT THE NATURE OF AMÉRICA: SOME ROUNDS

### Abstract

We will seek revision of the category “American nature”, considering the analysis made by Williams (2012) and in the context of European conceptions about the New World (Gerbi, 1955/1975). Since the conquest of America, its natural territory has been the object of numerous theses by scholars in Europe, although the first scientific formulation

---

\* Profesora en Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP y licencianda por la misma institución. Colaboradora en el PID H878 (UNLP, 2019-2020): “Paisajes y modernidad en la literatura hispanoamericana (1845-1993)” dirigido por la Dra. Daniela Chazarreta. E-mail: [amaliachaves19@gmail.com](mailto:amaliachaves19@gmail.com). Recibido el 18/4/2019. Aceptado el 20/5/2019.

goes back to Buffon, who in the 18th century, placed it at a lower level compared to the old continent. Several centuries of theorizations, reflections and debates gave rise to what later became known as “the dispute of the New World”. Buffonian theories, among others, helped to increase this extensive controversy. However, much later, the scientific advances and a new conception of the world and the natural order, placed the American continent in a new status. No longer understood as an inferior territory, but in relation to the different parts of the globe. The studies and advances made by the German naturalist Alexander von Humboldt contributed to reposition America, in what later came to be called “a new discovery”. This was no longer conceived as “another” territory - qualitatively inferior - but as part of a global order - the cosmos - governed in all its zones by the same inanimated forces.

### **Keywords**

Nature – Science – America – Europe – Humboldt

El concepto de “naturaleza” contiene, según Raymond Williams (2012), una gran cantidad de historia humana. Es una categoría compleja que implica radicales cambios en la experiencia, y que no puede ser entendida como una mera abstracción, sino en relación con el devenir de las sociedades y de las relaciones humanas. Como objeto de estudio, la “naturaleza” de los científicos europeos de los siglos XVIII y XIX se inscribió en espacios determinados que fueron adquiriendo, a lo largo de la historia de las ideas y de las ciencias, diferentes estatus. Concretamente, en relación con las discusiones que giraban en torno del Nuevo Mundo, la naturaleza americana ocupaba un puesto muy distinto de la naturaleza europea: sobre todo durante el siglo XVIII, la primera era vista como inferior a la segunda.

Las discusiones en torno a nuestro continente duraron siglos y tuvieron como protagonistas a numerosos científicos y filósofos; pero, como para ejemplificar algunas posiciones opuestas dentro de ese prolongado debate, nos centraremos en dos personalidades que mantuvieron posturas antagónicas dentro del mundo de las ciencias naturales: el conde de Buffon y Alexander von Humboldt. La siguiente exposición se propone seguir una línea que va de uno a otro en el transcurso de un siglo, en el afán de sintetizar los cambios producidos en torno al concepto “naturaleza”, tanto en líneas generales, como en particular referencia a las teorizaciones sobre América. El historiador italiano Antonello Gerbi (1955/1975) ubica a Buffon como el iniciador de las primeras tesis que derivarían en los prolongados debates sobre la naturaleza americana. Por otra parte, varios años más tarde, los *Cuadros de la naturaleza* (1849), de Humboldt, renovarían la mirada y ampliarían el horizonte de observación.

### **Un territorio “inmaduro” y “maldito”**

Los primeros naturalistas que hablaron sobre la naturaleza americana insistieron en la “debilidad” o “inferioridad” del continente, y promovieron la tesis de la “inmadurez” respecto del Viejo Mundo, suponiendo que en América la vida animal había sufrido una degeneración y una detención del desarrollo. La primera formulación científica de esta tesis se remonta a Buffon, hacia mediados del siglo XVIII. Ya los primeros cronistas y via-

jeros habían hablado de aspectos relativamente débiles e inferiores de la naturaleza americana, pero estas desaprobaciones habían quedado en el nivel de lo incidental y no se habían extendido como una maldición a todo el continente. Si bien en esta época aún faltaba, dentro de las ciencias naturales, el concepto de “evolución” (posteriormente desarrollado por Darwin,<sup>1</sup> hacia 1850) -por lo que todavía los naturalistas creían en la fijeza de las especies, en la naturaleza inmóvil o como variedad desplegada por completo en el espacio-, la tesis buffoniana de la “inmadurez” o “degeneración”, de alguna manera implicaba un desarrollo histórico: la naturaleza se convierte en algo vivo, fluido, cambiante. Así, por negativos que sean los calificativos, dejan sin embargo a salvo el futuro o proyectan un rayo de luz sobre el pasado remoto del continente.

La concepción de los naturalistas del siglo XVIII enfocaba en las diferencias entre las especies americanas y las que ocupaban el territorio europeo. En ese afán comparativo, el continente americano cargaba con las desventajas de numerosas deficiencias que más que nada reivindicaban la “superioridad” del Viejo Mundo. Estas deficiencias se sustentaban en determinadas teorías naturales, e incluso filosóficas, y se apoyaban en evidencias observables, que daban cuenta, por ejemplo, del tamaño de las especies animales o de la falta de desarrollo del hombre americano. Estas tesis podrían resumirse de esta manera:

1) Los animales son pequeños, se multiplican los reptiles y los insectos enormes: uno de los presupuestos más importantes de Buffon es que son *diversas* las especies animales de Europa y América. Esta diversidad implicaba, a su vez, inferioridad y debilidad. Las bestias más grandes de América, según él, son hasta diez veces menores que las europeas (por ejemplo, describe al puma americano en comparación al león) y menos numerosas. Incluso, afirma Buffon, los animales domésticos llevados de Europa al nuevo continente se han encogido. En cuanto a las especies de cuadrúpedos, el continente americano adolece de poca variedad y fuerza. En cambio, los reptiles y los insectos son numerosos y enormes.

2) La naturaleza es por demás hostil: la proliferación de reptiles e insectos es producto de esta cualidad “hostil”: la excesiva humedad, la fuerza del sol que atrae los vapores luego resueltos en lluvia, el calor, la abundancia de aguas corrientes o estancadas, la espesa vegetación sofocante, convierten a estas tierras en pantanosas y putrefactas; putrefacción de la cual nacen los reptiles e insectos, formas inferiores de vida que son, al mismo tiempo (según las teorías de la época), las más fecundas. Esto supone la decadencia de la naturaleza, que no ha podido salir del “estado bruto” debido a la supuesta juventud que los naturalistas de entonces atribuían al continente. En el pensamiento de Buffon, lo grande y estable (los cuadrúpedos) es superior a lo pequeño y variable (los insectos).

3) El Nuevo Mundo es más joven que Europa: los europeos creían que América era una tierra más nueva que la del viejo continente; que había permanecido más tiempo bajo las aguas del mar y que estaba recién salida de ellas, por lo cual aún no se había secado bien. También desde el punto de vista humano era este un territorio nuevo, porque el hombre todavía no lograba tomar posesión de esa naturaleza, no había logrado dominarla. Debido a esto, la tierra americana se presentaba insalubre e improductiva para el hombre civilizado (el europeo) y para los animales superiores (también europeos). Sin embargo, a pesar de que Buffon no podía pensar en términos de evolución, proyecta por momentos un futuro en que América será fértil, cuando el hombre aprenda a manejar los recursos naturales en su provecho.

4) El hombre americano es por demás “impotente”: pocos y débiles, los hombres americanos no han logrado dominar la naturaleza hostil, es decir, aprovecharla para su beneficio. En lugar de colaborar al desarrollo de las especies animales, al mejoramiento de las razas domésticas y a la utilidad de los recursos, el hombre ha permanecido sujeto al control de la naturaleza, como un animal más, en total pasividad y abandono de sí mismo.

Cabe aclarar que Buffon nunca había pisado el suelo americano; sus especulaciones provenían solo de lecturas y de hecho el propio Humboldt, años más tarde, lo criticaría por haber escrito varios volúmenes sobre la naturaleza, pero sin haber salido de Francia. Sin embargo, su aporte a las ciencias de su tiempo no deja de ser menor. Según Gerbi, Buffon bien merece obtener el título de ser el fundador de la zoología geográfica, es decir, “el primer naturalista y biólogo que estudia las especies animales en su ambiente geográfico, como fenómenos del mundo físico y no como inalterables e impasibles prototipos que salieron perfectos de la mano del Creador” (1992: 16).

### Lo “semejante” y lo “diverso”

Animales pequeños multiplicados, una naturaleza hostil, hombres débiles: estas son algunas características relevantes que definían la peculiaridad del Nuevo Mundo a la mirada de los europeos durante el siglo XVIII. Lo importante, en cuanto al alcance de la teoría buffoniana para la época, es que esta nace a partir de la crítica del naturalista a la antigua costumbre de aplicar nombres familiares europeos a especies nuevas. Esta crítica supone entonces la observación de la *diferencia*. Una actitud muy distinta a la que predominaba en el siglo XVI, cuando el paradigma era el de la *similitud*, es decir, cuando los viajeros y cronistas definían las características del Nuevo Mundo (y de cualquier otra posesión ultramarina) dentro de su propio horizonte mental, destacando lo que era “como en Europa” y asimilando todo aquello que era “distinto” dentro de una indiferenciada masa exótica, dentro de una diversidad genérica en la que se confundían las características específicas de cada una de las cosas novedosas.

Rolena Adorno (1988), quien plantea el problema de la alteridad en el discurso colonial hispanoamericano, postula que, en tiempos de la conquista, no se pensaba en la “alteridad” sino en la “identidad”. La mentalidad europea de la época no esperaba ubicar al otro americano “fuera” de sus propios esquemas antropológicos, sino “dentro” de ellos. El modelo epistemológico era la “similitud”: el sujeto colonial se definía según la visión que presentaba, una visión europeizante, que concordaba con los valores europeos (1988: 55-56).

Así, cuando los cronistas y viajeros del siglo XVI decían que algo era “como en Europa”, le reconocían una normalidad, una racionalidad propia de sus especies y costumbres: medían lo nuevo con la vara de lo conocido y, de esta manera, lo exótico se volvía familiar. Sin embargo, Buffon reaccionó contra esto, y la actitud de su época ya era distinta: para ese entonces, era claro que las especies de un territorio no eran las mismas que las que vivían en el otro. Esta diferenciación postulaba “otro mundo” y planteaba el problema de las posibles relaciones entre los dos. Rompía la antigua y pacífica unidad de la naturaleza, y permitía a las especies nuevas insinuarse entre las fracturas de aquella unidad fragmentada. Entonces, surgieron las preguntas sobre si estas especies nuevas eran mejores o peores, más o menos útiles, más o menos débiles, que desembocaron luego en

lo que se conoce como la “Disputa sobre el Nuevo Mundo”.<sup>2</sup> A pesar de esta nueva forma de entender el nuevo continente, la mentalidad del siglo XVIII todavía no podía deshacerse del sesgo eurocentrista: justamente, Gerbi plantea que “juzgar inmadura o degenerada la fauna americana equivalía a proclamar madura y perfecta la del Viejo Mundo, apta para servir de canon y punto de referencia a cualquier otra fauna, en cualquier parte del globo. Con Buffon se afirma el eurocentrismo en la nueva ciencia de la naturaleza viva” (1960: 29).

## **Ideas sobre la Naturaleza**

En este punto es importante tener presente cuáles fueron las ideas que existieron en torno a este concepto a lo largo del tiempo. “Naturaleza” es una noción que está ligada a una historia: la historia de las ideas; la historia de las sociedades. Lo que hoy en día entendemos por ella es el producto de un proceso que ha ido variando en el tiempo. A su vez, el desarrollo de las ciencias -en especial de las ciencias naturales- está impregnado de estas variaciones, de la misma manera que los modos de ver el continente americano, el Viejo Mundo o el mundo global.

Raymond Williams sintetiza en *Cultura y materialismo* (2012) la evolución de la categoría “naturaleza” a la luz de las transformaciones sociales. Se remonta a las primeras especulaciones que la reducían a un principio esencial y abstracto. La multiplicidad de las cosas y de los procesos vivientes era mentalmente organizada alrededor de una esencia o principio único: “una naturaleza” (en latín, el vocablo *natura* expresaba ese significado: la constitución esencial del mundo). Más tarde, desde la época medieval y durante muchos siglos, la Naturaleza se equiparaba a Dios: conocerla era conocer a Dios, aunque variaban los modos de llegar a ese conocimiento (a través de la fe, la especulación, la recta razón, o la investigación y el experimento físicos). Durante todo este tiempo, se creyó en un orden que alcanzaba la totalidad del universo, desde lo más alto a lo más bajo: un orden divino, del cual las leyes de la naturaleza eran la expresión práctica.

Las tesis de Buffon comenzaron a ser un cuestionamiento a algunos de estos principios de larga data. Y, por otra parte, constituyeron en realidad una verdadera revolución científica. Comprender la degeneración de los seres como derivados de las condiciones adversas del ambiente exigía, ante todo, cierta crítica a la obra divina, que ya no aparecía perfecta en todas sus partes, sino que mostraba criaturas más o menos logradas e, incluso, algunas especies corrompidas. De esta manera, Buffon y su época iniciaban el proceso por el cual la Naturaleza ya no era aquel orden armonioso que en el siglo XVI postulaba la “ semejanza” como parte de la misma obra creadora. Ahora, las leyes de la naturaleza no son tanto ideas esenciales y rectoras, sino una acumulación y clasificación de casos. Antes de que en el siglo XIX revolucionara la idea de “evolución”, lo que era observado era un estado fijo, leyes naturales constitutivas, pero sin historia. En las ciencias biológicas, el énfasis estaba puesto sobre estas propiedades constitutivas y sobre la clasificación de los diferentes órdenes.

El siglo XVIII fue el que concibió la naturaleza como un orden en el que el hombre podía intervenir (para estudiarla, para aprovecharla). Esta época inició el “utilitarismo” que provocó la explotación de los recursos e, incluso, del hombre. Con el tiempo, esta explotación fue denunciada como “anti-natural”, recibiendo numerosos ataques. Ahora, los conceptos de orden y armonía natural siguieron siendo repetidos, pero con nuevos

significados: contra el desorden cada vez más evidente de la sociedad. La naturaleza comenzó a tomar otro lugar: estaba allí donde no había industria; ocupaba los márgenes, las zonas remotas. Y así, surgieron nuevos sentimientos y una nueva idea de “paisaje”; una novedosa y particular poesía sobre la naturaleza. Ahora esta era concebida como refugio; un refugio para protegerse del hombre; un lugar de sanación, de paz, de retiro. Se oponían así, ya hacia el siglo XIX, dos imágenes diferentes: una naturaleza explotada contra una naturaleza virgen.

### **La “totalidad” como clave del mundo natural**

En el contexto de la “disputa sobre el Nuevo Mundo”, estas miradas diversas operaban como trasfondo de los numerosos argumentos que la sustentaban. Con Buffon (que, como vimos, inició la tesis de la “inmadurez” del nuevo continente) las nociones de “ruptura del orden”, “utilidad”, “clasificación”, “razonamiento”, “degeneración”, formaban parte (tal vez inconscientemente) del bagaje mental que observaba al Nuevo Mundo y lo colocaba en un lugar específico dentro de un orden iluminado por Europa. El nuevo continente era definitivamente “otra cosa”: más joven, inferior y débil y, con respecto al antiguo, estaba corrompido. Pero, por otro lado, proveía incesantemente de materias primas y productos al Viejo Mundo. Por su parte, los naturalistas -empeñados en determinar sus cualidades intrínsecas- recopilaban datos, los analizaban y discutían, siempre enfocando, más que en lo similar, sobre todo en lo nuevo, en lo *diverso*.

La disputa duró incluso hasta muy entrado el siglo XIX. Sin embargo, esta fue una etapa que se propuso renovar la mirada sobre América. Comenzaron a oírse las reacciones contra la prolongada condena buffoniana, pero para hacer frente a esas tesis hacía falta la palabra de la ciencia. Y fueron científicos como Humboldt<sup>3</sup> los que iniciaron un nuevo proceso de reflexión sobre el territorio americano, que implicaba cuidadosos análisis y experimentos, sobre todo en el propio terreno. En el siglo XIX, muchas veces la ciencia se nutría de los viajes. Para estudiarlo a conciencia, Humboldt se embarcó en 1799 hacia el Caribe americano, precisamente hacia la parte que se tenía por la más malsana, los temidos trópicos en torno al mar Caribe.

Abiertamente discutía Humboldt en sus escritos las viejas creencias acerca de la “juventud” del continente, fundamentadas en la exuberante vegetación, en la extensión de los ríos, en la intranquilidad de los volcanes, como prueba de los “sobresaltos” de la tierra aún no asentada. El punto central de su obra es que, oponiéndose a la búsqueda de contrastes, él insistía en encontrar una totalidad global. Instalado en la región tropical, lo que más admiraba Humboldt era la complejidad de la naturaleza, la variedad y el impulso a veces violento de sus fuerzas (justamente aquello que Buffon y sus contemporáneos condenaban). Sus descripciones del territorio son entusiastas, casi como en los primeros descubridores -a pesar de que ya habían pasado tres siglos de viajes y de exploraciones-, pero ahora con una seriedad mayor a causa de la madurez científica a la que había llegado Europa hacia el 1800.

Su propósito al visitar América había sido retomar el problema buffoniano, el de las relaciones entre los seres vivos y el ambiente natural. Pero, lejos de derivar de esos análisis conclusiones acerca de la “inmadurez” o “corrupción”, Humboldt buscaba comprender cómo las “fuerzas inanimadas” influían sobre el mundo animado de los animales y de las plantas, en una armonía que daba cuenta de esa totalidad global a la que aspiraba pe-

netrar. Más que detenerse en comparaciones cuantitativas y cualitativas entre ambos continentes, Humboldt trataba de comprender cada organismo en sí y en sus relaciones particulares con su ambiente y con el universo. De esta manera, América ya no era concebida como “otro” territorio, sino como parte de un orden global -el cosmos-, regido en todas sus zonas por las mismas fuerzas inanimadas. Se puede decir que, con su obra, la mirada sobre el nuevo continente se modifica, y la mirada sobre el mundo se amplía. A partir de sus viajes y conclusiones, el pensamiento de Occidente completa por fin la pacífica conquista, anexando idealmente a su mundo, al Cosmos, aquellas vastas regiones ultramarinas.

### **Mirar la naturaleza estéticamente. Los *Cuadros de la naturaleza*: ciencia y estética**

Cuando Humboldt regresó de su viaje por América (1799-1804), necesitó reunir en una publicación todas aquellas impresiones que “el espectáculo grandioso de la Naturaleza” le había proporcionado en los bosques, en las estepas y en las montañas (1999: 29). En el Prólogo a la primera edición de 1808 de su libro *Cuadros de la naturaleza*, expone sus objetivos iniciales, tales como “contemplar la Naturaleza, poner en relieve la acción combinada de las fuerzas físicas, procurar al hombre sensible goces siempre nuevos por la pintura fiel de las regiones tropicales” (29). Pone en el centro de su obra la “manera estética de tratar las ciencias naturales”, asumiendo una subjetividad desbordada por el “placer” que le genera la grandiosidad de los fenómenos naturales. No es casual, entonces, la elección del título para su primera gran obra publicada a su regreso. En la Introducción a la edición de *Cuadros*, Minguet explica las sutilezas de significado en la elección de los términos (1999: 12-13): para la edición alemana, *ansicht*, que significa “vista” o “punto de vista”; pero para la edición francesa, *tableau* que, como el español “cuadro”, designa un conjunto de objetos cuyo aspecto impresiona la vista o un espectáculo que despierta en el ánimo algún sentimiento. Por lo cual, según Minguet, la palabra *tableau* sugiere una intervención más activa del espectador en el proceso de la representación; supone una elaboración artística de lo representado, en consonancia con las intenciones profundas de Humboldt, que tienen que ver -tal como lo explicita en el Prólogo a la tercera edición (1849)- con una contemplación que apunte tanto a la inteligencia como a la imaginación (1999: 30).

Además del plano subjetivo, la propuesta innovadora de Humboldt tiene como base principal algo que faltaba en muchos de los naturalistas previos a él, entre ellos, el mismo Buffon: por un lado, la experiencia concreta de observar y analizar en el propio terreno, que incluía la difícil experiencia del viaje por el continente americano; por otro lado, y como ya dijimos, una visión más abarcativa de los fenómenos naturales, una mirada global que incluía bajo ciertas regularidades universales (leyes) diversos hechos en apariencia inconexos. Ya la tercera edición de los *Cuadros* (1849) incluye textos agregados que son análisis y conclusiones derivadas de su viaje de exploración por Rusia y Asia que realizó en 1829. De esta manera, esta nueva edición ya no enfocaba solamente en la geografía e historia del Nuevo Continente, sino que ampliaba el punto de vista, comparando y poniendo en relación con América con Europa, Asia y África: “La visión comparada de tres enormes conjuntos continentales tan importantes constituye una novedad total en la incipiente ciencia geográfica encabezada por Alejandro de Humboldt” (Minguet, 1999: 12). El método comparativo fue el instrumento analítico central en la obra del naturalista.

En este afán por establecer relaciones entre los fenómenos, sirve como ejemplo el primer capítulo del Libro I de *Cuadros*, en donde hace una rica descripción de los llanos de Venezuela, a los que compara con los páramos de Europa, las pampas de Buenos Aires, las estepas de Asia y los desiertos de África. Expone sus conclusiones acerca de las condiciones geográficas y meteorológicas que provocan que el continente americano sea húmedo y fresco, criticando de paso abiertamente las opiniones infundadas anteriores:

Se ve, pues, que no se ciñe la ciencia a decir que es el aire más húmedo en una parte que en otra de la Tierra; basta observar el actual estado de las cosas para dar la razón de tal desigualdad. El físico puede dispensarse de ocultar bajo mitos geológicos la explicación de semejantes fenómenos. No hay precisión de suponer que la lucha de los elementos que desgarró el cuerpo primitivo del planeta no se apaciguó simultáneamente en ambos hemisferios, o que la América, isla pantanosa, poblada de cocodrilos y serpientes, ha salido más tarde que las demás partes del mundo de ese estado caótico en que las aguas se esparcían sobre la superficie de la Tierra (Humboldt, 1999: 48).<sup>4</sup>

Además, su método comparativo lo lleva a encontrar amplias diferencias allí donde existen aparentes similitudes: “Las consideraciones que preceden bastan para explicar cómo, a pesar del parecido de los contornos, presentan el África y la América del Sur los más señalados contrastes en su clima y en el carácter de su vegetación” (Humboldt, 1999: 52).

Por otra parte, los “cuadros” de los llanos venezolanos que Humboldt nos muestra carecen de la total armonía que cabía suponer de una mirada idealizada de la naturaleza: a las descripciones de las trombas de arena, durante las cuales el suelo se seca y se agrieta, el aire se abrasa y los animales luchan por apagar la sed, siguen luego las imágenes de los mismos llanos inundados en la época de las lluvias, cuando los ríos se desbordan y “la naturaleza fuerza a vivir como anfibios a los mismos animales que en la primera mitad del año languidecen sedientos sobre tierra hecha polvo seco” (1999: 61). A todas estas imágenes las abarca la mirada del “observador-viajero”, cuyo corazón “se aprieta” (1999: 58) ante semejantes espectáculos. En este mundo natural de fuerzas, todos los seres luchan por la supervivencia: amenazan el cocodrilo, la serpiente, los vampiros, los mosquitos, las anguilas eléctricas, frente a una mirada omnipresente, la del “observador atento” (1999: 61) que tanto se sorprende como se inquieta.

Los *Cuadros de la naturaleza* son, como los define Minguet, una “miscelánea”, una obra que reúne disciplinas diversas, aspectos geográficos de distintas partes del mundo, estudios etnográficos, clasificaciones botánicas, estudios que luego se convertirían en proyectos concretos (como el referido al canal de Panamá), así como fragmentos del diario de viaje de Humboldt y Bonpland por el Orinoco. Las descripciones de los fenómenos naturales son sumamente ricas en detalles y abarcan desde los cambios atmosféricos hasta el desarrollo de la existencia animada de la vida microscópica e imperceptible. Es paradigmático en este sentido la totalidad del Libro III (capítulo único), donde Humboldt publica un fragmento del diario de su recorrido por el Orinoco, en el que evoca la vida nocturna de los animales en las selvas americanas. Toda la escena refleja la lucha que los animales debaten en el interior de las selvas, “un combate empeñado por casualidad y que se iba prolongando con encarnizamiento siempre creciente” (238).<sup>5</sup> Es la misma vida

animada que se desenvuelve al mediodía, cuando el calor es excesivo, aunque solo un observador atento es capaz de percibirlo:

Los grandes animales se meten a esta hora en las profundidades de la selva, las aves se ocultan bajo el follaje de los árboles o en las grietas de las rocas; pero si durante esta aparente calma de la naturaleza se presta oído a sonidos casi imperceptibles, se advierte en la superficie del suelo y en las capas inferiores del aire un confuso rumor producido por el murmullo y el zumbido de los insectos. Todo anuncia un mundo de fuerzas orgánicas en movimiento. En cada matorral, en la corteza agrietada de los árboles, en la tierra que cavan los himenópteros, la vida se agita y se hace oír como una de las mil voces que envía la Naturaleza al alma piadosa y sensible del hombre” (Humboldt, 1999: 239).

Muy diferente es esta mirada de aquella en que Buffon reducía la naturaleza de América solo a insectos multiplicados en demasía, en medio de un clima húmedo y una atmósfera putrefacta. No solo porque Humboldt habla desde su experiencia de vida en la propia selva, atento a los movimientos, a los sonidos, a la existencia real de los seres. Sino también porque a cada organismo lo dota de su verdadera importancia, en un juego de relaciones imbricadas, en donde ninguno posee el carácter de “inferior” o “superior” a otros. Este hermoso pasaje correspondiente al capítulo I del Libro IV (De la fisonomía de las plantas) nos da una cabal idea de esta nueva mirada sobre el orden natural:

Además de las criaturas en posesión ya de la existencia, contiene la atmósfera, todavía, innumerables gérmenes de vida futura, huevos de insectos y huevos de plantas que, sostenidos por coronas de pelos o de plumas, parten para las largas peregrinaciones del otoño. El polvo fecundante que siembran las flores masculinas en las especies donde los sexos están separados, es también llevado por los vientos y los insectos alados, a través de la tierra y los mares, hasta las plantas femeninas que viven en la soledad. Donde quiera que el observador de la Naturaleza fija su mirada, halla bien la vida, bien su germen pronto a recibirla (Humboldt, 1999: 246).

La naturaleza americana que Humboldt redescubre es una novedad para la imaginación europea de su tiempo. Desde aquella vieja idea de inferioridad, ahora adquiriría nuevas dimensiones: una naturaleza en estado puro, sin interferencia de la mano del hombre, lugar donde el “primer goce” se manifiesta con inmediatez (Vericat, 2009: 151).<sup>6</sup> Y, por esto mismo, donde una sensibilidad abierta es capaz de percibir las auténticas relaciones, la “armonía”, es decir, la cooperación e interrelación de las fuerzas físicas. Estamos entonces ante una nueva manera de entender la naturaleza que fue, por otra parte, una innovación propia de su tiempo: en la concepción humboldtiana cobra peso el de la influencia de aquella en la sensibilidad del hombre, “donde el aspecto estético y el paisaje entendido desde esta óptica comienzan a tomar relevancia” (Corbera Millán, 2014: 49). Justamente, fue durante el romanticismo que nació la idea de “naturaleza-paisaje”: este comenzó a pensarse “como naturaleza estéticamente presente, que se muestra al ser que la contempla con sentimiento” (Gómez Mendoza, 2010: 50). Es decir que, teniendo en cuenta la idea

de “totalidad”, es ahora “la correspondencia, la conciencia del todo al encadenar los elementos, la que «crea» el paisaje” (2010: 50).

*Cuadros de la naturaleza* inaugura en la extensa obra de Humboldt una mirada más amplia para conocer la esencia americana en relación con Europa y al resto del mundo. Deja atrás viejos mitos fundados en prejuicios sin sustento, supera paradigmas científicos basados únicamente en la clasificación y acumulación de datos, e interpreta desde un lugar de análisis, comparación y contemplación, en un contexto de creciente especialización científica, aunque atravesado por la impronta romántica. Se nutre del viaje como experiencia esencial y coloca la sensibilidad como centro del conocimiento de la naturaleza.

Hemos hecho un recorrido desde el siglo XVIII para comprender el lugar que la idea de naturaleza, y en particular la naturaleza americana, ha ocupado en el campo científico. Hemos intentado comprender la superación de viejos prejuicios en pos de un entendimiento más amplio del orden natural global, que ha logrado otorgar a América un estatus mayor en las concepciones europeas del siglo XIX.

## **Bibliografía**

Adorno, Rolena. (1988) “El sujeto colonial y la construcción cultural de la identidad”. En *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XIV, n° 28, pp. 55-68.

Corbera Millán, Manuel (2014) “Ciencia, naturaleza y paisaje en Alexander von Humboldt”. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, n° 64, pp. 37-64

Gerbi, Antonello (1960 [1955]) *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica, 1750-1900*. Fondo de Cultura Económica, México.

Gerbi, Antonello. (1992 [1975]) *La naturaleza de las Indias Nuevas*. Fondo de Cultura Económica, México.

Gómez Mendoza, Josefina y Sáenz Herráiz, Concepción (2010) “De la biogeografía al paisaje en Humboldt: pisos de vegetación y paisajes andinos equinocciales”. *Población y sociedad*, n° 17, pp. 29-57.

Humboldt, Alexander von (1999) *Cuadros de la naturaleza*. Siglo XXI, México.

Humboldt, Alexander von (2012) *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*. Marcial Pons Editora y Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

Minguet, Charles y Duviols, Jean Paul (1999) “Introducción”. En Alexander von Humboldt, *Cuadros de la naturaleza*. Siglo XXI, México.

Vericat, José (2009) *Imágenes sin texto. La visión y el arte en los Cuadros de la naturaleza de Alexander von Humboldt*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

Williams, Raymond (2012) “Ideas sobre la naturaleza”. En *Cultura y materialismo*. La Marca editora, Buenos Aires.

Wulf, Andrea (2016) *La invención de la naturaleza. El nuevo mundo de Alexander von Humboldt*. Taurus, Buenos Aires.

---

<sup>1</sup> Charles Robert Darwin (1809-1882). Naturalista inglés, reconocido por ser el más influyente en la teoría de la evolución biológica a través de la selección natural, tesis que formuló en su obra *El origen de las especies* (1859).

---

<sup>2</sup> El término corresponde a la obra de Antonello Gerbi, *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica. 1750-1900* (1955), que compendia las discusiones que, desde mediados del siglo XVIII, contrastaban el mundo europeo con el americano en términos de “superioridad” e “inferioridad”. Estos debates, que se manifestaban en términos verdaderamente opuestos, eran protagonizados por los detractores y los defensores del continente americano, en una época en que la ciencia y los viajes exploratorios comenzaban a ampliar sus desarrollos, aunque tienen también su origen con el mismo descubrimiento. Entre los detractores, los nombres más reconocidos son los de Buffon, De Paw, Raynal y Hegel; mientras que, del otro lado, la defensa estuvo a cargo de personalidades como el padre Clavijero, Jefferson, Goethe y Humboldt, entre otros.

<sup>3</sup> Alexander von Humboldt (1769-1859). Naturalista y explorador prusiano, considerado “padre de la geografía moderna”. A partir de sus viajes de exploración por Europa, América y Asia, acrecentó los conocimientos de su época en materia de geografía, botánica, biología, oceanografía, astronomía, entre otras disciplinas, aportando a las ciencias naturales de su tiempo una visión ampliada de las relaciones entre los fenómenos, y sentando muchos de los presupuestos actuales en las diversas ciencias.

<sup>4</sup> En la “Introducción” de 1813 a *Vistas de las cordilleras* (1810), escribe Humboldt en los mismos términos de crítica directa: “Escritores célebres, más impresionados por los contrastes que por la armonía de la naturaleza, se han complacido en describir América entera como un país pantanoso, inhóspito para la multiplicación de los animales, y habitado de nuevo por hordas tan poco civilizadas como los habitantes de los mares del Sur” (2012: 18).

<sup>5</sup> Andrea Wulf explica que cuando Darwin leyó estas observaciones en la obra de Humboldt (sobre la lucha despiadada de los animales en la selva, en una continua disputa por la supervivencia) comenzó a elaborar su teoría de la selección natural que desarrollaría años después. Según Wulf, “la semilla de la idea la había sembrado mucho antes la lectura de la obra de Humboldt” (2016: 289-290).

<sup>6</sup> Para Humboldt, la relación naturaleza/sensibilidad es un proceso de conocimiento, que puede interpretarse como un movimiento de lo exterior a lo interior, y que consta de tres instancias o “goces”: un primer goce, que consiste en la intuición de la unidad y la armonía al primer contacto del hombre con la naturaleza; un segundo goce, que tiene que ver con la evocación de un paisaje vivido; un tercer goce, que se deriva del conocimiento de las leyes y de las relaciones entre los fenómenos (Corbera Millán, 2014: 49).

**PERI EM BROCELIANDE: O DESERTO-FLORESTA N' O GUARANI, DE JOSÉ DE ALENCAR<sup>1</sup>**

Marcos Flamínio Peres\*

**Resumo**

Este artigo procura articular a representação da paisagem e sua vinculação com o caráter do herói em *O guarani*, de José de Alencar, obra capital do Romantismo brasileiro; em outras palavras, busca articular espaço e normatividade como componentes essenciais da narrativa.

Desde Gaston Bachelard, o espaço vem se configurando como instância importante para a ficção, mas será a partir das análises de Iuri Lotman e Henri Mitterand que ele deixará de ser acessório para se tornar decisivo para a organização do enredo. Lotman cunha a noção de fronteira, enquanto Mitterand propõe o conceito de ultrapassagem de fronteiras. Uma e outra definições são fundamentais para compreender o processo de constituição do herói no romance de Alencar, posto que Peri será o único personagem a transitar livremente pelos espaços da “casa” e da “floresta”, incorporando valores de um e outro.

Dialogando com as narrativas medievais de Chrétien de Troyes, particularmente “Le chevalier au lion” e “Le conte du Graal”, o herói de *O guarani* rompe, entretanto, com o código de honra cavaleiresco ao adotar a traição como expediente regular. Será a floresta, como *topos* central do imaginário medieval (Le Goff), que irá propiciar tal estatura híbrida e ambivalente do herói.

**Palavras-chave**

Romantismo – Chrétien de Troyes – romance – espaço - normatividade

**PERI EN BROCELIANDE: EL DESIERTO-BOSQUE EN O GUARANI (1857), DE JOSÉ DE ALENCAR****Resumen**

Este artículo busca articular la representación del paisaje y su conexión con el carácter del héroe en *O guarani*, de José de Alencar, la obra maestra del Romanticismo

---

\* Professor de Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (Brasil), com ênfase em teoria literária e literatura comparada. E-mail: [marcosflaminio@usp.br](mailto:marcosflaminio@usp.br). Recibido el 22/4/2019. Aceptado el 17/5/2019.

brasileño; o, en otras palabras, articular espacio y normatividad como componentes esenciales de la narrativa.

Desde Gastón Bachelard, el espacio se configuró como una instancia importante para la ficción, pero será a partir del análisis de Iuri Lotman y Henri Mitterand que dejará de ser accesorio para tornarse decisivo para la organización de la trama. Lotman acuñó la noción de frontera, mientras que Mitterand propuso el concepto de superación de las fronteras.

Ambas definiciones son fundamentales para comprender el proceso de constitución del héroe en la novela de Alencar, ya que Peri será la única personaje a moverse libremente por los espacios de la “casa” y del “bosque”, incorporando valores de uno y otro.

Dialogando con las narrativas medievales de Chrétien de Troyes, particularmente “Le chevalier au lion” y “Le conte du Graal”, el héroe de *O guarani* rompe, sin embargo, con el código de honor caballeresco al adoptar la traición como procedimiento regular. Será el bosque, como *topos* central de lo imaginario medieval (Le Goff), que proporcionará una estatura tan híbrida y ambivalente del héroe.

### **Palabras clave**

Romanticismo – Chrétien de Troyes – novela – espacio - normatividad

## **PERI IN BROCELIANDE: THE DESERT-FOREST IN JOSÉ DE ALENCAR’S *O GUARANI* (1857)**

### **Abstract**

This article seeks to articulate the representation of the landscape and its connection with the character of the hero in *O guarani*, by José de Alencar, the masterpiece of Brazilian Romanticism; in other words, it seeks to articulate space and normativity as essential components of narrative.

Since Gaston Bachelard, space has been configured as an important instance for fiction, but only from the analysis of Iuri Lotman and Henri Mitterand it will cease to be accessory, in order to become decisive for the organization of the plot. Lotman coined the notion of frontier, while Mitterand proposed the concept of overcoming frontiers. Both definitions are fundamental to understand the process of constitution of the hero in Alencar’s novel, since Peri will be the only character to move freely through the spaces of the “house” and the “forest”, incorporating values of one and the other. Dialoging with the medieval narratives of Chrétien de Troyes, particularly “Le chevalier au lion” and “Le conte du Graal”, the hero of *O guarani* breaks, however, with the chivalrous code of honour by adopting treason as a regular procedure. It will be the forest, as the central *topos* of the medieval imagery (Le Goff), which will provide such a hybrid and ambivalent stature of the hero.

### **Keywords**

Romanticism – Chrétien de Troyes – Novel – Space - Normativity

Construído em forma de ampla descrição, o capítulo inicial de *O guarani* é instância decisiva para articular a representação da paisagem e sua vinculação com o caráter do herói – em outras palavras, para articular espaço e normatividade. A primeira menção à morada de Peri, quando ele ainda não fora nomeado, coloca-o no centro da representação espacial de todo o capítulo, que parte da paisagem natural mais selvagem incrustada na floresta – a Serra dos Órgãos, o rio Paraíba, o Paquequer – e ruma em direção ao espaço da cultura, que é o da grande casa de dom Antônio de Mariz: “[...] via-se à margem do rio uma casa larga e espaçosa, construída sobre uma eminência e protegida de todos os lados por uma muralha de rocha cortada a pique” (Alencar, 1958: 32).

Dentro da casa, após conhecer seus diversos aposentos, o leitor conclui a leitura do capítulo em meio à descrição do mais remoto deles, uma “alcova”, que “revelava a presença de uma mulher” (Alencar, 1958: 34), que saberemos tratar-se da heroína, Ceci; ali, a representação da natureza, pujante e selvagem até então, faz-se natureza-morta.<sup>2</sup> A cabana de Peri situa-se, espacialmente, a meio caminho da ambos os pólos, casa e floresta, razão porque é chamada de “habitação selvagem”:

Finalmente, na extrema do pequeno jardim, à beira do precipício, via-se uma cabana de sapé, cujos esteios eram duas palmeiras que haviam nascido entre as fendas das pedras. As abas do teto desciam até o chão; um ligeiro sulco privava as águas da chuva de entrar nesta habitação selvagem. (Alencar, 1958: 33)

O aspecto híbrido do singelo espaço em que vive o herói terá sérias implicações sobre sua constituição e sua ação ao longo da narrativa.

## 1. Espaço e fronteira

Em *A poética do espaço*, livro clássico de Gaston Bachelard sobre a relação entre espaço e sentido, encontramos a definição de cabana como a antítese da casa urbana, como lugar de refúgio, ninho ou “solidão centrada”.<sup>3</sup> Ela evocaria “comparações com os animais em seus refúgios” (Bachelard, 1988: 168), o que nos remete de imediato às abundantes aproximações de Peri com o reino animal, como entre o herói e a onça, “estes dois selvagens das matas do Brasil” (Alencar, 1958: 50).

A cabana de Peri, porém, é de extração mais complexa, pois se é elemento da cultura, concebida pela mão do homem para um determinado fim, ela ainda assim mantém suas raízes -simbólicas e textuais- fincadas profundamente na natureza: ampara-se sobre duas palmeiras nascidas “entre as fendas das pedras”. Isso nos diz muito sobre o herói enquanto personagem oriundo da floresta, a qual abandona para viver junto no espaço da civilização, ainda que às suas margens (“na extrema do pequeno jardim, à beira do precipício”). A rigor, ele é o único personagem em todo o romance que faz isso de maneira deliberada, cruzando a fronteira entre natureza e civilização e tornando tal ultrapassagem espacial sua característica distintiva.

A fronteira, não por acaso, é a instância fundamental para a teorização sobre o espaço na narrativa proposta pelo russo Iuri Lotman. Em *A estrutura do texto artístico*, ele sugere que o espaço consegue “dar conta do real” (Lotman, 1978: 360) através da articulação de sintagmas como alto-baixo, direito-esquerdo, próximo-longínquo, aberto-baixo, delimitado-não delimitado, discreto-contínuo. Tais polarizações promovem modelos culturais que extrapolam as categorias topográficas originais, ainda que construídas a partir delas, e levam a oposições de outro tipo que não as estritamente

espaciais, tais como válido-não válido, bom-mau, os seus-os estranhos, acessível-inacessível, mortal-imortal, etc. Assim,

os modelos dos mundos sociais, religiosos, políticos, morais os mais variados, com a ajuda dos quais o homem, nas diferentes etapas da sua história espiritual, confere sentido à vida que o rodeia, se encontram invariavelmente providos de características espaciais, quer sob a forma da oposição “céu-terra” ou “terra-reino subterrâneos”. (Lotman, 1978: 361)

Lotman insiste que a maneira como se organiza o espaço passa pelo traço topológico da fronteira, pois uma narrativa nasce apenas quando um dado personagem “cruza o limite entre esses espaços simbolicamente carregados”; a rigor, um enredo pode ser reduzido ao episódio fundamental da ultrapassagem de tal fronteira.

Em nível textual, a ênfase no espaço encontra paralelo na revalorização do descritivo enquanto estratégia narrativa ou, antes, como “esforço para resistir à linearidade constrangedora do texto”, conforme propõe Philippe Hamon.<sup>4</sup> No entanto, em *The poetics of description*, Janice Koelb critica a ideia de descrição por trás tanto das proposições de Hamon quanto das de Roland Barthes, para quem a descrição nada mais faria do que “aumentar o custo da informação narrativa.”<sup>5</sup> Ambos ignoram, diz Koelb, o papel essencial e persistente que a descrição, “especialmente a descrição dos lugares”, exerce na literatura ocidental seja para a “caracterização humana”, seja para o “desenho da obra toda”<sup>6</sup>. Ao resgatar o espaço, ou a “descrição do espaço”, do papel secundário que Barthes lhe atribui, Koelb torna-a elemento central não somente para o aspecto narrativo quanto para o aspecto normativo de uma dada obra.

Será a partir de Balzac que o espaço irá se tornar princípio diretor da produção ficcional, justificando “as longas descrições de cidades, de meio ambiente, de vestuários, de meio social” que organizam toda a *Comédie Humaine* (Bourneuf e Ouellet, 1976: 151).

Para Henri Mitterand, que se debruça sobre *Ferragus*, Balzac também estará no centro da revalorização do espaço, despontando como “componente essencial da narrativa”<sup>7</sup> e sem o qual o enredo da novela falharia em seu objetivo de produzir sentido. Ao propor que a novela de Balzac “narrativiza o espaço”,<sup>8</sup> Mitterand, assim como Koelb, propõe um alargamento do papel historicamente limitado atribuído ao espaço pela teoria da descrição e, a partir daí, desenvolve uma “semântica literária do espaço” com fins de demonstrar “a narratividade do lugar”.<sup>9</sup>

## 2. O leitor potencial

Se Mitterand desenvolve sua análise em *Ferragus* a partir do binômio “rue”/“maison”,<sup>10</sup> Alencar o fará a partir do binômio casa/floresta, que acaba por se constituir em um poderoso sintagma cuja transposição contínua pelo herói, Peri, estrutura a lógica narrativa do romance e sua virtualidade normativa. E, assim como ocorre na novela de Balzac, também em Alencar a transposição de cada um desses pólos é vedada às personagens do pólo oposto e permitida apenas ao herói.<sup>11</sup>

É importante observar, contudo, que a percepção desse binômio por parte do leitor de 1857, ano em que *O guarani* foi publicado, se dá a partir de um terceiro vértice, que é o da corte no Rio de Janeiro. Embora apenas referido, o espaço da corte passa a compor um triângulo topológico, juntamente com o eixo da casa e o da floresta. Ele é citado ora como origem da trama, no capítulo 2 -quando dom Antônio decide abandonar o Rio de Janeiro depois que a Colônia, em razão da sucessão do trono português, passou

às mãos da Espanha-, ora como destino para onde Peri e Ceci podem ir após a grande inundação:

Tomou os seus penates, o seu brasão, as suas armas, a sua família, e foi estabelecer-se naquela sesmaria que lhe concedera Mem de Sá (Alencar, 1958: 36).

Antes que a lua, que vai nascer, tenha desaparecido, Peri te deixará com a irmã de teu pai (Alencar, 1958: 384).

No primeiro exemplo, trata-se de de origem em um tempo passado; no segundo caso, trata-se de destino em um tempo futuro. A corte surge assim como uma fronteira espacial e temporal -não representada, mas claramente referida- que acaba por delimitar o sentido de “casa”, de um lado, e “floresta”, de outro. Esse vértice do triângulo topológico é significativo porque é na corte onde efetivamente se encontra, em 1857, o leitor potencial de Alencar, o qual configura o que Marie-Laure Ryan chamou de “o princípio do ponto de partida mínimo”. Segundo esse princípio, construímos o mundo da ficção como sendo o mais próximo possível da realidade que conhecemos. Isso significa que “projetamos sobre esse mundo tudo aquilo que sabemos sobre o mundo real e que faremos apenas os ajustes que não pudermos evitar”.<sup>12</sup>

O que proponho a seguir é considerar como Alencar retrabalhou em termos narrativos e normativos a imagem ancestral da floresta a partir do espaço onde se encontra seu leitor potencial.

### 3. O deserto-floresta

Em dois ensaios capitais -“Le désert-forêt dans l’Occident médiéval” e, sobretudo, “Lévi-Strauss en Brocéliande”-, Jacques Le Goff explica como, nas religiões euroasiáticas, a floresta herdou o imaginário em torno do deserto e incorporou sua característica principal de lugar onde as instituições e o ordenamento da civilização ocidental não vigoram.<sup>13</sup> É povoada por “servos fugitivos, assassinos, aventureiros, salteadores”<sup>14</sup> e onde imperam o culto pagão, a ausência da lei e seres sobrenaturais.<sup>15</sup>

Mas será através da ficção -objeto maior dos ensaios de Le Goff- que a floresta irá se apropriar do imaginário do Ocidente, transformando-se em topos central dos romances corteses, em particular de Chrétien de Troyes. Em seu ciclo arturiano, ela é elevada a espaço de desagregação e regeneração a que irão ser submetidos os cavaleiros, especialmente em “Le chevalier au lion” (ou Yvain) e “Le conte du Graal ou le roman de Perceval”.

Em “Le Chevalier au lion”, Yvain ouve da boca de Calogrenant a narrativa sobre a fonte encantada oculta no meio da floresta de Brocéliande, defendida pelo temível cavaleiro Esclados le Roux, que o derrotou e humilhou. Yvain então deixa a corte do rei Arthur para refazer a aventura: “Encontrei um caminho à minha direita, em meio a uma floresta espessa [...] Era Brocéliande”.<sup>16</sup> Por lá perambula até encontrar o caminho que conduz à fonte encantada, “caminho estreito pleno de espinhos e trevas”.<sup>17</sup> Após derrotar Le Roux, apaixona-se pela viúva, a rainha Laudine, com quem se casa. Mas decide partir novamente em busca de aventura, após prometer a sua esposa retornar em um ano. Envolvido em combates e torneios, esquece-se de promessa e recebe na corte a visita da mensageira da rainha, que, diante de seus companheiros, o chama de “desleal” por não haver honrado sua palavra: “ele nos traiu”.<sup>18</sup>

Arrependido, Yvain é vítima de um gradual processo de desagregação, perde a memória e vagueia a esmo quando penetra novamente em Brocéliande, onde por fim regride ao estado de selvageria: nu, “persegue os animais nos bosques, mata-os e depois come a carne de caça inteiramente crua”.<sup>19</sup> O encontro com um eremita, porém, irá marcar o início de sua regeneração. Imerso na floresta, mas não inteiramente desligado do mundo dos homens, o eremita pertence, como lembra Le Goff, a “uma ordem intermediária entre as ordens constituídas da sociedade e o universo bárbaro”;<sup>20</sup> e, por essa razão, será capaz de fazer com que Yvain se reintegre ao universo cavaleiresco. Mas, como marca da selvageria ou da vida dominada pelos instintos, Yvain será acompanhado a partir daí por um leão que salvara na floresta, como o seu lado visível do mundo da floresta: “E o leão se coloca a seu lado, e jamais o abandonará. Estará sempre com ele, pois quer servi-lo e protegê-lo”.<sup>21</sup> A partir desse momento, Yvain ganha uma nova identidade, apresentando-se apenas como O Cavaleiro do Leão (Troyes, 2002: 502).

Em “Le conte du Graal”, Perceval, embora oriundo de uma nobre estirpe de cavaleiros, é criado isolado pela mãe em meio a um solar localizado na Floresta Deserto,<sup>22</sup> de modo a evitar para o filho o mesmo destino do pai - a ruína financeira e a morte.

O jovem Perceval, no entanto, encanta-se com os primeiros cavaleiros que vê passar pela floresta: “Mas vós sois mais belos que Deus”.<sup>23</sup> Decidido a adubar-se, abandona a mãe em prantos, que, saberemos mais tarde, morrerá de tristeza:

Que triste sorte é a minha! Ah, meu filho querido, essa cavalaria, sempre acreditei que pudesse protegê-lo dela: você jamais teria ouvido falar dela se não a tivesse visto [...] Você era a única consolação, o único bem que me restava” [...] Ele se afasta de sua mãe, e ela chora. [...] O jovem se volta e vê sua mãe caída, atrás dele, no extremo da ponte levadiça, ali jazendo, desmaiada, como se estivesse morta.<sup>24</sup>

Esporeando seu cavalo que parte em meio à “grande floresta obscura”, Perceval passará a ser conhecido como O Filho da Viúva Dama do Deserto Floresta,<sup>25</sup> já que sua origem nobre será reconhecida somente ao final da narrativa. Trata-se de alguém bruto, que não compreende o sentido das convenções da sociedade cortês, apenas os valores da floresta: “Ele é muito ignorante, um verdadeiro animal.”<sup>26</sup> Em sua jornada em direção a Carduel para fazer-se cavaleiro, Perceval ainda se serve da arma típica de quem vive na floresta, o dardo, indigna de um cavaleiro.

Apesar de sua selvageria, Perceval é um cavaleiro “por natureza”,<sup>27</sup> e seu processo de aprendizagem se dará pelas mãos de Gornemont de Goort, de cujos ensinamentos se lembrará em várias ocasiões: “Recordou-se do nobre que lhe havia ensinado a não matar deliberadamente um cavaleiro, após tê-lo derrotado”,<sup>28</sup> “a ordem da cavalaria [...] não sofre nenhuma baixaza”.<sup>29</sup>

Porém, o remorso por haver abandonado a mãe o perseguirá: “Acredita que eu vá poder rever minha mãe, que permanece só no fundo desse bosque a que chamam de o Deserto Floresta?”.<sup>30</sup> Perceval carrega consigo o grave pecado de haver abandonado a mãe, que, como saberá mais tarde, “morreu de dor por ti”.<sup>31</sup>

Outro aspecto essencial intimamente ligado ao espaço da floresta é o da ruptura com os códigos cavaleirescos, que, tanto no romance cortês quanto na canção de gesta, significa traição (Le Goff chama-a de “floresta-traidora”).<sup>32</sup>

Em “Le chevalier au lion”, a possibilidade de ser visto como traidor é uma ameaça que assombra Yvain, o qual se esforça para provar a todos que não matou Esclados le

Roux pelas costas.<sup>33</sup> Em “Le conte du Graal”, Gauvain, cavaleiro de muito valor por quem Perceval nutre grande afeto, também é seguidamente acusado de traição.

A brutal ruptura do código cavaleiresco representada pela traição também percorre com insistência a canção de gesta, em particular *A canção de Rolando*. Ambos os gêneros, apesar de nascidos em momentos distintos da Idade Média, conviveram estreitamente e disputaram público ao longo do século XII.<sup>34</sup> Essa ruptura é nomeada e condenada de forma severa como “traição”, pecado capital que irá levar o execrável Ganelon, que traiu Rolando e Carlos Magno, a figurar em um dos círculos do Inferno na *Commedia* de Dante Alighieri.

Aos traços de honra, valentia e coragem que identificam Carlos Magno e Rolando, opõe-se a “infame traição” (20) que comete Ganelon ao aliar-se ao rei mouro Marsílio. A insistência nesse traço percorre toda essa obra, ainda mais do que em Chrétien de Troyes: “«Jurai-me que trairéis Rolando [diz o rei Marsílio]». Ganelon responde: «Seja feita vossa vontade!». Sobre as relíquias de sua espada Murgleis ele jura trair e assim se torna um traidor” (*A canção de Rolando*, 2006: 24) Ao longo da narrativa, vão se avolumando-se as referências ao pecado da traição a ponto de tornar-se questão central, para além da bravura de Rolando.<sup>35</sup>

#### 4. O deserto-floresta em *O guarani*

Como se pode ver a seguir, a floresta em *O guarani* apresenta funções estruturalmente muito similares às descritas acima, como o espaço do instinto mas também do renascimento, do abandono da mãe, da busca da aventura, da idealização da amada e da traição.

##### *O espaço do instinto*

Assim como se dá nas narrativas medievais, conforme apontado por Le Goff, a floresta é o espaço da barbárie. É lá que habitam os aimorés, “ferozes tigres” (Alencar, 1958: 291), a tal ponto donos de “braveza” e “instintos carniceiros” que “tinham quase de todo apagado o cunho da raça humana” (Alencar, 1958: 298):

Homens quase nus, de estatura gigantesca e aspecto feroz; cobertos de peles de animais e penas amarelas e escarlates, armados de grossas clavas e arcos enormes, avançavam soltando gritos medonhos. A inúbia retroava; o som dos instrumentos de guerra misturado com os brados e alaridos formavam um concerto horrível, harmonia sinistra que revelava os instintos dessa horda selvagem, reduzida à brutalidade das feras (Alencar, 1958: 269).

Se a floresta é também o lugar da barbárie em Chrétien de Troyes, Alencar parece ter ido buscar a inspiração para seus aimorés em *A canção de Rolando*, na descrição dos soldados do emir que comprara a fidelidade de Ganelon: “É uma gente que sempre praticou o mal [...], que não está a serviço de Deus Nosso Senhor. Nunca ouvireis falar de traidores piores. [...] No combate são traiçoeiros e encarniçados” (*A canção de Rolando*, 2006: 112-113).

Sob pano de fundo tão sinistro, Peri é visto como “um homem superior” (Alencar, 1958: 305) aos aimorés e, quando está prestes a ser executado por eles, é descrito como um “dos mártires da religião” (Alencar, 1958: 321). Porém, em mais um exemplo de sua constituição híbrida entre natureza e civilização, Peri é ainda aquele que se serve de armas bárbaras, que são o arco e a flecha; o arco é o “companheiro inseparável e arma

terrível na sua mão destra” (Alencar, 1958: 85). Ele é também a arma principal dos aimorés, e o dardo que Perceval porta logo após deixar a floresta, e antes de ser adubado cavaleiro, pode ser considerado uma sua variante.

Le Goff lembra como o arco na Idade Média é uma arma habitualmente ligada ao caçador, e não ao guerreiro, visto que está mais próximo do estado de natureza. Assim, configura-se uma oposição entre o “guerreiro equipado” e “o arqueiro isolado”.<sup>36</sup>

### *O renascimento na floresta*

Se é na floresta que Yvain se desagrega, é lá também onde inicia sua regeneração. À beira da morte após o envenenamento, será também na “floresta espessa” que Peri irá obter o antídoto para salvar-se:

Peri entranhou-se no mais basto e sombrio da floresta, e aí, na sombra e no silêncio passou-se entre ele e a natureza uma cena da vida selvagem, dessa vida primitiva, cuja imagem nos chegou tão incompleta e desfigurada. O dia declinou: veio a tarde, depois a noite, e sob essa abóbada espessa em que Peri dormia como em um santuário, nem um rumor revelara o que aí se passou.

Quando o primeiro reflexo do dia purpleou o horizonte, as folhas se abriram, e Peri, exausto de forças, vacilante, emagrecido como se acabasse de uma longa enfermidade, saiu do seu retiro.

Mal se podia sustentar, e para caminhar era obrigado a sustentar-se aos galhos das árvores que encontrava na sua passagem: assim adiantou-se pela floresta, e colheu alguns frutos, que lhe restabeleceram um tanto as forças.

Chegando à beira do rio, Peri já sentiu o vigor que voltava e o calor que começava a animar-lhe o corpo entorpecido; atirou-se à água e mergulhou.

Quando voltou à margem, era outro homem; uma reação se havia operado; seus membros tinham adquirido a elasticidade natural; o sangue girava livremente nas veias. (Alencar, 1958: 347-348)

### *Despedida da mãe e fascínio pelo Outro*

O notável e longo diálogo em que Peri abandona a mãe na floresta parece agregar *pathos* à passagem-irmã de “Le conte du Graal” em que Perceval deixa a floresta apesar dos apelos da mãe. Embora longa, cabe citá-la:

-Mãe!... exclamou ele.

-Vem! disse a índia seguindo pela mata.

-Não!

-Nós partimos.

-Peri fica.

A índia fitou em seu filho um olhar de profunda admiração.

-Teus irmãos partem!

O selvagem não respondeu.

-Tua mãe parte!

O mesmo silêncio.

-Teu campo te espera!

-Peri fica, mãe! disse ele com a voz comovida.

-Por quê?

-A senhora mandou.

A pobre mãe recebeu esta palavra como uma sentença irrevogável; sabia do império que exercia sobre a alma de Peri a imagem de Nossa Senhora, que ele tinha visto no meio de um combate e havia personificado em Cecília.

Sentiu que ia perder o filho, orgulho de sua velhice, como Ararê tinha sido o orgulho de sua mocidade. Uma lágrima deslizou pela sua face cor de cobre.

-Mãe, toma o arco de Peri; enterra junto dos ossos de seu pai, e queima a cabana de Ararê.

-Não; se algum dia Peri voltar, achará a cabana de seu pai, e sua mãe para amá-lo: tudo vai ficar triste até que a lua das flores leve o filho de Ararê ao campo onde nasceu.

Peri abanou a cabeça com tristeza:

-Peri não voltará!

Sua mãe fez um gesto de espanto e desespero.

-O fruto que cai da árvore, não torna mais a ela; a folha que se despega do ramo, murcha, seca e morre; o vento a leva. Peri é a folha; tu és a árvore, mãe. Peri não voltará ao teu seio.

-A virgem branca salvou tua mãe; devia deixá-la morrer, para não lhe roubar seu filho. Uma mãe sem seu filho é uma terra sem água; queima e mata tudo que se chega a ela. [...]

-Tua mãe fica! disse a índia com um acento de resolução.

-E quem será a mãe da tribo? Quem guardará a cabana de Peri? Quem contará aos pequenos as guerras de Ararê, forte entre os mais fortes? Quem dirá quantas vezes a nação goitacá levou o fogo à taba dos brancos e venceu os homens do raio? Quem há de preparar os vinhos e as bebidas para os guerreiros, e ensinar aos filhos os costumes dos velhos?

Peri preferiu estas palavras com a exaltação, que despertavam nele as reminiscências de sua vida selvagem; a índia ficou pensativa, e respondeu:

-Tua mãe volta; [...]

Depois ela afastou-se lentamente; Peri seguiu-a com os olhos até que desapareceu na floresta; esteve a correr, chamá-la e partir com ela. Mas o vento lhe trazia a voz argentina de Cecília que falava com seu pai; ficou.

(Alencar, 1958: 151-153)

O parentesco com “Le conte du Graal” é evidente. Em ambos os casos, a floresta irrompe como o lugar do lamento e da tristeza porque o herói -ora Perceval, ora Perirrompe com seu espaço original para lançar-se para fora dele, em busca de aventura e amor, binômio definidor do modo romanesco (Frye, 2006: 22). É a visão do Outro que move ambos para a frente: Perceval é movido pela visão dos cavaleiros (“sois mais belo que Deus”), Peri pela visão de Ceci, a quem dedica “uma espécie de culto” (Alencar, 1958: 324).

### *O espaço da traição*

A floresta, porém, é espaço para outro tipo de ação, condenável segundo as regras da cavalaria, como exemplificado acima: a traição.

Peri, contudo, em mais de uma oportunidade, trai; isso o distancia enormemente de Álvaro e dom Antônio de Mariz, personagens calcados inteiramente nos códigos de honra dos romances de cavalaria e das canções de gesta. Traição, para ambos, é o mais deplorável dos crimes. Álvaro descrê inteiramente da possibilidade de que Loredano e

sua gente possam atraí-los e sequestrar Ceci, conforme lhe conta Peri: “Não podia acreditar no horrível atentado: sua direitura de sentimentos repelia a possibilidade de um crime tal! [...] -Assassinar?... Nunca, Peri! Nunca o meu braço brandirá o ferro senão contra o ferro!” (Alencar, 1958: 218).

A que o índio lhe responde de modo perspicaz: “Tu e ele [dom Antônio] servem para combater homens que atacam pela frente; Peri sabe caçar o tigre na floresta, e esmagar a cobra que vai lançar o bote” (Alencar, 1958: 218).

Em sua obediência cega a um código que perdeu validade nas circunstâncias em que se encontravam, Álvaro soa ingênuo, como o índio percebe muito bem: “[...] tu és bom e pensas que os outros também são; tu defenderás os maus” (Alencar, 1958: 217). Assim como Álvaro, também é dom Antônio: “Os aventureiros iam ser vítimas de envenenamento; e por maior que fosse o grau de baixa e aviltamento a que tinham descido esses homens pela sua traição, a nobreza do fidalgo não podia sofrer semelhante homicídio” (Alencar, 1958: 334).

Loredano, obviamente, constitui-se no personagem antitético, que, dominado pelos instintos, reúne em si traços reiterados de apostasia, concupiscência, cobiça e, claro, traição em seu grau mais elevado: seus capangas “esperavam um sinal para matarem seus companheiros adormecidos, e deitarem fogo à casa” (Alencar, 1958: 255). O fim típico de um anti-herói de tal quilate é a expiação:

Antes de obedecerem à ordem de D. Antônio de Mariz, eles tinham executado a sua sentença proferida contra Loredano; e quem passasse então sobre a esplanada veria em torno do poste, em que estava atado o frade, uma língua vermelha que lambia a fogueira, enroscando-se pelos toros de lenha. O italiano sentia já o fogo que se aproximava e a fumaça, que, enovelando-se, envolvia-o numa névoa espessa; é impossível descrever a raiva, a cólera e o furor que se apossaram dele nesses momentos que precederam o suplício (Alencar, 1958: 360-361).

A essas duas espécies de personagens que se localizam em pólos opostos, vem se juntar Peri, que combina elementos de ambos, como a descrição da cabana, no capítulo inicial, tão fortemente prefigura. Assim, são várias as referências ao processo de nobilitação de que o índio é objeto ao longo da narrativa, um processo ritualístico em muito semelhante ao adubamento medieval: recebe de dom Antônio “o abraço fraternal, consagrado pelo estilo da antiga cavalaria”, o qual lhe diz: “Teu nobre coração pode bater sem envergonhar-se sobre o coração de um cavalheiro português” (Alencar, 1958: 192). Por fim, torna-se cristão e, o mais importante, uma nova identidade lhe é atribuída, assim como ocorrera com Yvain e Perceval: “[...] teu pai disse: ‘Peri, tu és cristão; dou-te o meu nome!’” (Alencar, 1958: 373).

No entanto Peri é também um ser oriundo da floresta. Sua força sobre-humana e sua proximidade com o reino animal são acentuadas seguidas vezes: “[...] o guerreiro invencível, ele, o selvagem livre, o senhor das florestas, o rei dessa terra virgem, o chefe da mais valente nação dos guaranis” (Alencar, 1958: 303); “era o rei do deserto, o senhor das florestas” (Alencar, 1958: 378).

Convenções como honra ou traição, tão determinantes aos heróis da canção de gesta e dos romances de cavalaria, operam de maneira diferente no seio desta outra floresta. Pois, em nome da amada, Peri trai a convenção cavaleiresca quando, em meio à escuridão e pelas costas, mata por estrangulamento e degola dois dos capangas de Loredano:

Não hesitou pois; e quando o aventureiro que falava erguia-se, sentiu duas tenazes vivas que caíam sobre o seu pescoço e o estrangulavam como uma golilha de ferro, antes que pudesse soltar um grito. O índio deitou o corpo hirto sobre o chão sem fazer o menor rumor, e consumou a sua obra” (Alencar, 1958: 256); e

Peri tinha o ouvido sutil e delicado, e o faro do selvagem que dispensa a vista; o som da respiração servia-lhe de alvo; escutou um momento, ergueu o braço, e a faca enterrando-se na boca da vítima cortou-lhe a garganta. (Alencar, 1958: 256)

Mas não é só.

Peri trai o código de honra cortês ao envenenar a água que Loredano iria beber. Trai os temíveis aimorés quando se envenena, de modo que seu corpo fosse devorado ritualisticamente no meio da floresta pelos membros da tribo inimiga, que, assim, morreriam. Como se sabe, a antropofagia nas sociedades primitivas representa uma deferência a um inimigo capturado que se mostrou corajoso e honrado em combate: “- Peri envenenou a água que os brancos bebem, e o seu corpo, que devia servir de banquete aos Aimorés” (Alencar, 1958: 332).

Por fim, na forte cena em que Peri não cede aos apelos da mãe, a traição irrompe não por meio de cenas materialmente terríveis, mas através do abandono de sua tribo. Filho de Ararê, ele abdica da tarefa de liderar seu povo e a delega à velha mãe:

-E quem será a mãe da tribo? Quem guardará a cabana de Peri? Quem contará aos pequenos as guerras de Ararê, forte entre os mais fortes? Quem dirá quantas vezes a nação goitacá levou o fogo à taba dos brancos e venceu os homens do raio? Quem há de preparar os vinhos e as bebidas para os guerreiros, e ensinar aos filhos os costumes dos velhos? (Alencar, 1958: 152)

Ao romper com seu papel de líder e de correia de transmissão da tradição de sua gente (“Quem contará?”, “quem dirá?”, “Quem há de preparar?”, quem há de “ensinar?”), Peri rompe com seus antepassados. Por contraste, conseguiríamos imaginar Rolando opondo-se a Carlos Magno, Yvain e Perceval rompendo com o rei Arthur ou, mesmo, Álvaro desobedecendo Dom Antônio?

## 5. O espaço e o herói

Explorada a representação do espaço como móvel da narrativa em *O guarani*, devemos nos perguntar que tipo de herói ela engendrou neste romance. Em outras palavras, que tipo de herói é Peri?

Arrisco uma resposta.

Ao ultrapassar fronteiras espaciais claramente determinadas e vedadas a todos os demais personagens, ao cruzar o limite entre espaços simbolicamente carregados a que se referem Lotman e Mitterand, Peri também o faz não somente em relações aos códigos de honra previstos na canção de gesta e nos romances de cavalaria mas também o faz em relações às marcações temporais, pois renega a tradição de seus antepassados.

O amor, para além da honra, é o que move suas ações. É sintomático disso a passagem em que o índio rebate Álvaro, que recusara a hipótese de desonrar-se com um assassinato. Peri lhe diz: “Tu não amas Ceci!” (Alencar, 1958: 218).

Convivendo em uma sociedade ficcional constituída de valores coletivos solidamente atrelados a personagens ou comunidades (dom Antônio, Álvaro, Ceci, a sua própria tribo e a dos aimorés), Peri transita com autonomia pelas normas, pois leal apenas a seu amor por Ceci.

Ao final de *O guarani*, não ocorre mais ultrapassagem de fronteiras, mas simplesmente a destruição do espaço ficcional da floresta pelas águas do rio Paraíba: “[...] estrangulando-a em uma convulsão horrível, toda essa floresta secular que nasce com o mundo” (Alencar, 1958: 395). E, após a extinção do espaço proteiforme e ambíguo da floresta, Peri passa a se nos afigurar -a nós, leitores-, como um legítimo cavaleiro medieval, como habitualmente tem sido visto pela crítica. Destruída a floresta de *O guarani*, essa Brocéliande tropical, Peri sai do romance mais “puro” aos nossos olhos (referenciando, de maneira irônica, a função das águas como meio de renovação, como propõe Bachelard).

Entretanto, uma interpretação idealizante como essa, me parece, diz mais sobre o nosso olhar -o de civilizados da corte- do que sobre os termos em que a narrativa se constrói ao longo de suas centenas de páginas.

## BIBLIOGRAFIA

- A canção de Rolando* (2006) Org. Pierre Jonin. Trad. Rosemary Costhek Abílio. Martins Fontes, São Paulo.
- Alencar, José de (1958) *O guarani*. Em *Obra completa*. Org. M. Cavalcanti Proença. Aguilar, Rio, pp. 27-406. Volume 2.
- Bachelard, Gaston (1988) *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Nova Cultural, São Paulo, pp. 93-266.
- Bourneuf, Roland y Ouellet, Réal (1976) “O espaço”. Em *O universo do romance*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Almedina, Coimbra, pp. 130-168.
- Frye, Northrop (2006) *The secular scripture and other writings on critical theory: 1976-1991*. Org. Joseph Adamson and Jean Wilson. University of Toronto Press, Toronto.
- Hamon, Philippe (1993) *Du descriptif*. Hachette, Paris.
- Harrison, Robert Pogue (1992) *Forests: the shadow of civilization*. The University of Chicago Press, Chicago-London.
- Koelb, Janice Hewlett (2006) *The poetics of description: imagined places in european literature*. Palgrave Macmillan, New York.
- Le Goff, Jacques (1985) “Le désert-forêt dans l’Occident medieval”. Em *L’imaginaire médiéval: essais*. Gallimard, Paris, pp. 59-75.
- Le Goff, Jacques (1985) “Lévi-Strauss em Brocéliande”. Em *L’imaginaire médiéval: essais*. Gallimard, Paris, pp. 151-187.
- Lotman, Iuri (1978) *A estrutura do texto artístico*. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Estampa, Lisboa.
- Mitterand, Henri (1986) “Le lieu et le sens: l’espace parisien dans *Ferragus*, de Balzac”. Em *Le discours du roman*. PUF, Paris, pp. 189-212.
- Pavel, Thomas (1986) *Fictional worlds*. Harvard University Press, Cambridge.
- Peres, Marcos Flamínio (2019) “O quarto de Ceci: paisagem, natureza-morta e desejo em *O guarani*”, de José de Alencar. Em *Alea*, Rio, no prelo.
- Ryan, Marie-Laure (s/a) “Space”. Em Peter Hühn et al. (eds.), *The living handbook of narratology*. Hamburg University, Hamburg. Disponível em: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space> (acessado em 12 de maio de 2019).

Ryan, Marie-Laure (1980) “Fiction, non-fiction and the principal of minimal departure”. Em *Poetics*, volume 9, issue 4, pp. 403-422.

Troyes, Chrétien de (2002) *Romans de la table ronde: Erec et Enide, Cligès, Le Chevalier de la Charrette, Le Chevalier au Lion, Le conte du Graal*. Trad. Jean-Marie Fritz, Charles Méla, Olivier Collet, Catherine Blons-Pierre, David Hult. Le Livre de Poche, Paris.

---

<sup>1</sup> A pesquisa que resultou neste artigo contou com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (processo no. 17/22998-4).

<sup>2</sup> Esse aspecto foi desenvolvido em Peres, 2019.

<sup>3</sup> (Bachelard, 1988: 130). “A cabana [...] aparece como a raiz que sustenta a função do habitar. Ela é a planta humana mais simples, aquela que não precisa de ramificações para subsistir. É tão simples que não pertence mais às lembranças, às vezes demasiadamente cheias de imagens. Pertence às lendas. É um centro de lendas” (Bachelard, 1988: 129).

<sup>4</sup> “L’essence du descriptif [...] serait dans un effort: un effort pour résister à la linéarité contraignante du texte” (Hamon, 1993: 5).

<sup>5</sup> “increasing the cost of narrative information” (Koelb, 2006: 8).

<sup>6</sup> “especially place description”; “human characterization”; “the design of the entire work” (Koelb, 2006: 8). Ver também Marie-Laure Ryan: “Though description is often regarded by text typologists as the antithesis of narration, it is also the major discourse strategy for the disclosure of spatial information. In description, the report of narrative action is temporarily suspended to afford the reader a more or less detailed glimpse at the current spatial frame” (Ryan, “Space”).

<sup>7</sup> “composante essentielle de la machine narrative” (Mitterand, 1986: 212).

<sup>8</sup> “narrativise l’espace” (Mitterand, 1986: 212).

<sup>9</sup> “sémantique littéraire de l’espace”; “la narrativité du lieu” (Mitterand, 1986: 190).

<sup>10</sup> “Chaque rue, chaque demeure est lieu d’un être et d’un fait spécifiques. Malheur à celui ou à celle qui franchira les frontières imposées par cette semiologie urbaine” (Mitterand, 1986: 197).

<sup>11</sup> Em Balzac, “le drama se joue entre les lieux qui lui sont prescrits, permis ou interdits” (Mitterand, 1986: 203).

<sup>12</sup> “This principle states that whenever we interpret a message concerning an alternate world, we reconstrue this world as being the closest possible to the reality we know [...]; we will project upon the world of the statement everything we know about the real world, and that we will make only those adjustments which we cannot avoid” (Ryan, 1980: p. 403 e 406, respectivamente). No mesmo sentido, Thomas Pavel afirma que “we have thus to assess which world is more similar to the one we inhabit” (Pavel, 1986: 87).

<sup>13</sup> “[La forêt dans l’univers de l’Occident medieval] est l’équivalent de ce que représente en Orient le désert, lieu de refuge, de la chasse, de l’aventure, horizon opaque du monde des villes, des villages, des champs” (Le Goff, 1985: 156).

<sup>14</sup> “serfs fugitifs, meurtriers, aventuriers, brigands”; a floresta é o “desert institutionnel” (Le Goff, 1985: 66 e 69, respectivamente).

<sup>15</sup> Robert Pogue Harrison, em seu abrangente estudo, afirma que “as florestas foram as primeiras e as últimas vítimas da expansão cívica”: “The governing institutions of the West religion, law, family, city- originally established themselves in opposition to the forests, which in this respect have been, from the beginning, the first and last victims of civic expansion” (Harrison, 1992: IX).

<sup>16</sup> “Je trouvai un chemin à ma droite, au milieu d’une forêt épaisse. [...] C’était en Brocéliande” (Troyes, 2002: 420).

<sup>17</sup> “le sentier étroit plein des ronces et de ténèbres” (Troyes, 2002: 433).

<sup>18</sup> “déloyal”; “il nous a trahi” (Troyes, 2002: 471-2).

<sup>19</sup> “il guette les bêtes dans les bois, il les tue, et puis il mange la venaison toute crue” (Troyes, 2002: 473).

<sup>20</sup> “Yvain trouve un homme menant une existence éotechnique [...]. Il appartient à un ordre intermédiaire entre les ordres constitués de la société et l’univers barbare: c’est un ermite [...] Tous deux sont des solitaires et ont un genre de vie frugale, mais l’ermite sort occasionnellement de la forêt pour rencontrer des hommes ‘civilisés’ (pour vendre le cuir, acheter le pain)” (Le Goff, 1985: 161-2).

<sup>21</sup> “Et le lion prend place à côté de lui, et jamais plus il ne quittera. Il sera toujours avec lui, car il veut le servir et le protéger” (Troyes, 2002: 485).

<sup>22</sup> “Votre père possédait ce manoir, ici, dans la Forêt Déserte” (Troyes, 2002: 568).

<sup>23</sup> “Mais vous, vous êtes plus beau que Dieu” (Troyes, 2002: 562).

---

<sup>24</sup> “Hélas! Quel triste sort est le mien! Ah, mon doux enfant, cette chevalerie, j'avais bien cru vous en garder: vous n'en auriez jamais entendu parler, ni vous n'en auriez vu aucun”; “vous étiez la seule consolation, le seul bien qui me restait”; “Le jeune homme ne prête guère attention à ce que lui dit sa mère [...]”; “sa mère fait tout son possible pour le retenir et le faire rester”; “Il prend congé de sa mère et elle pleure”; “une fois qu'il se fut éloigné à distance de jet d'une petite pierre, le jeune homme se retourne et voit sa mère tombée, derrière lui, au bout du pont-levis, gisant là, évanouie, comme si elle était tombée morte. Lui, d'un coup de baguette, cingle la croupe de son cheval, qui s'en va d'un bond et l'emporte à vive allure à travers la grande forêt obscure” (Troyes, 2002: 567, 568, 568, 570, 571, respectivement).

<sup>25</sup> “Le fils de la Veuve Dame de la Désert Forêt” (Troyes, 2002: 560).

<sup>26</sup> “il est trop ignorant, une vraie bete” (Troyes, 2002: 584).

<sup>27</sup> “de sa nature” (Troyes, 2002: 588).

<sup>28</sup> “Il s'est pourtant souvenu du gentilhomme qui lui avait appris à ne pas tuer sciemment un chevalier, après l'avoir vaincu et avoir eu le dessus” (Troyes, 2002: 602).

<sup>29</sup> “l'ordre de chevalerie, qui ne souffre aucune baisse” (Troyes, 2002: 591).

<sup>30</sup> “Et ne croyez-vous pas que ce soit bien que j'aie revu ma mère, qui reste seule au fond de ce bois qu'on appelle la Déserte Forêt?” (Troyes, 2002: 615).

<sup>31</sup> “Sache maintenant que le malheur va s'abattre sur toi et sur les autres. C'est à cause du péché qui touche à ta mère, apprends-le, que cela t'est arrivé, quand elle est morte de chagrin pour toi” (Troyes, 2002: 628).

<sup>32</sup> “[...] forêt-traïtesse, car elle est, en termes de morale féodale, le lieu des hallucinations” (Le Goff, 1985: 73).

<sup>33</sup> “Mais comment est-il possible que tu aies tué mon seigneur, si tu ne le fis pas par trahison?” (Troyes, 2002: 442).

<sup>34</sup> Le Goff: “Certes, les chansons de geste ont fait leur apparition un peu avant les ‘romans courtois’, mais, au XIIe siècle, les deux genres littéraires interfèrent et se font tout à la fois concurrence” (Le Goff, 1985: 179).

<sup>35</sup> Seguem mais alguns exemplos: “Ganelon aproxima-se, o traidor, o perjuro”; “o pérfido Ganelon atraçoou-o”; “Ganelon sabia disso, o covarde, o traidor que nos designou perante o imperador” (*A canção de Rolando*, 2006: 26, 33, 38, respectivamente).

<sup>36</sup> “Un arc, c'est-à-dire une arme qui est celle du chasseur, non du chevalier guerroyant et tournoyant. Arrêtons-nous ici un moment. Il est un temps, très éloigné du XII<sup>e</sup> siècle, qui connut lui aussi une opposition entre le guerrier équipé et l'archer isolé, voire sauvage” (Le Goff, 1985: 157).

**CONDENADOS AL PARAÍSO: PAISAJE Y TIEMPO EN LOS ARTÍCULOS DE D.F. SARMIENTO SOBRE EL DELTA DEL PARANÁ EN *EL NACIONAL*, EN *EL TEMPE ARGENTINO* DE MARCOS SASTRE Y EN *APUNTES SOBRE LAS ISLAS DEL DELTA ARGENTINO* DE SANTIAGO ALBARRACÍN**

Malena Velarde\*

**Resumen**

En los artículos publicados por D. F. Sarmiento en *El Nacional* a partir de 1855 y *El tempe argentino* (1858) de Marcos Sastre, la construcción del paisaje está habilitada por la consideración del Delta del Paraná Inferior como Desierto; una *tabula rasa* atemporal que permite hacer surgir la imaginación sobre el territorio y proyectar sobre este la configuración de un paisaje armónico con alto potencial productivo. En *Apuntes sobre las islas del Delta argentino* de Santiago Albarracín, la introducción de la contabilidad intenta desarticular la construcción del Delta como *paraíso* en la medida en que recupera un orden sucesivo para narrar los intentos de volver esta tierra productiva. Esta confrontación exhibe no solo un cuestionamiento sobre modos de representación, sino también un resquebrajamiento de una construcción armónica de paisaje basada en un orden natural, en la que la productividad es vista como una propiedad de la tierra antes que del trabajo humano.

**Palabras clave**

Delta del Paraná – Desierto – Paraíso – Paisaje – Tiempo

**CONDEMNED TO PARADISE: LANDSCAPE AND TIME IN THE ARTICLES OF D.F. SARMIENTO ON THE DELTA OF PARANÁ IN *EL NACIONAL*, *EL TEMPE ARGENTINO* BY MARCOS SASTRE AND IN *APUNTES SOBRE LAS ISLAS DEL DELTA ARGENTINO* OF SANTIAGO ALBARRACÍN**

**Abstract**

In the articles published by D. F. Sarmiento in *El Nacional* since 1855 and *El tempe argentino* (1858) by Marcos Sastre, the lower Delta of the Paraná River is considered a 'Desierto', that is, a timeless *tabula rasa* place on which it is possible to imagine a territory and to project an harmonic landscape with a high productive potential. In *Apuntes sobre las islas del Delta argentino* by Santiago Albarracín, the use of the charts of accounts disables the Delta representation as Paradise because it brings the successive order in which people try —unsuccessfully— to make this land productive.

---

\* Lic. en Letras (UBA). Actualmente, realiza su tesis de maestría en UNSAM sobre las producciones culturales sobre el Delta en el siglo XIX. E-mail: [malevelarde@gmail.com](mailto:malevelarde@gmail.com). Recibido el 23/4/2019. Aceptado el 17/6/2019.

This text not only questions the way in which the Delta is represented but also undermines the landscape harmonic configuration based on a natural order in which productivity is seen as a land value rather than a result of human work.

### **Keywords**

Delta del Paraná – Desert – Paradise – Landscape – Time

La representación del Delta del Paraná Inferior como improductivo, en *Apuntes sobre las islas del Delta argentino* (1860) de Santiago Albarracín, mediante tablas de contabilidad o extractos de informes, forma parte de una estrategia de cuestionamiento de la configuración de este territorio como *Paraíso o Jardín del Edén* presente en los artículos publicados por Domingo Faustino Sarmiento en *El Nacional* a partir de 1855 y en *El tempe argentino* (1858) de Marcos Sastre, en donde el paisaje armónico encierra, a su vez, un alto potencial productivo.

Esta confrontación exhibe no solo un cuestionamiento sobre modos de representación, sino también un resquebrajamiento de una construcción armónica del paisaje basada en un orden natural, en la que la productividad es vista como una propiedad de la tierra antes que del trabajo humano. El texto de Albarracín, a diferencia de estos últimos, propone un orden contable, en el que el trabajo se presenta en un orden sucesivo.

En los textos de Sarmiento y Sastre, la construcción del paisaje está habilitada por la consideración del Delta como *desierto*; una *tabula rasa* que permite hacer surgir la imaginación de la forma de un territorio (Corboz, 2015: 197), en donde la ausencia o presencia de los instrumentos de la industria como el vapor, el ferrocarril y las leyes de propiedad construye movimientos posibles y, a la vez, produce recortes desde donde observar la naturaleza para la configuración del paisaje.

La modulación entre la ausencia y la presencia de estos instrumentos, a su vez, exhibe la posibilidad de trazar marcos temporales o bien volverlos difusos para construir la indeterminación temporal y, al mismo tiempo, trazar un año cero desde donde narrar la temporalidad de la industria.

En *Apuntes sobre las islas del Delta argentino* de Santiago Albarracín, la escritura sobre el paisaje es presentada en el texto como un “paréntesis” que tiene lugar en los “días de solaz”, es decir, una interrupción de la “carrera comercial”. De este modo, la posibilidad de representar el Delta en el texto de Albarracín constituye un inciso de las tablas contables que irrumpe el orden sucesivo de las cuentas matemáticas y cuya “insuficiencia literaria” (Albarracín, 1860: 9) es la base de su verosimilitud.

### **Una nueva fundación para el delta del Paraná**

Tras la batalla de Caseros en 1852 y el posterior decreto de la libre navegación de los ríos, la región actualmente conocida como el Delta del Paraná Inferior fue objeto de propuestas de industria y de proyecciones políticas hasta su período de máximo auge en 1930 (Galafassi, 2004: 29). El Delta, hasta ese momento observado como marginal, fue entonces *redescubierto* en la segunda mitad del siglo XIX como un potencial enclave en los procesos de articulación del territorio en un escenario en que la hegemonía porteña había sido puesta en entredicho (Halperin Donghi, 1992: 10). Estas propuestas, además de brindar testimonio del proceso de industria y colonización, exhiben diversos modos

de vinculación al territorio. Galafassi señala que la promoción de este territorio a partir de la publicación de los artículos del Delta y *El tempe argentino* culmina en la población de la zona por habitantes de Buenos Aires. Este autor señala que, a diferencia de la región pampeana, la apropiación de la tierra tuvo lugar a partir de la ocupación y el trabajo.

En *Tigre y las verdes islas del delta*, Silvina Ruiz Moreno de Bunge recorre las producciones culturales en torno al delta desde las crónicas de los primeros viajeros hasta los últimos años del siglo XX. En este recorrido, agrupa los artículos de Domingo F. Sarmiento publicados en *El Nacional*, *El tempe argentino* de Marcos Sastre y *Apuntes de las islas del delta* de Santiago Albarracín bajo el título “La «invención» del delta en el siglo XIX” para destacar que el conjunto de estos textos se articula en acciones de promoción económica del Delta.

En septiembre de 1855, Sarmiento publica, en *El Nacional*, “Viaje del Asunción a las islas”, un relato de exploración en el Delta, junto con una comitiva de la Sociedad del Ferrocarril del Oeste, con el objetivo de explorar la zona en el marco de las negociaciones para la implementación ferroviaria. Días antes, tal como se narrará en un artículo publicado en 1857, Sarmiento había viajado a las islas en la lancha de la Capitanía del Puerto de Buenos Aires con Bartolomé Mitre, Santiago Arcos, Carlos E. Pellegrini (estos dos últimos nombrados como ingenieros) y Ángel Crousa, quien ya había emprendido plantaciones en las islas. Como se señala en este texto, se exploran y descubren tierras “conocidas” pero “ignoradas”.

Un año después, en 1858, Marcos Sastre publica *El tempe argentino*, un conjunto de descripciones sobre la fauna, la flora y los habitantes de las islas en las que se señala que la armonía entre los habitantes existe aún sin el freno de la ley y que sus canales son tan navegables que no necesitan la fuerza del vapor.

En 1860, se publica *Apuntes sobre las islas del Delta argentino* de Santiago Albarracín. Este texto intentaba, por un lado, ofrecer una nueva configuración del Delta como una naturaleza que no se disciplina fácilmente ante la mano de la industria. Por otro lado, en este texto se pone en discusión los modos de representar el Delta a partir de la introducción de recursos documentales como las tablas de contabilidad o extractos de informes que se postulan como más *exactos*.

En los artículos publicados por Sarmiento en *El Nacional*, a partir de 1855, la marginación de este territorio es fundamentada a través de las malas políticas, y se combate su aislamiento a partir de reclamar la conexión de Buenos Aires con las provincias del litoral y también, en relación con la urbe. En estos textos, el Delta será la *campiña* de Buenos Aires. En *El tempe argentino*, por otra parte, el escenario natural se presenta como un refugio de felicidad en medio de los conflictos políticos.

El intento de vinculación de este territorio con el Estado de Buenos Aires se pone en evidencia en la discusión por la apropiación de los recursos del Delta. Tanto en los artículos de Sarmiento como en *El tempe argentino* de Sastre, se ponen en escena territorios “sin dueño” en donde los frutos de la naturaleza se desperdician sin que lleguen a producir riqueza. Albarracín, por el contrario, discutirá la postura de los senadores de Buenos Aires que impiden la entrega de títulos de propiedad a los pobladores por considerar que constituían una fuente de riqueza para ese Estado.

Al mismo tiempo que en los textos se reconoce la falta de legislación que favorezca la exploración, se destaca la estrecha relación entre los recursos naturales y la acción humana que este territorio habilita. En este sentido, la riqueza en el Delta se produce por el contacto de la mano que recoge el fruto y evita su desperdicio, que siembra árboles exóticos o que desmaleza. Para expresar la fascinación que despierta el contacto directo entre la riqueza de la tierra y la mano, se utiliza la analogía con la fiebre del oro en California que había comenzado en 1848 y cuyas novedades Sarmiento difundió en 1856 en *El Nacional* como un ejemplo de las velocidades que puede alcanzar el progreso cuando se eliminan los obstáculos para acceder a la riqueza. Esta fascinación es la que Albarracín intentará objetar a través de informes y tablas de contabilidad.

### **El paisaje como valor agregado**

En esta *fundación* de un espacio ya conocido, los instrumentos de la industria, tales como las embarcaciones, el ferrocarril, la siembra y las leyes de propiedad, tanto a partir de su presencia y ausencia, funcionan como herramientas de representación. El vapor habilita un punto móvil desde donde se construye una progresión previsible de las escenas de naturaleza. El ferrocarril, aún esbozado como propuesta a concretarse, permite imaginar este territorio en relación un continente. La siembra, por otra parte, establece puntos estables a la vez que permite narrar historias que vinculan los cuerpos con el territorio. Finalmente, las leyes de propiedad, tanto por ausencia o por su reclamo, se proponen como el marco desde donde narrar las acciones de los habitantes en relación con lo que, desde la mirada industrial, constituye un recurso.

En *El tempe argentino*, a diferencia de los artículos publicados por Sarmiento y *Apuntes sobre las islas del Delta argentino*, la construcción del paisaje se plantea en ausencia de estas herramientas. El punto de vista habilitado es el de canoa que boga por el río y descubre escenas naturales narradas con la lentitud propia de esta embarcación. La ausencia de leyes permite poner en primer plano una naturaleza que tiene agencia sobre el territorio y los cuerpos que lo habitan.

“Esta madre liberal e inagotable prodiga en estos ríos y estos campos, como en el siglo de oro, sus bellezas y sus bienes. Todo parece aquí preparado para la satisfacción y el bienestar del hombre, sin el trabajo abrumante que por todas partes lo persigue. Todo le induce al fácil cultivo de tan fecundo suelo; todo le inspira el amor a la paz y la confraternidad (Sastre, 2005: 30)”. La anáfora con la que se inician las tres últimas oraciones está en función de remarcar el funcionamiento de este paisaje armónico como una totalidad que puede ser tomada por sí misma. No existe nada por fuera de esta construcción del Delta como paraíso en donde la garante es la naturaleza, representada como “madre liberal e inagotable” que “prodiga sus bienes”, es decir, que ofrece sin pedir nada a cambio.

Raymond Williams había señalado la acción de vaciar de trabajo el paisaje rural del siglo XVIII a partir de la postulación del orden natural:

Esta extracción mágica de la maldición del trabajo se logra, en realidad, por una simple extracción de la existencia de los trabajadores. Los hombres y las mujeres reales que crían los animales, los llevan al matadero, los matan y los faenan para la venta; los que les tienden las trampas a los faisanes y a las

perdices, así como los que atrapan a los peces; los que plantan, y abonan, y podan, y cosechan los árboles frutales: esos no están presentes; el trabajo de cada uno de ellos es realizado por el orden natural (Williams, 2017: 171).

Como en *El tempe argentino*, este orden natural o la “madre liberal e inagotable”, elimina la necesidad del trabajo puesto que este no parece tener incidencia en la generación de valor sobre la tierra. En este texto, la productividad aparece como una propiedad intrínseca del paisaje antes que el resultado de las tareas que realizan hombres y mujeres. El recorte que se toma por la totalidad del Delta está al servicio de demostrar la suficiencia de este orden natural.

La definición de paisaje como el resultado de la acción de “delimitar un trozo a partir de la caótica corriente e infinitud del mundo inmediatamente dado, aprehenderlo y conformarlo como una unidad que encuentra su sentido en sí misma y que ha cortado los hilos que lo unen con el mundo y que la ha anudado de nuevo en el propio punto central” (Simmel, 1986: 177) resulta relevante para observar el funcionamiento de estas configuraciones de paisaje en su coyuntura. El reconocimiento del carácter autónomo de estos recortes constituye una valoración económica que tiene como consecuencia un posicionamiento respecto a cómo intervenir este territorio.

La discusión que tiene lugar en el Senado de Buenos Aires el 26 de octubre de 1857 sobre los reclamos de los pobladores isleños de los títulos de propiedad de las tierras <sup>1</sup> nos permite observar hasta qué punto la disputa por la apropiación de este territorio se realiza sobre la posibilidad o no de configurar el Delta como paisaje armónico aislado de un contexto adverso. Las actas de esta sesión parlamentaria son incluidas por Albarracín en sus *Apuntes sobre las islas del Delta argentino* con el objetivo de resquebrajar la autonomía de esta configuración que denuncia como parcial en el *locus amoenus* construido en *El tempe argentino* de Sastre.

Más tarde vino también el Tempe Argentino [...] en el que se describen las islas del Paraná como el Edén: nada hay de comparable a esa mansión llena de delicias [...] encontramos en su obra exageradas apreciaciones, que si bien el Sr. Sastre no habrá tenido la intención de emitirlas, sino de adornar su libro para hacerlo más interesante [...]. La aparición del *Tempe Argentino* ha venido a persuadir más a algunos de nuestros legisladores, que es preciso no dar en propiedad un palmo en las Islas: contestarán, con la publicación del Sr. Sastre en la mano; y a fe que para lo que no conozcan las islas prácticamente, tendrán mucha razón; creerán ver el paraíso terrenal (...) pero la realidad y los resultados convencerán muy pronto (Albarracín, 1860: 14).

En la cita se observa que esta configuración de paisaje propuesta por el texto de Sastre podría funcionar como valor agregado al territorio. Postular esta configuración como un *adorno* que intenta estimular el interés del público marca el carácter adicionado a un bien básico: la tierra, cuya valoración solo puede hacerse integrándola a “la realidad y los resultados”. Sobre este valor agregado se funda la negativa de los senadores de entregar los títulos de propiedad a los pobladores.

En el apunte “Los números son elocuentes” de Albarracín, se pone en primer plano que sin el trabajo de los peones los albardones se vuelven incultivables. El trabajo, en este caso, es visto como un costo dentro de un capital invertido. Calcula que “ninguna

isla puede tener menos de tres peones” (Albarracín, 1860: 19) y realiza la siguiente cuenta:

500 poblaciones son 3 peones cada uno son 1500 hombres a \$500 mensuales,	
son al año	9,000,000
En tres años	3
	27,000,000

(Albarracín, 1860: 19).

La cuenta matemática reemplaza el orden natural impuesto en la construcción de paisaje de Sastre por uno nuevo. En esta multiplicación, se introduce un factor que quiebra la posibilidad de tomar la configuración del Delta como un recorte que vale por sí mismo: el tiempo. Al introducir una cantidad de tiempo (tres años) como multiplicador, se instala una coordenada que rompe la eternidad del Edén.

¿Cuál es el riesgo de no introducir el factor temporal? Según *Apuntes sobre las islas del Delta argentino*, si no se opera rápidamente, los números pueden tratados como parte de la naturaleza: “Este inmenso capital [...] amenaza con esterilizarse en las islas, si no corremos pronto en su protección” (Albarracín, 1860: 21). Dentro del cuadro atemporal que propone la configuración del paisaje, el dinero puede sufrir la acción de la naturaleza; puede volverse estéril como un ser vivo. En este sentido cobra valor la propuesta de Albarracín: la única acción que puede hacer el Estado es la de otorgar títulos de propiedad, es decir, entregar *tiempo* en el cual seguir explotando el terreno sin pagar rentas.

## **El Edén industrial**

La construcción de un Delta atemporal comparable con el paraíso, en donde el trabajo es innecesario porque la naturaleza todo lo provee, fue uno de los objetivos publicitarios en los artículos publicados por Sarmiento en *El Nacional* a partir de 1855.

El Delta emergerá en estos artículos como un espacio sobrenatural adjudicándose características propias del mundo en su génesis: indeterminación lingüística y temporo-espacial. Siendo fundamental la alegoría bíblica de la creación para la articulación de lo sobrenatural, el origen es narrado a partir de la secuencia de los días:

El junco es el primer día de creación de islas; las cardas y el ceibo hacen la mañana y la tarde del día segundo. Sobre los frágiles juncos se mece luego el blandengue, avecilla de cuello colorado por imitar a los ceibos floridos, mientras que la tierra incuba larvas que devoran las hojas anchas de las plantas acuáticas. Un roedor sin nombre es el primer cuadrúpedo que reina en esta creación embrionaria” (Sarmiento: 1857, 53).

El junco es el eje para la explicación del funcionamiento de esta naturaleza. Los elementos que giran alrededor de su órbita son nombrados: “el blandengue”, “los ceibos”, “larvas” y “plantas acuáticas”. Sin embargo, el roedor será “sin nombre”. Esta caracterización resulta llamativa luego de identificar distintos elementos de forma genérica, y muestra la necesidad de aclarar que estos corresponden a un período pre-lingüístico.

En el *Génesis*, el acto de nombrar sucede después de los siete días de la creación. Dios lleva todas las especies ante el hombre para ser nombradas: “Así, el hombre impuso nombres a todo el ganado, a todas las aves del cielo y a todas las fieras salvajes” (*Génesis* 2, 13-22: 23). Pero en el Carapachay, el séptimo día no tiene lugar y el *carapachayo* -el hombre de esta creación isleña- no tiene la atribución de nombrar; su condición no es diferente a la de un animal, o en términos de la Pampa, a la de un gaucho.

El sexto día de la creación de las islas, después de toda ánima viviente, apareció el carapachayo, bípedo parecido en todo a los que habitamos el continente, solo que es anfibio, come pescado, naranjas y duraznos, y en lugar de andar a caballo como el gaucho, boga en chalanas en canales misteriosos, ignotos y apenas explorados [...]. Aquí existía el carapachayo, sin que hubiera Carapachay, que nosotros hemos tenido que inventar, ya que no ha cabido el honor de ser el primer Heródoto que describe estas afortunadas comarcas. ¿Es anterior el carapachayo al Carapachay, el contenido al continente insular? (Sarmiento: 2011: 55).

Este personaje está identificado como indisociable de su medio. Es anfibio; habita el río y la tierra. Y esa característica es la que lo diferencia del *nosotros*. Sin embargo, el habitante del Delta no está determinado por el medio, sino que es anterior a este. El desfase temporal es la grieta por la que se deja ver, de manera explícita, la invención sobre el espacio. Una tarea que es reconocida como historiográfica y geográfica puesto que es comparable con la que hiciera Heródoto del mundo conocido en la Antigüedad.

De este modo, la sucesión de los días planteada como estructura para la narración del origen del Delta es problematizada. El carapachayo tiene su aparición en el sexto día de la creación, pero luego se dice que en realidad podría ser anterior al medio. Esta indeterminación temporal es la base para la postulación de este espacio como necesario de ser inventado puesto que se lo presume inexistente. Pero a diferencia de la obra de Heródoto, en estos textos, la sucesión de los días no es acumulable, sino que se detiene y, lejos de conformar una historia, cristaliza el espacio del Delta en su propia mitología.

La incapacidad del carapachayo de nombrar el espacio y, por lo tanto, de apropiarse de la tierra y conformar un territorio es el resultado de una operación compleja en la que el único *bípedo* reconocible no corresponde al presente de la enunciación, sino que se constituye como ser mitológico.

¿Dónde habita el carapachayo? Pues habita el paraíso: el lugar en donde el trabajo sería un escándalo puesto que la naturaleza todo lo provee. Al ubicar al personaje del Delta en esta dimensión, se bloquea su posibilidad de trabajar y construir una historia en su propio suelo. El carapachayo es condenado al paraíso.

### **Dentro y fuera del paraíso**

En los textos publicados el 12 de diciembre de 1857 en *El Nacional*,<sup>1</sup> el espacio del Delta es nombrado a partir de la comparación con la Pampa. En estos, se identifican los elementos que podrían funcionar como equivalentes a la configuración romántica de la llanura:<sup>2</sup> “A la Pampa ha sustituido el ancho río, a la senda el canal, al caballo el buque. ¿Qué hacer con el caballo? Remero” (Sarmiento, 2011: 58). Fermín Rodríguez en *Un desierto para la Nación* toma *La Cautiva* de Echeverría para señalar que, en esta, la

representación de la pampa constituye un acto de traducción “en términos literarios de un punto de vista económico sobre el espacio” (Rodríguez, 2014: 216). De esta forma - señala Rodríguez- las fronteras que aparecen representadas en esta literatura transcriben una forma de valorización económica territorial. Allí, donde termina la tierra ya valorizada, empieza el “Desierto”: espacio donde la riqueza aún no fue explotada. En este sentido, la literatura traduciría una distancia temporal dándole nombre a lo que la economía aún no ha conquistado.

La mirada que deambula sobre el paisaje sin encontrar qué observar y qué comprender es un motivo presente en la literatura romántica alrededor de la imagen del desierto. Al analizar la construcción de la mirada en *La Cautiva*, Rodríguez señala que esta constituye una función del paisaje: “la vista sondea un panorama vacío sin encontrar ningún punto de apoyo. Pero el punto de vista sobre el vacío es un punto de vista vacío: «Dios» es tan solo el nombre de un lugar vacante, de una mirada aérea sin sujeto” (Rodríguez, 2014: 222). En la pampa del texto fundacional de Echeverría, el vacío del paisaje inhabilita el lugar del sujeto que mira puesto que no hay qué ver.

En este espacio, para delimitar la propiedad privada es necesario valerse del tiempo invertido en el trabajo. Las fronteras de la civilización son, ante todo, la posibilidad de trascender el tiempo indefinido de la mitología construida previamente.

En la pampa de *Facundo*, el reconocimiento de este vacío es marca del inicio del trabajo de la imaginación:

Existe, pues, un fondo de poesía que nace de los accidentes naturales del país y las costumbres excepcionales que engendra. La poesía, para despertarse (porque la poesía es como el sentimiento religioso, una facultad del espíritu humano), necesita el espectáculo de lo bello, del poder terrible, de la inmensidad, de la extensión, de lo vago, de lo incomprensible, porque solo donde acaba lo palpable y vulgar empiezan las mentiras de la imaginación, el mundo ideal. Ahora yo pregunto: ¿Qué impresiones ha de dejar en el habitante de la República Argentina el simple acto de clavar los ojos en aquel horizonte, y ver..., no ver nada; porque cuanto más hunde los ojos en aquel horizonte incierto, vaporoso, indefinido, más se le aleja, más lo fascina, lo confunde y lo sume en la contemplación y la duda. ¿Dónde termina aquel mundo que quiere en vano penetrar? ¡No lo sabe! ¿Qué hay más allá de lo que ve? ¡La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte! He aquí ya la poesía: el hombre que se mueve en estas escenas se siente asaltado de temores e incertidumbres fantásticas, de sueños que le preocupan despierto (Sarmiento, 1983: 78).

La ausencia de elementos en el paisaje formula una serie de preguntas cuyas respuestas constituyen una invención sobre el espacio: “¿Dónde termina aquel mundo que quiere en vano penetrar? ¡No lo sabe! ¿Qué hay más allá de lo que ve?” (Sarmiento, 1983: 78). ¿Cómo construir entonces una *tabula rasa* sobre un espacio en donde, a diferencia de la pampa, hay demasiado para ver?

En los artículos de Sarmiento, el paisaje del Delta también se revela incomprensible para la mirada humana y, como la *pampa*, destituye al sujeto. El argumento implícito es su incapacidad de abordar este paisaje desde la comprensión, es decir, que aquello que se observa en el paisaje no es todo lo que hay para ver, sino que hay elementos que se

escapan a la mirada por no poder ser comprendidos. El resultado de este punto de vista carente será un espacio carente:

De los misterios de la creación la *pobre observación humana* no ha podido *comprender* sino aquellos que por su naturaleza prosaica, misterios no podían ser. Hínchase a veces la tierra, y como el Monte Nuevo de los alrededores de Nápoles, produce de la noche a la mañana una *imperceptible* arruga de su superficie, una montaña; pero de aquellas antiguas revoluciones que marcan las diversas capas que componen su costa sólida, aquel sucederse a lechos de mar, rocas, y a éstos lagos dulces, como si montañas, lagos y mares hubiesen andado vagando y empujándose sin saber dónde fijarse definitivamente, *nada se comprende*, en cuanto a las épocas, duración, agentes motores, y motivos de su inercia actual (Sarmiento, 2011: 53; las cursivas son mías).

La mirada de los hombres es empobrecida al quitarle la capacidad de comprender el funcionamiento de los fenómenos naturales. La naturaleza obra de forma *imperceptible*, es decir, fuera del alcance de la percepción humana y, por lo tanto, fuera del alcance de su comprensión.

Si la mirada sobre el Delta es incapaz de comprender, los fenómenos que tienen lugar en el Delta serán *misterios*: “cómo hacerles *comprender*, decíamos, que hay islas *encantadas* donde crecen *espontáneamente* los duraznos y cubren la superficie del río con sus flores deshojadas o sus frutos *desperdiciados que son un don de Dios, sin otro dueño que el que tiende la mano a cogerlos*” (Sarmiento, 2011: 54; las cursivas son mías). La naturaleza del Delta es incomprensible para los ojos humanos porque no hay agente que se pueda reconocer en las acciones que tienen lugar allí. Si todo lo que observamos surge “espontáneamente”, no hay otra explicación que la magia. La islas están encantadas.

La presencia divina cumplirá el rol de borrar la humana y construir el espacio como “un puro acontecimiento” (Rodríguez, 2014: 222). No obstante, en el pasaje citado de Sarmiento, encontramos una acción inscrita de forma subrepticia: “frutos *desperdiciados*”. En una forma verbal no personal aparece la acción que completará la configuración del Delta como desierto: desperdiciar.

De este modo, la incapacidad de observación que se argumenta en el texto se reconoce de manera más precisa: se trata de la incapacidad de observar los componentes de esta naturaleza en tanto recursos que no son aprovechados y que podrían serlo. Esta carencia de la mirada, configurada previamente, es la condición necesaria para la construcción de la improductividad de este espacio.

Ahora bien ¿cómo funciona la acción de desperdiciar en textos que toman la alegoría del paraíso como pilares para la descripción del Delta? La acción de desperdiciar implica una visión sobre los recursos que no tendría lugar en la comparación puesto que en el paraíso todo está provisto. Esta construcción del Delta encierra, entonces, una contradicción puesto que, si seguimos el programa establecido por el texto y observamos esta naturaleza en términos de recursos aprovechables mediante el trabajo, este espacio necesariamente dejará de ser el paraíso. Esta contradicción ya estaba presente en el desierto del programa de la generación del '37 y es analizada como una “valoración paradójica” por Alejandra Laera en su artículo “Nada se obtiene sin dinero”. El desierto es un patrimonio que proyecta dos posibles formas de valorización: poesía y riqueza. Sin embargo, la explotación en alguno de los dos sentidos implica la destrucción del otro. Al

respecto, señala Laera: “Solo mientras sean desierto, podría decirse, esas tierras tienen valor poético; o en otras palabras: solo mientras sean económicamente improductivas” (Laera: 2006: 79).

De esta forma, la contradicción entre desperdicio y el paraíso, lejos de atentar contra la estrategia, completa el montaje del Delta como desierto. Esta contradicción es utilizada para imprimir en este un desfase entre la temporalidad y la espacialidad: estamos expulsados del paraíso *pero en* el paraíso. Esta falta de correspondencia entre espacio y tiempo permitirá hablar del Delta como un espacio de pura potencialidad, en donde lo que es necesario que suceda aún no es observable a causa de la incapacidad humana.

A partir de estas operaciones, se llega a conjugar la carencia de la observación humana y la necesidad de explotación económica en un mismo espacio. La construcción de esta falta en la mirada es necesaria para la imposición de una nueva: aquella que observe la necesidad de un programa de regulación del suelo a través de la propiedad.

### **Propietarios del tiempo**

Sarmiento discute en los textos “La posesión por el trabajo. Fundamento de la propiedad. Legislación común a todas las islas” y “IV. Sigue el descubrimiento. Fórmula de posesión” la problemática en torno a la propiedad de las islas.<sup>3</sup> En estos artículos, se postula, tal como retomará años después Albarracín, que la propiedad en el Delta debe ser el resultado del “sello del trabajo” (Sarmiento, 2011: 75). Para llevar adelante este argumento, retoma la comparación con la Pampa, a partir de la cual se destaca la diferencia radical entre los dos espacios:

La Pampa puede ser poseída ya para labrarla o dejarla inculta; siempre es espontáneamente productiva. No así las islas. La tierra está cubierta de malezas agrias y tenaces siendo imposible marchar siquiera entre ellas. El desmonte de setenta varas de largo por diez de ancho absorbe el trabajo de un hombre por día, de manera que despejar diez cuadras es obra de capital y de tiempo, sin contar con la exuberancia de la naturaleza que reproduce las yerbas instantáneamente, apenas taladas (Sarmiento: 2011: 82).

Para que sobrevenga la industria en el Delta, el primer paso es el desmonte, es decir, eliminar la vegetación que no resulta provechosa. La posibilidad de determinar qué vegetación corresponde a cada tipo integra la capacidad de observación de la que carecían quienes miran el Delta, según plantea Sarmiento. De este modo, el punto de vista del observador se ve modificado y con él, el espacio observado. Al introducir la visión industrial, se produce un desequilibrio en la configuración del Delta como paisaje, ya que se disputa una forma de valorización frente a una tierra que, si bien se promete a sí misma fructífera, amenaza constantemente con una vegetación improductiva que no reconoce límites.

La valorización económica del Delta no solo implica el trabajo del cultivo y cosecha de la tierra, sino que se debe calcular el trabajo del desmonte. La mensura del espacio lleva impreso el valor de esta labor en términos de mano de obra y tiempo: “un hombre por día”. Para volver este espacio productivo, como después retomará Albarracín, es

necesario incluir la variable *tiempo* puesto que, a diferencia de lo que sucede en la Pampa, este proceso no es instantáneo.

Como se mencionaba anteriormente, estas consideraciones forman parte de una propuesta para regular la propiedad del suelo en el Delta que tiene su punto culminante en la sesión en el Senado de octubre de 1857. Si la tierra debe ser propiedad del que la trabaja, ser propietario se vuelve una tarea cargada de tiempo. En este sentido, este espacio, que había sido narrado como si estuviera situado en un desfase temporal, adquiere la temporalidad de la industria. Esta operación no es contradictoria con la narración mitológica sobre el origen del Delta, sino que esta última es la que permite trazar un año cero, a partir del cual, el Delta comenzará a ser productivo. Al mismo tiempo, este límite temporal completa la configuración mitológica puesto que ubica la narración del origen en una anterioridad indefinida.

La sobrenaturalidad presente en el Delta pasa a ser en este artículo una comparación que no omite la conjunción comparativa:

Entre tanto, como la posesión no es por sí sola título si no lleva el sello del trabajo, las islas de las embocaduras por todos los canales se cubrieron de gente talando las malezas para substituirlos por plantas útiles, y tan activo ha sido el trabajo, que el viajero que remontó los canales ahora tres meses por entre juncos, cardos y ceibos, se asombra a su vuelta de encontrar las islas literalmente franqueadas de plantaciones ya verdes, de álamos de la Carolina, sauce llorón y colorado alterando y álamos comunes, *como si* el golpe de una vara mágica hubiera obrado tan rápida transformación (Sarmiento, 1857: 75; las cursivas son mías).

Y aún así, la comparación permanece. A diferencia de lo que observábamos en Albarracín, aquí la propuesta industrial no desarticula la construcción de este espacio como sobrenatural, sino que ambas se implican. Es la magia del Delta la que vuelve necesario el trabajo de desmonte para tener a raya la fabulosa vegetación. Es la magia del Delta la que justifica el tiempo invertido con una cuantiosa cosecha en el corto plazo. En el Delta de Sarmiento, los números cierran por obra de magia.

Por otro lado, a pesar la argumentación en detalle sobre la regulación de la propiedad de la tierra y la proyección industrial, la permanencia del componente sobrenatural deja ver la existencia de un elemento capaz de subvertir la civilización alcanzada. En el Delta, la flora y la fauna no reconocen los límites trazados por el trabajo y constituyen, por lo tanto, una amenaza latente. De este modo, podemos leer la inclusión del texto “Una tigre en paseo” que pareciera no estar en relación con las consideraciones sobre la propiedad:

En la semana pasada ha tenido el buen humor una tigre de traer a sus cachorros a pasear por las calles de Las Conchas. Sintióla un vecino desde la cama, pues el paseo era a la claridad de la luna, a hora excusada por los gemidos de unos cuantos perritos que salieron, sin duda, a reconocer los extraños huéspedes, y acaso a chancearse con los pintados cachorrillos. Halláronse por los alrededores los cráneos pelados de los perritos que había servido de regalada cena a la fiera (Sarmiento, 2011: 85).

Del mismo modo que la vegetación puede crecer y borrar los límites de la propiedad, la tigre deambula por el Delta como si las fronteras trazadas por la civilización no existieran. Un episodio similar es narrado en “IV. Sigue el descubrimiento. Fórmula de posesión” cuando un anciano espanta un tigre golpeándolo con la puerta. “La civilización penetrará *luego* por aquellos parajes, y no habrá lugar para estas escenas desagradables” (Sarmiento, 2011: 71), se declara a modo de conclusión tras la escena de la fiera intrusa. Al incluir la presencia de este animal en la discusión sobre la regulación del suelo, se expresa que la improductividad del Carapachay no será resuelta con la demarcación de un espacio, sino que es necesario que esto suceda “luego”, es decir, que el Delta se enmarque una sucesión temporal definida.

## Conclusión

Configurado mitológicamente a partir de la narración de su origen, la representación del Delta que los artículos de Sarmiento ofrecen está situada en un desfase temporal entre el pasado indefinido y el futuro auspicioso que promete la industria. Esta representación es necesaria para llevar adelante la propuesta de regulación del suelo. La posesión “con el sello del trabajo” implica adquirir la temporalidad de la industria.

En *Apuntes sobre las islas del Delta argentino* de Santiago Albarracín, la introducción del tiempo como un factor para la representación del Delta a través de cuentas matemáticas intenta desarticular la construcción del Delta como paraíso que tiene lugar en *El tempe argentino* de M. Sastre en la medida en que recupera la productividad como el resultado del trabajo y no ya como propiedad de la tierra.

En este sentido, la disputa por la apropiación de este territorio en términos económicos se realiza sobre la posibilidad o no de configurar el Delta como paisaje armónico y su validación estética es el resultado de un posicionamiento político sobre la *forma* que debería adoptar este territorio.

## Bibliografía

- “Génesis 2” en *Antiguo testamento* (1975). Editorial San Pablo, Buenos Aires.
- Albarracín, Santiago (1860) *Apuntes sobre las islas del Delta argentino*. Imprenta del Comercio del Plata, Buenos Aires.
- Corbóz, André (2015) “El territorio como palimpsesto”. En Vignano, Paola (Ed). *Orden Disperso: Ensayos sobre arte, método, ciudad y territorio*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires.
- Galafassi, Guido (2004) “Historia del Delta del Paraná”. En *Cuadernos de trabajo*, n° 17. Instituto de Investigaciones Histórico Sociales, Veracruz.
- Halperin Donghi, Tulio (1992) *Una nación para el desierto argentino*. Centro Editor, Buenos Aires.
- Laera, Alejandra (2006) “Nada Se Obtiene Sin Dinero. Pérdidas y ganancias de un Hombre de Letras”. En Laera, Alejandra y Kohan, Martín. *Las Brújulas Del Extraviado: Para Una Lectura Integral de Esteban Echeverría*, Beatriz Viterbo, Rosario.
- Rodríguez, Fermín (2014) *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Eterna Cadencia, Buenos Aires.

Ruiz Moreno de Bunge, Silvina (2004) *Tigre y las verdes islas del Delta*. Camalote, Buenos Aires.

Sarmiento, Domingo F. (2011) *El Carapachay*. Eudeba, Buenos Aires.

Sarmiento, Domingo F. (1983) *Facundo*. Biblioteca Ayacucho, Caracas. Sastre, Marcos (2005) *El tempe argentino*. Colihue, Buenos Aires.

Simmel, Georg (1986) “Filosofía del paisaje”. En *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Península, Barcelona.

Williams, Raymond (2017) *El campo y la ciudad*. Prometeo, Buenos Aires.

---

<sup>1</sup> Esta discusión empieza con la sanción de la Ley de Arrendamiento de Tierras del Estado de Buenos Aires en 1857 y culmina en la sanción de Ley de Islas en 1888.

<sup>2</sup> La configuración romántica de la Pampa fue abordada por Sarlo y Altamirano en “El poeta pensador”: “la imagen del “desierto” organiza buena parte del programa del 37: la Argentina como territorio deshabitado, como espacio prehistórico y pura naturaleza, donde los indios y la cultura hispanocriolla colonial no cuentan en la producción de una nueva cultura posrevolucionaria. Este verdadero ideograma ha recorrido un largo camino, abriendo y cerrando al mismo tiempo la aporía del programa romántico. La paradoja exige que el arte nuevo refleje las costumbres y civilización argentinas y, al mismo tiempo, las funde” (Sarlo y Altamirano, 1983: 26).

<sup>3</sup> Como se indica en una nota al pie en la edición citada, Sarmiento llama “islas” a toda la superficie de la zona, sin tener en cuenta si está rodeada por el río.

## RUBÉN DARÍO, EL MODERNISMO Y LOS PAISAJES CULTURALES

Sabrina Nair Roldan\*

### Resumen

Analizamos los paisajes culturales en varias poesías de Rubén Darío presentes en su poemario *Prosas profanas* (1896) a partir de estudios interdisciplinarios provenientes de la geografía y que han sido claves para la arquitectura. Partimos de la clásica definición de paisajes culturales de Carl O. Sauer, luego Sabaté Bel y, por último, Carlos Reboratti. La transición de paisajes naturales a paisajes de cultura que se da en la geografía y arquitectura está presente en Rubén Darío con el trabajo estético del artificio y las fuentes europeas de arte que están presentes en sus poesías y conforman sus paisajes culturales, pero también, y este es nuestro aporte al tema, sus paisajes espirituales.

### Palabras clave

modernismo – paisajes culturales – paisajes espirituales – *Prosas profanas* – Rubén Darío

## RUBÉN DARÍO, MODERNISMO HISPANOAMERICANO AND CULTURAL LANDSCAPES

### Abstract

We analyze the cultural landscapes in several poems by Rubén Darío in his poetry collection *Prosas profanas* (1896) based on interdisciplinary studies from geography that have been key to architecture. We start with the classic definition of cultural landscapes by Carl O. Sauer, then Sabaté Bel and, finally, Carlos Reboratti. The transition from natural landscapes to landscapes of culture that occurs in geography and architecture is present in Rubén Darío with the aesthetic work of the artifice and the European sources of art that are present in their poems and shape their cultural landscapes, but also, and this is our contribution to the theme, its spiritual landscapes.

### Keywords

Modernism – Cultural landscapes – Spiritual landscapes – *Prosas profanas* – Rubén Darío

---

\* Lic. en Letras. Integrante del Proyecto de Investigación “Paisaje y modernidad en la literatura hispanoamericana (1845-1993)”, Universidad Nacional de La Plata. Email: [sabrinaroldan3@gmail.com](mailto:sabrinaroldan3@gmail.com).  
Recibido el 22/4/2019. Aceptado el 12/6/2019.

Luego de su libro *Azul...* de 1888,<sup>1</sup> Rubén Darío aboga por una estética de la novedad, en un contexto de cambios socioeconómicos que traía la modernidad; él, como explica Ángel Rama, lucha por resguardar la subjetividad más viva creando paraísos artificiales donde “fuera posible lo imposible” (1985: XXIII). Esta elección contrasta con la presencia del orbe natural en la poesía de estilo provinciana o realista que se daba antes de la aparición de su libro *Prosas profanas* (1896). Los paisajes culturales que este trabajo intenta dilucidar se encuentran dentro de esta transmutación de lo natural en artificial, a la que hace referencia Rama (1985: XXV), y que fue llevada por Rubén Darío hasta su más alto nivel.

El término paisajes culturales es conceptualizado por Carl O. Sauer en su texto de 1925 “La morfología del paisaje”. Allí se hace una comparación entre paisaje natural y cultural; el estudioso está basándose en el uso del término dentro del área de la geografía, pero para una primera aproximación se puede tener en cuenta al paisaje cultural como: “[...] un área geográfica en el sentido final. Sus formas son todas las obras del hombre que caracterizan al paisaje. [...] el registro humano en el paisaje.” (1925: 22). Sauer plantea que a partir de un paisaje natural un grupo cultural crea un paisaje cultural y bajo un sesgo estructuralista afirma que la cultura sería el agente, el área natural el medio y el paisaje cultural el resultado.

Sauer ha reconfigurado este concepto en el área de la arquitectura. Joaquín Sabaté Bel<sup>2</sup> es uno de los que se ha aventurado a ser más específico al hablar de paisajes culturales:

Proponemos una definición algo más sencilla (que la de Sauer): paisaje cultural es un ámbito geográfico asociado a un evento, a una actividad o a un personaje con dimensión histórica, que contiene valores estéticos y culturales. O dicho de una manera menos ortodoxa, pero más sencilla y hermosa, paisaje cultural es la huella del trabajo sobre el territorio, algo así como un memorial al trabajador desconocido (Pozo y Sabaté Bel 2010: 29).

Por último, nos detenemos en el término paisaje para comprender con mayor claridad el concepto de paisajes culturales que se analizará en la poesía de Rubén Darío; para esto se toma el trabajo del geógrafo Carlos Reboratti, “La irresistible atracción del paisaje” (2010). El autor hace una historización del uso del término paisaje por diferentes disciplinas. Las acepciones del concepto paisaje varían según la materia en la que se utiliza, pero en general habla del paisaje como un conjunto reconocible de elementos; puede o no incluir personas, que igualmente, formarían parte de él. Se trata de una construcción social, el paisaje siempre es definido por alguien, no existe el paisaje *per se*. Aquí se puede apreciar el peso de la subjetividad que conlleva el término; por último, dice que es una construcción social que se da en Occidente y que en otras culturas no necesariamente se dio lo mismo (2010: 10-11). Tal como explica Reboratti la idea de paisaje comienza en la literatura clásica; allí la descripción era un asunto literario y se relacionaba con la superficie abarcable por la vista de un observador y cierta forma de identificación de las personas con el lugar. Luego se refiere a la pintura donde el paisaje puede expresar más un estado de ánimo que una escena objetiva. Dentro de esta área, la representación paisajística deja de ser la principal hacia fines del

siglo XIX. La idea de reconstrucción, diseño y modificación del paisaje y, ya no solo representación, viene de la Ilustración y es un concepto que ya tenían los griegos cuando pensaban que el hombre en sus obras puede crear una segunda naturaleza (2010: 12).

Reboratti continúa su estudio refiriéndose a la clasificación de los paisajes naturales, culturales, etcétera, con la cual no está de acuerdo porque:

[...] un paisaje es en realidad el escenario originariamente natural, sobre el cual se iban superponiendo los diferentes cambios, ya sea del propio sistema natural como otros impulsados por el hombre, creando un palimpsesto que, analizado cuidadosamente, permitía extraer las capas de significación de distintas épocas (Bonemaïson 1981 citado por Reboratti, 2010:13).

Entonces, como se puede observar en el texto el concepto fue variando su significación a través de las disciplinas por las que fue tomado, pero el geógrafo nos da a entender que más allá de ciertas variantes, el paisaje es un concepto que nos permite identificar los cambios de una época y, se podría agregar, las preferencias e ideales del autor, entre otras cosas, quien vuelca su subjetividad en la expresión de ese paisaje, ya sea en pintura, en literatura, en arquitectura, etcétera.

Finalmente, es interesante una última reflexión de Reboratti sobre la capacidad simbólica del paisaje y “[...] cómo este puede llegar a ser el representante de ideas, sentimientos y visiones de la sociedad que los produce y reproduce, y cómo puede ser usado como vehículo para expresarlos” (2010: 16). Esta última consideración es de suma importancia al pensar en los paisajes de cultura del poeta nicaragüense, para poder pensar una función de esta técnica, que no es otra que la identificación simbólica, la expresión de sentimientos, ideologías, descontentos, preferencias...

Estos cambios dados en materia de paisaje pueden, entonces, ser aplicados al trabajo de Rubén Darío. La reconstrucción de paisajes que Darío ve en pintura o lee en literatura, y a su vez, la creación de nuevos paisajes que son paisajes culturales como se explicará más adelante.

Una aclaración que hace Pedro Salinas es clave para comprender el logro de Rubén Darío y es que este poeta de la cultura no es simplemente artificial en cuanto a sus paisajes culturales ya que la experiencia de cultura en el poeta forma parte de su experiencia vital (1948: 115). Estos paisajes de cultura están compuestos por elementos de diferentes expresiones artísticas y de diferentes culturas. Su Versalles, como explica Salinas es: “Los palatinos, amándose entre los boscajes salpicados de bultos marmóreos, testigos, desde la mitología, de las escenas galantes” (1948: 116). Lo mismo sucede con las fiestas galantes que él vio en un cuadro de Watteau en un salón de Chile, esos salones aristocráticos que abrieron los horizontes culturales del joven poeta. Antes de analizar la obra del escritor, es interesante retomar una cita de Salinas sobre Watteau y Verlaine, las dos fuentes principales que inspiraron a Rubén Darío para crear sus paisajes culturales:

El uno, glosador pictórico de las exquisiteces de la Regencia, de las tertulias de amor en un parque. El otro, poeta divinizado por medio siglo XIX, gran maestro del erotismo, desde lo estilizado a lo obscuro. Son sendas versiones idealizadas, transcripciones estéticas, de la vida de voluptuosidad que vivió una parte del siglo XVIII (1948: 118).

El ejemplo más citado sobre la construcción de las fiestas galantes es el poema inicial de *Prosas profanas* (1896), “Era un aire suave...”. En las primeras seis estrofas se crea la atmósfera que nos trasladará al siglo XVIII, a un *locus*, un jardín lleno de erotismo, galanteos, de aire y suspiros que nos dejan una música, un ritmo, el ritmo dariano:

Cerca, coronado con hojas de viña,  
reía en su máscara Término barbudo,  
y, como un efebo que fuese una niña,  
mostraba una Diana su mármol desnudo.  
Y bajo un bosque del amor palestra,  
sobre rico zócalo al modo de Jonia,  
con un candelabro prendido en la diestra  
volaba el Mercurio de Juan de Bolonia.  
(1996: 80)

Con el cambio de tiempo verbal al presente, se comienza a describir a Eulalia, luego de ser presentado el paisaje cultural de ensueño y erotismo que rodeará a la representante del eterno femenino, que en su risa y gestos femeninos lleva el ritmo regido por la armonía, clave de la poesía de Rubén Darío.

En “Divagación” el sujeto poético pide a la mujer que mire el bosque, donde se encuentran Diana y Hetaíra que busca a Adonis, los elementos naturales que aparecen están atravesados por estas piezas de la cultura y son interpelados por ellas, los aromas de la pareja encantan a las flores y los animales los persiguen como si no tuvieran voluntad propia; así la condición de naturales de estos elementos queda en un segundo plano y se vuelven condescendientes para contribuir a la construcción de este paisaje de cultura. Más adelante se nombra literalmente a las fiestas galantes que son finalmente a las que el sujeto poético pretende llegar:

Mira hacia el lado del bosque, mira  
blanquear el muslo de marfil de Diana,  
y después de la Virgen, la Hetaíra  
diosa, su blanca, rosa y rubia hermana

pasa en busca de Adonis; sus aromas  
deleitan a las rosas y los nardos;  
síguela una pareja de palomas  
y hay tras ella una fuga de leopardos.

¿Te gusta amar en griego? Yo las fiestas  
galantes busco, en donde se recuerde  
al suave són de rítmicas orquestas  
la tierra de la luz y el mirto verde.

(1996: 85)

Estas son las maneras del modernismo dariano para crear una literatura novedosa y, como expresa Ángel Rama, distanciarse de diversos modos del imperio de la naturaleza, por ejemplo, con: “[...] sus recreaciones helénicas, las fiestas galantes, las versiones de textos del pasado, las marginalias poéticas al arte mundial, cuya audacia mide el

escándalo que las acompañó hasta nuestros días, mezcla de fascinación y de horror” (1985: XXV).

Otro poema muy trabajado al tratar el tema de los paisajes de cultura es el poema “Sonatina”, en el cual encontramos dos espacios, por un lado, el jardín, el afuera artificial, la libertad y, por el otro, el palacio, donde está encerrada la princesa y espera ser rescatada por el príncipe. Los ambientes tienen imágenes medievales como el bufón y el dragón; cosmopolitas y exóticas como los jazmines de Oriente; símbolos clásicos como el cisne; parnasianas como la jaula de mármol:

El jardín puebla el triunfo de los pavos-reales.  
Parlanchina, la dueña dice cosas banales,  
y, vestido de rojo, piruetea el bufón.  
La princesa no ríe, la princesa no siente;  
la princesa persigue por el cielo de Oriente  
la libélula vaga de una vaga ilusión.

¿Piensa acaso en el príncipe de Golconda o de China,  
o en el que ha detenido su carroza argentina  
para ver de sus ojos la dulzura de luz?  
¿O en el rey de las Islas de las Rosas fragantes,  
o en el que es soberano de los claros diamantes,  
o en el dueño orgulloso de las perlas de Ormuz?  
(1996: 92-93)

El sujeto poético sigue enumerando posibles paisajes culturales en los que piensa la princesa, que a su vez son espacios espirituales que refuerzan la opresión y el encierro vividos por ella. Por ejemplo, nombra a Golconda una ciudad fortificada de la India donde se comercian diamantes:

¡Ay! la pobre princesa de la boca de rosa,  
quiere ser golondrina, quiere ser mariposa,  
tener alas ligeras, bajo el cielo volar,  
ir al sol por la escala luminosa de un rayo,  
saludar a los lirios con los versos de Mayo  
o perderse en el viento sobre el trueno del mar.  
(1996: 93)

La princesa anhela la libertad de la naturaleza, de un paisaje natural frente a tantos paisajes culturales y duros llenos de exotismos y lujos propios de la realeza como diamantes, perlas y carrozas:

Ya no quiere el palacio, ni la rueda de plata,  
ni el halcón encantado, ni el bufón escarlata,  
ni los cisnes unánimes en el lago de azur.  
Y están tristes las flores por la flor de la corte;  
los jazmines de Oriente, los nelumbos del Norte  
de Occidente las dalias y las rosas del Sur.

¡Pobrecita princesa de los ojos azules!

Está presa en sus oros, está presa en sus tules,  
en la jaula de mármol del palacio real;  
el palacio soberbio que vigilan los guardas,  
que custodian cien negros con sus cien alabardas,  
un lebrél que no duerme y un dragón colosal.  
(1996: 93)

Este sexteto de alejandrinos nos presenta una princesa presa de su condición aristocrática, del palacio vigilado y de la cultura regia, ella busca la libertad, el encuentro amoroso con aquel que la libere de sus paisajes rígidos.

El paisaje de cultura de “Blasón” está basado en la mitología grecolatina y de los ambientes aristocráticos de Occidente:

Es el cisne, de stirpe sagrada,  
cuyo beso, por campos de seda,  
ascendió hasta la cima rosada  
de las dulces colinas de Leda.

El alado aristócrata muestra  
lises albos en campos de azur,  
y ha sentido en sus plumas la diestra  
de la amable y gentil Pompadour.  
(1996: 96)

Antes de continuar con el análisis de las poesías sería pertinente observar la siguiente cita extraída del libro de Pedro Salinas: “Los tres exotismos reunidos: Francia, el siglo XVIII y la Corte. Todos coadyuvando a la perfección de un clima erótico copiosamente adornado de representaciones de cultura” (1948: 121). En el poema “Alaba los ojos negros de Julia” el sujeto poético nombra al jardín donde Julia vio la manzana:

¿Eva era rubia? No. Con negros ojos  
vio la manzana del jardín: con labios  
rojos probó su miel; con labios rojos  
que saben hoy más ciencia que los sabios.  
(1996: 100)

El poeta distancia a esta mujer de la idea clásica de mujer ángel, esta se carga de erotismo y se acerca a la mujer fatal de ojos negros y labios rojos. En estos paisajes de cultura aparecen personajes que refuerzan esta idea erótica en Eros, las reinas fabulosas, las Amazonas, Cleopatra... Se evoca el pasaje bíblico de Eva en el Edén donde prueba la manzana y se erotiza al ser Julia quien representa a la primera mujer. El poeta crea un entramado cultural presentando a estos diferentes seres antiguos griegos, de la Biblia y reinas históricas. En este caso no se encuentran ambientes o espacios cerrados, pero el lector puede crear los diferentes espacios históricos de cada personaje siguiendo la temática de los ojos color oscuro. Sin olvidar que el espacio disparador del poema y de donde es la manzana que esos ojos negros ven, es un jardín por antonomasia un espacio artificial, que invita al placer y al deleite de los sentidos. El jardín que muchas veces

es un lugar propicio para los juegos del amor y que en este caso reemplaza al edén donde Eva probó la manzana:

Venus tuvo el azar en sus pupilas,  
pero su hijo no. Negros y fieros  
encienden a las tórtolas tranquilas  
los dos ojos de Eros.

Los ojos de las reinas fabulosas,  
de las reinas magníficas y fuertes,  
tenían las pupilas tenebrosas  
que daban los amores y las muertes.

Pentesilea, reina de amazonas,  
Judith, espada y fuerza de Betulia,  
Cleopatra, encantadora de coronas,  
la luz tuvieron de tus ojos Julia.  
(1996: 100-101)

La poesía “Margarita” escrito durante su estadía en Buenos Aires nos retrotrae a un mito parisino que tiene como protagonista a otra mujer. Margarita Gautier era una prostituta parisina del siglo XIX; trabajaba en la alta sociedad y luego de una vida libertina intenta encontrar el amor verdadero. Frente al fracaso de esta empresa retoma su antigua vida, luego muere de tuberculosis siendo muy joven:

¿Recuerdas que querías ser una Margarita  
Gautier? Fijo en mi mente tu extraño rostro está,  
cuando cenamos juntos, en la primera cita,  
en una noche alegre que nunca volverá.

Tus labios escarlatas de púrpura maldita  
sorbían el champaña del fino *baccarat*;  
tus dedos deshojaban la blanca margarita,  
«Sí... no... sí... no...», ¡Y sabías que te adoraba ya!  
(1996: 117-118)

Luego, por medio del extranjerismo “*baccarat*” del vocabulario dariano, el poeta refuerza el paisaje cultural que no es otro que el de Margarita Gautier, así se hace presente el cosmopolitismo, una de las novedades principales del Modernismo. Este paisaje de cultura es el de la alta sociedad francesa del siglo XIX, donde se encontraba Margarita.<sup>3</sup> Entonces, se pueden apreciar poemas donde hay infinidad de elementos de diferentes culturas formando un solo paisaje, o como es el caso del último poema citado, donde todos los elementos llevan a un solo lugar, a Francia. Este país fue el ideal de Rubén Darío, la cuna del arte aristocrático que tanto anheló y de donde extrajo sus técnicas y estilos para crear su personalísimo modernismo. Juan Carlos Ghiano explica en su libro, que la obsesión de Darío por el erotismo deviene de rasgos verlainianos. Verlaine poeta francés perteneciente al simbolismo, como ya se precisó, fue uno de los tantos modelos e influencias de Darío en poesías donde se despliegan los paisajes culturales, lo erótico y el eterno femenino, la tradición clásica y el cosmopolitismo,

sobre todo presentes en *Prosas profanas* y teniendo especialmente en cuenta el libro del francés *Fiestas Galantes*.

Para concluir se analizará el extenso poema “El reino interior”. Antes es interesante leer en el Prólogo de Rama lo siguiente: “La «selva sagrada» remite, como un espejo, a su constructor: la conciencia poética. Del mismo modo, el «yo» remite a un complemento que lo justifica, la «naturaleza» que ha sido construida como un artificio” (1985: XXXIV). Cada elemento en la poesía de Rubén Darío está perfectamente calculado, su consciencia poética es fuerte y precisa, el ritmo, su ideal poético armónico y sensual, el erotismo, el eterno femenino, la construcción del «yo» en la torre, el poeta que no es mundano, que es vehículo de la belleza ideal. Aquí la interioridad está representada por una selva, espacio misterioso, enigmático, pero a la vez con larga tradición en la literatura, y por qué no una relación especial con la geografía americana. A pesar de su clara inclinación por lo extranjero, cosmopolita y aristocrático Rubén Darío tuvo una clara pertenencia americana y que defendió a su manera. En el poema se encuentran transposiciones plásticas que configuran junto a la selva y los paisajes culturales lo que se llamó paisaje espiritual o el reino interior del sujeto poético, Rama aclara:

Junto a la transposición de la intimidad a un conjunto de múltiples objetos culturales, se asiste al comienzo de la desintegración del yo [...] Un raro instante de la cultura cuya conflictualidad se prolonga hasta nuestros días pero cuya germinación es de mediados del XIX, cuando se abre el abismo entre interioridad y exterioridad, entre conciencia y mundo. Si esa ruptura robustece inicialmente, a modo defensivo, ese yo que sufre la hostilidad del sistema despersonalizado en curso y su predominante régimen de prestaciones sociales (a eso llamamos romanticismo), progresivamente será corroído también él y solo hallará modo de pervivencia en una inquieta, esfumada y evanescente sensorialidad que recorre los diversos objetos y pulsiones en que se ha fragmentado su unidad propuesta. Si contradictorios son los elementos con que se compone la naturaleza, también son los que animan a la conciencia, aunque en unos y otros se postula una tensión armonizadora que por esta vía indirecta restablece la unidad (1985: XXXV).

Por esto es importante reconocer los diferentes elementos y símbolos culturales para poder pensar ese yo poético que se encuentra desintegrado en la poesía de Rubén Darío. En este caso la descripción de su intimidad está representada por este paisaje espiritual/simbólico:

Una selva suntuosa  
en el azul celeste su rudo perfil calca.  
Un camino. La tierra es de color de rosa,  
cual la que pinta fra Doménico Cavalca  
en sus Vidas de santos. Se ven extrañas flores  
de la flora gloriosa de los cuentos azules,  
y entre las ramas encantadas, papemores  
cuyo canto extasiara de amor a los bulbules.  
(*Papemor*: ave rara; *Bulbules*: ruisseñoses.)

Mi alma frágil se asoma a la ventana oscura

de la torre terrible en que ha treinta años sueña.  
La gentil Primavera primavera le augura.  
La vida le sonríe rosada y halagüeña.  
Y ella exclama: “ Oh fragante día!  Oh sublime día!  
se diría que el mundo est a en flor; se diría  
que el corazón sagrado de la tierra se mueve  
con un ritmo de dicha; luz brota, gracia llueve.  
 Yo soy la prisionera que sonríe y que canta!”.  
Y las manos filiales agita, como infanta  
real en los balcones del palacio paterno.  
(1996: 181-182)

El alma del poeta o la poesía misma est a alegóricamente representada por la doncella que encerrada en la torre puede ver desde allí el mundo, desde ahí se puede ver el paisaje contrastado que es la selva suntuosa, espléndida, que puede ser considerada un espacio magnífico como naturaleza de la poesía o de la propia alma del poeta que busca su sitio e ideal. A la vez, hay un intertexto con el poema “Sonatina”, donde la princesa encerrada y a la espera de ser rescatada puede ser también la poesía que no se encuentra en el mundo ordinario, sino que est a en lo alto de una torre esperando ser escrita por el poeta, que es médium entre lo alto (belleza, conciencia poética, ideal) y lo bajo (mundo).

 Qu  son se escucha, son lejano, vago y tierno?  
Por el lado derecho del camino adelanta  
el paso leve una adorable teoría  
virginal. Siete blancas doncellas, semejantes  
a siete blancas rosas de gracia y de armonía  
que el alba constelara de perlas y diamantes.  
 Alabastros celestes habitados por astros:  
Dios se refleja en esos dulces alabastros!  
Sus vestes son tejidos del lino de la luna.  
Van descalzas. Se mira que posan el pie breve  
sobre el rosado suelo, como una flor de nieve.  
Y los cuellos se inclinan, imperiales, en una  
manera que lo excelso pregona de su origen.  
Como al compás de un verso su suave paso rigen.  
Tal el divino Sandro dejara en sus figuras  
esos graciosos gestos en esas líneas puras.  
Como a un velado son de liras y laudes,  
divinamente blancas y castas pasan esas  
siete bellas princesas. Y esas bellas princesas  
son las siete Virtudes.

Al lado izquierdo del camino y paralela-  
mente, siete mancebos -oro, escarlata,  
armas ricas de Oriente- hermosos, parecidos  
a los satanes verlenianos de Ecbatana,  
vienen también. Sus labios sensuales y encendidos,  
de efebos criminales, son cual rosas sangrientas;

sus puñales, de piedras preciosas revestidos  
-ojos de víboras de luces fascinantes-,  
al cinto penden; arden las púrpuras violentas  
en los jubones; ciñen las cabezas triunfantes  
oro y rosas; sus ojos, ya lánguidos, ya ardientes, son dos  
carbunclos mágicos del fulgor sibilino,  
y en sus manos de ambiguos príncipes decadentes  
relucen como gemas las uñas de oro fino.  
Bellamente infernales,  
llenar el aire de hechiceros beneficios  
esos siete mancebos. Y son los siete vicios,  
los siete poderosos pecados capitales.  
(1996: 182-183)

Otra transposición pictórica es presentada en la tercera estrofa como un paisaje cultural que se logra traducir con la obra de Botticelli. Se puede apreciar cómo contraponen dos cuestiones que se sintetizan en el bien representado por las doncellas que son las virtudes y el mal que son los mancebos (los siete pecados). Ambos grupos se miran con amor y se atraen, como en toda alma existe el bien y el mal, aquí el alma mira esta situación pensativa. La oposición está cargada de sensualismo y referencias al parnaso, al eterno femenino...

Y los siete mancebos a las siete doncellas  
lanzan vivas miradas de amor. Las Tentaciones.  
De sus liras melifluas arrancan vagos sonos.  
Las princesas prosiguen, adorables visiones  
en su blancura de palomas y de estrellas.

Unos y otras se pierden por la vía de rosa,  
y el alma mía queda pensativa a su paso.  
-“¡Oh! ¿qué hay en ti, alma mía?  
¡Oh! ¿qué hay en ti, mi pobre infanta misteriosa?  
¿Acaso piensas en la blanca teoría? ¿Acaso  
los brillantes mancebos te atraen, mariposa?”

Ella no me responde.  
Pensativa se aleja de la obscura ventana  
-pensativa y risueña  
de la Bella-Durmiente-del-Bosque tierna hermana-,  
y se adormece en donde  
hace treinta años sueña.

Y en sueño dice: “¡Oh dulces delicias de los cielos!  
¡Oh tierra sonrosada que acarició mis ojos!  
-¡Princesas, envolvedme con vuestros blancos velos!  
-¡Príncipes, estrechadme con vuestros brazos rojos!”.  
(1996: 183-184)

Se podría hacer una lectura alegórica y bíblica que relaciona la pureza de los seres previa al pecado original, pero como explica Salinas en el poema no hay una pugna entre las virtudes y los pecados, ambos conviven en el alma del poeta, son observados por su representante, la doncella en la ventana oscura (1948: 145).

Entonces este último poema demuestra que no son sólo paisajes culturales los que se encuentran en *Prosas profanas*, sino también los paisajes espirituales que son creados de igual manera que los culturales. Se definen los espacios desde tradiciones judeocristianas, grecolatinas o míticas y hasta desde intertextos de sus propios poemas, como en este último donde la “mariposa” remite a la princesa de “Sonatina” que, a su vez, recrea los cuentos de hadas, y en este caso también con “la bella durmiente del bosque”. Es interesante pensar el lugar de la mujer y su representación pura y casta que por momentos se encuentra en la poesía de Darío y el lugar del hombre como portador de la tentación y el mal. Se debe tener en cuenta el tratamiento modernista que estos objetos culturales tienen: la selva calca un perfil en un color que no puede ser otro que el azul modernista, las flores que se ven no pueden ser de otro lugar que los cuentos azules, no son extraídas de la naturaleza, son extraídas del artificio del cuento azul. Las doncellas son como la gracia y la armonía, tienen el ritmo universal en su imagen, pero también son comparables con las joyas más hermosas y eternas parnasianas como son las perlas y diamantes. Se puede seguir el análisis de los paisajes culturales hasta el infinito en este poemario. Sin embargo, por lo menos se intenta comprobar que como en ciertos poemas este recurso le ha servido al poeta para expresar ideológicamente, como explica Reboratti, el espacio que para él era su ideal de sociedad, alta cultura y bello, en otros casos le permite expresar algo de lo que fue su intimidad, su interior, su alma. Ese interior que está lleno de ritmo, de belleza, de ideal, de erotismo, que a su vez están intrínsecamente relacionados con su experiencia vital y cultural.

## **Bibliografía**

- Anderson Imbert, Enrique (1966) *La originalidad de Rubén Darío*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- Chazarreta, Daniela Evangelina (2013) “Tradición clásica en la literatura latinoamericana”. Mimeo.
- Darío, Rubén (1939) *Azul...* en *Obras escogidas*. Edición de Julio Saavedra y Erwin K. Mapes. Imprenta Universo, Santiago.
- Darío, Rubén (1977) *Poesías*, ed. De Ernesto Mejía Sánchez con prólogo de Ángel Rama y cronología de Julio Valle Castillo, Caracas: Biblioteca Ayacucho, núm. 9.
- Ghiano, Juan Carlos (1968) *Análisis de Prosas Profanas*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- Henríquez Ureña, Max (1954 / 1962) *Breve historia del modernismo*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Paz, Octavio (1965) “El caracol y la sirena”. En Darío, Rubén (2007) *Antología*. Espasa Calpe, Madrid.
- Pozo, Paz Benito del y Sabaté Bel, Joaquín (2010) “Paisajes culturales, industria y territorio: la reciente experiencia española”. En *Epistemológicas*. Registros, Mar del Plata, año 7, n° 7, Diciembre, s/pp.
- Rama, Ángel (1970) *Rubén Darío y el modernismo*. Universidad Central, Caracas.
- Rama, Ángel (1985) “Prólogo”. En *Poesía* de Rubén Darío. Biblioteca Ayacucho, Caracas.

Reboratti, Carlos (2010) “La irresistible atracción del paisaje”. En *Epistemológicas*. Registros, Mar del Plata, año 7, n° 7, Diciembre, s/pp.

Salinas, Pedro (1978 [1948]) *La poesía de Rubén Darío*. Editorial Losada, Buenos Aires.

Sauer, Carl O. (1925). “La morfología del paisaje” [On line]. Disponible en: [https://www.google.com.ar/urlsa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0CB0QFjAAahUKEwi8iJHRi9XHAhWJiZAKHU8kDqo&url=http%3A%2F%2Fwww.colorado.edu%2Fgeography%2Fgiw%2Fsauer-co%2FLaMorforlogiaDelPaisaje.doc&ei=7TXIVfzdMomTwgTPyLjQCg&usg=AFQjCNGcdsbgSLc8Lxphb9h0x-tCcOhK5A&sig2=1C5jM6L4yDkd1Zw\\_QV41zQ](https://www.google.com.ar/urlsa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0CB0QFjAAahUKEwi8iJHRi9XHAhWJiZAKHU8kDqo&url=http%3A%2F%2Fwww.colorado.edu%2Fgeography%2Fgiw%2Fsauer-co%2FLaMorforlogiaDelPaisaje.doc&ei=7TXIVfzdMomTwgTPyLjQCg&usg=AFQjCNGcdsbgSLc8Lxphb9h0x-tCcOhK5A&sig2=1C5jM6L4yDkd1Zw_QV41zQ)

(consultado el 22 de agosto de 2015)

Sucre, Guillermo (1975) “La sensibilidad americana”. En *La máscara, la transparencia*. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 19-26.

---

<sup>1</sup> Hay cinco ediciones autorizadas por Rubén Darío: la primera edición es de 1888 editado en Valparaíso. Los poemas, cuentos y cuadros fueron primeramente publicados en periódicos de Santiago de Chile. Esta primera edición contaba con el prólogo de De La Barra. La segunda edición es de 1890, aumentada, impresa en Guatemala y con prólogo de Valera. La tercera edición es de 1905, impresa en Buenos Aires por el diario *La Nación*. Se suprimió el prólogo de De La Barra y el soneto “Parodi”. La cuarta edición es publicada en Barcelona en 1907 y es igual a la tercera. La quinta, según Mapes y Saavedra está constituida por las publicaciones en periódicos. Los críticos presumen que las ediciones autorizadas y más valiosas son las de 1888 y 1890 por haber sido corregidas por Darío (1939: 117-126).

<sup>2</sup> Tomamos a Joaquín Sabaté Bel por ser el fundador del Laboratorio Internacional de Paisajes Culturales en España y por ser más específico a la hora de definir los espacios culturales.

<sup>3</sup> Margarita Gautier también es la protagonista de *La dama de las camelias* de Alexandre Dumas de 1848.

**LA MIRADA SENSIBLE.  
PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA EN LOS ESTADOS UNIDOS**

Martín Sozzi\*

**Resumen**

El propósito del trabajo es analizar la mirada extrañada que manifiesta el sujeto enunciador de las *Memorias* de Pedro Henríquez Ureña en el encuentro con los Estados Unidos, particularmente al arribar a la ciudad de Nueva York. En el espacio textual de las *Memorias* se expresa, de modo ostensible, el desacuerdo entre una serie de expectativas que se podrían retrotraer -aunque no de forma exclusiva- a las percepciones de Rubén Darío en su crónica sobre Edgar Allan Poe en las que el poeta nicaragüense escucha al llegar a Nueva York “un vasto soliloquio de cifras” y que el dominicano logra trasvasar. De esa forma, rompe con algunas convenciones cristalizadas por una parte de la intelectualidad latinoamericana, para conformar otro espacio en el que la mirada logra ir más allá de los prejuicios establecidos e indaga la cultura de una época y de una ciudad. Raymond Williams (1973) presenta dos modelos con los que fueron vinculadas las ciudades: por un lado, como centro de progreso y erudición; por otro, como lugar de ambición y ruido. En ese sentido, el mundo norteamericano, no estaría transido para Henríquez Ureña solo por los grandes avances tecnológicos ni por el predominio del dinero -el segundo modelo de ciudad que presenta Williams-, sino por diversas manifestaciones del mundo cultural -las artes plásticas, la música, la literatura- que lo transforman en un terreno propicio para la alta cultura.

**Palabras clave:**

Pedro Henríquez Ureña – Estados Unidos – Representaciones de la ciudad – Paisaje de cultura – *Memorias*

\* Martín Sozzi, profesor y licenciado en Letras (UBA) y Especialista en lectura, escritura y educación (Flacso). Cursó la maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos (Untref) y es doctorando del programa de doctorado en Teoría Comparada de las Artes de la misma universidad. Profesor de la cátedra de Literatura Latinoamericana I en la Universidad de Buenos Aires, de Introducción a los estudios literarios en la Universidad Nacional de Hurlingham y del Taller de Lectura y Escritura en la Universidad Nacional Arturo Jauretche. E-mail: [martin\\_sozzi@yahoo.com.ar](mailto:martin_sozzi@yahoo.com.ar). Recibido el 20/2/2019. Aceptado el 20/4/2019.

## **THE SENSITIVE GAZE. PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA IN THE UNITED STATES**

### **Abstract**

The purpose of this work is to analyze the estranged gaze manifested by the subject of enunciation of the *Memorias* by Pedro Henríquez Ureña in his encounter with the United States, specifically on his arrival to the city of New York. Across the textual space of the *Memorias*, Ureña expresses, in an ostensible fashion, a divergence from a series of expectations that could be traced back –although not exclusively– to the perceptions by Rubén Darío in his chronicle on Edgar Allan Poe where the nicaraguan poet hears upon coming to New York “a vast soliloquy of figures” and which Ureña manages to subvert. In this way, he challenges conventions normalized by Latin American intellectuals in order to conform an alternative space in which his gaze goes beyond established prejudices and probes into the culture of a time and a city. Raymond Williams (1973) draws attention to two models cities have been associated with: on one hand, as centers of progress and erudition; on the other, as places of noise and ambition. In that sense, for Henríquez Ureña the North American world would not be affected only by great technological advances or a predominance of wealth – the second model presented by Williams – but by diverse manifestations of culture – visual arts, music, literature – which turn it into an auspicious realm for high culture.

### **Keywords**

Pedro Henríquez Ureña – United States – City representation – Cultural landscape - *Memorias*

### **Introducción**

En enero de 1901, Pedro Henríquez Ureña viaja hacia los Estados Unidos desde su Santo Domingo natal. Se dirige a un espacio sobre el que otros escritores latinoamericanos habían escrito previamente: Sarmiento, en los textos epistolares de la década de 1840; José Martí, en las crónicas que, agrupadas luego bajo el rótulo de *Escenas norteamericanas*, publica a partir de los años 80; Rubén Darío, fundamentalmente en la crónica sobre Edgar Allan Poe, aparecida originalmente en 1894, y en “El triunfo de Calibán”, de 1898; y -entre otras- las impresiones que José Enrique Rodó exterioriza en un libro que causó gran impacto en el dominicano: el *Ariel*, que apenas había salido de imprenta en 1900, un año antes de que Henríquez Ureña arribara a la ciudad de Nueva York.<sup>1</sup> Se trata, entonces, de un lugar diseñado, en principio, por textos previos, atravesado por miradas marcadas por preconceptos, sesgadas ideológicamente, fascinadas por la primera impresión o, simplemente, justificadas por un punto de vista político.

Para Henríquez Ureña, los Estados Unidos representan, en un primer momento, un enigma. ¿Qué es ese territorio que había impactado a Sarmiento, fascinado y preocupado a Martí y a Darío, del que había escrito y abjurado Rodó? ¿Es el reino del capital que desdeña el espíritu, el territorio de un Calibán triunfante sobre el etéreo Ariel? ¿Un espacio en el que no existe lugar para el arte, sino solo para reproducir ganancias y multiplicar mercancías? En todo caso, para el dominicano, la posibilidad de

producir una imagen de ese país resulta una tarea compleja que -salvo en las simplificaciones, en las teorizaciones pobres, en la mala literatura- sobrelleva las contradicciones que toda tarea compleja engendra.

### **El periplo norteamericano de Pedro Henríquez Ureña**

Las relaciones de Pedro Henríquez Ureña con los Estados Unidos son fluidas y recurrentes.<sup>2</sup> En tres etapas diferentes de su vida, se instala en ese país con objetivos que se van transformando. La primera de esas etapas, a la que nos dedicaremos en particular, comienza en enero de 1901 y finaliza en marzo de 1904. A fines de 1900, su padre, Francisco de Henríquez y Carvajal, Ministro de Relaciones Exteriores del presidente Juan Isidro Jiménez, debe ir a negociar la deuda extranjera de Santo Domingo a Estados Unidos y Europa.<sup>3</sup> La ocasión resulta favorable para que llevara consigo a dos de sus hijos: Fran, el mayor, y Pedro, el menor, a quien luego se sumaría Max. Como el dominicano señala en sus *Memorias* al referirse a su padre y al motivo del viaje:

Pensó entonces en aprovechar la ocasión para llevarnos a Nueva York a que permaneciéramos allí algún tiempo estudiando y recibiendo influencia de una civilización superior (2000: 64).

Esta idea de vincular al país del norte con una “civilización superior” contrasta claramente con lo que poco tiempo antes habían señalado, entre otros, Rubén Darío y José Enrique Rodó, cuyo *Ariel* había estado tan presente -como señalamos- en las consideraciones del dominicano.

El segundo viaje, la segunda estadía, lo encuentra en distintas ciudades norteamericanas entre los años 1914 y 1921. A mediados de noviembre de 1914 es nombrado por el *Heraldo de Cuba*, diario para el que trabajaba en La Habana, como corresponsal en Washington. Esa corresponsalía apenas ocuparía unos meses, hasta marzo de 1915.<sup>4</sup> Inmediatamente después de haber trabajado como redactor del semanario *Las novedades* de Nueva York, entre mayo de 1915 y agosto de 1916, ingresa como estudiante y profesor de la Universidad de Minnesota, en la que obtendría el título de Doctor en Filosofía en el Departamento de Lenguas y Romances, con su conocida tesis -publicada en Madrid en 1920- *La Versificación Irregular en la Poesía Castellana*.<sup>5</sup> Luego de estudiar y de dictar numerosos cursos, además de publicar notas y artículos en diversos medios periodísticos, Henríquez Ureña emprende la partida en 1921 convocado a México por José Vasconcelos -secretario de educación del presidente Obregón- como colaborador para la reorganización del sistema educativo mexicano.

Finalmente, la última etapa, comprende el período alcanzado entre 1940-41, momento en el cual dicta en la Universidad de Harvard, en el marco de la cátedra Charles Eliot Norton, una serie de conferencias, *In a search of expression: literary and artistic currents in Hispanic America*, ocho encuentros destinados fundamentalmente a historiar la literatura de la América hispánica. Cuatro años más tarde, en 1945, se editarían agrupadas en su versión inglesa y como libro: las *Literary Currents in Hispanic America*, que fueron traducidas al español en 1949 por Joaquín Díez-Canedo. Así, hoy contamos con las *Corrientes literarias en la América hispánica*, que vieron la luz de forma póstuma y que constituyen, seguramente, su obra más importante. Además, aprovecha la oportunidad para dictar otras conferencias en Harvard, Boston y en la Columbia University de Nueva York.

Estos tres períodos representan tres circunstancias diferentes en la vida del dominicano: el primero, el período de formación inicial; el segundo, su labor universitaria como docente y como estudiante de posgrado; el tercero, su momento de consagración: el primer latinoamericano en ser invitado a esas conferencias de Harvard mencionadas más arriba.<sup>6</sup>

A los efectos de este trabajo nos detendremos solo en el primero, el de su llegada a los Estados Unidos tal como aparece relatado fundamentalmente en sus *Memorias*: la llegada a Nueva York, su vida allí, su formación estética inicial, lo que presenta y omite, que -consideramos- lo diferencia notablemente de las concepciones que hasta ese momento habían producido otros latinoamericanos respecto de la vida y la cultura norteamericanas.

### **La llegada a Nueva York**

Dos encuentros con la ciudad de Nueva York nos permitirán contraponer dos formas de percibir la urbe, dos formas de mirar, de focalizar, de narrar y de crear ese territorio tan marcado ideológicamente por sucesivas constelaciones de viajeros.<sup>7</sup> En primer lugar, el que presenta Rubén Darío de su arribo a Nueva York, plasmado en la crónica “Edgar Allan Poe”. Darío llega a la ciudad en mayo de 1893 y la crónica, producto en parte de ese encuentro, se publica menos de un año después, a comienzos de 1894.<sup>8</sup> En ese texto, la acogida que recibe el nicaragüense es percibida como hostil, áspera, desapacible: le dan la bienvenida “el ladrante *slang* yankee”, un barco de sanidad y la metafórica falta de luz. Un idioma incomprensible y la duda respecto de quienes llegaban, como si fueran los portadores de una enfermedad que pudiera contaminar a ese reino del dinero, recibe a los viajeros. Y luego de saludar a la imagen de la Libertad como si de una divinidad se tratara, aparece la real cara de la ciudad:

Aquella tierra coronada de torres, aquella región de donde casi sentís que viene un soplo subyugador y terrible: Manhattan, la isla de hierro, New York, la sanguínea, la ciclópea, la monstruosa, la tormentosa, la irresistible capital del cheque (2013: 45).

Esta imagen cumple con cierta visión cristalizada de los Estados Unidos que Darío llevaría aún más allá en las páginas de “El triunfo de Calibán”, de 1898. El nicaragüense contrapone dos voces: la de Nueva York –“el eco de un vasto soliloquio de cifras”, que constituye la voz del monstruo-, de la de una París utópica e ideal –“que era antaño un refugio de artistas y literatos”, como señala Darío en “París nocturno” (1911)- para establecer con toda claridad las diferencias entre esos dos mundos tan distintos y que provienen de tradiciones diversas: la sajona, la latina. Ya Martí había establecido desde el “Prólogo” al *Poema del Niágara* de Juan Antonio Pérez Bonalde, ese manifiesto del modernismo cuya primera publicación data de 1882, la llegada de los “Ruines tiempos, en que no priva más arte que el de llenar bien los graneros de la casa”. Y señala que la voz de los nuevos tiempos, la voz de la modernidad es, en realidad, un ruido. “Se come el ruido, como un corcel la yerba, la poesía”, diría también Martí, apelando con un hipérbaton exacerbado a mostrar la idea de fractura y fragmentación de ese mundo, en su poema “Académica”, de los modernos *Versos libres*. Pero volviendo a Darío y a Nueva York:

En su fabulosa Babel gritan, mugen, resuenan, braman, conmueven, la Bolsa, la locomotora, la fragua, el banco, la imprenta, el dock y la urna electoral (2013: 46).

Esa es una imagen que se repite: la velocidad, el ruido, las muchedumbres, el movimiento incesante, el mundo del trabajo, la proliferación de elementos que se yuxtaponen, conviven y fenecen:

El ruido es mareador y se siente en el aire una trepidación incesante; el repiqueteo de los cascos, el vuelo sonoro de las ruedas, parece que a cada instante aumentase. Temeríase a cada momento un choque, un fracaso, si no se conociese que este inmenso río que corre con una fuerza de alud lleva en sus ondas la exactitud de una máquina (2013: 46-47).

Darío no percibe la ciudad como totalidad (o como una sumatoria de pequeñas totalidades), porque lo que se puede apreciar son sensaciones, muchas de ellas vinculadas con los sonoro: “gritan”, “mugen”, “resuenan”, “braman”; la “trepidación”, el “repiqueteo”, el “vuelo sonoro”... En otra crónica martiana, “Ferrocarriles elevados”, de 1888, también se representa el ruido, el hierro, la fealdad, las multitudes. Todos esos campos semánticos, en conjunto, propios de la modernidad mercantil neoyorquina. Martí condena el “bufido de la máquina que pasa” (2010: 201), para señalar que “La cultura quiere cierto reposo y limpieza, así como la vida doméstica” (2010: 201). El ferrocarril (la máquina, el hierro, el ruido, el humo, las vibraciones de las estructuras, la suciedad) atenta contra la vida apacible necesaria para que el mundo del arte logre desarrollarse. Como señala Beatriz Colombi (2012) -citada por Caresani (2013: 47):

En la visión urbana de New York priman las sensaciones de acumulación y de vértigo, plagadas de imágenes sonoras intimidatorias para el paseante, como la trepidación, el repiqueteo, el sonido de las ruedas, el choque, ese show de la ciudad que pocos años más tarde George Simmel describiría en *La metrópolis y la vida mental*.

Las primeras impresiones que recibe Henríquez Ureña de la ciudad de Nueva York -el segundo encuentro con la urbe que mencionaremos- distan en gran medida de esas representaciones construidas por Darío y Martí. El viaje del dominicano a la ciudad norteamericana es un viaje en el espacio, pero también una inserción matizada en ese mundo moderno: de la colonial Santo Domingo, la primera parada en el viaje la constituye la ciudad de San Juan, en Puerto Rico: “la primera ciudad de carácter algo moderno”, como señala Henríquez Ureña. Sin embargo, esa modernidad no reaparece, al menos en sus aspectos arquetípicos: muchedumbres, ruido, fragmentación, velocidad. Al arribo a la ciudad, el 30 de enero de 1901, el dominicano señala que “mi primera impresión fue curiosa”. También se trataba de una fría mañana, pero a diferencia de lo que sucede a Darío, la llegada no es hostil. Lo primero que observa el dominicano lo constituye un “conjunto enigmático” (2000: 65). Pedro Henríquez Ureña no arriba a la ciudad de Nueva York con las certezas de otros viajeros, sino que la ciudad se presenta como un conjunto a descifrar para el viajante recién llegado, quien decide olvidar -hasta donde le resulte posible- las certidumbres de discursos previos e indagar en la propia realidad:

Fuimos a dar al Hotel Martin, que era famoso por su comida francesa. Ese mismo día salimos a la calle y durante todos los siguientes visitamos los lugares importantes de la ciudad. Mis impresiones se atropellaban un poco, y yo las veía todas a través del prejuicio anti-yankee, que el *Ariel* de Rodó había reforzado en mí, gracias a su prestigio literario; no fue sino mucho después, al cabo de un año, cuando comencé a penetrar la verdadera vida americana, y a estimarla en su valer (2000: 66).

Varias facetas se presentan en este fragmento que es necesario deslindar. En primer término, el hospedaje, un espacio dedicado a los turistas de las clases acomodadas, quienes encuentran en ese lugar una especie de oasis parisino. Por otra parte, la vida que realizan en esos primeros tiempos está vinculada con la del turista que recorre los lugares concebidos para tales viajeros: el turismo conserva ciertos circuitos imaginados como “lo que es necesario recorrer y apreciar”, los circuitos prefijados y, consecuentemente, ciertas formas del exotismo y de cierto color local. Esos circuitos, sin embargo, aparecen mediados a través del *Ariel* de Rodó y su denuncia de la nordomanía hispanoamericana. Vale decir, que la mirada del viajero no se constituye -al menos en ese primer momento- como una mirada fenomenológica, que puede captar de algún modo, cual si fuera una utopía realista, lo real (si es que tal cosa existe), sino que esa mirada, como la de los primeros conquistadores, como la de los viajeros que perciben por primera vez un mundo desconocido, aparece transida por los imaginarios pasados, por la propia configuración mental a partir de las lecturas previas, de las opiniones ajenas, de las concepciones ideológicas heredadas. La distinción entre un mundo arielico, espacio etéreo del espíritu, y otro calibánico, reino de la materia y el dinero, juega su rol en esas primeras visiones de muchos visitantes que no alcanzan a percibir un universo más allá de lo que tenían esperado ver y encontrar. Son escasas las posibilidades de escapar de esa estructura mental adquirida, en este caso, en el gran libro del 1900 -el *Ariel*-, que Henríquez Ureña había leído con detenimiento y a cuyo autor admiraba. En este sentido, esa impresión inicial se vincula a la figura del turista, tal como aparece caracterizada por Tzvetan Todorov (2000):

El turista es un visitante apresurado que prefiere los monumentos a los seres humanos. Anda apresurado, no solamente porque el hombre moderno así anda, en general, sino también porque la visita forma parte de sus vacaciones, y no de su vida profesional; sus desplazamientos al exterior están encerrados en sus asuetos pagados. La rapidez del viaje es ya una razón de su preferencia por lo inanimado con respecto a lo animado; el conocimiento de las costumbres humanas, decía Chateaubriand, requiere de tiempo (2000: 388).

Pero el fragmento de las *Memorias* presenta una metamorfosis. El turista puede convertirse en residente, y esa transformación producto del paso del tiempo y del arraigo en un espacio determinado, permite un cambio en la mirada. “Al cabo de un año”, señala el dominicano. Precisamente un año después, y como producto de la familiaridad con esa geografía, con las diversas facetas de la vida neoyorquina, el turista con su capacidad de observación filtrada por prejuicios y juicios apresurados, deja paso al residente, quien comienza a internarse por los caminos de la “verdadera vida americana”. Es decir, lo apreciado hasta ese momento estaba teñido de falsedad, dado que la mirada turística no permite ingresar en los vericuetos de vida, costumbres,

realidades que solo la permanencia en un sitio y la familiaridad con sus instituciones y sus habitantes admite alcanzar. El residente no puede vivir en un hotel internacional en el que se sirve comida francesa, por lo que -pasado ese momento inicial- el destino siguiente de los hermanos Henríquez Ureña será una -sucesivas- casa de huéspedes en la que fueron ubicados por su padre con la finalidad de que aprendieran inglés y se contactaran con la “verdadera” vida norteamericana.

Podría pensarse que los días neoyorquinos de Henríquez Ureña estarían teñidos de ruido, velocidad, impresiones de la ciudad, postales de un mundo moderno contrastante en casi todo con su Santo Domingo natal. Pero en las *Memorias* no aparece esa multiplicidad de fragmentos, de sensaciones quebradas; ni tampoco las muchedumbres, ni el hormigueo de los paseantes; tampoco hay puentes de Brooklyn, ni lugares emblemáticos, ni grandes figuras políticas, como sí aparecen en las *Escenas norteamericanas*, de José Martí. No obstante, sí aparece una suerte de multiplicidad, pero es generada por diferentes formas del espectáculo, del arte, de la música, de la literatura. “En aquellos primeros días me dediqué con ahínco a los teatros” (2000: 67), señala el dominicano. A pesar de su todavía escaso dominio del inglés, asiste a representaciones en ese idioma. Obras, autores, actores, aparecen multiplicados y repetidos, ya que en muchas ocasiones una misma obra es vista y vuelta a ver en otra puesta preparada por otra compañía teatral.

El *Metropolitan Opera House* se transforma en uno de los lugares privilegiados de los recorridos del dominicano, donde va a escuchar a los grandes cantantes de la época. Circulan por el texto nombres de tenores, bajos, contraltos: Jean de Reszke, La Nórdica, La Ternina, La Melba, La Schumann-Heink, Plançon; las sopranos Gadski y Lucienne Bréval... y la lista continúa. Se vuelve extensa, abrumadora. Aparecen y reaparecen cantantes, óperas, músicos. El cosmopolitismo que aquí puede apreciarse está dado por las compañías de países diversos que visitan Nueva York, con lo que la ciudad, su sonido, su resonancia, se transforma: del “eco de un vasto soliloquio de cifras” -al que aludirá Darío-, a la voz de los cantantes, a la impostación de los actores; del tintineo del dinero al eco de cuerdas, bronces y timbales de las diferentes orquestas. Y las recorridas continúan de forma ininterrumpida, porque cuando finalizan las funciones del *Metropolitan*, Henríquez Ureña decide concurrir a las “temporadas de ópera barata que se ofrecen siempre en Nueva York” (2000: 69). Y reaparecen las compañías, las óperas famosas, los cantantes destacados. Valga como ejemplo, una de esas tantas enumeraciones, algo caóticas, en las que campea lo mejor de lo mejor de la música occidental, los más destacados compositores, ejecutantes, intérpretes:

Las óperas que oí fueron *Las bodas de Fígaro* y *La flauta mágica* de Mozart, cantadas por la Sembrich y la Eames, *Romeo y Julieta*, *Carmen*, *Los Hugonotes*, *La hija del regimiento* de Donizetti, *La Traviata*, *Aida*, *Otello*, *Lohengrin*, *El oro del Rhin* de Wagner, y los dos estrenos del año: *Messaline* de Isidore de Lara, y *Manru* de Paderewski, que estuvo allí presente. También *Cavalleria rusticana*, con la Calvé. En la función de despedida cantó la Ternina el Liebestod de *Tristán*, la Sembrich el segundo acto de *La hija del regimiento*, la Calvé el primer acto de *Carmen* y la Eames los actos finales de *Otello* y *Fausto* (2000: 77-78).

Otra faceta de la vida neoyorquina de Henríquez Ureña está constituida por su acercamiento a la literatura. “Leí mucho por entonces (puedo decir que leía diariamente un drama o la mitad de una novela o de otro libro)” (2000: 69). Literatura italiana,

escandinava, danesa, rusa, francesa; los clásicos griegos y latinos; obras de crítica y filosofía. Pocas páginas antes, Henríquez Ureña anunciaba que “1900 -vale decir, un año antes de su arribo a los Estados Unidos- no fue para mí año de producción; fue en realidad año de grande lectura literaria. Puedo decir que este fue el año decisivo de mi gusto” (2000: 60-61). Esa consolidación del gusto, del juicio estético, que luego sería clave en su labor crítica, seguramente se consolida con la multiplicidad de lecturas neoyorquinas.

Otros espacios que el dominicano recorre en Nueva York también están vinculados con el mundo del arte y la literatura: el Museo Metropolitano, la Biblioteca de la Universidad de Columbia, la Biblioteca Astor, la Sociedad Filarmónica de Nueva York. Y en la temporada siguiente nuevamente el *Metropolitan* y los teatros baratos: *Murray Hill*, *American* y otros de Brooklyn. Y la apreciación de teatro en alemán pese al desconocimiento de esa lengua. Luego del dominio del inglés, llega la literatura inglesa y la lectura de una serie de autores anglosajones canónicos.

Es decir, hasta ese momento, y en gran medida, la ciudad de Nueva York representa para Henríquez Ureña una serie de puntos culturales: el *Metropolitan*, la Filarmónicas, las bibliotecas, los diferentes teatros y, fuera de la ciudad, la Exposición Pan-Americana de Búfalo. Ese es el circuito por el que transcurre la vida neoyorquina del dominicano, adolescente todavía, y que aparece como el recinto de su formación estética. Es en este sentido que invierte muchas de las concepciones previas que aparecen en las crónicas ya mencionadas de Darío, concepciones que cobran la fuerza de un ideologema a partir de la constitución de una serie de rasgos que tornan a los Estados Unidos todos como un reino del capital alejado de cualquier posibilidad de desarrollo artístico, más allá del surgimiento casi milagroso de ciertas figuras como la de Poe (“el cisne desdichado”, en palabras de Darío). Ese ideologema, como señala Beatriz Colombi (2012), es el ideologema del monstruo.

Sin embargo, y más allá de esta Nueva York cultural que retrata Henríquez Ureña, aparece también otra faceta, la del drama del trabajo, la de la vida laboral de tantos explotados, la del inmigrante menospreciado. Al decaer la situación económica de su padre, debe buscarse formas de manutención e ingresar al mundo del trabajo y conocer de cerca los sufrimientos que ese mundo acarrea:

Logré un empleo de seis dólares semanales en la *Nicholls Tubing Company* [...] Vi entonces de cerca la explotación del obrero; la mayoría de los allí empleados eran mujeres y niños; los pocos hombres que había eran casi todos italianos que acudían a mí para hacerse entender [...]. Hube de salir de allí, en Julio de 1903, molido de cuerpo y fatigado de espíritu (2000: 82).

Al igual que antes en José Martí, la vida norteamericana no presenta una sola cara. A la fascinación por determinados aspectos, opone circunstancias indeseables.

Henríquez Ureña escribe sus *Memorias* a partir de 1909, luego de finalizada su primera etapa norteamericana y antes de que se iniciara la segunda. En esa circunstancia menciona -como señalamos más arriba- que “comencé a penetrar la verdadera vida americana, y a estimarla en su valer”. Y destaca las manifestaciones de una vida cultural de la que participa con fruición. Sin embargo, en carta que envía a Alfonso Reyes desde México el 13 de marzo de 1908, y frente a la perspectiva de un nuevo viaje, la mirada se transforma:

No tengo nada nuevo que aprenderle a Nueva York. Desde luego, podría aprender mucho en bibliotecas, conferencias, teatros, etc., *lo que no es precisamente neoyorquino*; y lo que, trabajando allí, aprovecharía muy poco. Ya le dije a Max: todavía fuera Europa, por conocer sacrificaría algo, pero Nueva York! Volver a aquel trabajo duro de diez horas y a los pequeños golpes de antipatía contra quienes, como yo, llevan en su tipo físico la declaración de pertenecer a pueblos y raza extraños e “inferiores”! (...) Lo podía soportar yo antes, cuando tenía más empeño o más necesidad de resistir y cuando la vida neoyorkina, por lo mucho que todavía me ofrecía de nuevo, me seducía completamente; no ahora, cuando ya mi “modo de ser” comienza a petrificarse y cuando prefiero “la pequeña dicha” (...) a la “vida intensa” (1981: 74) (el subrayado es nuestro).

## Cierre

En dos textos separados por unos meses, un año quizás, Henríquez Ureña presenta dos imágenes de Nueva York: por un lado, como un espacio de la cultura en el que proliferan manifestaciones de las diferentes artes; por otro, como una zona en la que, si bien la cultura se encuentra presente, constituye un bien foráneo, importado. Qué es lo que lleva a Henríquez Ureña a abjurar de la vida cultural de la ciudad, a desdeñar ese “paisaje de cultura” -para recurrir a la terminología acuñada por Pedro Salinas (1948)- y quitarle, precisamente, su faceta cultural. Quizás haya pesado la propia vivencia de la “explotación del obrero”, el desdén por su extranjería -que no solo lo acompañaría en los Estados Unidos, sino que también sufriría en la Argentina. Quizás también su cercanía recurrente con el *Ariel*, y con el propio Rodó y la denuncia de nordomanía. Quizás las concepciones antiimperialistas que Martí comenzaba a delinear a comienzos de los 80. Quizás todos esos factores unidos.

No obstante, las percepciones contrapuestas de Pedro Henríquez Ureña en relación con el país del norte, ponen de manifiesto, una vez más, la dificultad de situarse frente a ese vasto territorio que, de forma sucesiva y simultánea, generó tanto adhesiones como tomas de distancia, tanto simpatías como temores, tanto la posibilidad de verlo como una fuente de cultura, como un espacio transido por el poder monstruoso de Calibán.

## Bibliografía citada

- Caresani, Rodrigo (2013) “Prólogo”. En Darío, Rubén (2013). *Crónicas viajeras. Derroteros de una poética*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires.
- Colombi, Beatriz (2012) “Edgar Allan Poe, de Rubén Darío a Andrés Caicedo”. En Hernán Biscayart (ed.) *Lecturas de travesía. Literatura latinoamericana*. NJ editor, Buenos Aires.
- Darío, Rubén (2013) *Crónicas viajeras. Derroteros de una poética*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires.
- Henríquez Ureña, Pedro (2000) *Memorias. Diario. Notas de viaje*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.
- (2004) *Desde Washington*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Henríquez Ureña, Pedro; Reyes, Alfonso (1983) *Epistolario íntimo (1906-1946)*. Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, Santo Domingo.
- Martí, José (2010) *Escenas norteamericanas y otros textos*. Corregidor, Buenos Aires.
- Roggiano, Alfredo (1961) *Pedro Henríquez Ureña en los Estados Unidos*. State University of Iowa, México.
- Salinas, Pedro (1948) *La poesía de Rubén Darío*. Losada, Buenos Aires.
- Todorov, Tzvetan (2000) “Viajeros modernos”. En *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*. Siglo XXI, México, pp. 383-396.
- Williams, Raymond (2001) *El campo y la ciudad*. Paidós, Buenos Aires.
- Zuleta Álvarez, Enrique (1987) “Pedro Henríquez Ureña y los Estados Unidos”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 442, pp.93-108.

## Notas

---

<sup>1</sup> Otras impresiones de Nueva York producidas por escritores latinoamericanos aparecen en *En viaje*, de Miguel Cané, publicado en 1883, y en *En tierra yankee. (Notas a todo vapor)*, de Justo Sierra, aparecido en 1895.

<sup>2</sup> Pese a que Enrique Zuleta Álvarez (1987) señala que “Apenas se ha indagado en sus relaciones con los Estados Unidos”, varios libros -que el mismo Zuleta menciona- cubren en parte ese bache: el más importante, el de Alfredo Roggiano (1961), *Pedro Henríquez Ureña en los Estados Unidos*. México: State University of Iowa.

<sup>3</sup> Juan Isidro Jiménez había asumido el cargo en noviembre de 1899 en reemplazo del tirano Ulises Heureaux, asesinado en julio del mismo año.

<sup>4</sup> Las crónicas que Henríquez Ureña para el *Heraldo de Cuba* fueron compiladas por Minerva Salado (2004) en *Desde Washington*. México: Fondo de Cultura Económica.

<sup>5</sup> Ese ingreso se produce gracias a las gestiones del profesor J.D.M. Ford, el mismo que luego gestionaría su participación en las conferencias Charles Eliot Norton en los años 40.

<sup>6</sup> Famosos intelectuales de todo el mundo participaron de las *Charles Eliot Norton Lectures*, que fueron instauradas en 1927. Para tener una exacta dimensión de la importancia de estas conferencias, baste mencionar a la figura que precedió y a la que continuó al dominicano: la anterior fue dictada por Igor Stravinsky; la posterior, por Erwin Panofsky. En cuanto a los latinoamericanos, solo tres accedieron a ese sitio: Pedro Henríquez Ureña (1940-1941) con “In a search of expression: literary and artistic currents in

---

Hispanic America”; luego, en 1967-68, Jorge Luis Borges presentó “The Craft of Verse”; finalmente, en 1971-72 Octavio Paz dictó “Los hijos del limo”.

<sup>7</sup> Esas dos formas de percibir la ciudad podrían vincularse con los rasgos que -según Raymond Williams- se han atribuido tradicionalmente a las ciudades: la ciudad fue concebida “como un centro de progreso: de erudición, de comunicación, de luces. También prosperaron las asociaciones hostiles; se vinculó a la ciudad con un lugar de ruido, de vida mundana y de ambición.” (2001: 25)

<sup>8</sup> Tal como consigna Rodrigo Caresani (2013: 43), la crónica sobre Poe fue publicada por primera vez en la *Revista Nacional* de Buenos Aires, el 1° de enero de 1894. Luego pasaría a formar parte de la primera edición de *Los raros* (1896).

## CRÍTICA DEL ESPACIO OCCIDENTAL EN *EL PEZ DE ORO* DE GAMALIEL CHURATA

Cesar Augusto López Nuñez\*

### Resumen

El siguiente texto procura abordar el problema de la concepción del espacio en *El pez de oro* de Gamaliel Churata y cómo esta haría frente a la construcción espacial occidental. En ese sentido, queremos hacer notar que la obra del escritor peruano se encuentra permeada por una mirada amerindia y que, por ello, su forma de expresión artística deviene en un proceso crítico de la forma venida de ultramar. Partiremos, entonces, de la noción de inmanencia vital en *El pez de oro*, frente a la trascendencia aséptica de la configuración del pensamiento europeo, en términos generales. Para conseguir comprobar nuestro punto de vista, presentaremos los patrones de la episteme amerindia y occidental propuestos por los antropólogos francés y brasileño, Philippe Descola y Eduardo Viveiros de Castro, respectivamente, de modo que nuestro caminar hermenéutico nos conduzca a develar la singularidad de la obra de Churata en un marco más amplio de comprensión no perteneciente a las modalidades hegemónicas del saber.

### Palabras clave

Gamaliel Churata – *El pez de oro* – Literatura – Espacio – Pensamiento Amerindio

## CRITICISM OF THE WESTERN SPACE IN *EL PEZ DE ORO* OF GAMALIEL CHURATA

### Abstract

The following text attempts to address the problem of the conception of space in *El pez de oro* of Gamaliel Churata and how it would deal with Western space construction. In this sense, we would like to point out that the work of the Peruvian writer is permeated by an Amerindian perspective and that, for this reason, his form of artistic expression becomes a critical process of the form that has come from overseas. We will depart, then, from the notion of vital immanence in *El pez de oro*, in front of the aseptic transcendence of the European thought configuration, in general terms. In order to verify our point of view, we will present the patterns of the Amerindian and Western

---

\*Magíster en Estudios Literarios en la especialidad de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Federal de Minas Gerais. Licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Profesor en el posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la última institución mencionada. Correo electrónico: [octaviomermao@gmail.com](mailto:octaviomermao@gmail.com). Recibido el 20/4/2019. Aceptado el 17/5/2019.

episteme proposed by the french anthropologist Philippe Descola, basically, so that our hermeneutical journey leads us to unveil the uniqueness of Churata's work in a broader framework of understanding not belonging to the hegemonic modalities of knowing.

## Keywords

Gamaliel Churata – *El pez de oro* – Literature – Space – Amerindian Thinking

### 1. Coordenadas

*El pez de oro*, libro escrito por Gamaliel Churata y publicado en 1957, tiene muchas vías de ingreso analítico y ha ocupado en los últimos años la atención de la crítica literaria tanto en Perú como en el extranjero.<sup>1</sup> Probablemente esto sea fruto del carácter totalizante que lo conduce a un derrame generalizado de significaciones. Por un lado, su creador aspiró a presentarnos un pensamiento otro en clara contraposición al modo de pensar hegemónico, occidental o colonial; por otro, este mismo ánimo condujo a la factura de un texto que linda con lo teatral, ritual, filosófico, mítico, etc. En otras palabras, la alta heterogeneidad y la vasta cantidad de elementos que despliega son, en su manifestación sinérgica, un reto de lectura. En esta oportunidad, nos concentraremos en uno de sus efluvios<sup>2</sup> o vías de ingreso e intentaremos establecer sus coordenadas críticas. En ese sentido, es necesario, en primer lugar, explicar la forma contra la cual se levantaría esta obra que hace gala de un movimiento rebelde y, por qué no, revolucionario.

Cuando nos referimos a coordenadas críticas, procuramos centrarnos en formas de pensamiento o, mejor dicho, en sentidos de pensar.<sup>3</sup> Anotaremos, en seguida, dos modos de comprender esta última aseveración que nos serán útiles a lo largo de este trabajo. Por una parte, consideramos que un sentido de pensar se refiere a la capacidad de experimentar en tanto seres encarnados y sujetos a la *aesthesis* de tal forma que no pueda haber pensamiento sin una materialidad subjetiva.<sup>4</sup> Por otra parte, se remite a la asunción de que en el lenguaje se nos indica un modo de posicionar el cuerpo frente a una diversidad infinita de fenómenos con el fin de que se haga una criba de estímulos, siempre edificantes para este.<sup>5</sup> Estos dos puntos no son excluyentes, sino complementarios, pero desde un punto de vista práctico, el sentido de pensar en Occidente se ha afincado bajo la premisa de que el lenguaje o *logos* estipularía límpidamente los protocolos del sentir contra una anarquía estética. En este punto, no habría mucha diferencia con la disputa eterna entre el empirismo y el racionalismo; sin embargo, a partir de estas premisas generales habría que detenernos en cómo se atiende a lo encarnado y cómo se aborda esta situación desde el lenguaje. En otras palabras, cómo se subsume a la carne o cómo se sujeta el lenguaje a sus premisas de experiencia.

Dado lo anterior, el sentido de pensar tiene que ver con la forma en que se retroalimentan las afecciones y las razones, cómo existiría un desplazamiento del cuerpo entendido como un móvil físico a un cuerpo donde reside una intencionalidad sobre la que se sustentaría el saber, o viceversa. Podríamos llamar a estos aspectos como “costumbres epistémicas”, ya que implican mecanismos de subjetivación.<sup>6</sup> Importante anotar que nos aproximamos a una cuestión dialéctica que no necesariamente tendría que conducirnos a una feliz síntesis o a una fusión de horizontes. El resumen de la operación expuesta tiene que ver, en términos generales, con la idea de trascendencia como el *a priori* de un régimen común de construcción del entendimiento frente a una

vilipendiada horizontalidad o inmanencia en tanto una variante de comprensión limitada. Este dueto, sin duda, representa una larga historia de luchas y de malentendidos que organizarían a los cuerpos en busca de una línea de abstracción y perpetuidad frente a una inacabable trama de composición y descomposición corporal y de sus potencias.<sup>7</sup> La intersección de estas dos líneas conforma un plano cartesiano, pero si nos detenemos en los movimientos que sugieren sobre el espacio, nos percataremos que las prácticas narrativas han tejido sus indicaciones con énfasis en la repetición de uno sobre el otro hasta estatuir el primero como un patrón expresivo de verdad y totalidad. Se puede, por ejemplo, citar el debate del alma encarcelada en el cuerpo, la caída de los ángeles rebeldes del cielo a las profundidades de la tierra o la luz que viene del sol a la oscuridad de la ignorancia. Imposible no recordar la alegoría de la caverna propuesta por Platón en su *República* como anuncio del Prometeo moderno<sup>8</sup> y la paradigmática *Comedia* de Dante, entre otros. En otras palabras, la trascendencia, *grosso modo*, la necesidad de ascender, sería un sentido que el pensar ha asumido como moneda de cambio universal en contraste con cualquier otro procedimiento de planificación del saber. Estas pautas elementales de la urgencia del elevarse en pugna con la miseria del descenso han permitido creaciones mayores en el plano mítico y en toda formación discursiva posterior de la comunidad que las comparte, profundiza, traiciona o traduce. Asepsia *versus* contaminación no son más que correlato de pautas básicas de orientación cósmica que han servido para preservar una larga lista de comunidades sin que alguna de ellas deba arrogarse el dominio de la verdad fuera de la preservación de la vida sobre la tierra. No obstante, bien sabemos que la primera fórmula es la que ha obtenido el mayor prestigio a fuerza de fuego, sangre y propaganda.

Este resumen de direcciones es útil en tanto que nos permite colocar a Churata en la segunda forma de pensar. Este escritor, pues, se inclinaría por la opción de hacer un recorrido estético que rebasaría los límites de la trascendencia con el objetivo de desvelar una forma otra de comprender la continuidad o la preservación de potencias heterogéneas en un conjunto textual que simetrizaría a filósofos occidentales con animales o espíritus, además de igualar las líneas de poder epistémicas occidentales como el problema del ser, de la vida, de la racionalidad, etc. generando una curvatura en ellas, en favor de formas continuas de relación. Esta manera de colocar sobre un mismo campo a tantos personajes y sus miradas tendría que ver con un modelo en el que primaría el diálogo más allá de lo fuertemente compartimentado. Churata ejecutaría un ejercicio, en el cual, gracias a la perspectiva, a la mirada, se abrirían panoramas espacio-temporales. Por tal motivo es que los muertos, peces, perros o humanos no tendrían por qué verse eximidos de desplegar un rol constructivo, y siempre democrático, por así decirlo, en la obra.

Pero, continuando, el producto de la disquisición de estos caminos interpretativos nos conduce a afirmar que el agenciamiento mítico occidental parte, pues, de la relación entre el arriba y el abajo. Ya sea el mundo de las ideas o el Olimpo de los dioses o la manifestación divina desde las alturas, la cuestión del conocimiento se ha conducido siempre de tal modo que no solo la mirada, sino todas las potencialidades de los entes deben ir orientadas hacia el cielo. Las divinidades descienden para luchar junto a los hombres o retozar con sus mujeres, para castigar o premiar, porque el don de la presencia teológica siempre es descendente y las conquistas humanas implican ascensión. Incluso la encarnación de Dios en hombre implica un bajar, un anonadarse, como explicó San Pablo (*Flp* 2, 6-8). La nada residiría en la lógica del mundo y de los

cuerpos sujetos a la muerte y la corrupción.<sup>9</sup> No existiría entonces un acto redentor cimentado en la profundidad, sino en el ansia de la elevación en pro del contenido que no puede ser encontrado entre los seres que pueblan el planeta.<sup>10</sup> Se puede observar un hiato insuperable, ya que el cosmos dependería de la llegada de un ser externo que reordene sus componentes. En su versión secular, la redención de lo mundano vendría de la mano de la casta sacerdotal científicista, la cual, próxima a los misterios de la naturaleza, nos conducirá a la tierra prometida de lo virtual y su oferta de inmortalidad o a un planeta fuera de este sistema solar ya caduco e insalvable. El apremio por el hallazgo de nuevos espacios tiene su correlato en la negación y olvido del campo terrestre. La tradición de no mirar hacia el suelo depende de la guía trascendente, que niega el cuerpo o asume una impronta inmaterial y, a claras luces, convoca la idea de objetividad como pieza gnoseológica por excelencia.

Bajo las premisas anteriores, la fórmula de la trascendencia ha repercutido de manera cada vez más fina en los modos de creación de sentido, ya que lo de arriba implica abstracción y, consecuentemente, todo aquello que se aleje de lo bajo (lo material) se entenderá como superior. La máxima de la disección de las relaciones cumpliría con el codiciado sueño de la libertad humana o su coronación divina. Es decir, el hombre sin el lastre de la negociación con sus semejantes o con su soma nos daría la imagen más pura de sí mismo. La relación con el especismo es pertinente en este punto, ya que los hombres que ejecuten procesos de alejamiento de la materialidad serían, paradójicamente, más humanos que aquellos que establecen conexiones íntimas con animales, plantas o fenómenos naturales. Esta idea también puede entenderse como la matematización de la comprensión humana que tuvo su origen con la capacidad explicativa de las ciencias para “remediar” los derroteros del pensamiento mítico. En otras palabras, para los colectivos que aún miran como hermanos no solo a los que morfológicamente son como ellos tendrían una seria limitación evolutiva, estarían estancados en algún punto de la carrera a la perfección y, por tal razón, sería justo someterlos y convertirlos a la prédica de la cúspide epistémica del fin de los cuerpos.<sup>11</sup> Esta figura caracterizada por su condición, por decir menos, impositiva ha tenido su correlato en diversos campos por su practicidad. La relación significado/significante o el código binario son muestras de la efectividad explicativa de dicha pauta espacial, porque pretende, a todas luces, un procedimiento de eliminación de la carne, una lógica angélica o antiséptica de dominio del cosmos. Platón jamás intuyó que se llevarían hasta el paroxismo sus convicciones ontológico-políticas. El antropólogo Philippe Descola explica así esta situación: “La perspectiva moderna [...] aspira a restituir la cohesión de un mundo perfectamente unificado en un espacio racional, construido según las reglas matemáticas para escapar a las coacciones psicofisiológicas de la percepción” (2012: 105). Lo que estaría en juego no es la actuación de una perspectiva, sino la depredación de otras ópticas en pos de una matematización enérgica de la mirada y, por ende, del espacio disperso y necesitado de una verdad total. El mito matemático de la objetividad cumple su rol, ya que permite el ejercicio de poder sin miramientos sobre experiencias desplegadas sobre la heterogeneidad ajena a la dinámica abstracta de lo numérico y a su prestigio.<sup>12</sup>

Todo lo anterior puede apreciarse en situaciones tan reales como la construcción de iglesias cristianas sobre templos de adoración amerindia o advocaciones de la Virgen María y cruces colocadas como mantos significantes sobre huacas o deidades regionales. Esto ha reforzado un modo de comprensión e interpretación del mundo: el descenso de formas perfectas sobre configuraciones que adolecen de un estado de

“incompletud”. Sin embargo, este escenario asimétrico no ha podido borrar el factor inmanente del cual depende la trascendencia; a saber, la cuota caótica, material o “sucía” de la que se alimenta la cosmología, fuertemente jerárquica, de Occidente.<sup>13</sup> Baste mencionar que la aparente simpleza o cotidianeidad relativa a los hechos históricos de superposición significativa sobre lo significado justificaría la destrucción no solo de espacios culturales, sino de toda extensión o relieve que se resista a la domesticación del número, instrumento idóneo de la razón. Por un lado distinto se desplazaría el sentido de pensar amerindio, ya que su configuración intimaría con las *physis* del entorno hasta establecer alianzas miméticas con él para obtener un equilibrio cósmico, siempre difícil, no solo en el sentido de las potencias materiales a relacionar, sino a las exigencias hermenéuticas ocultas en la multiplicidad de seres de la naturaleza.<sup>14</sup>

Reconocer estas coordenadas espaciales implica reconocer la configuración e interpretación del ser; es decir, reflexionar sobre una cuestión ontológica y, por ende, de organización de los seres del cosmos, a través de sus relevancias e irrelevancias interpretativas. Lo que estaría sujeto a prueba, en este sentido, sería la validez de las existencias según su preponderancia en la escala ontológica del abajo hacia el arriba y/o de la aquiescencia del arriba sobre el abajo. De las repercusiones de este simple esquema, derivan una infinidad de dispositivos de poder que tienden a reproducirse y preservarse en el tiempo de manera más o menos estable. Ángel Rama y su propuesta de la ciudad letrada nos ayudó a entender el cartesianismo oculto en las ciudades cabeza coloniales que aún ejercen su poder a pesar de la extinción de los estados imperiales de tipo feudal y esto como consecuencia de la instalación de máquinas geométricas de construcción y reproducción de espacialidad.

Es correcto que con la modernización de las ciudades apareció un desborde poblacional y nuevas batallas por la tierra, pero este asunto escapa a nuestra investigación. No obstante, es importante aclarar que no hay ciudad sin cuerpos que la habiten y es pertinente citar a Gilles Deleuze en este punto: “Un individuo está siempre en un mundo como círculo de convergencia y un mundo no puede ser formado ni pensado sino alrededor de individuos que lo ocupan o lo llenan” (2010: 124). Nuestra propuesta puede ser cerrada en este momento. El espacio existe en tanto poblaciones que la habitan y se desplazan en él. Y del cruzamiento de diversos colectivos obtendríamos una constante variación espacial de la perspectiva. El antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro refuerza nuestra idea de la siguiente manera: “... numerosos pueblos del Nuevo Mundo (verosímilmente todos) comparten una concepción según la cual el mundo está compuesto por una multiplicidad de puntos de vista” (2010: 33). Un sentido de pensar divergente al hegemónico estaría signado por multiplicidades que ocupan y desbordan los contornos de la tierra bajo el imperativo de reproducción o fertilidad, propio de las cosmovisiones amerindias.

Frente a esta cuestión, sin duda, hay proyectos inmanentes que han corrido de manera paralela a la tradición hegemónica de Occidente. Piénsese en propuestas como las de Giordano Bruno, Spinoza o Deleuze, por ejemplo. Propuestas que destacan por la manera horizontal de moverse sobre el caos y desplazarse sobre la figura de lo relativo (en el sentido de relación) o de la agencia infinita de diversos planos. Dentro de esta lista disidente y alterna, se puede considerar a *El pez de oro*, no solo porque es una obra de difícil clasificación,<sup>15</sup> sino, porque representa un esfuerzo de pensamiento otro, debido a que en su extensa agenda problemática destaca la desconstrucción del

pensamiento occidental, a partir del pensamiento amerindio. Pero citemos al mismo Churata:

Y es que en América la génesis patricia —debe sabérselo desde acá— no puede venir de las patrias coloniales, a causa de otro imperativo. Y es el de que la Colonia Española constituye la negación de la patria americana; por más que tabardillos sostengan que no sólo nos han dado naturaleza con llamarnos indios, sino que España menos conquistó América cuanto que la ha inventado.

¡No la inventó; la ha borrado! Y el borrador somos nosotros, criollos y mestizos, en quienes ni España vale lo que un cuesco, y el indio menos. Y es que España tiene que volver sobre España, al- punto español, punto interno, atlántido; si cuánto hizo y hace es, evaporarse como todo aquel que carece de espacio (Churata, 2010: 175).

Como puede notarse, América es algo peor que una invención, es un garabato hecho por la llegada del colonizador, quien corre el peligro de perder su propia identidad, puesto que no cuenta con una realidad interna, con un espacio interior de despliegue que asegure su correcto emplazamiento y desplazamiento en el mundo. La negación de estas tierras corresponde a la “desespacialización”<sup>16</sup> a la que fue sometido el conquistado y en la que se encuentra, paradójicamente, el conquistador por un proceso de desterritorialización, sobre todo, de tipo epistémica, según el sentido de pensar y de ordenar puesto en marcha por la modernidad y afirmado por la supresión de las culturas amerindias. El escritor explica esto de la siguiente manera: “El Pez tendrá la prudencia de pacer «vacío» en sus orejas antes que no le envenenen doctrinas tales. Para él la única manera de ser es el estar. Y sí no se está en sí mismo no se puede estar en parte alguna” (Churata, 2012: 218). El imperativo del estar depende directamente del lugar para conseguir el estatuto de ser y primero se está en el cuerpo, uno que luego de estar en sí se despliega en el universo.

Quien se encargaría del anuncio de la nueva y antigua sensibilidad sería el Pez de oro, a modo del hombre porvenir, y, además, se encargaría de exponer a la Madre Tierra como una de las variables insustituibles para una adecuada comprensión del lugar “descubierto” y violentado por la episteme del invasor. De esta suerte, nos encontraríamos frente a una megasubjetividad y solo en relación con su panorama es que se podría gozar de una realidad vigorosa:

Adelante con la Pachamama, que está y no está en todos los sistemas del Universo; y que si algo es necesario puntualizar, es que está, y es la misma en el espacio finito y en el infinito [...] la Pachamama es la madre del Universo, no por sus cachorros, sino por ser madre en tiempo y en espacio, que espacio es, y sólo ella secreta tiempo; por lo que todo es más que forma de su forma (Churata, 2012: 383-384).

Es posible afirmar en este punto que carecer de espacio implica pérdida de consistencia existencial, algo distinta a la prédica del espacio venida de ultramar.

Finalmente, el problema se sitúa en la división de la naturaleza y de la cultura, entendida la segunda sobre la primera como regente absoluta y totalitaria de las diversas expresiones de sentido venidas del innumerable catálogo de huéspedes de la primera. Haciéndole frente a esta dirección del pensar, tenemos una guía que se originaría en la tierra, en su profundidad de corte agrícola marcada por un imperativo seminal que

insistiría en la diferencia, en el derrame y en el desplazamiento continuo de seres entre los planos o pachas que existirían y que deberían ser reconocidos y explorados.

## 2. Rebelión espacial

En primer lugar, *El pez de oro* se presenta como un objeto artesanal, como un instrumento hierofánico que permitiría el acceso a una lectura distinta del mundo. El subtítulo reafirma esta idea, ya que reza lo siguiente: “Retablos de Laykhakuy”. En el índice lexicográfico del libro, el autor indica que la palabra en aymara significa “Superficialmente el embolismo del brujo. Neo. Caminos de acción de la voluntad mágica” (Churata, 2010: 992). Bajo esta premisa, el texto no sería un solo retablo, sino varios como entiende acertadamente Miguel Ángel Huamán en su investigación (2013) sobre el libro que estudiamos ahora. De esta manera, Huamán consigue encontrar una coherencia estructural general del escrito (2013: 63), pero esta se podría ver enriquecida por una ampliación analítica en pro de descubrir más retablos ocultos en sus líneas. Por otro lado, se podría salir de la perspectiva estructuralista y pensar que la referencia a la artesanía verbal tenga que ver con la presentación de una diversidad abundante e incalculable de planos de comprensión. No solo se destacaría un mundo, sino una verdadera reunión de tierras con sus respectivos habitantes. Podemos corroborar esta noción en la enumeración de personajes que se plasma al comienzo de la obra (Churata, 2010: 149). Unos veinticinco en total y dispuestos en tres niveles, no todos humanos y de los más potentes (el Khori Challwa o Pez de oro, por ejemplo) a los más diminutos (bacterias, versos y un par de etcéteras). Así, el libro-retablo podría entenderse también como un gran teatro de multiplicidades en el que el hombre no destaca como regente, sino como una pieza más en un flujo de devenires o interpretaciones dramáticas en un espacio multidimensional. Así, la primacía de la subjetividad se podría desenvolver sobre la superficie teatral de la Pachamama, la cual se presenta como el *a priori* de la concepción de existencia y, por ende, comunicación. El libro-retablo es una obra que pretende ser una tierra en la que confluyen territorios con sus respectivos habitantes y, de este modo, corroborar que la preeminencia de lo humano en el mundo no es tan cierta como pretende el pensamiento hegemónico. No queremos decir con esto que haya una especie de armonización de las comunidades que alberga la Pachamama, sino que la concientización de lo múltiple permitiría ampliar o enriquecer la noción de mundo, tal como se comprende desde el punto de vista amerindio, en general.

Muchos retablos, muchas dinámicas, el ensamblaje de las diez partes del libro, más una homilía dedicada al Pez de oro, se correspondería con una lógica del delirio antes que a una cuestión orgánicamente estable. Esto no quiere decir que sus capacidades críticas se vean mermadas, sino que la variabilidad cataliza su perfil crítico de tal forma que se nos abre un panorama distinto de aproximación a dimensiones como la vida o la muerte, por solo citar algunas. Nos formamos esta interpretación desde el punto de vista del *Laykhakuy* entendido como delirio chamánico, como una especie de situación intermedia entre el principio y el final, tal como indica el *Diccionario de la Real Academia*.<sup>17</sup> Además, en su cuarta acepción se nos informa que el embolismo es una mezcla confusa. En otras palabras, aparentemente nos encontraríamos frente a un embrollo expresivo o una manifestación de lo indecible; sin embargo, si se profundiza en este, sería posible reconocer una acción práctica relacionada con una intención de corte ritual. No en vano el libro se abre con una homilía, con la explicación exegética de un conjunto textual artesanal que aspira a ser reconocido como manifestación sagrada.

Otro dato importante tiene que ver con el proyecto general de Churata, quien consideraba desplegar su poética en veinte volúmenes, de los cuales, el único que consiguió ver publicado en vida fue el primero. En otros términos, este primer movimiento artístico se podría entender como una gran presentación estética, antes que un producto acabado y autónomo.<sup>18</sup>

A modo de síntesis, *El pez de oro* nos presentaría varios artefactos de artesanía dirigidos a un uso sagrado y múltiple. Quien se encargaría de este trabajo sería el escritor chamánico o *Laykha*, a través de un delirio o viaje por distintas perspectivas. La simultaneidad, o la desestratificación espacial sería uno de sus procedimientos de respuesta a la necesidad de enlazar formaciones endurecidas de comprensión para abrir paso a un paradigma estético distinto al conocido. La base sobre la que nos apoyamos para afirmar lo anterior se deriva de un complemento antropológico del pensamiento amerindio, del cual, sin duda, Churata bebe e intenta explorar en su obra. Danowski y Viveiros, por su parte, señalan que

... os ameríndios pensam que há muito mais sociedades (e portanto humanos) entre o céu e a terra do que sonham nossas antropologias e filosofias. O que chamamos de “ambiente” é para eles uma sociedade de sociedades, uma arena internacional, uma *cosmopoliteia*. Não há portanto diferença absoluta de estatuto entre sociedade e ambiente, como se a primeira fosse o “sujeito”, o segundo o “objeto”. Todo objeto é sempre um outro sujeito, e é sempre mais de um (2015:94).

El personaje chamánico del *Laykha* adquiere una relevancia decisiva en este marco, puesto que al anunciarse la necesidad de una estética diversa sobre el encuentro con una forma otra de entender el espacio, la cuestión de lo político adquiriría nuevos matices. La política dejaría de ser monológica o antropocéntrica para abrirse paso a un diálogo generalizado que implica la participación de más de una naturaleza y morfología a las que tendría acceso el chamán en su trance o viaje diplomático por distintas tierras. Para Viveros de Castro esta situación es clara cuando menciona que:

El encuentro o el intercambio de perspectivas es un proceso peligroso, y un arte político, una diplomacia. Si el relativismo occidental tiene el multiculturalismo como política pública, el chamanismo amerindio tiene el multinaturalismo como política cósmica (2010: 40).

La reacción estética que se nos presenta en *El pez de oro* tiene que ver con algo que se puede graficar con el siguiente ejemplo. En la enseñanza básica del quechua se nos indican los tiempos verbales de manera habitual en presente, pasado y futuro como un curso normal de idiomas. No obstante, el modo de nombrar los tiempos encierra un universo que es explorado y explotado en la propuesta de Churata. Los tiempos son llamados *kunan pacha*, *qayna pacha* y *qaya pacha*, respectivamente. Es decir, el tiempo es una tierra, los tiempos son tierras y, por ende, lugares de habitación. La juntura espacio-temporal propuesta por Albert Einstein ya estaba anunciada en la lengua quechua y, más aún, por la conciencia de interdependencia de las relaciones de fuerza.<sup>19</sup> Churata incluso cita al físico alemán cuatro veces a lo largo del *laykhakuy* para reforzar su argumentación y para sostener también un juicio sobre la inteligencia de este científico, o el cientificismo, y la de lo animal en los hombres.<sup>20</sup> Es importante anotar que el escritor peruano no busca afirmarse en el pensamiento occidental, sino dar cuenta de que sus concomitancias con lo amerindio serían paralelismos independientes y

singulares. En otras palabras, no se busca occidentalizar América, sino indigenizar Occidente; localizar lo más autóctono americano en sus íconos intelectuales. Una adecuada validación del pensamiento amerindio que se expone en *El pez de oro* tiene que ver con que los tanteos sobre la realidad, los cuales se muestran más amplios y más antiguos que los de las investigaciones intelectuales pertenecientes a los colonizadores.

La operación del proyecto churatiano respondería a una “reespacialización” o, mejor dicho, al reconocimiento de una espacialidad velada. Mucho antes de la comprensión einsteniana de la curvatura espacio-temporal, lo andino ya contemplaba esta cercanía de realidades, su continuidad en flujo y las diversas potencias gravitacionales puestas en juego en la construcción de los varios mundos perceptivos. Se podría considerar este asunto como un defecto de sobreinterpretación; sin embargo, las analogías de Churata responden siempre a líneas generales de sus lecturas autodidactas sobre la posibilidad de hacer énfasis en el sentido del pensar amerindio del altiplano y de esta manera evitar una subsunción teórica.

En ningún momento el escritor intenta equiparar, sino realizar una “contrainterpretación”. Por este motivo, el reproche que se hace en *El pez de oro* es clara: “El Tiempo y el Espacio hacen la paralela macabra, pues se niegan” (Churata, 2010: 334). Para el escritor peruano, esta negación sería uno de los tantos problemas de comprensión epistémica de los que adolecería el Occidente. Por ende, la juntura de estos dos planos es una necesidad imperiosa, ya que no existirían diferencias ontológicas entre los dos y el ser, como consecuencia, no estaría escindido, sino que sería, antes bien, una invitación a entender el mundo en tanto relacional. Todo edificio ontológico, desde el punto de vista churatiano, estaría revestido del encuentro y afirmación de la heterogeneidad. Así, “purificar” el espacio implicaría vivificarlo con la impronta de lo poblacional, de un desborde de seres no atendidos o invisibilizados. En la sección de *El pez de oro* titulada “El ego del mundo primitivo”, se corrobora su intención categorial: “Y aquí entramos, amigos míos, al espacio en que las paralelas desaparecen, porque han formado un ángulo agudo, agudo como un puñal” (2012: 770). Aquella agudeza a la que se refiere es la que puede penetrar los patrones de comprensión del colonizador, a modo de corte transversal con el objeto de mostrar las capacidades del pensamiento altiplánico, su habilidad de adaptación interpretativa, su lectura del cosmos y los movimientos que se desplegarían sobre sus distintos planos de experimentación.

Al ser, por ejemplo, el tiempo una pacha, se descentraría la supremacía de lo antrópico, porque la existencia se debe a la tierra y el pensar se debería a un *continuum* de existencias que se desplazan y establecen alianzas sobre ella. De este modo, el autor de *El pez de oro* daría un paso más hacia los cuestionamientos epistémicos de la terminología gnoseológica común: “Como lo que tan impropriamente llamamos pensamiento, sus arquitecturas sensoriales. En suma, la nuestra sensodinámica del espacio. / Un mundo que no descubrieron los descubridores” (Churata, 2010: 347). En su fundamento; es decir, en sus principios básicos de sentir, el colonizador tiene una desventaja hermenéutica. Así, sus posibilidades interpretativas serían hartamente limitadas frente a una conformación cósmica distinta o, para resumir, inmanente; aquella situación en que la horizontalidad es la que prima, escribe y reescribe la experiencia. Una dinámica sensorial exigente, pero que se corresponde con un modo otro de concebir la práctica de la preservación de la vida. Es en la concepción espacial enraizada en cuerpos encarnados que dialogan con otros, sobre la que se debería descubrir los pliegues del espacio y no a la inversa. Como se puede observar, el giro de Churata no

procura agregar un paradigma, sino desplegar uno que ha sido desacreditado e inhibido.<sup>21</sup>

Por otro lado, el movimiento (o la *sensodinámica*), no se correspondería con la lógica de lo ascendente, sino con el orden de la profundización, del descenso a modo de semilla, de lo tectónico. A continuación, la arriesgada apuesta de Churata:

CXX. Entremos en chinkana.<sup>22</sup> «No temas perder, pues en perder está tu ganancia; que sólo se posee eternamente lo que se ha perdido», escribe Kierkegaard (sic.), no sé si en sus «Pensamientos» o en su «Filosofía de la Angustia». Paradoja estupenda, comparable sólo a las de ese genio de la paradoja, mi señor don Miguel de Unamuno: «La ciencia pone el universo en orden». Pero... bisímbolo, menos explícito que un Término romano, y con tanta tentación a la absurdidad como la resurrección de la carne (la inmortal) y la misma resurrección como valor filosófico. No menos paradójica, aunque sí más tontuela, la de ese Saulo pretoriano que acababa de oír en Damasco una gran voz que le tumbó y por miaja le rompió la oreja:

—¡Saulo! ¡Saulo!, pendejo...

(En el sentido del pendejo, que tiene nada de hamposo, y es castizo. y linajudo, conforme lo predica y emplea el paradojista hispano).

—¡Saulo!... ¿Por qué me persigues?

Y este judío al servicio del Pretorio, que abreva en Platón, asimila a Epicteto, desconoce a Heráclito, repudia a Demócrito, se platoniza y nos platoniza, es quien dice: «Para que la semilla viva, debe morir». La semilla que vivía en uno y al germinar pervive en cien, para Pablo, murió en uno y morirá en cien. Bien se ve que llama morir a germinar y que sordera y lógica las tomó de la sofística ateniense (Churata, 2010: 318-319).

He aquí la apuesta: ingresar a la *chinkana* para entender, porque en la concavidad de la Pachamama se puede llegar a una iluminación “oscura”. Ya no más el iluminismo platónico o la muerte contra la vida; ahora el tiempo y el espacio deben comprenderse en la oscuridad, porque en la potencia terrena se podría desmontar la infructuosa paradoja que cree en el fin de la vida. Ya no más el reinado de la muerte, sino el imperio de lo vital y de las transformaciones sobre un plano constante de relación o espacio liso como dirían Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas*. Cabe aclarar que esta disposición lisa de la que se obtiene una suspensión de las certezas epistemológicas del conocimiento europeo solo es un primer movimiento de la estrategia churatiana.<sup>23</sup> Es decir, no todo puede mantenerse en un devenir loco, ya que hacia el final se tendría que restituir un orden, una estructura de espacio para el ser, el sentir y el hacer política. *El pez de oro*, en este sentido, sería una irrupción. Probablemente este texto exista como respuesta a una pregunta deleuziana antes de su formulación: “¿Acaso no hay un disturbio fundamental del presente, es decir, un fondo que derroca y subvierte toda medida, un devenir-loco de las profundidades que se hurta al presente?” (Deleuze, 2010: 171). Churata detecta un escollo más; la de la presencia de Platón como enemigo del régimen de comprensión que quiere presentar. En otras palabras, la gran distancia que separa su trabajo literario, inserto en una tradición opacada, de la tradición hegemónica. Además, apelar a maestros como Heráclito, Kierkegaard o Unamuno muestra claramente la inclinación diversa de la que se fortalece su criterio analítico, el criterio de la vida y su

retorno al mundo, por decirlo de alguna manera. De este modo, podríamos afirmar que todo el *laykhakuy* desenvuelto en la obra va en busca del origen del problema que aqueja al sentido del pensar y que lo ha limitado. La recuperación del espacio sería la recuperación de la vida que le da sus sentidos y, sobre todo, su continuidad original contra el problema de la muerte entendida como una caída. La dirección a la *chinkana*, a la caverna, a lo profundo o el abajo para germinar en más vida se nos revelaría como redescubrimiento y como cuestionamiento base. Por un lado, citar a Pablo es enfrentarse a la tradición judeocristiana de la muerte para la vida cuando la vida es solo una continuidad inmanente y, por otro, referirse a Platón lo enfrenta con lo greco-romano y su creencia de que los muertos van a parar al submundo, a una oscuridad de la que solo unos elegidos pueden retornar. Definitivamente la dirección que toma Churata al conjugar vida y espacio es distinta:

No hay paralelamente bajo el agua; y de ella están excluidos el terror, el temblor y el torpor: se vive en la dulce placidez de los bienes poseídos por medios lícitos. Y como se carece de cronómetros, tampoco existe el tiempo y se vive en profundidad espacial, o sea en función de tensión de la materia, que no es tiempo, que éste sería inmutable e intensible. Entonces la caverna del infinito no será el universo, ni el tiempo, ni la nada: será la vida. ¿Entiendes, Plato? Sólo se puede ser en mónada<sup>24</sup> (2012: 219).

En la eternidad del *laykhakuy* se coloca el tiempo debajo del espacio y se convierte este en vida como contraposición a la alegoría platónica. Mientras que la verdad de “Plato” es ascendente, la verdad ofrecida por Churata es descendente y solo, desde su punto de vista, es posible vivir “en profundidad espacial”. En este punto, la difícil reintegración de la totalidad emplea el concepto leibniziano de mónada para dar cuenta de su utilidad epistémica, ya que se reconocería mediante ella una unidad prismática aún no atendida. No solo se propone la derrota del dualismo (Bosshard, 2014: 126), sino, y sobre todo, la multiplicidad que esta encierra junto a su razón suficiente. La pregunta hecha a Platón se dirige a toda una modalidad de entendimiento y la crítica deviene, lógicamente, de una reconfiguración onto-estético-política, ya que la residencia del mirar dependería de los cuerpos encarnados y del o los mundos que pueblan.<sup>25</sup>

### 3. Repercusiones

Cuando el espacio obtiene un funcionamiento liso entonces los flujos pueden ser libres para conectarse con diversos estratos;<sup>26</sup> el *laykhakuy*, así, respondería a la liberación de una forma de interpretar el espacio a través de conexiones inesperadas, pero latentes entre una amplia gama de entidades. Quizá el aporte, en cuanto al tema heterotópico<sup>27</sup> en el texto de Churata tenga que ver con esto: no hay un solo topos para recorrer, sino otros y mejores frente a modelos estriados, cuadrículados, trampas de lo relacional o máquinas de muerte, aquellas que han servido de justificación colonial y que han conducido a la destrucción de una cantidad considerable de mundos junto a sus epistemes.<sup>28</sup> De este modo, el escritor peruano monta una máquina de guerra textual que tiene como motor el delirio chamánico, el cual desvela el sentido de la tierra de manera idónea para los problemas específicos de los que la habitan.<sup>29</sup> En ese sentido, la coherencia en la propuesta de Churata tiene que ver con la revalidación de lo espacial como elemento vital; discurso común dentro de las reivindicaciones de distintos colectivos amerindios en América Latina. Similar situación ocurre en África o

Australia, ya que “... os Aborígenes do deserto [o de otras latitudes] leem o tempo através do espaço” (Glowczewski, 2015: 112). ¿Qué se podría saber si ya no quedara mundo para entender lo que ocurre? La protección del futuro depende directamente de la valoración suprema del territorio y todo lo que implica este. Diferente de una reducción del fenómeno, se despliega una ampliación fenomenológica, porque en la relación subjetiva sobre la superficie espacio-tiempo es posible comprender la plenitud y potencia de la vida, su carácter libre y liberador. La crítica espacial deviene así en una filosofía de la animalidad,<sup>30</sup> la destrucción de la muerte, la simultaneidad, la multiplicidad y las transformaciones; en fin, el resquebrajamiento de los pilares epistémicos de occidente resumidos en el máximo enemigo: Platón. Es contra este que se erigen los personajes conceptuales del Pez de oro y el Profesor Analfabeto, perteneciente al segundo volumen del gran proyecto ontológico-estético-político de Churata: *La resurrección de los muertos*. Incluso más, si seguimos de cerca la línea de fuga que se traza percibiremos un arte ontológico, una capacidad de llenar el mundo. Líneas arriba mencionábamos el desborde, el derrame en el texto reflexionado y esto tiene que ver con lo que David Lapoujade afirma sobre Étienne Souriau: “A primeira afirmação desse pluralismo é justamente que não há um único modo de existência para todos os seres que povoam o mundo, como também não existe um único mundo para todos esses seres...” (2017: 14). Hablamos, pues, de distintas comunidades en distintas tierras, en distintas frecuencias, en irremisible heterogeneidad y singularidad conectiva. Contra la cerrazón de las posibilidades de la vida encontraríamos su vía inevitable de presencia continua:

CXXIX. Miremos en la Naturaleza el estilo de la permanencia. En cierta familia de hormigas el macho vive sólo para procrear, y, por tanto, su espacio es igual dolor, ya que no bien ha fecundado a la hembra, ésta le devora. ¿Aprehende usted la trascendencia de la norma? El padre tiene otro destino que el hijo, de la misma manera que la semilla: dale su naturaleza en la inseminación, como él la recibió del suyo; o, de otro modo, le tributa sus materiales plásticos, con los cuales, además, le cede su alma (Churata, 2010: 332-333).

Procreación, espacio, dolor y alma pueden, de esta forma, establecer contactos creativos, ya que la reproducción infinita es la norma de la existencia en la propuesta de Churata y, para ello, es necesario una refundación de la tierra bajo la sombra teórica de la Pachamama como justa rectora de todas las potencias que se mueven sobre ella. He aquí el reto: sentir para poder participar de un mundo que es muchos mundos. A modo de sumarisimo resumen, lo que pretendería Churata sería establecer un puente dialógico entre los “restos” del pensamiento amerindio altiplánico y el pensamiento occidental hasta revertirlo o aprovecharse de sus capacidades de modo antropofágico. Para esto, descubriría que no hay una sola vía de acceso al espacio y a su orientación, sino que se precisa de una especie de *epojé* chamánica (laykhakuy) que nos permitiría contemplar la vastedad de ligazones de cuerpos y miradas sobre un terreno que es muchos territorios, dada la abundante superposición de planos y sus movimientos acompasados y a destiempo. Finalmente, expuesta por la obra, esta infinita variación nos invitaría a dar un viraje ontológico del cual devendría una crítica a la mítica hegemónica, tanto religiosa como científicista, ya que sus herramientas hermenéuticas no serían suficientes para dar cuenta de la multiplicidad de signos por decodificar en el continente americano

y que deben ser atendidos en pro, no solo de la amable preservación de una joya arcaica, sino de una propuesta política más completa y compleja por practicar.

## Bibliografía

- Bosshard, Marco Thomas (2014) *Churata y la vanguardia andina*. CELACP, Lima.
- Calvo, Cesar (2001) *Edipo entre los inkas* (3 vol.). Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima.
- Churata, Gamaliel (2012) *El pez de oro*. Cátedra, Madrid.
- \_\_\_\_\_ (2017) *Khirkhilas de la sirena*. Plural editores, La Paz.
- \_\_\_\_\_ (2010) *Resurrección de los muertos*. Asamblea Nacional de Rectores, Lima.
- Danowski, Déborah y Viveiros de Castro, Eduardo (2015) *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Editora Cultura e Barbárie e ISA, Florianópolis.
- Deleuze, Gilles (2008) *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Paidós, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (2015) *La subjetivación. Curso sobre Foucault*. Cactus, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (2010) *Lógica del sentido*. Paidós, Buenos Aires.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2009) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos, Valencia.
- \_\_\_\_\_ (2011) *¿Qué es la filosofía?* Anagrama, Barcelona.
- Descola, Philippe (2012) *Más allá de naturaleza y cultura*. Amorrortu, Buenos Aires.
- Einstein, Albert (1985) *Sobre la teoría de la relatividad y otras aportaciones científicas*. SARPE, Madrid.
- Foucault, Michel (2014) *Los espacios otros*. Fotocopioteca, Cali. Disponible en: [http://www.lugaradudas.org/archivo/publicaciones/fotocopioteca/43\\_espacios\\_otros.pdf](http://www.lugaradudas.org/archivo/publicaciones/fotocopioteca/43_espacios_otros.pdf) (Consultado el 10-04-2019).
- Glowczewski, Barbara (2015) *Devires totémicos. Cosmopolíticas do sonho*. N-1 edições, São Paulo.
- Guattari, Félix (1996) *Caosmosis*. Manantial, Buenos Aires.
- Henry, Michel (2018) *Encarnación. Una filosofía de la carne*. Ediciones Sígueme, Salamanca.
- \_\_\_\_\_ (2007) *Filosofía y fenomenología del cuerpo. Ensayo sobre la ontología de Maine de Biran*. Sígueme, Salamanca.
- Huamán, Miguel Ángel. (2013) *Fronteras de la escritura. Discurso y utopía en Churata*. Universidad Nacional del Altiplano, Puno.
- Librandi-Rocha, Marília (2012) “Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia”. En *O eixo e a roda. Revista de literatura brasileira*, N°2, Vol. 2, UFMG, Belo Horizonte, pp. 179-202.
- Latour, Bruno (2012) *Nunca fuimos modernos. Ensayos de antropología simétrica*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Leibniz, Gottfried (2002) *Monadología / Discurso de metafísica / La profesión de fe del filósofo*. RBA, Barcelona.
- López Nuñez, Cesar Augusto (2018, diciembre) “Sobre el concepto de animal en *El pez de oro* de Gamaliel Churata”. *Entre caníbales. Revista de literatura*. Año 2, n° 9, Lima, pp. 185-203.
- Monasterios, Elizabeth (2015) *Vanguardia plebeya del Titicaca. Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas en los Andes*. Universidad Nacional del Altiplano, Puno.
- Moraña, Mabel (2015) *Churata postcolonial*. CELACP, Lima.

Sousa Santos, Boaventura de (2010) *Descolonizar el saber. Reinventar el poder*. Trilce/Extensión universitaria, Montevideo.

Viveiros de Castro, Eduardo (2013, invierno) “Algumas reflexões sobre a noção de espécies”. *E-misférica*. [on-line], Vol. 10, No 1. Disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/e-misferica-101/viveiros-de-castro> (consultado el 7-4-2019).

\_\_\_\_\_ (2010) *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Katz, Madrid.

\_\_\_\_\_ (2011) “Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena”. En *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. Cosac Naify, São Paulo, pp. 319-399.

\_\_\_\_\_ (2013) “Xamanismo transversal”. En Caixeta de Queiroz, Ruben; Freire Nobre, Renarde (Orgs.), *Lévi-Strauss - Leituras brasileiras*. Editora UFMG, Belo Horizonte, pp. 87-136.

Wagner, Roy (2012) *A invenção da cultura*. Cosac Naify, São Paulo.

<sup>1</sup> Textos de la envergadura de *Churata postcolonial* de Mabel Moraña o *Vanguardia plebeya del Titicaca* de Elizabeth Monasterios confirman el impacto y canonización definitiva de los estudios churatanos. Imposible no mencionar la inclusión de *El pez de oro* en la colección Letras Hispánicas de la editorial Cátedra a cargo de la investigadora española Helena Usandizaga.

<sup>2</sup> El uso de ciertos términos líquidos a lo largo de nuestro artículo no se remite a un interés retórico, sino a la propia lógica de flujo que expone del texto, el cual, al presentar al Pez de oro como su personaje principal, procuraría afirmar una continuidad inmanente del sentido.

<sup>3</sup> Philippe Descola, en su libro *Más allá de naturaleza y cultura* (2012), considera que existen cuatro grandes ontologías que guiarían los modos de relación con el cosmos de diversos colectivos humanos. En esta ocasión, empleamos sentido de pensar como ontología, ya que implica un modo de organización de los seres y las relaciones que se debe establecer con ellos. Con mayor precisión aún, los modos ontológicos que se verán enfrentados serán el naturalista y el animista.

<sup>4</sup> La aparición del cuerpo como fundamento estético no es una novedad y es fruto de una respuesta política a las transformaciones del ejercicio de poder europeo durante el siglo XVIII, y en adelante. No obstante, una de las grandes paradojas de la creación de una ciencia de la estética basada en el cuerpo y, consecuentemente, en la subjetividad se relacionaba con la urgencia de objetivar estos factores. Un seguimiento preciso del tema se puede apreciar en el capítulo “Particularidades libres” de *La estética como ideología* de Terry Eagleton (2011: 65-83). Sobre el punto de lo encarnado y de una materialidad subjetiva nos remitimos a *Encarnación* (2018) y *Filosofía y fenomenología del cuerpo* (2007), ambos trabajos de Michel Henry.

<sup>5</sup> En *Lógica del sentido*, Gilles Deleuze expone una colección de paradojas que inciden en la dupla lenguaje/cuerpo y su no tan alejada relación, si se consideran sus límites como fundamento complejo de reciprocidad. Probablemente el uso del lenguaje en forma de *complicatio* o modo poético haya sido la razón de que Platón considerase a la poesía y a los poetas como enemigos de una estética correcta o estatal en su *República X*, 605b. La *complicatio* expresiva a la que hacemos alusión es entendida por el filósofo griego como construcción de artesanos “viles”, tales como el pintor (X, 596c-e) y por excelencia el creador verbal.

<sup>6</sup> Consideramos muy recomendable el análisis de los procesos de subjetivación que realiza Deleuze sobre la filosofía de Foucault en el tercer tomo de sus clases y presente en la bibliografía.

<sup>7</sup> El objetivo de los aceleracionistas se conduce por la vía de la desmaterialización, dado que el futuro del planeta no se ve prometedor. Mentes hiperespaciales y postcapitalistas morando en una matrix sería el mejor panorama para una tierra baldía, en la cual se debe ser máquina y despreciar el animal que dejaremos de ser (Danowski y Viveiros 2015: 64-78).

<sup>8</sup> VII, 514a-517a.

<sup>9</sup> La fenomenología de la vida de Michel Henry encuentra en la carne la opción que permitiría el acceso al misterio trascendente de la divinidad que a fin de cuentas es compartido y difiere de las formas de acceso a la totalidad, una totalidad falsa, que ofrece el mundo. En ese sentido, si bien hay un carácter inmanente en la propuesta henryana esta dicente de la posibilidad de una epifanía terrestre. Puede observarse este detalle en los § 13 y 14 de su libro *Encarnación* (2018: 96-106).

---

<sup>10</sup> El mismo San Pablo indica que toda la creación gime y sufre en la espera de su salvación (*Rm* 8, 18-23). Definitivamente los aceleracionistas desean un tipo de redención, pero uno posteológico, signado por la casta sacerdotal de los técnicos.

<sup>11</sup> Para profundizar en este aspecto se puede consultar el provechoso texto de Viveiros de Castro titulado “Algumas reflexões sobre a noção de espécies” presente en la bibliografía.

<sup>12</sup> Un caso de disidencia ejemplar es el de Spinoza y su *Ética*.

<sup>13</sup> Un intento de recuperación de la inseparable dupla caos-cosmos puede encontrarse en el libro *Caosmosis* de Félix Guattari.

<sup>14</sup> Eduardo Viveiros de Castro en su famoso artículo “Perspectivismo y multinaturalismo na América indígena” propone que la realidad se construye a partir de las perspectivas o miradas de los entes. Estas, a su vez, dependerían del cuerpo y es en referencia a este que se lograría obtener una comprensión certera de lo que es visto por uno u otro animal, o espíritu. Por otra parte, el cosmos estaría conformado por más de una naturaleza y de una sola cultura, la humana. En este sentido, los procedimientos hermenéuticos amerindios recorrerían un camino inverso al del occidental que considera la existencia de una sola naturaleza y varias culturas.

<sup>15</sup> Miguel Ángel Huamán, hacia el año 1994, construyó un cuadro de recepción en el que se encuentran 33 modos de clasificar *El pez de oro* (2013: 54). A la fecha ese número ha aumentado, por lo menos, en unas diez caracterizaciones más entre las que se encuentra la del propio Huamán, quien considera a la obra como una transformación literaria del carnaval andino o *pukllay*. La dificultad de establecer el género de esta obra se corresponde al alisamiento de su superficie textual; es decir, a la colocación simétrica de las formas y sus no imposibles concatenamientos.

<sup>16</sup> Muchas de las estructuras organizativas prehispánicas sobre la geografía del continente fueron modificadas con la llegada de los conquistadores, de tal modo que la concepción espacial fue desestructurada desde sus cimientos.

<sup>17</sup> Según el ritual de la Eucaristía, el embolismo es una prolongación que se encuentra entre el final de la oración del Padre nuestro y el amén que la cierra. Su objetivo es insertar una petición a esta oración e insertarla en la Liturgia.

<sup>18</sup> Hasta ahora contamos con dos libros más de Churata que pertenecerían al conjunto que proyectó. El primero fue editado por el investigador italiano Riccardo Badini y lleva por título *Resurrección de los muertos*. Este texto contiene abundantes referencias a *El pez de oro* en un extenso diálogo que sostiene el personaje principal, el Profesor Analfabeto, contra Platón. La segunda publicación estuvo al cuidado de la investigadora, también italiana, Paola Mancosu y se titula *Khirkhilas de la sirena*. Esta se caracteriza por ser un conjunto de poemas en prosa y verso que profundizarían aspectos atendidos en los libros de Churata ya mencionados.

<sup>19</sup> “En la teoría de la relatividad general la ciencia del espacio y del tiempo, o cinemática, ya no se presenta como fundamento independiente del resto de la física. El comportamiento geométrico de los cuerpos y la marcha de los relojes dependen de los campos gravitatorios, que a su vez son producidos por la materia” (Einstein, 1985: 39).

<sup>20</sup> “—Pretenderemos, digo, injertar en la mentalidad del hombre aluvional, que radica en estratos superiores, y confiere sentidos universales a la cultura, la del bárbaro prehistórico. Lo que, equivaldrá a cambiar el exquisito cerebro de un Oscar Wilde, o de un Albert Einstein, con el del gorila...” (Churata, 2012: 619-620).

<sup>21</sup> Nos parece muy claro y funcional la diferenciación que realiza Viveiros de Castro sobre este aspecto: “Nuestro juego epistemológico se llama objetivación: lo que no ha sido objetivado permanece irreal o abstracto. La forma del otro es la cosa. El chamanismo amerindio se guía por el ideal inverso: conocer es “personificar”, tomas el punto de vista de lo que es preciso conocer. O más bien *quien* es preciso conocer, porque todo consiste en saber “el *quién* de las cosas” (Guimarães Rosa), sin lo cual sería imposible responder en forma inteligente a la pregunta del “porqué” [...] la buena interpretación chamánica es la que logra ver cada acontecimiento como siendo, en verdad, una *acción*, una expresión de estados o de predicados intencionales de una agente cualquiera. El éxito interpretativo es directamente proporcional al orden de intencionalidad que se logra atribuir al objeto o noema” (2010: 40-41).

<sup>22</sup> Según el “Guion lexicográfico” del libro se nos indica que esta palabra quechua significa “caverna” (Churata, 2012: 981).

<sup>23</sup> El segundo paso será el debate directo contra Platón en *Resurrección de los muertos* para demostrar y convencer al filósofo griego de que la muerte no existe y que debe aceptar la victoria de la vida (Churata, 2010: 840).

---

<sup>24</sup> En su libro *Churata y la vanguardia andina*, Marco Thomas Bosshard desarrolla una aproximación a la lectura de la monadología que desarrollaría Churata (2014: 125-181).

<sup>25</sup> Desde la perspectiva de la razón suficiente no debe quedar nada fuera del análisis para establecer protocolos de procedimiento adecuados sobre el mundo experimentado. La operación es exigente, pero justa en tanto se intenta una aproximación a la totalidad. En el § 36 de la *Monadología* Leibniz explica que “la *razón suficiente* debe hallarse también en las *verdades contingentes* o *de hecho*, es decir, en la serie de las cosas que se hallan repartidas por el universo de las criaturas; en la cual la resolución en razones particulares podría llegar a un detalle sin límites a causa de la inmensa variedad de las cosas de la Naturaleza y de la división de los cuerpos al infinito” (2002:32). Más adelante, Leibniz precisa su idea, la cual es muy similar a las citas de *El pez de oro* que hemos realizado en este trabajo: § 62 Por tanto, aunque cada Mónada creada representa el universo entero, representa más distintamente el cuerpo que le afecta particularmente, y del cual constituye la Entelequia. Y como este cuerpo expresa todo el universo por la conexión de toda la materia en lo lleno, el Alma representa, por consiguiente, todo el universo al representar el cuerpo que le pertenece de una manera particular” (2002: 41). No solo este pensador alemán llegó a Churata mediante el monismo estético del filósofo mexicano José Vasconcelos, como indica convincentemente Bosshard (2014: 157-169), sino que hay una alta probabilidad de que el escritor peruano haya conocido la fuente de manera directa gracias a su trabajo de bibliotecario en la ciudad de Puno.

<sup>26</sup> Deleuze y Guattari exponen este aspecto a profundidad en la parte 14 de *Mil Mesetas*, titulado “1440 Lo liso y lo estriado” (2010: 483-509).

<sup>27</sup> Este concepto fue propuesto por Michel Foucault en una conferencia del año 1967.

<sup>28</sup> Boaventura de Sousa Santos califica a estos eventos como “epistemicidios” (2010).

<sup>29</sup> En sus investigaciones sobre los aborígenes australianos y la relación hermenéutica que establecen entre el sueño y el espacio, Bárbara Glowczewski nos informa que “Se considerarmos que o sonhar é o espaço onde tudo se combina com tudo pode-se afirmar que, num certo sentido, ele é um *continuum*” (2015: 64).

<sup>30</sup> Sobre una reflexión de lo animal relacionada a este estudio nos remitimos a nuestro trabajo “Sobre el concepto de animal en *El pez de oro* de Gamaliel Churata”.

## LA APELACIÓN PASIONAL EN LA POESÍA DE MANUEL J. CASTILLA: “LOS COYUYOS”

Carina Belén Santiago<sup>1\*</sup>

### Resumen

La cuestión donde se enmarca el siguiente trabajo se pregunta por las transformaciones estéticas que puedan visualizarse en la *Tierra de Uno* de Manuel J. Castilla, quinto libro de poesías escritas entre 1947 y 1949 por el poeta salteño, para poder postular un cambio en las opciones que realiza el agente social en el campo de posibilidades, a partir del análisis socio semiótico, prestando fundamental atención al análisis pasional. Desde el mismo título del libro ya podemos encontrar una relación particular entre el yo poético y su ámbito/paisaje que se reconoce en sentido de pertenencia del yo con la naturaleza y, por lo tanto, cada poema parecería venir a conjurar un elemento propio de esta tierra. Los poemas de *La tierra de uno* implican el asumir ser parte de una cultura entramada en las circunstancias. No es mediante el ser que condiciona al mundo donde se podrá entrar en diálogo, sino mediante salirse de uno mismo para re-conocerse en ese paisaje. Así es como Castilla entendió la necesidad de mostrar esa cultura, desde la cultura misma. Las pasiones son también representaciones sociales que dependen de *saberes de creencias* (Charaudeau, 2011), por ello es preciso poner en discusión como Manuel J. Castilla propone desde su poesía el ingreso a sus saberes de creencias regionales: como estrategia de influencia sobre el enunciatario, provocando el *querer saber* a partir de la dosificación de ese saber novedoso. Se tomará como ejemplo en este caso el poema “Los coyuyos”.

### Palabras clave

Manuel J. Castilla – Pasiones – Sociosemiótica – Poesía - Norte Argentino

## THE PASSIONAL APPEAL IN THE POETRY OF MANUEL J. CASTILLA: “LOS COYUYOS”

### Abstract

The topic where the following work is framed wonders about the aesthetic transformations that can be visualized in *Tierra de Uno* by Manuel J. Castilla, fifth book of poems written between 1947 and 1949 by the Santa poet, to be able to postulate a

---

\*Prof. Letras Modernas (UNC), Técnica en Corrector Literario (UNC), Técnica en Periodismo (CUP), tesista de la Licenciatura en Letras Modernas FFYH- UNC, Postítulo en Escritura y Literatura (Ministerio de Educación de la Nación). E-mail: [carisantiago21@hotmail.com](mailto:carisantiago21@hotmail.com). Recibido el 14/3/2019. Aceptado 17/5/2019.

change in the options that the social agent performs in the field of possibilities, from the socio-semiotic analysis paying fundamental attention to the passionate analysis. From the same title of the book we can already find a particular relationship between the poetic self and its scope / landscape that is recognized in the sense of belonging to the self with nature and, therefore, each poem would seem to conjure an element of this land. The poems of *Tierra de Uno* imply assuming to be part of a culture framed in the circumstances. It is not by being that conditions the world where you can enter into dialogue, but by leaving yourself to know the other. This is how Castilla understood the need to show that culture, from the culture itself. The passions are also social representations that depend on *knowledge of beliefs* (Charaudeau, 2011), so it is necessary to discuss how Manuel J. Castilla proposes from his poetry the entrance to his knowledge of regional beliefs as a strategy of influence over the enunciatee, causing the *want know* from the dosage of this new knowledge. The poem “Los coyuyos” will be taken as an example in this case.

### **Keywords**

Manuel J. Castilla – Passions – Sociosemiotics – Poetry - North of Argentina.

*“Yo estoy aquí, lejanamente solo. Oyéndolos.  
Y nombrando las cosas de mi tierra  
Por las que me apasiono y me entristezco.”  
“Los coyuyos” en La Tierra de Uno  
Manuel J. Castilla*

---

### **Los coyuyos**

Yo estoy aquí, plantado en medio del verano, oyéndolos.  
Me llegan a la sangre por el árbol que besan aserrándolo  
y por la luz sin paz y torturada  
que cae sin parar desde su canto.

Yo estoy aquí, bebiéndolos, gozoso.  
A esta hora el monte suelta bultos agazapados  
y las huellas regresan con jinetes melancólicos.

Estoy entre algarrobos y membrillos  
de arenosos corazones cavados por su música,  
ahora que llega el tiempo de las siestas ardientes  
y que el aire se raya de fuego en las avispas.

Yo estoy aquí, lejanamente solo. Oyéndolos.  
Y nombrando las cosas de mi tierra  
por las que me apasiono y me entristezco.

Digo que ellos vinieron a madurar las frutas,  
digo que ellos se beben la savia y que la cantan  
y que todo este día luminoso en que yazgo  
es una fruta inmensa y dulce en medio del verano.

Yo estoy aquí diciendo que del árbol  
al que se pegan sonoramente quietos  
nos llega el vino crecido de la aloja  
que embriaga apenas y obsesiona bombos.

Y digo todavía  
que se aturden en las largas parrandas  
porque la muerte espera que los mozos acaben con el canto.

Eso,  
cuando los peones piensan largamente  
el vaso de vino morado en los atardeceres.

Por eso nombro la espesa hoja de la penca babosa  
y los indios desnudos y embarrados  
buscando al tigre entre las arboledas calcinadas  
en los carnavales tristes y violentos de América.

Nombro también el árbol empozándose en mortero  
y su madera suavizada en el uso,  
el lecherón coposo  
como una mujer que siempre está de madre.  
¡Nombro todo lo que camina o está quieto  
pero fructificando  
y que revienta junto a los coyuyos,  
desde los clavos de Cristo martirizando flores  
hasta la viga mojada por las lluvias y muerta  
como una dura baba de la tierra!

## **Introducción**

La poesía como género literario discriminado desde los tiempos antiguos de la prosa y el drama puede traernos aparejado cierta forma particular de pensar el análisis de las pasiones, es decir, permite la posibilidad de pensar el proceso de enunciación y construcción del yo en una posible coincidencia, aunque nunca completa, con el nivel del enunciado y convoca particulares estrategias de hacer-hacer, de manipulación, donde las pasiones del enunciador buscan movilizar las pasiones del lector.

La cuestión donde se enmarca el siguiente trabajo se pregunta por las transformaciones estéticas que puedan visualizarse en la *Tierra de Uno* de Manuel J.

Castilla, quinto libro de poesías escritas entre 1947 y 1949 por el poeta salteño, para poder postular un cambio en las opciones que realiza el agente social en el campo de posibilidades, a partir del análisis socio semiótico, prestando fundamental atención al análisis pasional. Se tomará como ejemplo en este caso el poema “Los coyuyos”.

Brevemente para postular la posición del agente social se propone pensarlo ubicado en una geocultura particular con ciertas características inherentes, el norte argentino, por las cuales realiza constante opción tópica, construyendo una competencia del enunciador como poseedor de un saber experto; a su vez, se le atribuye ciertas competencias sobre la producción de poesía culta, posiblemente adquiridas por influencia de su madre, maestra y directora de escuela, en sus estudios en el Colegio Salesiano de Salta, durante su labor como periodista y en la redes de relaciones trazadas: en un primer momento, por el grupo literario La Carpa, el grupo de promoción cultural Amigos del Arte; en segunda instancia, por posible contacto con las vanguardias latinoamericanas en un viaje a Bolivia del cual retorna en 1945; en tercer lugar, por aquellos agentes sociales que frecuentaban el campo del folclore norteno, red todavía no abordada como posibilidad de origen de una corriente cultural alternativa, pero de gran riqueza.

Esta primera consideración como agente social latinoamericano resuelve la disyuntiva entre lo social y lo cultural que en el campo de la crítica social se sostiene como polémica. Invitamos a pensar la imposibilidad de escindir el plano cultural de lo social y observar, en esta geocultura particular, como la cultura, configura una visión de mundo social y natural particular. Veremos entonces en Castilla la resolución de ciertas tensiones antagónicas como tradición y vanguardia, cultura popular y cultura letrada a partir de recursos que nos remitirán a estas relaciones. Proponemos como objetivo profundizar y concretar como hipótesis de lectura una construcción del enunciador como poseedor de una subjetividad particular que provoca un efecto pasional en el enunciatario a partir de su forma de mirar el mundo, un proyecto latinoamericano activo de mostrar su cultura, en lo cual no intenta solo mediar, sino que la vive como fin en sí mismo.

## **La tierra de uno**

*La tierra de uno* publicado en 1951, pero con poemas escritos desde 1947, contiene once poemas en el siguiente orden: “El gaucho”, “Verano”, “La baguala”, “Puna”, “El tabaco”, “La caja”, “Los árboles”, “Carnaval”, “Los coyuyos”, “Las viñas” y “Chaco”. Desde el mismo título del libro ya podemos encontrar una relación particular entre el yo poético y su paisaje que se reconoce en sentido de pertenencia y, por lo tanto, cada poema parecería venir a conjurar un elemento propio de esta tierra. Los poemas de *La tierra de uno* implican el asumir ser parte de una cultura entramada en las circunstancias. No es mediante el ser que condiciona al mundo donde se podrá entrar en diálogo, sino mediante salirse de uno mismo para reconocerse en ese mundo. Así es como Castilla entendió la necesidad de mostrar esa cultura, desde la cultura misma. Partimos de pensar entonces como en *La tierra de uno* el enunciador construye una cultura con cualidad de “yecto”, subyacente, por debajo. Esa profundidad está continuamente lexematizada en sus poemas, como en el descenso sobre la tierra que leemos a continuación en el poema “Verano”:

Nosotros sabemos que agosto tizna de quemazones

Su inevitable madurez sobre los cerros en las tardes ventosas;  
Que hacia el norte los tucanes lo traerán en su pico,  
Y que descenderá sobre la tierra  
Para la dolorida semilla de los tártagos  
Con el sonoro río de los loros.

En ese tiempo nos quedaremos entristecidos en los crepúsculos  
Por los pájaros que mueren en las leyendas y que aún nos cantan.  
Será cuando llamemos con tizones alzados a las luciérnagas,  
Para quemar el pecho de las muchachas que no hemos amado  
todavía. (Castilla, 1964)

Vemos en la primera estrofa la construcción de lo adverso desde la acumulación de sustantivos y adjetivos de negatividad en relación a la naturaleza, y luego observamos en la siguiente estrofa la aparición de esos sujetos en estado de “yecto”, “entristecidos en los crepúsculos”, como lexematización del miedo, que se resuelve con una fuerte identificación con el ambiente llamando a las luciérnagas para quemar los pechos de las muchachas, conjurando a ese mundo natural, las luciérnagas, desde una simbología y fuerza mística, no superándolo, como iluminación/visibilidad y calor/exaltación de los sentimientos de aquella conjunción hombre y mujer. Por otro lado, también podríamos pensar cómo funciona en esta construcción de la nostalgia y angustia la presunción de lo inmutable sobre lo mutable, pero la resolución en Castilla será siempre desde la contemplación.

En “Los coyuyos”, poema que analizaremos con mayor profundidad más adelante, dirá:

Yo estoy aquí, plantado en medio del verano, oyéndolos.  
Me llegan a la sangre por el árbol que besan aserrándolo  
Y por la luz sin paz y torturada  
Que cae sin parar desde su canto. (Castilla, 1964)

El yo poético desde el verbo estar se ubica en una dimensión espacial y a la vez temporal del verano, y su acción es de contemplación, desde la imagen sensorial auditiva donde percibe el acaecer del reino animal y el reino vegetal en ese beso, es decir, la unión y luego ocurre la caída, la desunión. Ambas dimensiones son ajenas y autónomas, aparece la antítesis y los opuestos no se sintetizan, sino que son ambos partes de lo natural. En este momento, sería erróneo pensar en Castilla como la creación de un mundo, que afecta al mundo enajenándolo como pura exterioridad. En cambio, su poesía será fruto de la contemplación, no de la creación, presente en la continua construcción del yo poético como “yo canto”, “yo he visto”, “yo nombro”, “yo recuerdo”. Ese mundo contemplado se nos aparece en metáforas e imágenes no cristalizadas: “Recuerdo pumas en celo y yarárás sombrías” (“El gaucho”), “Por todo eso que uno bebe en la leche de las madres” (“El gaucho”), “Que tiene un sabor a cuerpo resobado y reseco” (“La baguala”), “Quemándose en los ojos más oscuros como la última brasa” (“La baguala”).

Al compromiso con el paisaje podemos leerlo en el poema “Puna”:

Oh, yo sé bien que el hombre, entonces,  
Viene rumiando el tiempo que se empoza en sus ojos,

el tiempo silencioso de la coca;  
Que se traga de nuevo sus cenizas en la llista de plomo  
Y que así, masticando su muerte, alcanza la eterna soledad. (Castilla,  
1964)

El verbo rumiar trae a colación este proceso interno del hombre y la corporización del mismo en el rostro. El tiempo es el que une hombre y natural, la coca, y la concepción escéptica del mundo aparece en las cenizas y la muerte (ingresada por el gerundio de un proceso estático en tránsito: el ser estando/estar siendo) no es un momento espontáneo sino parte de este mundo, por ello, se interpreta una contemplación dual del mundo donde existen tanto orden como caos.

*La tierra de uno* hablará del gaucho y del indio. En el poema “El gaucho”, solo se lo nombra en el título, su elipsis posterior reclama una y otra vez su referencia, pues es a partir de todo aquello que nombra como desea contemplarlo: la historia está trazada en un proceso de escritura que construye el cuerpo humano desde lo natural, en la conjunción del hombre con la naturaleza. El tiempo de libertad es eje de sentido en relación estrecha con estos sujetos/gauchos: “reclamando a los dioses su derecho a tener libertad como los pájaros”, que busca la no dominación del hombre sobre el hombre, en una referencia histórica al proceso independentista: fue “la cal de sus huesos (del gaucho) lo que blanquea los mediodías de nuestro transitar ciudadano”. Ahora bien, la ciudad construida por la cultura occidental en América no es tomada como eje temático del libro, pero es connotada desde ciertos utensilios, o como observamos en estos verbos, desde la construcción que el espacio hace de los sujetos como “ciudadanos”. Comenzamos a pensar, teniendo en cuenta el mestizaje cultural de América, cómo el enunciador que se construye en el relato no aparece como fragmentado, y está realizando una simbiosis entre el natural y lo artificial, entre el campo y la ciudad, entre sus raíces naturales y su rol ciudadano.

Algunas ideas finales para concluir este apartado, y seguir abriendo la reflexión a posteridad. En coincidencia con lo que proponemos como hipótesis de lectura sobre el efecto de lectura pasional que se busca provocar en el lector, reconocemos la consideración de los sujetos como vivientes no como universales y teóricos, por ello quizás la opción de Castilla de escribir una literatura poética, una música, desde el punto de vista de la vida, y no otra cosa. En “El gaucho” leemos:

En sus *venas la sangre* amasa bríos profundos  
y es como si dominara la tierra con su puro *silencio*.  
(Castilla, 1964, la cursiva es nuestra)

Y en “La baguala”:

Recién, entonces, es cuando se comienza a transitarla con alegría  
Y a comprender por qué anda por caminos llenos de polvo, sola,  
entre las *venas del hombre* que la mira irse en *silencio*.  
(Castilla, 1964, la cursiva es nuestra)

Aparece este sujeto regional caracterizado por una interioridad vital que remonta a una cultura profunda y aparece este silencio-contemplación como solución a la tensión entre caos y orden.

## “Los coyuyos”

Distinguimos cuatro secuencias en el poema “Los coyuyos”. La primera ubicada desde el mismo título. La segunda comprende las primeras cuatro estrofas. En “Los coyuyos” el yo poético se presenta desde un primer momento en la dimensión espacial desde la intensificación con el verbo estar y el adverbio correspondiente “Yo estoy aquí” (2000, 178), pues esta dimensión espacial, este paisaje, es el objeto de valor con el cual el sujeto busca ponerse nuevamente en conjunción a través de las palabras, como así también busca poner en conjunción a su lector a partir de su mediación, el poeta y la poesía son puente para unir al lector con el paisaje.

Pero esa dimensión espacial no puede separarse de una dimensión temporal, el verano: “plantado en medio del verano” (2000, 178) que traza una cronotopía.<sup>11</sup> Esta última se piensa desde una inversión del recurso de personificación, por el cual es el ser humano, el yo poético, el que adopta características de la naturaleza, y es como un árbol, plantado, puestas sus raíces en contacto con la tierra, donde puede visualizarlo todo, “en medio de”, y realizando una acción en progreso, intensificada por el gerundio “oyéndolos”, una acción testimonial que apela a los sentidos y pone en relación al yo poético con aquello que solo el título nombra, los coyuyos, las cigarras del norte argentino. Comienza allí a aparecer el conocimiento popular sobre este espécimen, su aparición durante la época de verano, que no se considera insecto biológico en ningún lugar del poema, sino más bien cargado de otras significaciones a nivel literario. Desde el esquema semiótico del héroe tradicional, estos coyuyos se transforman de alguna manera en el “destinador” del sujeto que tendrá la misión de nombrar su tierra en la segunda secuencia. La naturaleza se construye a través de estas metonimias en “destinador” por excelencia.

Todas estas imágenes se conjugan para que en este primer verso podamos observar la emergencia de la dimensión pasional a partir de la semiótica de la acción (Bertrand, 2000). Un sujeto en no disyunción, pero tampoco conjunción total, con un objeto del que no quiere desprenderse, al cual se queda contemplando, pero a la distancia porque solo puede percibirlo por el sonido, no puede verlos en su totalidad, solo un estímulo genera la imagen y provoca en él una cierta conmoción del espíritu, allí están en algún lado. Si ingresamos a un esquema de la memoria, por lo cual la imagen sensible hace surgir la imagen cognitiva, se podría postular cómo emerge en el poeta una memoria de aquello ya vivido, un anhelo, una nostalgia que lo moviliza, “me llegan a la sangre” (2000, 178) por dos medios: por el árbol y por la luz (que podemos observar en la repetición de la estructura sintáctica con el “por”). No olviden esta imagen de la sangre, pues volverá a aparecer cuando podamos reconstruir la referencia con la práctica cultural del arete chaguanco.

Entonces se produce en el tercer verso de esta primera estrofa el otro movimiento de la personificación, donde los coyuyos besan al árbol y su luz es “torturada”. La naturaleza aparece lexematizada por el esquema pasional, en el beso del árbol con el coyuyo, metáfora del proceso de alimentación que en ese “aserrándolos” acceden al jugo acuoso de las plantas. Llegan a la sangre del yo poético “por la luz sin paz y torturada” y se construye una hipérbole que hace referencia a una luz en caída, que se da desde el canto particular del coyuyo, y que puede llevarnos a pensar en el sol cayendo en el atardecer de una tarde calurosa que es cuando mayormente se produce el sonido, pensado cómo el canto comienza a convertirse en la asociación constante del coyuyo

con el poeta. Ahora bien, es un canto de tortura por su monótono chirrido, y sin paz por su constancia, las características del canto se han trasladado a la luz, tortura ante la falta de algo o alguien que llama a gritos, dolor por la no conjunción con el objeto, paz que no recupera en su soledad, signos de caída del héroe. En esta primera secuencia comenzamos a perfilar un continuo movimiento de las características que asocian la poesía y el canto, poeta y coyuyo. Pasemos a la siguiente estrofa:

Yo estoy aquí, bebiéndolos, gozoso.  
A esta hora el monte suelta bultos agazapados  
Y las huellas regresan con jinetes melancólicos.  
(Castilla, 1964)

En este primer verso, nuevamente en anáfora, se acentúa la presencia espacial del yo poético. El lector puede interpretar la ausencia de un objeto directo plural masculino que puede referenciar con el título. La alteración sintáctica intensificada por la coma hace una pausa sobre el gerundio y a la expresión durativa de la acción le sigue el adjetivo que cambia el estado pasional de la tortura, del dolor, al goce. Ahora bien, ¿cuál sería el sentido metafórico construido en la imagen de beber un insecto, beber un sonido? Una primera construcción de una imagen visual nos lleva a imaginar el beber de sus cantos, como si estos tuvieran una sustancia acuosa en su constancia y bajaran desde los árboles hasta el poeta. En un segundo momento, podríamos pensar en la asociación con la creencia popular de que el canto del coyuyo hace madurar la algarroba con la que se destilan diversas bebidas de costumbre norteña y la característica de estas pasa a aquellos para el poeta. El poeta se está alimentando del canto, de la naturaleza. Es esta renovación de su sangre se produce un proceso de saborear, de fagocitación, de embriaguez. No olviden la aparición de esta idea.

Luego, como en la primera estrofa, aparece la marca temporal que, al ubicarse en el atardecer de la luz caída, lleva al lector al retorno del trabajador rural a su hogar, se observa la imagen construida por el poeta del monte soltando los cuerpos, como si antes hubiera habido un movimiento de retenerlos o chuparlos. La naturaleza se personifica, el monte puede soltar a alguien. Los cuerpos humanos se lexematizan como bultos agazapados, como cuerpos indistinguibles a la distancia, que no quieren ser vistos, y abre la visual del panorama a la inmensidad del paisaje. En un segundo momento, toma otra connotación al asociar estos bultos agazapados a jinetes melancólicos. Con la imagen construida del regreso de las huellas, provoca en el lector la referencia a un camino de ida, estas mismas regresan sobre sus pasos, al estilo de un bailecito norteño, y son metonimia de los caballos, esos hombres del campo son jinetes, cargados de un estado pasional de melancolía, donde el dolor adquiere una tensividad disfórica<sup>2</sup> durativa en el eje temporal, como “bultos agazapados”.

En la siguiente estrofa:

Estoy entre algarrobos y membrillos  
de arenosos corazones cavados por su música,  
ahora que llega el tiempo de las siestas ardientes  
y que el aire se raya de fuego en las avispas.  
(Castilla, 1964)

Se observa una modificación en la anáfora que persistía en las anteriores, ahora solo el verbo “estoy” trae la referencia al sujeto como tácito y a un estado, que podemos pensar, de presencia, de correspondencia, con una dimensión espacial natural de árboles típicos de la región del norte argentino. Remiten estos a una particular relación con el coyuyo, ya que son su hábitat natural. Los árboles que se besaban en la primera estrofa ahora se determinan con sus nombres sin caer en taxonomías aún, pero sí trayendo esa competencia de saber con la que se carga al enunciador, al yo poético, protagonista hasta ahora desde el verbo primero. Continúa la estrofa: “de arenosos corazones cavados por su música” (se hizo alusión a cómo estos insectos asierran o cavan la madera para llegar a su alimento y, a su vez, la característica de su canto persistente y chirriante); podría pensarse en este movimiento de cavar, de afectar en profundidad no solo al yo poético que lo percibe, sino también a estos árboles que, personificados, tienen corazones. Se va formando un campo semántico anatómico: sangre, corazón. Ahora bien, la característica de arenoso hace pensar distintas hipótesis: la arena como parte del paisaje norteco que describe el yo poético, como metáfora de la característica de la estructura interna de un árbol, o como condición adversa de los sentimientos de los árboles hacia la música, “arenosos corazones”, que por la reiteración de los mecanismos que observamos podríamos asociar al estado melancólico del yo poético, caracterizando todo lo que ve desde su mirada dolorosa por momentos, gozosa por otros.

En el tercer verso, aparece el marcador temporal ubicándonos en un “ahora” con dos momentos ingresados por las proposiciones incluidas: el verano caracterizado por el calor lexematizado en “ardientes” y “fuego”, sobre todo en el momento posterior al mediodía, llamado popularmente como siesta, asociado al canto del coyuyo que suena más fuerte ante el calor; y, en un segundo momento, se hace referencia a otro insecto, las avispas, cuyas características como en la primera estrofa son transferidas, en este caso, al aire. El aire es rayado, ya no es algo no visible, sino que pasa a tener una condición de visible como una pintura, pintura de fuego, por los animales que habitan en él con su vuelo estas avispas son opuestas al coyuyo, quieto y de corto vuelo. Van apareciendo así los elementos propios de este paisaje: aire, fuego, tierra en la arena; significan este paisaje particular: en apariencia, quieto, pero en movimiento imperceptible, sentido que se observa también desde el mismo lenguaje, por ejemplo, en el oxímoron: “sonoramente quietos”. Pasemos a la cuarta estrofa.

Al primer momento de disposición de la pasión (Bertrand, 2000) sigue el momento de lexematización explícita de la pasión en la cuarta estrofa. El yo poético dice, en una anáfora de aquel primer verso “yo estoy aquí, lejanamente solo”: aparece la soledad como emoción del estado pasional del poeta. Nuevamente el yo está “oyéndolos”, en una epífora, realiza el programa narrativo de la nostalgia: configura un cuadrado semiótico y se coloca en la no disyunción, pero tampoco conjunción con el objeto de valor. Ahora bien, la poesía sí puede realizar el programa narrativo, sí puede colocarse en total conjunción con los objetos, ¿cómo?, pues: “nombrando las cosas de mi tierra”, objeto de valor que se carga de una euforia por las que el autor se “apasiona”, se produce una conmoción y se “entristece”, es decir, aparece en mixtura el dolor.

Ambas pasiones antitéticas, unidas por un nexos copulativo que equipara las ideas, las iguala, no las pone en disyunción, nos presenta una forma de ver el mundo que puede vislumbrarse en esta combinación de los efectos pasionales, sin taxonomías. De aquí en adelante el yo poético no se significará por un estado, sino que desde ese lugar pasará a un saber decir, es decir, luego de haber estado puedo contarlos. Esto se percibe en la repetición de los verbos “nombrar” y “decir”, cuya primera aparición se da en esta

estrofa a partir del gerundio, como acción durativa del sujeto, que se coloca en circunstancia de propietario de un objeto de valor particular a partir del posesivo “mi”. Así comienza la tercera secuencia trazada, que comprende del quinto al séptimo verso.

El paralelismo de los dos primeros versos se encabeza con esta predominancia del verbo decir que se señaló. El “ellos” pronominal se repone con el título y retoma la leyenda de maduración de algarroba con el canto el coyuyo; en el siguiente verso volvemos a retomar el ciclo alimenticio del insecto y el canto de apareamiento. Nuevamente la imagen de la bebida que aparecía precedentemente, y la imagen de la llegada de los coyuyos al verano, también propio del conocimiento popular y de la referencia al ciclo vital. Esos movimientos se contraponen a la quietud del yacer y estar “en medio de” de los siguientes versos. El día y la fruta se adjetivan como luminosos, inmensos, dulces, y aparece el goce. El día en que yace el poeta, parece metonimia de su vida, vida que se compara a la fruta, producto obtenido del canto. Su poesía madura, crece destinada por la naturaleza, representada en los coyuyos, poseedora del saber, se ha cargado de la dulzura, y se ha vuelto inmensa como el paisaje. El ciclo vital volverá a aparecer, por ejemplo, en el verso: “nos llega el vino crecido de la aloja”, el vino crece. Aparece nuevamente el movimiento de lo ingerido en la relación de la naturaleza con el poema. El estado pasional se observa en el verbo del siguiente verso: la obsesión, lexematizando la idea de conjunción con el objeto acompaña en el tiempo de forma permanente. Se podría observar una posible doble lectura en este “apenas”: un estado de embriaguez que se queda en el momento de gozo, en estado de conciencia y felicidad, pero también encontramos las penas dentro de la sonoridad de la palabra, y el embriagar las penas aparece representado en la imagen visual que construye los peones pensando largamente el vado de vino en la octava estrofa.

Surge en el poema otro sujeto colectivo, el cual nombra a continuación: “los mozos”. Estos se aturden, como el sonido sin paz de los coyuyos, para no morir, cantan para no morir, cantar para lograr la inmortalidad (el poeta va definiendo la poesía desde una función metareflexiva), porque: “la muerte espera que los mozos acaben con el canto”. En la asociación, la poesía vence a la muerte. Muerte que aparece personificada en una situación de naturalidad, en una espera, como parte misma del ciclo vital:

Eso,  
cuando los peones piensan largamente  
el vaso de vino morado en los atardeceres.  
(Castilla, 1964)

Este es el inicio de esta última secuencia que se define por un pronombre que no tiene antecedente sino consiguiente. Es en la siguiente estrofa (“por eso nombro”) donde se define la referencia: nombra para que el objeto de valor no muera. Allí aparece el arete, ritual de la creencia popular del pueblo chaguanco durante el carnaval:

y los indios desnudos y embarrados  
buscando al tigre entre las arboledas calcinadas  
en los carnavales tristes y violentos de América.  
(Castilla, 1964)

Este rito de agradecimiento a la naturaleza y símbolo de las adversidades en la relación del medio y el hombre se significa como ritual de renovación de la sangre.

Pero, aquí no aparece solo, sino que entra a jugar en el poema la oposición entre creencia popular y religión cristiana, identificada en el arribo del carnaval. Nuevamente vemos la construcción de un enunciador no escindido de su mixtura cultural. Las creencias, la cultura, en estas tierras, en América, toma forma nueva, se transculturán, se fagocitan, y el estado pasional adopta tintes de tristeza, de dolor, y de violencia. La memoria en esta ocasión trae el proceso de colonización vivido por estos sujetos marginales, los indios, que, adjetivados en su estado más natural, “desnudos y embarrados”, viven el carnaval como tiempo de liberación pasional. Finaliza esta secuencia con la transformación de lo natural en artificial y útil por el hombre: el árbol ahora es mortero, es viga. Ahora bien, el árbol decide hacerlo, no es una imposición del hombre, el verbo está aplicado a él que se empoza en mortero, con cierta delicadeza en la elección verbal. El siguiente árbol, el lecherón, se asociará a la imagen visual de la “mujer que siempre está de madre”; la naturaleza vuelve a aparecer, representada como Pachamama, la madre tierra y es asociada con el hombre: ambos comparten la característica de dar leche, de ser alimento para otro.

La misión del poeta de nombrar se cumple, busca nombrar la totalidad, comprendiendo las antinomias, quietud-movimiento, vida-muerte, dolor-goce, naturaleza-cultura; y allí ingresa el conector adversativo, “pero fructificando” que, seguido del gerundio, muestra estas parejas desde una secuencia cíclica, de retorno, de infinitud, de inmortalidad. El mismo mito del coyuyo hecho texto, hecho metáfora para la vida, la resurrección al siguiente verano. Fruta que es madurada por los coyuyos, por el poeta, por su canto, por su poesía. ¿Y que comprende esta totalidad? Observen el “desde” y el “hasta” para marcar todo aquello que está dentro de este nombrar:

Desde los clavos de Cristo martirizando flores  
hasta la viga mojada por las lluvias y muerta  
como una dura baba de la tierra!  
(Castilla, 1964)

Esta estrofa retoma la religiosidad cristiana traída por el colonizador pero también la Pachamama en la “baba de la tierra”. El dolor y la muerte del mártir se combina con el goce de la flor y la vida. Desde los clavos hasta la viga, propone un *crescendo* artificial y abarcativo del paisaje. La viga, que es artificialidad de la naturaleza, “mojada por la lluvia” en un movimiento del ciclo del agua y la natura, está sin vida, inmóvil pero viva en el agua. Entonces, en el tercer verso ingresa una comparación: aparece el oxímoron “dura baba de la tierra”: la analogía (la saliva en el campo semántico anatómico), construye una naturaleza humanizada, tierra viva, identificada con el hombre en este proceso de fagocitación de la vida. Todo ello, nos lleva a pensar este poema como un canto al proceso de vida natural continuo que es entreverado cultural en este paisaje norteño.

### **Aproximación al análisis pasional**

Cada vez que estamos ante un texto que absolutiza un objeto, el paisaje/la naturaleza, para un sujeto, estamos ante un estado pasional: dolor/goce. Es clara, a su vez, la participación del cuerpo del yo poético que se planta, que sangra, en este estado pasional individual y se construye como sujeto que posee un saber particular sobre ese objeto natural. Ahora bien, debe sumarse una última dimensión a considerar que implica

cómo las pasiones son también representaciones sociales que dependen de saberes de creencias (Charaudeau, 2011), en este caso, sobre ese paisaje, sobre esa región. Desde esta afirmación es preciso poner en discusión cómo Manuel J. Castilla propone desde su poesía el ingreso a sus saberes de creencias regionales como estrategia de influencia sobre el enunciatario, provocando el querer saber a partir de la dosificación de ese saber novedoso sobre la naturaleza.

El estado pasional es para Bertrand la focalización en el dinamismo interno del programa narrativo, distingue los estados afectivos del sujeto, patemas, de los estados de las cosas. Propone acercarse a estas construcciones o vacíos semánticos a partir de las definiciones lexemáticas. En nuestro caso fue asidua la búsqueda por reconocer a qué estado podríamos estar aproximándonos, ya que la misma definición de nostalgia nos quedaba algo inconclusa en la determinación del sujeto (anhelo, deseo intenso de cosas o personas que no están presentes). Podría permitir definir un primer estado del alma del yo poético. En segunda instancia, no es un estado pasional de inactividad, sino que lo lleva a decir su tierra/paisaje, a realizar ciertas denuncias en el ingreso de lo social. La construcción de los estados pasionales del yo poético pareciese pasar por un estado de conmoción: movimiento violento del ánimo, que lo lleva a la acción, lo que nos hace pensar en un entusiasmo (sentimiento intenso de exaltación del ánimo producido por la admiración apasionada de alguien o algo que se manifiesta en la manera de hablar o de actuar), por lo tanto, estamos en presencia de una nostalgia entusiasta.

Siguiendo a Bertrand, en la trasposición al metalenguaje semiótico, la nostalgia marca la persistencia en la memoria del sujeto de la conjunción pasada con el paisaje, del hombre con la naturaleza, pero aquí observamos en el poema la persistencia de la permanencia. La salida de esta se da en un entusiasmo, en palabras de Bertrand: la intensificación de la conjunción lleva a la acción de hablar, de decir, de nombrar, como la definición léxica nos propone. Ahora bien, la nostalgia aparece cuando pensamos que el sujeto desea que su tierra/región se ponga en conjunción con un estado anterior a las cosas de justicia, o de no padecimientos, de permanencia, de no caducidad.

El enunciatario asumirá la posición del que va a escuchar aquello que se dice, que puede conmoverse: llegar a una alteración de su estado de ánimo y obtener curiosidad, el interés por saber. Para lograrlo se observa un cambio en el poema en la modalidad del sujeto: en un primer momento predomina el querer por sobre el saber y el poder hacer, constituyendo un sujeto de deseo, que pasa luego a predominar el saber sobre el querer y el poder hacer, para constituir un sujeto de derecho, de vivir y nombrar ese paisaje. En la relación del sujeto con el objeto deseable, la naturaleza regional, que busca hacer deseable a otros, aparece el horizonte axiológico configurado como una masa tímida de euforia del ser vivo con su entorno, en una profunda atracción.

El sujeto enunciatario, en conjunción con el objeto, desea que otros entren en conjunción también. Para ello, debe alejarse del objeto y llevarles la conjunción a la distancia, es decir, con las palabras. La conjunción del segundo sujeto enunciatario se da por la palabra, por el decir, el primer sujeto se transforma en intermediario. El enunciatario no puede realizar una conjunción completa.

La conjunción del yo poético se ve interrumpida por la proximidad de la muerte, por la posibilidad de disyunción, siempre presente en lo efímero de las cosas. Se entristece por un posible no deber ser, lo fortuito, y aparece en última instancia el saber ser, lo verdadero, donde la palabra permite eternizar lo fortuito. Desde Bertrand, podemos leer aquí la moralización del estado pasional que identifica una forma cultural

en la valoración del objeto: las pasiones tienen un carácter intersubjetivo en la previsibilidad del esquema pasional del interlocutor sensible, que es capaz de compadecerse ante la nostalgia del yo poético, pero a la vez de conmocionarse y acceder al querer saber, a la curiosidad sobre el objeto (paisaje regional) que se había convertido en indispensable, deber ser, para el yo poético.

## **Bibliografía**

Arán, Pampa (2007) *Producción cultural de cronotopías. Apuntes para desarrollar una categoría de investigación sociosemiótica*. VII Congreso Nacional y II Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Semiótica. s/e, s/l.

Bertrand, Denis (2000) "Semiótica de las pasiones". En *Precis de Semiotique Litteraire*. Natthan, Paris.

Charaudeau, Patrick (2011) "Las emociones como efectos del discurso". En *Revista Versión*, n° 26 "La experiencia emocional y sus razones". UAM, México.

Castilla, Manuel J. (1964) (2da. Edición) *La tierra de uno*. CEPA, Salta.

----- (2004) *Obra completa*. Corregidor, Buenos Aires.

Kaliman, R. (2007) "Prólogo sobre el proyecto creador de Manuel J. Castilla". En *Por la huella de Manuel J. Castilla. Edición Homenaje*. Ediciones del Robledal, Salta.

Mozejko, D.T. y Costa, R. (2001) "La circulación de discursos". En *El discurso como práctica. Lugares desde donde se escribe la historia*. Homo Sapiens, Rosario, pp. 121-150.

----- (2002) *Lugares del decir: competencia social y estrategias discursivas*. Homo Sapiens Ediciones, Rosario.

----- (1994) "El enunciador". En: *La manipulación en el relato indigenista*. Edicial, Buenos Aires, pp. 59-94.

---

<sup>1</sup> Retomamos el concepto de Bajtin que reconoce la interacción del espacio y el tiempo como constitutivo de la experiencia humana.

<sup>2</sup> Según la semiótica tensiva, en el plano de las pasiones se realiza un recorrido en los escritos (poemas) que realiza tránsitos desde lo disfórico (de no conjunción) a lo eufórico (de conjunción con el objeto) o viceversa. Se llama tensividad ya que muestra una gradualidad de intensidad a lo largo del relato.

## **SYCORAX Y LA NOCIÓN DE NATURALEZA: UNA LECTURA DE *UNA TEMPESTAD* DE AIMÉ CÉSAIRE EN LA ERA DEL ANTROPOCENO**

Marcelo Silva Cantoni\*

### **Resumen**

Nos proponemos analizar la obra de teatro del escritor antillano Aimé Césaire *Una tempestad: Adaptación de La tempestad de Shakespeare para un teatro negro*, teniendo en cuenta lecturas de pensadores críticos al colonialismo y de autores que reflexionan en torno a la etapa actual de depredación de la “Naturaleza” (noción heredada de la modernidad que será problematizada a lo largo del trabajo [Latour, 2017]). Para ello nos detendremos en los diálogos y en la relación y disputas que, en la obra, se establecen entre los personajes de Próspero, Calibán y Sycorax, y cómo a partir de dichos personajes (Calibán y Sycorax) se pueden establecer figuras que proyecten una crítica o contranarrativa a la matriz “civilizatoria” que representa el personaje de Próspero y que concibe a la “Naturaleza” como objeto a disposición del hombre para ser explotado. Presentamos así una relectura de *Una tempestad* a cincuenta años de su estreno y en relación con una etapa que algunos autores como Bruno Latour (2017) o Dipesh Chakrabarty (2009), definen como “la era del Antropoceno”. Proponemos, entonces, analizar como punto de partida la relación entre Calibán y Sycorax como figura y alternativa al poder colonial ejercido por Próspero, el cual se traduce en narrativas civilizatorias o “narrativas del desarrollo” (Svampa, Antonelli, 2009), que buscan ejercer poder sobre sujetos subalternos y disponer de la “Naturaleza” para su explotación.

### **Palabras clave**

Antropoceno – Naturaleza – Narrativas del desarrollo – Sycorax

## **SYCORAX AND THE NOTION OF NATURE: A READING OF A *TEMPEST* BY AIMÉ CÉSAIRE IN THE AGE OF ANTHROPOCENE**

### **Abstract**

We analyze the theater work of the Antillean writer Aimé Césaire: *Une tempête*, taking into account the readings of thinkers critical of colonialism and of authors who

---

\* Licenciado en Letras Modernas. Profesor asistente en la cátedra de Literatura de Habla Francesa de la FFyH/UNC. Becario doctoral de Secyt de la Universidad Nacional de Córdoba. Correo electrónico: [silvacantoni@gmail.com](mailto:silvacantoni@gmail.com). Recibido el 20/3/2019. Aceptado el 17/5/2019.

reflect on the current stage of depredation of "Nature" (inherited notion of modernity that will be problematized throughout the work [Latour, 2017]). For this we will stop in the dialogues and in the relationship and disputes that are established between the characters of Prospero, Calibán and Sycorax, and how from those characters (Caliban and Sycorax) can be established figures that project a critic to the "colonial matrix of power" (Quijano, Mignolo). We present a rereading of *Une tempête* fifty years after its premiere and in relation to a stage that some authors like Bruno Latour (2017), define as "the era of the Anthropocene". We propose, then, to analyze as a starting point the relationship between Caliban and Sycorax as a figure and alternative to the colonial power exercised by Prospero, which translates into civilizational narratives or "narratives of development" (Svampa, Antonelli, 2009), which seeks to exercise power over subaltern subjects and dispose of "Nature" for exploitation.

### **Keywords**

Anthropocene – Nature – Narratives of Development – Sycorax

*¿Podría haber sido diferente el resultado de la conspiración de Calibán si sus protagonistas hubiesen sido mujeres? ¿Y si los rebeldes no hubieran sido Calibán, sino Sycorax, su madre, la poderosa bruja argelina que Shakespeare oculta en el fondo de la obra, ni Trínculo ni Stefano sino las hermanas de las brujas que, en los mismos años de la conquista, estaban siendo quemadas en las hogueras de Europa?*

**Silvia Federici, *Calibán y la bruja***

*Oh, so Mother Nature needs a favor?! Well, maybe she should have thought of that when she was besetting us with droughts and floods and poison monkeys! Nature started the fight for survival, and now she wants to quit because she's losing?*

*[Ah ¿la Madre Naturaleza necesita favores?, pues debió pensarlo cuando nos azotó con sequías, inundaciones y monos sidosos. Ella empezó la lucha por sobrevivir y ¿ahora quiere renunciar porque está perdiendo?, pues yo digo mala noche... (doblaje latino)]*

**Sr. Burns, *Los simpsons***<sup>1</sup>

### **Introducción**

Estrenada en 1969, *Una tempestad* representa un giro en la obra teatral del poeta de Martinica, Aimé Césaire. Como parte de un tríptico, conformado también por *La tragedia del Rey Christophe* (1963) y *Una temporada en el Congo* (1966), buscaba poner en escena el problema del negro en distintas partes de lo que hoy podríamos llamar el sistema-mundo (pos)colonial. Sin embargo, lo que en un proyecto inicial buscaba interactuar con la problemática del negro en Estados Unidos (su título inicial era *Un été chaud* y aludía a la lucha por los derechos civiles y el movimiento *black panther*),<sup>2</sup> devino en una apropiación del clásico de Shakespeare, lo cual al mismo

tiempo habilitó, en la interpretación misma de la reescritura del mito, una amalgama de lecturas y de cuestionamientos que no se circunscriben necesariamente al contexto norteamericano o incluso caribeño y que a su vez dan cuenta de variadas intertextualidades (e interdiscursividades) y de la densa complejidad del texto.

Nos interesa, desde este punto, destacar la estrecha vinculación que encontramos entre la crítica a ciertos discursos “desarrollistas”, que, como señala Arturo Escobar (2007), ya se empezaban a materializar desde mediados del siglo XX y concebían a América Latina como un continente “para el desarrollo” (Antonelli, 2009), como así también a una figuración de la Naturaleza como materia prima para dicho desarrollo, relación que encontramos enunciada tanto en el discurso de Calibán (el cual en uno de los parlamentos de la obra se niega a verse como un “subdesarrollado”) como en la figura y la “reacción” de su madre Sycorax. Ambos personajes se contraponen a un discurso que despliega lo que Latour llama la “razón instrumental” de los “Modernos”, la cual aparece caracterizada por el personaje de Próspero.

Pretendemos, por tanto, volver a la lectura de esta obra, en la que se condensan distintos tipos de discursos y enunciados críticos al colonialismo (pero también a las formas de explotación del sistema capitalista y sus modos de disponer de vidas y territorios), para notar en ella qué cuestionamientos en torno a las nociones de “desarrollo” y “naturaleza” pueden esbozarse, y qué lecturas críticas podemos reponer 50 años después de su estreno, cuando entramos en lo que Latour llama la era del Antropoceno.<sup>3</sup> Analizaremos, por tanto, las relaciones de poder y de dominación que se ponen en escena entre estos tres personajes (Próspero, Calibán y Sycorax) en vinculación a teorías críticas al colonialismo, y deteniéndonos principalmente en la figura de Sycorax y en cómo puede interpretarse, hacia el final de la obra, un devenir de dicho personaje desde una figuración de la “Naturaleza” hacia un llamado político más vinculado a la figura de “Gaia” (como imagen profana de la Naturaleza) que reconoce Latour.

Queremos realizar, antes de seguir, dos precisiones con respecto a la cita de Silvia Federici que nos sirve de epígrafe para este trabajo. La primera es que la autora italiana alude directamente a la obra de Shakespeare, no así a la reescritura de Césaire. Y la segunda es que ella se aboca a un estudio a partir de teorías feministas, enfocándose en el carácter de mujer y de bruja de Sycorax (como metonimia de las mujeres condenadas por brujería tanto en Europa como en el “Nuevo Mundo”), y criticando, así, no solo la dominación colonial sino también la dominación patriarcal, dos tipos de opresiones que, desde ciertas lecturas ecofeministas, estarían fuertemente vinculadas. Desde nuestra postura, en cambio, no abordaremos este aspecto (ya trabajado en profundidad por Federici) en la lectura del texto de Césaire, aunque lo tendremos en cuenta dado que no advertir el carácter de “madre y hechicera” de Sycorax, en la obra, sería un error de interpretación tan grave como no percibir el hecho de que el Calibán de Césaire es un esclavo negro, es decir racialmente (en)marcado. Ahora bien, nos interesa detenernos en el punto en que se asimila a Sycorax con una noción que en la actualidad resulta problemática como es la de la Naturaleza (o la de Tierra); figura que en muchas culturas aparece feminizada. Como señala Carlos Jáuregui en su famoso libro *Canibalia*, existe una relación figurativa y también metonímica para referirse al continente americano que entrelaza a la mujer, sobre todo como madre, en su carácter de fertilidad, con la “Naturaleza” como infinita proveedora de materia prima para la explotación del hombre. Nos interesa más bien este aspecto del personaje y la pertinencia de la cita viene dada sobre todo por la pregunta que se plantea Federici y que de alguna manera

está implícita en la obra de Césaire que es: ¿qué hubiese pasado si la rebelión la hubiese encabezado Sycorax? Es una forma de volver sobre ese personaje que, como dice la pensadora italiana, Shakespeare oculta al final de su obra. Pondremos énfasis, por tanto, en la pertinencia de dicha pregunta que invita a recuperar, para una posible hipótesis de lectura de *Una tempestad* en la era del Antropoceno, las voces silenciadas (o silentes) que irrumpen para entablar el malentendido o el desacuerdo, tomando parte en el “reparto de lo sensible” (Rancière, 1996). Desde esta perspectiva abordaremos esa intuición de Césaire, cómo interviene en la dimensión de lo sensible, cómo interpreta el potencial político del ruido de Sycorax, dándole un espacio y un rol fundamental hacia el final de la obra (aunque quizás también oculto, o más bien implícito) como protagonista en la rebelión de Calibán.

### **Las cartografías de Próspero y el desacuerdo de Calibán y Sycorax**

En la obra de Césaire, Próspero es el colonizador y conquistador que somete a la esclavitud a los demás personajes de la isla como Calibán y Ariel, y decreta como tierra muerta a Sycorax<sup>4</sup> (“naturaleza”, desde la perspectiva moderna, [o moderno-colonial, según Mignolo] dispuesta para su explotación). Representa, así, un discurso de poder y es además del humanista europeo, el mago, geógrafo y cartógrafo que prepara y predispone los territorios para la colonización:

Próspero [hablando con Miranda sobre los demás europeos]: Mi ciencia profética predijo hace tiempo que luego de apropiarse de mis bienes en Europa, no detendrían su voraz apetito, y que su avidez seguiría el camino de su cobardía, lanzándose al océano y rumbeando por su cuenta hacia las tierras presentidas por mi genio (Césaire, 2011: 59).

Hay varios puntos para destacar en esta cita. En primer lugar, la “avidéz” y la “voracidad” con la que Próspero describe a sus compatriotas europeos, no es más que la avidéz y la voracidad imperial del hombre moderno o, en términos de Maldonado-Torres, del *ego conquiro*.<sup>5</sup> Por otro lado, tenemos “la conquista del océano”, que nos da la referencia histórica de la expansión de la modernidad europea hacia el Atlántico, la conquista de América y la conformación de lo que Aníbal Quijano (2000) llama “patrón colonial de poder”; lo cual alude a la conformación de distintas formas de dominación política, económica, de género, racial, social, epistémica y cultural que se mantienen en la actualidad más allá del fin de las administraciones políticas coloniales (lo que los autores del “giro decolonial” llaman “colonialidad”). Y, por último, tenemos una concepción moderna de la ciencia que adquiere aquí un valor profético: las tierras que su genio predice son tierras que, según afirma al comienzo de la obra, estaban “prometidas al hombre desde hace siglos”. Es Próspero quien, con la imposición de un pensamiento de fuerte impronta no solo eurocéntrica sino también antropocéntrica, instala el comienzo de la Modernidad (con todo lo que la expansión de la modernidad conlleva, ligada a su “cara oculta”, es decir la “colonialidad”)<sup>6</sup> en la isla, junto con las ideas de “civilización”, “progreso”, y la división entre “Naturaleza” y “Cultura”. En primer lugar, vemos que esta temporalidad lineal, homogénea y teleológica que se impone en la obra a partir de dicho personaje, implica una forma de concebir el pasado en la cual el agente colonizador significaría una especie de salvación para el atraso en que se encontraba la isla. La “prosperidad” (para ver la relación explícita entre dicho

significante y el personaje shakesperiano) sería solo alcanzable si se suprimen temporalidades otras que interrumpen e intervienen el tiempo homogéneo de la modernidad. Es en esta dimensión donde podemos analizar la retórica de lo que Antonelli (2009) llama las “narrativas promesantes”, que vemos ligadas, en sus estrategias discursivas, a las narrativas del “progreso” (sema que acompañó, sobre todo, las conquistas coloniales del siglo XIX), a las “narrativas del desarrollo” (Antonelli, Svampa, 2009) y sobre todo a sus nuevas formulaciones en torno a la noción de “desarrollo sustentable”,<sup>7</sup> sintagma omnipresente en el discurso de empresas extractivas transnacionales, en el siglo XXI. En segundo lugar, en su caracterización de defensor y artífice de la civilización, Próspero detenta el derecho (auto-otorgado) de disponer de cuerpos, tierras, y diferentes formas de vida (o de no vida, según el prisma que detenta su mirada) para mantener en funcionamiento la isla que él asimila a una “vasta partitura” (Césaire, 2011: 150-151), de la cual es el maestro, o como él mismo afirma “el único que puede hacer música de ella”. Es, desde este paradigma, el único que puede ejercer acción y hacer actuar los distintos entes que conforman el territorio, los cuales no tendrían capacidad de *agencia* por su cuenta. Los cuerpos de los esclavos Ariel y Calibán, estarían bajo esta lógica a su entera disposición, como así también aquello a lo que llama la Naturaleza. Recordemos que el propio Calibán reconoce a Próspero como “la antinaturaleza” (Césaire, 2011: 129). Es decir, dado su carácter de mago y de antinaturaleza podemos arriesgar, en una primera instancia que problematice el binomio Naturaleza/Cultura, la hipótesis de que la propia Sycorax, en tanto más cercana a la caracterización de esa Naturaleza y nombrada, a su vez, como “bruja” y “hechicera”, es construida como la opositora inmediata de Próspero. Esto nos lleva a otra lectura y es que, si bien Próspero enuncia que Sycorax está muerta, es este ejercicio retórico de poder el que lo habilita para dominarla y esclavizarla, es decir disponer de la Naturaleza/Tierra/Sycorax a su antojo. Es el personaje de Calibán el que des(naturaliza), en la obra, este ejercicio de poder:

Calibán: ¡Muerta o viva es mi madre y no voy a renegar de ella! Además, vos creés que está muerta solo porque vos creés que *la tierra* es algo muerto... ¡Es tanto más cómodo! ¡*Como está muerta, entonces se la pisotea, se la mancilla, se la desprecia con un pie vencedor!* [...] (Césaire, 2011: 65; el destacado es nuestro).

Próspero también enuncia su postura con respecto a Sycorax. En diálogo con Calibán sentencia: “Hay genealogías de las cuales es mejor no vanagloriarse. ¡Una vampira! Una hechicera de la cual, gracias a Dios, la muerte nos liberó.” (Césaire, 2011: 65). Vemos aquí desde la perspectiva de Próspero que habla en nombre del “hombre europeo” (o *ego conquiro*, según Maldonado-Torres), una concepción de Sycorax no solo como algo muerto de lo que se puede disponer y a lo que se le niega su capacidad de “agente” (en el sentido en que lo entiende Donna Haraway, como ente, vivo o no-vivo, con capacidad de *agencia* en la red de relaciones en que se inscribe), sino que también es caracterizada como hechicera. Para Federici, en el texto ya citado, la denominación de “bruja” y “hechicera” respondía a saberes de las mujeres en torno a la anticoncepción y los modos de interrumpir un mandato impuesto y posteriormente “naturalizado” que es el de la reproducción, la cual junto con el trabajo doméstico constituía (y constituye) un pilar fundamental de la acumulación del capital. En este sentido, así como la mujer es de algún modo percibida y construida desde el prisma de Próspero como la proveedora de la fuerza de trabajo necesaria para la acumulación del

capital, la naturaleza también es concebida como la proveedora ilimitada de materia prima a disposición del colonizador. ¿Qué significa, entonces, que Sycorax sea, a los ojos de Próspero, una bruja? Si seguimos la tesis de Federici, percibimos por los adjetivos con que Próspero designa a Sycorax una primera negación y que tiene que ver con la negación de proveer al colonizador ya sea de la fuerza de trabajo, en tanto Sycorax es efectivamente la madre de Calibán (pero madre antes del orden colonial), como de la “materia prima” o “recursos naturales”, dado que Sycorax es también, en la obra Césaire, la Naturaleza/Tierra. Pero el adjetivo “bruja”, también alude a una designación que, dentro de los parámetros de pensamiento moderno europeo que Próspero caracteriza, habilita el ejercicio de violencia(s) sobre este personaje. Así queda inscripta implícitamente en la designación de “vampira” y “hechicera” una primera oposición y disputa entre Próspero y Sycorax, y que da cuenta, en principio, del desacato de Sycorax con respecto a la autoridad y al orden moderno colonial que Próspero impone.

Por otra parte, los análisis de Bruno Latour, sobre la etapa en que la huella del agente humano interviene por primera vez en la escritura de la geohistoria (la entrada en la era del Antropoceno), nos brindan herramientas teóricas para pensar esta oposición entre Naturaleza/Cultura que reconoce como propia de la modernidad. Podríamos pensar dicho binomio, que aparece satirizado en el diálogo del señor Burns que sirve como epígrafe de este artículo, como una deriva de la conformación de la “matriz colonial de poder” (para volver a la construcción problematizada por Quijano y Mignolo)<sup>8</sup> de la que hablábamos más arriba y de la imposición de un pensamiento moderno ligado a la racionalidad instrumental. Para el antropólogo y filósofo francés, en el pensamiento occidental la “Naturaleza” no puede existir sin su par opuesto de “Cultura”. Esta concepción lleva a concebir a los seres humanos como los únicos agentes con capacidad de actuar y transformar su entorno, con el fin de mejorar las condiciones para su existencia, como lo hicimos notar con la creencia de Próspero de que es el director de orquesta de una vasta partitura. Según Latour la relación que se establece entre Naturaleza y Cultura, relación en que prima la epistemología por sobre la ontología, es la del sujeto animado que se acerca a los objetos inertes e inanimados que lo rodean, buscando extraer conocimiento de ellos para así poder utilizarlos en beneficio propio. Sin embargo, enfrentarse a Gaia, o la llegada a la época o al límite trazado por el Antropoceno (que Latour llama también como “Nuevo régimen climático” en donde el “suelo” de los Modernos se ha vuelto completamente inestable, [Latour, 2017: 16]), cambia esta forma de concebir la Naturaleza, o más bien la imagen global de la Naturaleza; y nos interpela, a su vez, a concebir cada una de nuestras acciones humanas como parte de un bucle de retroacción que está incidiendo directa o indirectamente sobre nosotros mismos y sobre cada aspecto del mundo que habitamos (Latour, 2017). Más adelante veremos cómo, en la escena final de la obra de Césaire, podemos percibir un modo en que se pone en escena de forma figurativa el funcionamiento de ese “bucle de retroacción”. Lo que nos interesa destacar por el momento es este binomio y esta concepción de la Naturaleza como algo que está a disposición de sujetos animados cognoscentes y que puede, e incluso, desde el paradigma moderno “debe”, ser transformado por la Cultura.

En una investigación que podríamos reconocer en principio como próxima, Catherine Walsh también apunta a dicha dualidad descripta por Latour, aunque ella utiliza los términos “naturaleza” y “sociedad”. Desde hipótesis que se desprenden de las críticas planteadas por los autores del grupo modernidad/colonialidad a los que hicimos

referencia anteriormente, la autora reformula el concepto de colonialidad y propone pensar, en la misma línea que la colonialidad del saber (Mignolo) o la colonialidad del ser (Maldonado-Torres), la “colonialidad de la naturaleza”, perspectiva que reconoce la hegemonía de la “racionalidad cartesiana” y de la lógica racionalista como instauradora de un orden que relega o convierte en mito cualquier forma de conocimiento o de cosmología que reconozca la “relación milenaria entre seres, plantas y animales, como así también la relación entre ellos, los mundos espirituales y los otros entes vivientes que habitan la tierra” (Walsh, 2007: 106). Estas formas otras de pensamiento propondrían (con sus dinámicas y enfoques diversos) perspectivas que, en principio, no compartirían con la concepción moderno-occidental la división entre naturaleza y cultura (o sociedad), y el modo de disponer de esa “naturaleza” para beneficio de la cultura o la “civilización”.

Ahora bien, en una segunda instancia en relación a lo que venimos argumentando, creemos que es imposible, y de ahí nuestro análisis de la obra de Césaire en tanto discurso contrario desde la literatura y el teatro, pensar la dominación tanto de los esclavos como de los demás agentes vivientes sin la imposición de un discurso, o más bien una narrativa.<sup>9</sup> Las narrativas no traman solo las subjetividades de los “colonizados” y “oprimidos”, sino también, para volver a una denominación un tanto maniquea, de los propios “colonizadores” u “opresores”. Lo que Césaire demuestra desplegando las actitudes de Próspero a lo largo de la obra es que él está convencido de su empresa civilizadora y redentora, lo que lo lleva a la actitud, entre otros rasgos paternalistas, de querer salvar a Calibán incluso de sí mismo. Recordemos también la frase final que Próspero no deja de repetir “¡No voy a dejar que muera mi obra! ¡Voy a defender la Civilización!” (Césaire, 2011: 153). Dicha postura nos da apertura a preguntarnos ¿cómo leemos esa narrativa colonial en la obra de Césaire, y cómo la leemos en la actualidad, cincuenta años después?

Para Maurizio Lazzarato (2010), que piensa específicamente en la etapa actual de desarrollo del capitalismo en las sociedades de control, es imposible la explotación y acumulación del capital sin la transformación de una multiplicidad lingüística en modelo mayoritario (el monolingüismo), sin la “imposición y constitución” de lo que él llama un “poder semiótico del capital” (Lazzarato, 2010: 96). Dicho monolingüismo, que a partir de un ejercicio de lo que Lazzarato llama la “noopolítica”, la cual se distingue del “biopoder” en tanto no se ejerce solo sobre la parte biológica de la vida sino principalmente sobre su “espíritu”, modula tanto las memorias como las proyecciones de futuros posibles; es decir opera, entre otras dimensiones, sobre las narrativas y su eficacia. Recordemos que, en la obra, como discurso que apunta a movilizar y desmontar narrativas monolingües, podemos reconocer incipientemente la puesta en escena de un proceso que podríamos caracterizar como de “acumulación de capital” mediante el esclavismo y la apropiación de tierras y de formas de vida y “no vida” por parte de Próspero. Ahora bien, desde la lectura actual que hacemos de la obra, pero también teniendo en cuenta sus condiciones de producción, ¿cuál es la narrativa, o el monolingüismo impuesto por Próspero que silencia, o más bien intenta acallar las voces otras, para poder imponer un orden colonial sobre sujetos subalternos y disponer de la Naturaleza/Tierra para su explotación? ¿A qué discursos podemos vincular la narrativa de Próspero, su monolingüismo reconocible a lo largo de la obra?

Ya señalamos las nociones de “civilización”, “cultura” (como opuesta a Naturaleza desde una perspectiva moderna) ligadas al discurso de Próspero, y nos parece pertinente en este punto detenernos en la noción de “desarrollo” o de “narrativas del desarrollo”

(Antonelli, Svampa, 2009). Arturo Escobar, en su libro *La invención del Tercer Mundo. Construcción y deconstrucción del desarrollo* (2007), analiza justamente estos discursos y prácticas que llevaron, de manera similar al “orientalismo” de Edward Said, a la invención del “Tercer Mundo” y de los países denominados “subdesarrollados”, para posibilitar la intervención e incluso la reestructuración total de las sociedades las cuales son etiquetadas bajo esta denominación. A su vez, el autor se enfoca en analizar cómo la noción de “desarrollo” adquiere una hegemonía discursiva y se convierte en una certeza en el imaginario social. Es evidente, como advierte el autor, que dichas prácticas y discursos abrieron paso a la intromisión, sobre todo norteamericana, en América Latina, con sus consecuentes efectos. Escobar (2007) sitúa históricamente la aparición de este discurso del desarrollo en la posguerra y segunda mitad del siglo XX, y muestra cómo se fue colonizando la realidad y se volvieron dominantes ciertas representaciones, las cuales afloraron con todo su ímpetu en la etapa del capitalismo neoliberal. Es lo que Escobar, citando a Mohanty, reconoce como la “jugada colonialista”, es decir construir específicamente un sujeto colonial tercermundista (y agregaríamos a todos los agentes que lo rodean en la circunferencia que compone el territorio que habita) a través del discurso, de forma tal que ello permita un modo de explotación y de ejercicio de poder sobre él. Nos parece interesante, en este punto, destacar dos fragmentos que el propio Escobar toma como paradigmáticos del surgimiento de esta narrativa y que nos resultan pertinentes por su cercanía al discurso de Próspero al que ya aludimos anteriormente. El primer fragmento corresponde al ex presidente de los Estados Unidos Harry Truman y es del 20 de enero de 1949, y el segundo es un informe preparado por un grupo de expertos de las Naciones Unidas, un par de años después, para, como dice Escobar, diseñar políticas y medidas para el “desarrollo económico de los países subdesarrollados” (Escobar, 2007: 20):

Más de la mitad de la población del mundo vive en condiciones cercanas a la miseria. Su alimentación es inadecuada, es víctima de la enfermedad. Su vida económica es primitiva y está estancada. *Su pobreza constituye un obstáculo y una amenaza tanto para ellos como para las áreas más prósperas.* Por primera vez en la historia, la humanidad posee el conocimiento y la capacidad para aliviar el sufrimiento de estas gentes... Creo que deberíamos poner a disposición de los amantes de la paz los beneficios de nuestro acervo de conocimiento técnico para ayudarlos a lograr sus aspiraciones de una vida mejor... Lo que tenemos en mente es un programa de desarrollo basado en los conceptos del trato justo y democrático... *Producir más es la clave para la paz y la prosperidad.*<sup>10</sup> Y la clave para producir más es una aplicación mayor y más vigorosa del conocimiento técnico y científico moderno (Truman, 1964). Citado por Escobar (2007: 19-20, el destacado es nuestro).<sup>11</sup>

Hay un sentido en el que *el progreso económico acelerado es imposible sin ajustes dolorosos.* Las filosofías ancestrales deben ser erradicadas; las viejas instituciones sociales tienen que desintegrarse; los lazos de casta, credo y raza deben romperse; y grandes masas de personas incapaces de seguir el ritmo del progreso deberán ver frustradas sus expectativas de una vida cómoda. *Muy pocas comunidades están dispuestas a pagar el precio del progreso económico* (United Nations, 1951: I). Citado por Escobar (Escobar, 2007: 20, el destacado es nuestro).

Es interesante lo apocalíptico que puede parecer el segundo fragmento para aquellas sociedades que no parecen estar dispuestas a “pagar el precio del progreso” y que, por su parte, muchas de ellas ya sufrieron su propio apocalipsis. Esta fatalidad no es inocente ya que asigna la obligatoriedad de un camino único, una sola vía posible que es, según estos discursos, la modernidad, el progreso caracterizado, según Truman, por poder producir cada vez más como camino a la paz y la “prosperidad” y el desarrollo eurooccidental y norteamericano. El desarrollo y su consecuente relato, el arribo a la “prosperidad” (nuevamente la repetición del significante en que resuena el nombre de Próspero), se volvería imposible sin la supresión de modos de vidas “otros” que no respondan a los parámetros regidos por la modernidad. El poder semiótico del capital, modelo mayoritario para la acumulación y explotación, según como lo define Lazzarato, se impone, la humanidad, como dice Césaire en el *Discurso sobre el colonialismo*, queda “reducida al monólogo”. Lo mismo que plantean estos discursos, lo podemos reconocer en el Próspero<sup>12</sup> de *Una tempestad*. Cuando decimos que es el cartógrafo, es porque interviene de este modo en el trazado de cuerpos, territorios y subjetividades para poder disponer de ellos y de la Tierra/Naturaleza como algo que puede ser apropiado y no simplemente habitable.

Entonces, ¿por qué hacemos este repaso sobre la noción de “desarrollo” estudiada por Escobar? Creemos que Césaire, al menos en tanto artista sensible a los fenómenos de su tiempo y que interviene en lo que Rancière llama el reparto de lo sensible, no desconocía (o al menos intuía) la proliferación incipiente de este discurso y advierte, a su vez, sobre el peligro del mismo. Hay, en la obra que analizamos, un punto de inflexión que es cuando Calibán se niega a verse a sí mismo con la imagen que le impone Próspero que es justamente la del “subdesarrollado”. Pensamos que no es casual que Césaire recurra específicamente a esta palabra; y creemos que el desacuerdo (o malentendido) de Calibán funciona dentro de la dinámica de la obra como un acontecimiento, en el sentido foucaultiano que concibe al enunciado como acontecimiento, que, en su carácter “irruptivo y en su performatividad disruptiva” (Antonelli, 2011), provoca un trastocamiento y un desarreglo que habilita la emergencia de enunciados otros que desbaratan, agrietan y fisuran el discurso monolingüe impuesto por Próspero. Veamos la cita:

Próspero, sos un gran ilusionista: la mentira es lo tuyo.<sup>13</sup> Y me mentiste tanto, me mentiste sobre el mundo, me mentiste sobre mí mismo, que finalmente me impusiste una imagen de mí mismo: un *subdesarrollado*, como decís vos, un incapaz, es así como me obligaste a verme, ¡yo odio esa imagen! ¡Y es falsa! Pero ahora te conozco, viejo cáncer, ¡y me conozco a mí mismo también! Y sé que un día mi puño desnudo ¡basta para aplastar tu mundo! ¡El viejo mundo feria! (Césaire, 2011: 145-147, el destacado es nuestro).

¿Qué sentido adquiere en la obra el hecho de que, desde la mirada de Próspero, Calibán sea un “subdesarrollado” y Sycorax una “hechicera”? Creemos que principalmente toma la significación de un desacato, de una doble negación. Por un lado, como ya dijimos, la negación de Sycorax de no aceptar el mandato de “proveer al colonizador”, lo cual le trae como consecuencia que Próspero la caracterice de “hechicera” y que la considere “muerta”. Por otro lado, el desacuerdo enunciado por Calibán, que al mismo tiempo que reconoce la imagen impuesta como falsa, pretende aplastar al “viejo mundo feria”, es decir, ese entramado de ilusiones y de retóricas que

constituyen el monolingüismo de Próspero. En este nuevo orden, que ya no concibe como incuestionable el binomio moderno Naturaleza/Cultura, es posible pensar otros modos de concebir a Sycorax, que quizás ya estaban planteados en la propia voz de Calibán:

Yo la respeto, porque yo sé que ella está viva, y que Sycorax vive. ¡Sycorax, mi madre! ¡Serpientes! ¡Lluvia! ¡Relámpagos! Y yo te encuentro por todos lados: En el ojo de la laguna que me mira, sin pestañar, a través de los juncos. En el gesto de la raíz retorcida y su brote que espera. ¡En la noche, la toda-vidente ciega, la toda-husmeadora sin nariz! (Césaire, 2011: 65).

Que Sycorax esté viva para Calibán, alude, según nuestra investigación, a que tiene capacidad de agencia y que no es un solo ente a entera disposición del hombre moderno. Nos interesa, por tanto, reconocer y destacar en nuestra lectura el modo en que Césaire, a través de la reapropiación de la voz de los personajes shakesperianos, advierte sobre la opresión y el peligro colonialista, e incluso depredatorio, que conllevan las retóricas del desarrollo. Peligro que, en los tiempos del Antropoceno, se extiende como ejercicio de precarización a toda la especie y no solo a los sujetos involucrados en una relación colonial o neocolonial. La doble negación, tanto de Sycorax como de Calibán, a la imposición de una narrativa desarrollista/colonialista/depredatoria habilita a la apertura de nuevos enunciados y nos permite plantear, en la actualidad, otra lectura e interpretación de la escena final de la obra como crítica al monolingüismo antropocéntrico que caracteriza el discurso del personaje Próspero. Dicha interpretación apuntaría a abordar la obra anticolonialista de Césaire pensando en qué tienen para decirnos la literatura y el archivo literario latinoamericano sobre los tiempos que corren.

### **A modo de cierre: la figura de Sycorax como mandato político**

*Gaia es un mandato de rematerializar la pertenecía al mundo (...) O para decirlo de otra manera, Gaia es una potencia de historización. O más sencillo aún, como su nombre lo indica, Gaia es la señal de regreso a la Tierra. Si quisiéramos definir su efecto, podríamos decir que es el único medio de hacer temblar nuevamente de incertidumbre a los Modernos sobre lo que son, así como sobre la época en que viven y el suelo sobre el que se encuentran, exigiendo de ellos que por fin empiecen a tomar en serio el presente” (Latour, 2017: 245).*

Bruno Latour, entre otros autores, extrapola la noción de Antropoceno de las ciencias geológicas a otros campos como el de las ciencias sociales y las humanidades. Este término se refiere a una posible nueva era geológica que daría por terminada la del Holoceno y que, en el marco de la geohistoria, dictamina que la fuerza más importante que moldea la Tierra en la actualidad es la de la humanidad tomada en bloque y en su conjunto. Es decir, por primera vez la fuerza humana estaría interviniendo, de manera irrevocable y permanente, en la historia de la tierra. Varía según los autores y los diversos estudios cuál sería el comienzo de esta época, si es que se la considera efectivamente una época y no un límite como advierte Haraway; algunos sitúan su comienzo en el 1800, con el comienzo de la Revolución Industrial o a mediados del

siglo XX con el comienzo de la era atómica. Incluso, el término “Capitaloceno”, lleva implícita la relación estrecha entre el modelo de explotación del sistema capitalista con esta nueva escritura de la Tierra. Nos interesa, como venimos viendo a lo largo de este trabajo y con la migración de esta noción de la geología a las humanidades, ver cómo podemos interpelar obras como la de Césaire, o qué tiene *Una tempestad* para decirnos en la actualidad, a partir de la llegada a esta “nueva era”, cómo interviene en nuestras temporalidades y narrativas o en nuestras formas de conmemorar el pasado, proyectar el futuro y problematizar el presente. Sería una forma de preguntarnos qué narrativas, más plurilingües y no simplemente diversas o que respondan a la lógica mercantilista y *new age* del multiculturalismo, estamos dispuestos a asumir desde un presente crítico.

Nos parece importante señalar las implicancias que puede llegar a tener esta lectura de *Una tempestad* para desplegar formas de descolonización y de políticas que nos ayuden a pensar y a reaccionar en torno a las problemáticas que tienen que ver con el colonialismo y la explotación/depredación de bienes comunes en el mundo actual. Al mismo tiempo, creemos que el mundo no permanece incommovible a las lógicas de explotación capitalistas, a la escritura del Antropoceno o del Capitaloceno. Hay una respuesta de la Tierra que, según nuestra lectura, Césaire había reconocido y que se plantea en la escena final de *Una tempestad*. Esta reacción tiene que ver con el devenir de Sycorax de “Naturaleza” (como ente pasivo) a algo más cercano, y a la vez contrario, a “Gaia”, en tanto esa imagen profana de la Naturaleza, que Latour toma de Lovelock y que retorna con el advenimiento del Antropoceno. Sin embargo, no queremos caer en el error de confundir la concepción de Gaia o de Sycorax como nuevas formas de totalidad, lo cual volvería a significar caer en la noción de Naturaleza o en la “imagen del Globo” (Latour, 2017) como esa especie de totalidad autoregulada que critica Latour en el pensamiento de los modernos. Ante la intromisión de la imagen profana de Gaia y el advenimiento del Antropoceno, y ante la fascinación y el espanto que representa para el “ángel de la geohistoria” (como ironiza Latour), voltearse y encontrarse con la posibilidad inminente de un fin, deberíamos plantearnos, como un ejercicio activo de imaginación poética, la emergencia de un signo que nos agrupe en torno a un mandato político, no como una totalidad, sino más bien como un entramado de agentes “terrestres” (como los llama Latour), o “parientes” (como enfatiza Dona Haraway) en pie de lucha. La figura, también profana, de Sycorax, reapropiada por Césaire, podría ser un signo para los agentes terrestres, como lo fue Calibán en su momento (según la argumentación clásica de Fernández Retamar) para los latinoamericanos de la década del setenta. Detengámonos, por tanto, en la escena final de *Una tempestad*:

Próspero: Es raro, desde hace algún tiempo, fuimos invadidos por las zarigüeyas. Están por todos lados... Hay pecarís, cerdos salvajes, *¡toda esta sucia naturaleza!* Pero sobre todo zarigüeyas... ¡Oh, esos ojos! Y en la cara, ¡ese rictus innoble! Uno juraría *que la jungla quiere sitiar la gruta. Pero me voy a defender... No voy a dejar que muera mi obra... (Gritando) ¡Voy a defender la civilización!* (Dispara en todas direcciones) Ahí tienen... Así tengo un momento para estar tranquilo... Pero hace frío... Es raro, *el clima cambió... Hace frío en esta isla...* Habría que pensar en encender un fuego... Y bien, mi viejo Calibán, no somos más que dos en esta isla, nada más que vos y yo. ¡Vos y yo! ¡Vos-yo! ¡Yo-vos! Pero ¿qué hace? (Gritando) ¡Calibán!

Se escucha a lo lejos entre el ruido de la resaca y el piar de los pájaros los vestigios del canto de Calibán.

¡LA LIBERTAD AH, LA LIBERTAD! (Césaire, 2011: 153).

Vemos cómo Próspero sigue planteando la oposición entre Naturaleza y Civilización, sin embargo, al mismo tiempo no logra reconocer la existencia de esos otros agentes que están sitiando la gruta, solo se reconoce a sí mismo y a Calibán, los agentes “humanos”, ya sea en su plenitud (Próspero) o en estado de deshumanización (Calibán). Pareciera que Césaire deslizara, hacia el final, dos formas paradigmáticas de concebir el mundo que son mutuamente excluyentes. Desde la racionalidad instrumental occidental es cada vez más difícil imaginar la existencia de los agentes no humanos o no vivos que habitan la tierra. Es interesante detenernos también en el hecho de que Próspero advierta que el clima ha cambiado, sobre todo si lo relacionamos, como venimos haciendo, con el “Nuevo Régimen Climático” que postula Latour. En el acecho de lo que Próspero, desde su paradigma moderno, reconoce como “Naturaleza”, ya podemos advertir ese movimiento, ese ruido y esa presencia silente y explícita de Sycorax, pero no ya como la Naturaleza del pensamiento moderno de Próspero (o como el enemigo que inicia la “batalla por la supervivencia”, según la postura del Sr. Burns), sino como metáfora de una fuerza política que reacciona con la llegada de Gaia (que es aquello que “hace temblar de incertidumbre a los Modernos sobre lo que son, y que, al mismo tiempo, nos lleva a tomar en serio el presente” [Latour, 2017: 245]). La noción de Naturaleza como un ente global, inanimado, pero armoniosamente regulado queda cuestionada. De esta reacción surge una serie de preguntas que estuvieron presentes de manera espectral durante la redacción de este artículo y que queremos dejar planteadas como puntapié inicial para futuras discusiones: ¿hay un movimiento premeditado de Sycorax? ¿qué cadencia se apodera del movimiento y del ruido de este personaje? O, volviendo a la pregunta del epígrafe de Federici, ¿hay un complot triunfante en la obra de Césaire entre Calibán y Sycorax que finalmente termina por desarticular el orden moderno/colonial que reconocemos en la figura de Próspero, o están interviniendo, más bien, como dice Zalazar (2015),<sup>14</sup> “fuerzas caóticas que actúan sin un fin determinado”? ¿Existe la posibilidad de una articulación política en la era del Antropoceno? ¿Quiénes pueden formar esa “alianza” y quiénes están dispuestos a hacerlo? Y, si esa alianza fuera cierta y posible, ¿lleva finalmente a la “libertad”, como valor supremo y culminante de la lucha anticolonialista que se enuncia en las palabras finales de la obra? ¿A la libertad con respecto a qué? ¿A la libertad de quién? ¿de Calibán, de Próspero, de Sycorax, de todos o de ninguno?

La intrusión de Gaia, como esa imagen profana de la Naturaleza, nos obliga, según Latour, a repensar las categorías y las “narrativas promesantes” (Antonelli, 2009) de una historización causalista y de un *desarrollo* futuro que finalmente nunca llega. Nos sitúa por tanto de nuevo en la Historia y en el presente, y nos exige otros modos de actuar en relación mutua con otros seres existentes. Es, en otras palabras, situarnos no ya en la Naturaleza, sino en el suelo mismo que habitamos en tanto Tierra, sobre el que incidimos directamente, y ser conscientes de que cualquier acción va a retroactuar directamente en nosotros. El movimiento de Sycorax rodea y excluye (junto a Calibán) la razón instrumental de Próspero. La obra propondría, según nuestra lectura y a partir de este cuadro final que no necesariamente implica una voz articulada sino más bien puro ruido, detenernos en otras poéticas y políticas que no han sido tenidas en cuenta por el monolingüismo imperante de Próspero, pero que tampoco fueron audibles, o

quizás solo se mantuvieron implícitas en las réplicas revolucionarias de Calibán. Si bien no podemos desconocer las condiciones de producción en que Césaire escribe la obra y la referencia explícita al problema colonial o poscolonial del negro antillano, sí creemos posible arriesgar lecturas que, cincuenta años después, van más allá de esta isotopía descolonizadora en particular. Así, el problema del colonialismo, desde esta lectura de la obra, podría relacionarse, a partir de la figura de Sycorax, es decir desviando el eje de lectura de Próspero y Calibán hacia este otro personaje, con análisis y políticas tendientes a problematizar cuestiones que tengan que ver, por ejemplo, con colectivos en lucha contra el extractivismo o con los ecofeminismos que resisten frente al avance depredatorio de estos modelos tanto en los territorios como en los cuerpos de las mujeres.

Volver a *Una tempestad* siendo conscientes en la actualidad de la presencia de Gaia nos ayuda a rastrear qué, en esa obra, se estaba pensando/sintiendo sobre los tiempos que se venían. El cuadro final nos interpela a reinventar semióticas que nos ayuden a descifrar el murmullo de Sycorax, y que nos habiliten también a una interpretación del movimiento de Gaia. Una primera lectura que arriesgamos para cerrar este artículo es la de entender la reacción de Sycorax, su oposición al desarrollismo depredatorio de Próspero, su intromisión paradójicamente ruidosa y silenciosa en la obra, no ya (o quizás no solo) como un complot tramado con Calibán, sino más bien como índice de la materialidad inminente de un fin; pero también, en su ambivalencia, como la emergencia de un signo articulador para un imaginario político. ¿Qué hacemos con esta lectura? En principio pensar el fin para que no ocurra, esbozar una “poética/política del fin” que tenga como signo político apocalíptico a la bruja Sycorax. Como dice Latour, citando a Anders: “Somos apocalípticos únicamente para *equivocarnos*. Únicamente para volver a gozar cada día la oportunidad de estar aquí *ridículos*, pero siempre de pie” (Latour, 2017: 244).

## Bibliografía

Antonelli, Mirta y Svampa, Maristella (2009) *Minería transnacional, narrativas del desarrollo y resistencias sociales*. Editorial Biblios, Buenos Aires.

Antonelli, Mirta (2011) “Acontecimiento”. En *Modelo extractivo y discursividades sociales. Un glosario en construcción*. Área de Estudios Críticos del Discurso. Teorías de los Discursos Sociales II, Córdoba.

Césaire, Aimé (2013) *Poésie, Théâtre, Essais et Discours. Édition Critique*. (coordinador: Albert James Arnold). Planète Libre. CNRS EDITIONS y Présence Africaine, Paris.

------(2011) *Una Tempestad. Adaptación de La Tempestad de Shakespeare para un teatro negro*. Traducción de Ana Ojeda. El 8vo. Loco ediciones, Buenos Aires.

Chakrabarty, Dipesh (2009). “Clima e historia. Cuatro tesis”, en *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*. N°31, pp. 51-69. Valencia. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=2322> (consultado el 12/4/2019)

- Escobar, Arturo (2007) *La invención del Tercer Mundo. Construcción y deconstrucción del desarrollo*. Fundación Editorial el Perro y la Rana, Caracas.
- Federici, Silvia (2015) *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Tinta Limón, Buenos Aires.
- Haraway, Donna (2016) “Antropoceno, Capitaloceno, Plantacionoceno, Chthuluceno: Generando relaciones de parentesco”. En *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, Año III, Volumen I [On line]. Disponible en: <http://revistaleca.org/journal/index.php/RLECA/article/view/53> (consultado el 12/4/2019).
- Latour, Bruno (2017) *Cara a cara con el planeta. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Lazzarato, Maurizio (2010) *Políticas del acontecimiento*. Tinta Limón, Buenos Aires.
- Maldonado-Torres, Nelson (2007) “Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto”. En Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. pp. 127-167. Iesco-Pensar-Siglo del Hombre, Bogotá.
- Mignolo, Walter (2006) “El giro gnoseológico decolonial: la contribución de Aimé Césaire a la geopolítica y la corpo-política del conocimiento”. En *Discurso sobre el colonialismo*. Akal, Madrid, pp.197-221.
- (2013) *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Akal, Madrid.
- Quijano, Aníbal (2000) “Colonialidad del poder y clasificación social” *Journal of World System Research* [On line], n° 342-386. Disponible en: [jwsr.pitt.edu/ojs/index.php/jwsr/article/download/228/240](http://jwsr.pitt.edu/ojs/index.php/jwsr/article/download/228/240) (consultado el 12/4/2019)
- Rancière, Jacques (1996) *El desacuerdo*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.
- Walsh, Catherine (2007) “¿Son posibles unas ciencias sociales/culturales otras? Reflexiones en torno a las epistemologías decoloniales”. En *Nómadas*, n° 26, pp. 102-113. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/1051/105115241011.pdf> (consultado el 12/4/2019)
- Zalazar, Belisario (2015) “Ángeles, Ninfas y Stalkers: poéticas del habitar y recomienzo de un provenir material”. En Maccioni, F. y Martínez Ramacciotti, J. (eds.) *Hacer. Ensayos sobre el recomenzar*. Teseo, Buenos Aires, pp. 101-125.

---

<sup>1</sup> Escena completa disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=2Y5rvCVJrSk>

<sup>2</sup> Podemos encontrar varias marcas en la obra que apelan a este imaginario, por ejemplo, cuando Calibán le dice a Próspero que lo llame “X”, no solo alude a que le robaron el nombre y la historia sino también al activista revolucionario Malcom X; también en un momento de la obra Calibán profiere un enunciado en inglés propio de la época (*freedom now!*) y de la situación del negro en Estados Unidos.

<sup>3</sup> El advenimiento del “Antropoceno” como una nueva era geológica en que la intervención del “hombre” modifica de manera irreversible los tiempos de escritura de la historia de la tierra, adquiere diversas denominaciones y concepciones en el campo de las humanidades y de las ciencias sociales. Algunos autores y críticas feministas como por ejemplo Donna Haraway (2016), realizan un repaso por dichas nociones (las cuales adquieren, como señala la autora, variaciones tales como Capitaloceno, Plantacionoceno, Chthuluceno), y reconocen al “antropoceno”, más que como una época o edad geológica, como un “evento límite”, como la “destrucción de espacios y tiempos de refugio para las personas y otros seres” (Haraway, 2017: 17).

---

<sup>4</sup> Esta concepción de “muerta” adquiere una especial relevancia en la actualidad si tenemos en cuenta la observación que hace Saskia Sassen sobre la aparición, por la brutalidad extractiva, de “tierras muertas”. Ver Saskia Sassen (2015) *Expulsiones: Brutalidad y complejidad en la economía global*.

<sup>5</sup> Nelson Maldonado-Torres (2007), se refiere a la noción de *ego conquiro* u hombre imperial cuando habla de la “colonialidad del ser”, concepto atribuido a Walter Dignolo. Para Maldonado-Torres, hay un antecedente al *ego cogito* del sujeto moderno que es el *ego conquiro* u “hombre imperial”. Este sujeto, según el autor, sirve como fondo de las ideas cartesianas y lleva en sí un escepticismo misantrópico que conduce a negar la humanidad de los sub-otros colonizados. El escepticismo misantrópico estaría en el corazón mismo de la modernidad y por tanto sería el promotor de una actitud genocida con respecto a los sujetos colonizados y racializados. Para Maldonado-Torres, el colonialismo, el racismo moderno y por extensión la colonialidad son la radicalización y la naturalización de la no-ética de la guerra. (Ver Maldonado-Torres (2007)).

<sup>6</sup> Para el desarrollo de la noción de “colonialidad” como cara oculta e indisolublemente ligada a la modernidad, ver los textos ya clásicos en la crítica latinoamericana de Dignolo (2013) y Quijano (2000).

<sup>7</sup> Para una crítica de la fórmula de desarrollo sustentable, o en su traducción francesa “*développement durable*”, ver Alice Krieg-Planque: “La formule ‘développement durable’: un opérateur de neutralisation de la conflictualité”, disponible en <https://www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2010-4-page-5.htm>. (Disponible también en su traducción al castellano realizada por el autor de este artículo para la cátedra de Teorías de los Discursos Sociales II, de la Escuela de Letras FFyH/UNC, publicada en el aula virtual de la cátedra).

<sup>8</sup> Ver, en *El lado más oscuro del Renacimiento* la distinción que propone Dignolo (2016) en el “Prefacio a la traducción castellana” entre “patrón colonial de poder” y “matriz colonial de poder”.

<sup>9</sup> Como dice Antonelli: “[...] la categoría de “narrativas”, de larga y compleja reconceptualización [...] ha sido redefinida como la dimensión específicamente temporal mediante la cual los actores sociales asignan sentido a la vida, individual y colectiva, eslabonando-suturando el tiempo como narración: memorias (apropiaciones simbólicas del pasado), porvenir (proyecciones imaginarias del futuro), ambas desde el presente como punto de articulación de una particular conciencia histórica. [...] Terry Eagleton (1992) afirma que no podemos pensar, actuar, ni desear a no ser que lo hagamos a través de la narrativa, es a través de ésta que el sujeto forma esa cadena suturada de significaciones que le confieren a su condición real de división la cohesión imaginaria suficiente para permitirle actuar” (Antonelli, 2009: 72).

<sup>10</sup> Vemos cómo el discurso colonialista del desarrollismo marca por un lado la división entre poblaciones pobres y poblaciones prósperas (que a partir de las discusiones contemporáneas que plantea la filósofa norteamericana Judith Butler podemos reconocer como una distribución desigual de la precariedad), al tiempo que elabora un plan que indica el camino posible para alcanzar esa prosperidad. Nos parece importante volver a hacer énfasis en la homonimia (y los semas obviamente coincidentes) entre la “prosperidad” que estos discursos proponen y el nombre del colonialista que protagoniza la obra que analizamos.

<sup>11</sup> En una conferencia de mayo de 2016, Boaventura de Sousa Santos ejemplifica cómo el imperialismo norteamericano aprendió mucho más rápido que las izquierdas latinoamericanas la lección de la Revolución Cubana. Como resultado de dicho acontecimiento, es que surge “la alianza para el progreso” (como contra-revolución), que buscaba anular la necesidad de revoluciones como la de Cuba en el continente. En ese contexto se enmarca el discurso de Truman. Para consultar la conferencia de Sousa Santos ir a: <https://www.youtube.com/watch?v=tYmUwx5sqOE> (consultado por última vez el 2 de abril de 2018).

<sup>12</sup> Así como Harry Truman parece derrochar filantropía, podemos oír el eco de este discurso que resuena en palabras de Próspero cuando se dirige a Calibán: “Diez, cien veces intenté salvarte, incluso de vos mismo [...]” (Césaire, 2011: 151).

<sup>13</sup> Calibán reconoce a Próspero como un mentiroso, esa es la ventaja que, como había dicho Césaire en *Discurso sobre el colonialismo*, tiene el colonizado con respecto a su colonizador, el saber que sus “amos provisionales” mienten.

<sup>14</sup> Zalazar se refiere a un film de Andrei Tarkovski, en donde la Naturaleza no es concebida como Madre, o como un ser pensante (algo que plantea también Latour): “Pero la naturaleza, como en otros filmes de Tarkovski, no es la Esencial Madre, ni lo opuesto a lo urbano-técnico, sino que ella es despojo de sí misma, no lugar idílico, sino *fuerzas caóticas que actúan sin un fin predeterminado*” (Zalazar, 2015: 121; el destacado es nuestro).

## PAISAJE URBANO Y ARTES VISUALES EN *ELACOSO* (1956) DE ALEJO CARPENTIER

Carolina Toledo\*

### Resumen

El presente trabajo indaga la función de las artes visuales en la representación del paisaje urbano presente en *El acoso* (1956) del escritor cubano Alejo Carpentier. Nuestra hipótesis sostiene que en esta novela, cuya acción se despliega enteramente en la ciudad de La Habana durante la década del treinta, las artes visuales modelan la mirada esteticista sobre la ciudad: así, la arquitectura proyecta el asedio sufrido por el protagonista en su condición de perseguido pues da cuenta de una ciudad antigua cercada por el arribo de la modernidad; por otro lado, la fotografía cifra el relato retrospectivo del personaje y se presenta como modelo de la composición narrativa. Además, La Habana se presenta como ciudad-*collage*: un espacio caracterizado por el ensamblaje de elementos heterogéneos.

### Palabras clave

Alejo Carpentier – Artes Visuales – *El acoso* – Narrativa Cubana – Paisaje Urbano

## URBAN LANDSCAPE AND VISUAL ARTS IN *ELACOSO* (1956) BY ALEJO CARPENTIER

### Abstract

This article inquires into the purpose that visual arts serve in *El acoso* (1956), the novel from Cuban writer Alejo Carpentier, specifically when describing or referring to urban landscapes. In that novel, whose main action runs entirely at the Cuban capital city of La Habana, harassment endured by its main character is mirrored by the antique city architecture, that stand against the arrival of modern times; also, photography serves as the key to a retrospective of the main character –and presents itself as the model for the narrative structure; finally, La Habana is presented as a *collage*-city: a city characterized by the *ensemble* of heterogeneous elements.

### Key-words

Alejo Carpentier – Visual arts – *El acoso* – Cuban narrative – Urban landscape

---

\*Profesora, Licenciada y doctoranda en Letras (FaHCE-UNLP). Ayudante de Trabajos Prácticos de Literatura Latinoamericana II (Lenguas Modernas) en la mencionada institución. Integrante del PID “Paisaje y modernidad en la literatura hispanoamericana (1845-1993)” (UNLP-H878) dirigido por la Dra. Daniela E. Chazarreta. E-mail: [ctoledo@fahce.unlp.edu.ar](mailto:ctoledo@fahce.unlp.edu.ar). Recibido el 24/3/2019. Aceptado el 20/5/2019.

## La mirada esteticista sobre el paisaje urbano en *El acoso* (1956)

Si en *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel* (1882), la primera gran novela cubana del siglo XIX, Cirilo Villaverde “funda el mito de La Habana en la literatura cubana” (Riccio, 1989: 63) podríamos afirmar que Alejo Carpentier se encuentra entre uno de sus más destacados refundadores en la narrativa del siglo XX. Así lo interpreta también Yolanda Izquierdo en *Acoso y ocaso de una ciudad: La Habana de Alejo Carpentier y Guillermo Cabrera Infante* (2002) quien ha señalado que la novelística carpenteriana de los años cuarenta tuvo como objetivo la “fundación literaria de la ciudad de La Habana inscrita en el contexto de la modernidad” (2002: 69). Efectivamente, el retorno de Carpentier a la isla durante la década del cuarenta reconfigura su visión sobre la ciudad como declara el propio autor en uno de sus ensayos publicados en la revista *Carteles* y titulado “La Habana vista por un turista cubano” (1939):

Once años de ausencia confieren, indiscutiblemente al regresar a la patria un alma de turista a quien ha estado alejado de ella durante tanto tiempo... Se sitúa uno ante las cosas propias -ante aquellas que sirvieron de marco a la infancia y de complemento a los sueños de la adolescencia- con ojos nuevos y espíritu libre de prejuicios. Además, los azares de andanzas por otras tierras suelen traer a la mente más de un punto de comparación y referencia [...] (1991: 243).

Este redescubrimiento de La Habana ha sido posible por su condición de viajero incansable que va configurando una mirada turística, en palabras de Javier de Navascués (2007). En la crónica citada, la visión de Carpentier sobre La Habana se orienta a subrayar las similitudes y correspondencias con la cultura europea antes que a señalar su singularidad y diferencia:

Por asociación de imágenes, me divierto en hallar analogías auténticas con rincones de Europa que habían retenido mi atención. Porque, si bien La Habana tiene una fisonomía, un color, una atmósfera inconfundibles, nos ofrece a veces, al doblar una esquina, al asomarnos a una bocacalle, desconcertantes evocaciones de poblaciones remotas... Cádiz, Almería, Ondárroa, Pasajes, Bayona, Morlaix, Perpiñán, Niza, Valencia... (1991, 245).

En la segunda parte de esta crónica, subtitulada “Provincialismo y Modernismo”, Carpentier repasa ciertas costumbres habaneras que cataloga como “provincianas”: “Cuando me marché a Europa, hace once años, La Habana era todavía una ciudad provinciana, o sea: de *espíritu eminentemente provinciano*” (1991: 252; subrayado original); el provincialismo está presente, para Carpentier, en algunos hábitos cotidianos y monótonos como los recorridos en automóvil por el Paseo del Prado y el Malecón, la concurrencia al cine sólo los “días de moda”, las reuniones de hombres en una famosa barbería o la exclusión de las mujeres de ciertos cafés habaneros:

La más grata sorpresa que ha recibido el turista cubano que firma esta crónica es la de observar que *todas* las manifestaciones de aquel espíritu provinciano habanero han desaparecido de nuestras costumbres. [...] Por

esto tiene La Habana de hoy atmósfera y palpitación de gran capital moderna (1991, 253).

Esa condición de La Habana como gran capital moderna celebrada en esta crónica se vincula a un cambio en las costumbres y hábitos de la burguesía habanera del período republicano sin reparar aún el autor en estilos arquitectónicos o avances urbanísticos significativos, uno de los aspectos más relevantes en su novelística posterior donde ese proceso de modernización asume otras significaciones. Antes de su viaje a París, en 1928, Carpentier había presenciado el proceso de modernización urbanística de la ciudad bajo el gobierno de Gerardo Machado (1925-1933) quien llevó adelante un *Plan de Obras Públicas* en sintonía con las aspiraciones de la oligarquía trasnacional de raíz norteamericana. En su artículo “El sistema monumental en la ciudad de La Habana”, Roberto Segre señala el arribo a Cuba del arquitecto y paisajista francés Jean Claude Nicolas Forestier (1861-1930) quien fuera convocado por el general Machado para llevar a cabo sus proyectos escenográficos y monumentalistas en una ciudad que se presenta como marco espacial de las estructuras de poder (Segre 1985: 18). Forestier realizó tres viajes a La Habana (en 1926, en 1928 y en 1930) para concretar el *Plan Director de Obras* y tuvo como tarea replicar fragmentos del modelo parisino bajo los códigos eclécticos del *Beaux-Arts* a través de edificios-símbolos y mobiliario urbano: remodelaciones del Paseo del Mar o Paseo del Prado y del Parque Central, el Parque de la Fraternidad, la continuidad del Malecón (cuya construcción se había iniciado en 1901), el Capitolio Nacional -copia del Capitolio de Washington-, el Palacio Presidencial, la escalinata de la Universidad y del Castillo del Príncipe, el Presidio Modelo de la Isla de Pinos, entre otros. La crisis de 1929 impacta en la economía cubana y paraliza la concreción de obras estatales afines a los intereses de la alta burguesía habanera que culminan con la caída de Machado en 1933. Por tanto, a su regreso, Carpentier celebra el abandono del espíritu extranjerizante que caracterizó el período del machadato y la revalorización de las tradiciones cubanas en las costumbres de los habaneros. La estadía de Carpentier en Caracas, desde 1945 a 1959, colabora en la ampliación de su visión continental que en mucho se vincula con la esfera de las artes plásticas. Junto a su incesante interés por la música y su actividad en el ámbito radiofónico, desde 1946 hasta 1957, el escritor cubano ocupó la cátedra de Historia de la Cultura en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas. Además, Carpentier reconoció en varias ocasiones el impacto del vanguardismo plástico cubano en su visión sobre la ciudad.

Como señalamos previamente, siguiendo a Yolanda Izquierdo, la escritura del retorno de Carpentier a Cuba entraña un intento de refundación de la ciudad de La Habana en el marco de los procesos de modernización urbana en la isla. Con el objetivo de indagar nuevos modos de representación que superen el registro costumbrista iniciado por la novela de Villaverde, Carpentier propone una visión esteticista del paisaje urbano que está modelada, fundamentalmente, por las artes visuales.

### **La Habana: ciudad barroca, ciudad collage**

Si bien ya en *Los pasos perdidos* (1953) hallamos referencias a la arquitectura de la ciudad latinoamericana -especialmente en su visión como superposición y conglomerado de estilos- las vinculaciones con el ámbito de las artes visuales cobra mayor presencia y densidad en las novelas situadas en La Habana: *El acoso* (1956), *El*

*siglo de las luces* (1962) y *La consagración de la primavera* (1978). En “Sobre su novelística”, una de sus conferencias dictadas en el ICAIC, Carpentier señala:

*El acoso* ocurre en La Habana en los días que siguieron inmediatamente a la caída de Machado, y los que han leído esa novela ven que lo que yo he tratado de hacer con ella es trazar una especie de cuadro de la arquitectura de La Habana, del ambiente de ciertos barrios y ciertos lugares de La Habana. Evidentemente en esa novela aparece El Vedado, la Avenida de los Presidentes, el teatro Amadeo Roldán, que era entonces el *Auditorium*, aparece La Habana antigua, aparece el barrio del Matadero, el Mercado único, el barrio de Cristina. En fin, hay una serie de lugares habaneros que se pueden identificar fácilmente, aunque no aparecen con sus nombres. Por ejemplo, las casas de empeño de la calle Ángeles, con las sillas colgadas del techo; en fin, todas esas cosas aparecen en una novela que yo he completado recientemente con un libro que no tengo acá, que se ha publicado en Barcelona con fotografías de Paolo Gasparini y que es un libro íntegramente sobre la arquitectura de La Habana, sobre todo en los lugares en que ocurre la novela *El acoso* (1991: 130-131).

Se refiere Carpentier a su libro *La ciudad de las columnas* cuyo texto había sido publicado inicialmente como ensayo en *Tientos y diferencias* (1987 [1964]) pero que se editaría unos años más tarde, en 1970, junto a una serie de sesenta fotografías sobre la arquitectura de la ciudad por el italiano Paolo Gasparini. Su interés por forjar un discurso sobre La Habana que abandonara el registro costumbrista de la novela criolla propio de la generación precedente se encuentra en otro ensayo del mismo año, “Problemática de la actual novela latinoamericana”. Allí Carpentier afirma que:

[...] el método naturalista-nativista-tipicista-vernacular aplicado, durante más de treinta años a la elaboración de la novela latinoamericana, nos ha dado una novelística regional y pintoresca que en muy pocos casos ha llegado a lo hondo -a lo realmente trascendental- de las cosas. No es pintando a un llanero venezolano, a un indio mexicano (cuya vida no se ha compartido en lo cotidiano además) como debe cumplir el novelista nuestro su tarea, sino mostrándonos lo que de universal, relacionado con el amplio mundo, pueda hallarse en las gentes nuestras [...] (1987 [1964]: 10).

En este marco, afirma la necesidad de “revelar” las ciudades latinoamericanas para poder inscribirlas en la literatura universal: “Al ver cuán pocas veces han dado los novelistas cubanos, hasta ahora, con la esencia de La Habana, me convenzo de que la gran tarea del novelista americano de hoy está en inscribir la fisonomía de sus ciudades en la literatura universal, olvidándose de tipicismos y costumbrismos” (124). De este modo, la ciudad será uno de los ámbitos privilegiados para trazar los rasgos propios de la cubanidad pero a través de una mirada esteticista que repara en los rasgos estilísticos y encuentra en las artes visuales un registro compositivo y comparativo de gran productividad.

Antes que el espacio homogeneizado y estratificado de la ciudad colonial y costumbrista, la refundación literaria de la ciudad de La Habana en la novelística de Carpentier de los cincuenta y los sesenta postula su condición de ciudad *collage*, un paisaje urbano caracterizado por el ensamblaje de elementos heterogéneos, el

abigarramiento, la hibridación y la superposición de estilos arquitectónicos. Recobrar simbólicamente la ciudad del pasado: colonial, barroca, renacentista y neoclásica frente al racionalismo arquitectónico moderno -de la mano de Le Corbusier o del funcionalismo norteamericano- entrañaría el propósito de contrarrestar el impacto homogeneizador del proceso modernizador y, fundamentalmente, de los proyectos urbanísticos que, como señalaba Segre, tendían a instalar a La Habana como ciudad *loisir*, centro privilegiado de los negocios y del turismo norteamericano. Ante esto, el escritor cubano indagará en los fundamentos y las constantes de una ciudad que muta aceleradamente de acuerdo con intereses foráneos.

La ciudad concebida como una aglomeración de estilos arquitectónicos provenientes de diversas épocas y donde confluyen lo antiguo y lo moderno constituye uno de los modos privilegiados en la representación de las ciudades latinoamericanas en la narrativa de Carpentier. En *Los pasos perdidos*, se trata de una capital latinoamericana paradigmática, una conjunción de visiones sobre Caracas, Río de Janeiro y La Habana:

[...] aquella capital dispersa, sin estilo, anárquica en su topografía [...]. Esas moles inútiles, paradas entre los edificios, las torres de las iglesias modernas, las antenas, los campanarios antiguos, los cimborrios de comienzos del siglo, falseaban las realidades de la escala, estableciendo otra nueva, que no era la del hombre [...] (1985: 52)

Y, más adelante:

Más allá del Palacio de los Gobernadores, con sus columnas clásicas sosteniendo un cornisamento barroco, reconozco la fachada Segundo Imperio del teatro donde anoche, a falta de espectáculos de un color más local, nos acogieran, bajo grandes arañas de cristal, los marmóreos drapeados de las Musas custodiadas por bustos de Meyerbeer, Donizetti, Rossini y Herold. Una escalera con curvas y floreo de rococó en el pasamano nos había conducido a la sala de terciopelos encarnados [...] (1985: 59).

La consideración de la ciudad capital latinoamericana como espacio *sin estilo* debido precisamente al proceso de simbiosis y al crecimiento sin planificación es un motivo recurrente en otros textos de Carpentier. Como señala González Echevarría (1993), la noción carpenteriana de *tercer estilo* en la arquitectura funciona como metáfora de la escritura latinoamericana. En su ensayo “Problemática de la actual novela latinoamericana” afirma que:

La gran dificultad de utilizar nuestras ciudades como escenarios de novelas está en que nuestras ciudades *no tienen estilo*. Más o menos extensas, más o menos gratas son un amasijo, un arlequín de cosas buenas y cosas detestables -remedos horribles a veces- de ocurrencias arquitectónicas europeas” (1987 [1964]: 12) [subrayado original].

Así, ciudades como Caracas, Río de Janeiro, Valparaíso y México son paradigmas de esa mezcla de estilos:

[...] en El Vedado de La Habana, zona urbana de la que soy transeúnte infatigable, se entremezclan todos los estilos imaginables: falso helénico, falso romano, falso Renacimiento, falso castillo de la Loire, falso rococó, falso *modern-style*, sin olvidar los grandes remedos, debidos a la ola de prosperidad traída por la Primera Guerra Mundial -remedos, a su vez, de otras cosas- de los que habían edificado en los Estados Unidos los Cornelius Vanderbilt, Richard Gambrell, Stanford White o Charles Sprage (1987 [1964]: 12-13).

Como indicamos, será entre los años cincuenta y los sesenta donde Carpentier retorne asiduamente sobre el tema; otro ejemplo lo hallamos en *La ciudad de las columnas*:

La vieja ciudad, antaño llamada de *intramuros*, es ciudad en sombras, hecha para la explotación de las sombras -sombra ella misma, cuando se la piensa en contraste con todo lo que le fue germinando, creciendo hacia el Oeste, desde los comienzos de este siglo, en que la superposición de estilos, buenos y malos, más malos que buenos, fueron creando a La Habana ese *estilo sin estilo* que a la larga, por proceso de simbiosis, de amalgama, se erige en un barroquismo peculiar que hace las veces de estilo, inscribiéndose en la historia de los comportamientos urbanísticos. Porque, poco a poco, de lo abigarrado, de lo entremezclado, de lo encajado entre realidades distintas, han ido surgiendo las constantes de un empaque general que distingue a La Habana de otras ciudades del continente (1982: 13-14; subrayado original).

A pesar de definirse como un espacio que se distingue por adoptar estilos urbanos fundamentalmente europeos las nociones de superposición y *tercer estilo* Carpentier subraya la apropiación y la adecuación singular de los modelos arquitectónicos a las características topográficas y climáticas de la isla.

La refundación literaria de La Habana en la novela *El acoso* tiene un antecedente narrativo incuestionable: el cuento “La noche de Ramón Yendía” de Lino Novás Calvo (1933) donde ya se presentaba una visión urbana alejada del costumbrismo y articulada en imágenes pertenecientes a la modernidad urbana. La novela, publicada en 1956 por la editorial Losada en Buenos Aires pero cuya escritura había finalizado el autor en 1954, presenta correlaciones explícitas con el cuento de Novás Calvo: los protagonistas son provincianos y comprometidos con el proceso revolucionario de los años treinta; ambos incurren en la delación y la traición a los ideales y recae sobre ellos la persecución por la ciudad de La Habana durante la frustrada revolución en la época del machadato.<sup>1</sup> Pero, mientras en “La noche de Ramón Yendía” la ciudad se presenta a partir de las referencias precisas a calles, esquinas y avenidas de La Habana vieja, ámbito de refugio del perseguido, en *El acoso* la ciudad se presenta desde una visión marcadamente esteticista y visual a raíz de la formación académica del protagonista, un joven estudiante de arquitectura.<sup>2</sup> Así, se destacan las proliferantes descripciones de edificios, monumentos, capiteles, soportales, rejas, columnas y portales referidas, en primer término, a través de la perspectiva panorámica que obtiene el acosado mientras permanece en el *Auditorium* o refugiado en el Mirador de la casa de la nodriza en el barrio de El Vedado, período que abarca la segunda parte de la novela. Otra instancia que revela a la arquitectura como el código simbólico de la novela es la visión de la

ciudad presente en el itinerario de la huida que se desarrolla en la zona de La Habana Centro.

En esta novela, cuya acción se despliega enteramente en la ciudad de La Habana, con algunas referencias a la provincia de Sancti-Spíritus que es el lugar de procedencia del protagonista, el código arquitectónico proyecta el asedio sufrido por el protagonista pues da cuenta de una ciudad antigua cercada por el arribo de la modernidad; por otro lado, las fotografías de monumentos paradigmáticos son contenedores de la memoria afectiva del acosado y condensan los acontecimientos más importantes en su relato retrospectivo.

Como indicamos en el apartado anterior, en *El acoso* también se presenta la superposición de estilos diversos, en este caso, vinculado al deterioro de las mansiones dieciochescas del barrio El Vedado ante la irrupción de la arquitectura moderna:

[...] y, más allá del parque, detrás de los portales en sombras, la casona del Mirador -antño casa-quinta rodeada de pinos y cipreses, ahora flanqueada por el feo edificio moderno donde él vivía, debajo de las últimas chimeneas, en el cuarto de criadas cuyo tragaluz se pintaba, como una geometría más, entre los rombos, círculos y triángulos de una decoración abstracta. En la mansión, cuya materia vieja, desconchada sobre vasos y balaustres, conservaba al menos el prestigio de un estilo, debía estarse velando a un muerto, pues la azotea, siempre desierta por demasiado sol o demasiada noche, se había visto abejada de sombras hasta el retumbo del primer trueno (1985: 9-10).

En la novela, la retórica de las ruinas domina gran parte de las descripciones de una Habana antigua y señorial que cede ante la presencia de la modernidad hasta convertirse en un espacio carente de funcionalidad y de sentido:

Desembocó a la amplia avenida de doble hilera de árboles, donde velaba la estatua del Rey Español, con peluca toisón y terciopelos de mármol, entre columnas embadurnadas de anaranjado y azul, de los portales vecinos, parecían los restos señeros de un triunfo antiguo, en medio de los tornasoles y ocurrencias de una arquitectura repostera y cuarterona (1985: 106).

El arribo de la modernidad -aludido a través de la arquitectura y del progreso de la técnica- funciona, entonces, como metáfora del peligro y del asedio sufrido por el protagonista articulando el tópico romántico de la alienación del artista:

Protegiéndose con el cuerpo del Mirador de la siempre temible azotea del edificio moderno, asomábase a la calle, a ratos cortos, contemplando el mundo de casas donde, revueltos con lo californiano, gótico o morisco, se erguían partenones enanos, templos griegos de lucetas y persianas, villas renacentistas entre malangas y buganvilias, cuyos entablamentos eran sostenidos por columnas enfermas. Eran calzadas de columnas; avenidas, galerías, caminos de columnas, iluminadas *a giorno*, tan numerosas que ninguna población las tenía en tal reserva, dentro de un desorden de órdenes que mal paraba un dórico en los ejes de una fachada, junto a las volutas y acantos de un corintio de solemnidad, pomposamente erguido, a media cuadra, entre los secaderos de una lavandería cuyas cariátides desnarizadas

portaban arquitrabes de madera. Había capiteles cubiertos de pústulas reventadas por el sol; fustes cuyas estrías se hinchaban de abscesos levantados por la pintura de aceite. Motivos que eran de remate reinaban abajo -florones en barandales, denticulos al alcance de la mano- en tanto que las cornisas alzaban cuanto pudiera parecerse a un zócalo o pedestal, con añadidos de vasos romanos y urnas cinerarias entre los hilos telefónicos que se afelpaban de plantas parásitas, semejantes a nidos. Había metopas en los balcones, frisos que corrían de una ojiva a un ojo de buey, repitiendo cuatro veces, lado a lado, en fundición vendida al metro, el tema de la Esfinge interrogando a Edipo. Se asistía, de portal en portal, a la agonía de los últimos órdenes clásicos usados en la época. Y donde el portal había sido desechado por afanes de modernidad, la columna se iba arrimando a la pared, empotrándose en ella, inútil, sin entablamento que sostener, acabando por diluirse en el cemento que se cerraba sobre lo sorbido (1985: 50-51).

Ciertas relaciones entre el sujeto y los espacios de la novela ya han sido señalados por Carmen Vásquez (1997), entre ellos, el Mirador y la Casa de la Gestión como representaciones de una vida caduca en pleno deterioro al igual que la historia del personaje. Por otro lado, la figura de la superposición no sólo se da por la conjunción de estilos arquitectónicos provenientes de diversas épocas sino también por la simbiosis de componentes culturales y naturales (“villas renacentistas entre malangas y buganvillas”, “vasos romanos y urnas cinerarias entre los hilos telefónicos que se afelpaban de plantas parásitas”) uno de los procedimientos que se convertirá en tópico en la narrativa carpenteriana especialmente en contacto con la estética de Amelia Peláez.

### **Fotografía y collage en *El acoso***

Además de la arquitectura y de la escultura, hay otro discurso visual determinante en *El acoso*: la fotografía. Este ha sido un aspecto ya señalado por Emir Rodríguez Monegal en “Dos novelas de Alejo Carpentier”, artículo incluido en su libro *Narradores de esta América* (1976 [1957]). Para Rodríguez Monegal el estilo nominativo en esta novela paraliza el curso del relato y lo divide en cuadros; algunos ejemplos:

Y, una mañana se vio arrastrado por una manifestación que bajaba, vociferante, las escalinatas de la Universidad. Un poco más lejos fue el choque, la turbamulta y el pánico, con piedras y tejas que volaban los rostros, mujeres pisoteadas, cabezas heridas y balas que se encajaban en la carne (1985: 57).

Todo había sido justo y sublime en el comienzo; las casas que estallaban en la noche; los dignatarios acribillados en las avenidas; los automóviles que desaparecían, como sorbidos por la tierra; los explosivos que se guardaban en casa, entre ropas perfumadas con mazos de albahaca, junto a los impresos traídos en cestos de panadería o en cajas de cerveza cuyas botellas habían quedado reducidas al gollete (1985: 108).

Además de este efecto de fijación fotográfica, consideramos relevante vincular la novela con una serie de fotografías del norteamericano Walker Evans (1903-1975) quien

arribó a La Habana en 1933 con el fin de retratar la ciudad para el libro *The Crime of Cuba* (1933) de Carleton Beals. Contratado por el editor J.B. Lippincott, Evans llega a la isla durante las últimas semanas del gobierno del General Machado en un clima de violencia y decadencia generalizada. Sus fotografías muestran una ciudad deteriorada, con edificios de fachadas despintadas y derruidas, con mendigos y personajes marginales en una Habana muy alejada de aquella que aparecía en las postales de la época. También Carpentier dirige la mirada a esas zonas ruinosas y devastadas, no sólo sobre los edificios sino también sobre los sujetos desplazados:

Iba, según el embadurno de las casas, de lo ocre a lo cenizo, de lo verde a lo morado, pasando del portón de escudos rotos al portón de cornucopias sucias [...]. Más allá se asomaba una parra por sobre una ruinoso pared de mampostería, junto al vasto almacén de tabaco dormido en olorosas penumbras. Bajo las arcadas de un viejo palacio español yacían mendigos arrojados en papeles, entre latas y enseres rotos, corriendo malos sueños sobre sus orines (1985: 85).

La novela se compone de un complejo sistema cronológico con un relato en presente al inicio y al final de la obra -los cuarenta y seis minutos que dura la ejecución de la *Eroica* de Beethoven- y en pasado, plazo que abarca los años de la llegada del Acosado a La Habana y es protegido por la nodriza hasta la muerte de esta y su huida. Además, también se destaca la multiplicidad de narradores pues el relato está a cargo de un narrador en tercera persona omnisciente junto a dos voces narrativas en primera persona, el Taquillero y el Acosado, un activista político, y monólogos interiores que, a modo de *flash-back*, interrumpen y dislocan el desarrollo consecutivo del relato. En este sentido, cobra relieve la técnica del *collage* no sólo en virtud de la superposición temporal y de voces narrativas sino también en relación con diseño de la acción de la novela que, como indica Modesto Sánchez (1975), se compuso en base a múltiples crónicas periodísticas sobre los acontecimientos políticos de la época sumado a hechos reales vividos por Carpentier.<sup>3</sup>

Sánchez señala los paralelismos entre distintas crónicas y ciertos episodios de *El acoso* a partir de una comparación textual; además, reconoce como fuente de inspiración otros hechos ocurridos en diferentes épocas como la ejecución de José Soler, en 1933, y el asesinato de Manolo Castro, en 1948. De este modo, en la obra se incorpora la técnica del *collage* en un sentido original del término, es decir, como el procedimiento mediante el cual se utilizan materiales extra-artísticos, se los descontextualiza y se introducen a un nuevo contexto, el de la obra de arte (Wescher 1976). Esta superposición de materiales diversos nos recuerda, por su significación y por su contexto, el *collage* de textos periodísticos que, en 1933, publicaba Carpentier desde París para denunciar la dictadura de Machado en Cuba: “Curieux événements à La Havane: Textes recueillies par G. Ribemont-Dessaignes” en el número 240 de la *Nouvelle Revue Française*. La publicación consistía un compuesto de citas del dictador y de otros personajes cubanos, de recortes de prensa cubana sobre la situación en general y de recortes de la prensa internacional.<sup>4</sup>

Además, como ya hemos indicado, la fotografía cobra especial relieve en la novela porque muchas escenas se vinculan al material fotográfico utilizado corrientemente en la prensa periodística policial de la época; así lo indica el estudio de Modesto Sánchez sobre el trasfondo histórico de la novela:

Es de advertirse al lector que, en el periodismo cubano, todo relato policiaco solía ir complementado por una abundante información fotográfica de los sucesos, tales como: fotos de las víctimas, lugar del suceso, croquis, etc. A tal respecto, notamos que ciertas escenas de *El acoso* han sido narradas tomando por base la fotografía. Ya sabemos que en la novela la casa de la Gestión resulta volada por explosivos, reduciéndose a escombros. La descripción de las ruinas de esta casa en *El acoso* ("...sin paredes, quedaba reducida a pilares todavía parados en un piso de mármol cubierto de piedras, vigas, estucos, desprendidos de los techos"), se ajusta exactamente a algunas de las fotografías tomadas por la revista *Carteles* sobre los sucesos de casas voladas por explosivos (1975: 421-422).

Estas afirmaciones son reafirmadas por las propias palabras del personaje de Estrella, en cuya casa busca refugio el acosado:

De súbito, en un encenderse de terribles luminarias, se le establecía el encadenamiento implacable de los hechos. Las horribles fotografías le habían llegado por las planas de los diarios, sin que ella hubiese visto, en su estúpida cobardía de aquella vez, el comienzo de todo (Carpentier, 1985: 90).

Estas imágenes corresponden a casos periodísticamente resonantes en la época de la insurrección, como el asesinato del joven González Rubiera; en tal sentido la fotografía cobra aquí el carácter documental que asume en el marco de la prensa periódica. Jeff L. Rosenheim señala en "Walker Evans y el crimen de Cuba" (2008) que el fotógrafo norteamericano, de la mano de José Antonio Fernández de Castro y de Jorge Fernández de Castro, pudo acceder al departamento de documentación del *Diario de la Marina* y fotografiar los recortes periodísticos publicados de manera anónima en la prensa local. Las dramáticas fotografías mostraban muertes violentas, detenciones y lemas revolucionarios. Al respecto, señala Modesto Sánchez:

Los periódicos mostraban cadáveres yacentes en una acera que le era conocida, charcos de sangre entre muebles derribados, agonizantes en la mesa de operaciones, y unas ventanas -la de la cocina y la despensa- por donde habían huido unos pocos, arrojándose a un barranco (130).

Durante su refugio en la casona del Mirador, el acosado rememora los momentos previos a su viaje a La Habana; entre ellos, evoca una fotografía que cifra sus anhelos y expectativas en la gran ciudad y da cuenta de la relevancia de esta moderna técnica visual en la conformación de los imaginarios sobre la capital cubana dentro de la isla:

Al cabo del viaje será la capital, con la Fuente de la India Habana, toda de mármol blanco, como se la veía en el cromo de revista fijo en la pared con chinches, cuya leyenda recordaba que a su sombra había soñado otrora un poeta Heredia, a quien el hecho de nacer en un pueblo tonto, semejante a éste, no hubiese impedido llegar a ser Académico Francés (1985: 54).

Esta referencia visual contiene múltiples significaciones y proyecciones en el trayecto del protagonista. Por un lado, la fotografía resulta significativa en relación con

componente fundacional de la ciudad pues se trata de lo que se cree fue el primer daguerrotipo tomado en La Habana por el italiano Antonio Rezzonico; por otro, la imagen que representa, la escultura mencionada, no es otra que una de las obras de arte instauradoras del espíritu independentista y la conciencia criolla en la isla. La *Fuente de la India* o de la *Noble Habana*, diseñada en mármol de Carrara por el arquitecto italiano Giuseppe Gaggini (1791-1867), en 1837, a pedido del Intendente de Hacienda, Claudio Martínez de Pinillo, Conde de Villanueva, fue producto de la disputa iniciada con las primeras manifestaciones independentistas entre peninsulares y criollos.<sup>5</sup> Esta escultura -vinculada, entonces, al ámbito de lo anhelado por el protagonista antes de su arribo a La Habana- se va a contrastar, más adelante, con la *Fuente de Neptuno* instalada en 1836 por el gobernador Tacón en homenaje a los comerciantes españoles, monumento relacionado con la persecución y el peligro de ser capturado:

Después de ponerse las gafas tras de cuyos cristales oscuros -hechos para el sol, usados de noche- se sentía más escondido, comenzó a andar de sombra en sombra, apretando el paso, metiendo la cara entre las solapas, cuando cruzaba por una luz. [...]. De sombra en sombra alcanzó el término de los árboles, pasando al mundo de las columnas. Columnas listadas de azul y blanco, con barandales entre los fustes: doble galería de portales, en esa calzada real cuya Fuente de Neptuno se adornaba de tritones semejantes a perros bravos, con pasquines electorales pegados en los lomos (1985: 84-85).

Una vez recluido en la habitación del Mirador, el acosado revisa el baúl con los objetos que había traído de su pueblo; como indica Izquierdo, el relato constituye una *mise en abîme* de la época heroica a la vez que sintetiza la voluntad de evasión al pasado y el ansia de restauración de la unidad perdida:

Pero hoy, al levantar la tapa, encontraba nuevamente la Universidad abandonada, bien presente en el estuche de compases y bigoterías regalado por su padre; en la regla de cálculo, tiralíneas y cartabones: en el pomo de tinta china, vacío, que aún despedía su olor alcanforado. Ahí estaba el *Tratado* de Viñola, con los cinco órdenes, y también el cuaderno escolar donde, adolescente, hubiera pegado fotografías del templo de Paestum y del domo de Brunelleschi, la “Casa de la Cascada” y una perspectiva del templo de Uxmal. Los insectos se habían cebado con la tela de sus primeros dibujos a pluma, y de los capiteles y basas, copiados en papel transparente, sólo quedaba un encaje amarillento que se rompía en las manos. Luego, eran libros de Historia de la Arquitectura, de geometría descriptiva, y, al fondo, sobre el diploma, la tarjeta de Afiliado al Partido. [...] Le decían que no perdiese el tiempo en reuniones de célula, ni en leer opúsculos marxistas, o el elogio de remotas granjas colectivas, con fotos de tractoristas sonrientes y vacas dotadas de ubres fenomenales, cuando los mejores de su generación caían bajo el plomo de la policía represiva (1985: 56-57).

El pasaje resume la trayectoria del protagonista hasta el presente del relato. El baúl contiene objetos eminentemente visuales (fotografías, dibujos) o bien vinculados con el oficio de arquitecto (instrumentos, libros), reservorio de una memoria emotiva que se resignifica a la luz del presente: “Ahora, aspirando un olor a papeles roídos, a alcanfor

de tintas secas, hallaba en aquel baúl como una figuración, sólo descifrable para él, del Paraíso antes de la Culpa” (1985: 57), período que se corresponde con la fase del idealismo revolucionario. De este modo, la composición visual de *El acoso* combina el discurso arquitectónico y ornamental, testimonio de permanencia de una tradición en tensión frente a las construcciones modernas, con las nuevas técnicas masificadas del discurso fotográfico en la prensa periódica.

Como señalamos anteriormente, en *El acoso* (1956), *El siglo de las luces* (1962), y *La consagración de la primavera* (1978), las artes visuales no sólo conforman un prisma fructífero para indagar las relaciones entre Europa y América, sino que van a constituirse en un código simbólico fundamental para definir los rasgos de lo latinoamericano. En este sentido, la mirada se orienta al espacio urbano donde se destaca la arquitectura latinoamericana con sus procesos de simbiosis y confluencias, así como la pintura barroquizante del modernismo y vanguardismo cubanos. Por lo tanto, a partir de los años cincuenta y principios de los sesenta, de manera concomitante con el desarrollo de la teoría del barroco americano, en la novela carpenteriana observamos una apropiación y reescritura de registros visuales en vinculación con tópicos y técnicas narrativas que configuran los modos de percibir y representar la singularidad de lo latinoamericano.

## Bibliografía

- Carpentier, Alejo (1985) [1956] *El acoso*. Seix Barral, Barcelona.
- Carpentier, Alejo (1985) [1953] *Los pasos perdidos*. Cátedra, Madrid.
- Carpentier, Alejo (1987) *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Plaza & Janés, Barcelona.
- Carpentier, Alejo (1991) *Conferencias. Obras completas*, vol. 14. Siglo XXI, México.
- Carpentier, Alejo (1982) *La ciudad de las columnas*. Letras Cubanas, La Habana.
- González Echevarría, Roberto (1993) *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*. UNAM, México.
- Izquierdo, Yolanda (2002) *Acoso y ocaso de una ciudad: La Habana de Alejo Carpentier y Guillermo Cabrera Infante*. Isla Negra, San Juan de Puerto Rico.
- Müller-Berg, Klaus (1969) “Entrevista con Alejo Carpentier”. *Cuadernos Americanos*, vol. 28, núm.4, p.144.
- Navascués, Javier de (2007) “La mirada turística de Carpentier”. En *La ciudad imaginaria*. Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, pp. 261-275.
- Riccio, Alessandra (1989) “Palabras para decir La Habana”. En *La selva en el damero: espacio literario y espacio urbano en América Latina*, ed. Rosalba Campra, Giardini Editori, Pisa, pp. 59-71.
- Sánchez, Modesto (1975) “El fondo histórico de El acoso. Época heroica y época del botín”. En *Revista Iberoamericana*, vol. XLI, n° 92-93, Pittsburgh, julio-diciembre, pp. 397-422.
- Segre, Roberto (1985) “El sistema monumental en la ciudad de La Habana, 1900-1930”. En *Ciudad y territorio: Revista de ciencia urbana*, n° 63-64, pp. 17-26.
- Segre, Roberto (1993) “La Habana: una modernidad atemporal”. Disponible en: <http://www.rafaellopezrangel.com/Reflexiones%20sobre%20la%20arquitectura%20y%20el%20urbanismo%20latinoamericanos/Design/archivos%20texto/La%20%20Habana.doc>
- Toledo, Carolina (2013) “Configuraciones de la ciudad en *Paradiso* y las crónicas habaneras de José Lezama Lima”. En Teresa Basile y Nancy Calomarde (Eds.), *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...* Corregidor, Buenos Aires, pp. 267-285.
- Toledo, Carolina (2017) “Literatura y artes visuales en tres escritores cubanos: Carpentier, Lezama Lima y Sarduy”. En *Boletín de arte* [On line], n° 17, pp. 54-58. Disponible en: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/489/774> (consultado el 12/2/2019)
- Vásquez, Carmen (1997). “La Habana -exteriores e interiores- en *El acoso* de Alejo Carpentier”. En Jacqueline Covo (Ed.), *Historia, espacio e imaginario*. Presses Universitaires du Septentrion, Paris, pp. 99-106.
- Vásquez, Carmen (2017) “Una carta, un congreso y una guerra”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/una-carta-un-congreso-y-una-guerra-alejo-carpentier-849859/> (consultado el 12/2/2019)
- Wescher, Herta (1976) *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*. Gustavo Gili, Barcelona.
- ZZardoya Loureda, María Victoria (2014) “Cuando La Habana se engalanó”. En *Quiroga: Revista de Patrimonio Iberoamericano*, núm. 5, enero-junio, pp. 128-142.

---

<sup>1</sup> Carmen Vásquez (1997) afirma que el personaje del acosado está inspirado en la figura de José Soler Lezama, militante del Partido Comunista Cubano, miembro del Directorio Estudiantil e integrante de la asociación insurgente A.B.C con la cual colaboraba Carpentier desde París. Soler fue acusado de traición y condenado a ejecución.

<sup>2</sup> El escritor Lino Novás Calvo (1903-1983), nacido en España y criado en La Habana desde los siete años, había ejercido múltiples oficios en su juventud: empleado de limpieza, carbonero, boxeador y taxista, perspectiva que colabora en el registro urbanístico que contiene el relato.

<sup>3</sup> En una entrevista con Klaus Müller-Berg, Carpentier señaló que la novela surgió luego de un incidente real cuando en 1944, a su regreso a Cuba, participó del montaje de la tragedia *Coéforas* de Esquilo en la Universidad de La Habana. Durante la representación de la escena de la muerte de Clitemnestra se oyó un disparo que interrumpió el desarrollo del drama. Era un fugitivo abatido por la policía en los primeros años de la dictadura de Fulgencio Batista. Ver: “Entrevista con Alejo Carpentier” (1969).

<sup>4</sup> Carmen Vásquez señala que, en realidad, Ribemont-Dessaignes sólo prestó su nombre para esta publicación que estuvo a cargo de Carpentier. Ver: Vásquez, Carmen: “Una carta, un congreso y una guerra” (2017).

<sup>5</sup> Durante los años 1934 y 1938, bajo el mando del Gobernador Miguel Tacón, La Habana sufrió cambios sustanciales en su arquitectura vinculados a propósitos históricos, militares e higienistas. La expansión del cólera, previa a la asunción de Tacón, promovió la creación de 3270 varas de cloacas, un canal para conducir el agua a la Zanja hasta un depósito donde se pudiera limpiar y evitar las inundaciones en la zona de intramuros. En esa época, se creó también una nueva Puerta en dirección a la calle O' Reilly para evitar la congestión de tráfico en la Puerta de Monserrate; se prolongó la Alameda de extramuros que sería el actual Paseo del Prado y otro nuevo Paseo del Tacón; también se creó la Cárcel, el Mercado de Tacón, el Mercado del Cristo, el Teatro del Tacón, la Pescadería, el Matadero, la Casa de recreo de los Capitanes Generales en el Paseo Militar y se colocaron en los paseos bancos, copas, esculturas y fuentes de estilo neoclásico. En 1836, Tacón dispuso la colocación de la Fuente de los Leones en la Plaza de San Francisco y, en 1839, la Fuente de Neptuno en el Paseo del Prado. Todas estas construcciones y reformas edilicias estaban orientadas a glorificar su figura y el poder de la corona española poco después de las primeras manifestaciones independentistas en la isla. Por otro lado, el Intendente de Hacienda, Claudio García de Pinillos, representaba la aristocracia local y emprendió otras construcciones que derivaron en importantes cambios urbanos: introdujo el ferrocarril en 1837. Ver: María Victoria Zardoya Loureda, “Cuando La Habana se engalanó” (2014).

## “CONVERTIR LA NATURALEZA EN UN TAPIZ”: EL PAISAJE EN LAS ESTÉTICAS JOSÉ LEZAMA LIMA, VICENTE GERBASI Y OCTAVIO PAZ

Daniela Evangelina Chazarreta\*

### Resumen

Encontramos significativas coincidencias en las teorías acerca del paisaje que proponen el venezolano Vicente Gerbasi, el cubano José Lezama Lima y el mexicano Octavio Paz. En los tres, el paisaje se propone como una categoría que religa, que concilia, pues enlaza al sujeto con su entorno a través de la analogía; vincula sus propias poéticas con un linaje, con una tradición sobre todo continental, pero también universal consolidando la integración entre pasado y presente, tiempo y espacio y, finalmente, el paisaje es imagen de la configuración del discurso poético propio.

**Palabras clave:** Vicente Gerbasi – José Lezama Lima – Octavio Paz – Paisaje - Poética

### “Turn Nature Into a Tapestry”: Landscape in José Lezama, Vicente Gerbasi y Octavio Paz’s Aesthetics

### Abstract

This paper considers the meaningful coincidences in landscape theories among the Venezuelan Vicente Gerbasi, the Cuban José Lezama Lima and the Mexican Octavio Paz. In all three, landscape is proposed as a reconnection and reconciliation category as it links subject and environment through analogy, it links their own poetics with a lineage, with a tradition above all continental but also universal integrating the past and the present, space and time inquiries, and, finally, landscape is the own poetics construction image.

**Keywords:** Vicente Gerbasi – José Lezama Lima – Octavio Paz – Landscape - Poetics

## 1. Contextos

A partir de *La rama del relámpago* de 1953 de Vicente Gerbasi (Caracas, 1913-1992), *La expresión americana* de 1957 de José Lezama Lima (La Habana, 1910-1976) y “Paisaje y novela en México” (1960) de Octavio Paz (México, 1914-1998), nos interesa revisar el siguiente interrogante: ¿por qué resurge en ellos un interés por el paisaje americano? Esta figura de la naturaleza,<sup>1</sup> el paisaje, ya había sido transitada por el romanticismo y por las vanguardias, además de otras estéticas y, sin embargo, la

\*Investigadora Adjunta del CONICET y profesora a cargo de Literatura Latinoamericana para Lenguas Modernas en la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). E-mail: [dchazarreta@fahce.unlp.edu.ar](mailto:dchazarreta@fahce.unlp.edu.ar).  
Recibido el 23/2/2019. Aceptado el 20/4/2019.

década del cuarenta vuelve a otorgarle una preeminencia significativa. Nos atañe, entonces, revisar las propuestas de estos poetas que además conforman un cuadro generacional<sup>2</sup> enlazando consonancias y especificidades: para los tres, el paisaje es una categoría que religa pues enlaza al sujeto con su entorno a través de la analogía, y también vincula sus propias poéticas con un linaje, con una tradición sobre todo continental, pero también universal integrando la indagación particular en lo general, presente y pasado, tiempo y espacio; finalmente, el paisaje es imagen de la configuración del discurso poético propio.

La frase que inaugura el título (“convertir la naturaleza en un tapiz”) está tomada de “Imagen de América Latina” (1972), uno de los últimos ensayos de José Lezama Lima, incluido en *América Latina en su literatura* coordinado por César Fernández Moreno. Con la certeza de que el paisaje resignifica el vínculo entre sujeto y espacio o naturaleza, Lezama elabora en este texto una vez más, la historia de la cultura propia a través de la imagen, es decir, la instancia a partir de la cual la imaginación y lo maravilloso impregnan los elementos de la naturaleza tanto desde las concepciones propias de la cultura precolombina<sup>3</sup> como de los textos de los cronistas de Indias:

En sus peregrinaciones por España, Colón llega a la catedral de Zamora, donde se guardan unos exquisitos tapices. Aparecen escenas galantes de damas y guerreros, rodeados de todas las incitaciones provenzales de color y de formas. La galantería, los pájaros y las flores, mezclan el primor de los gestos con la naturaleza más refinada en su esbeltez. [...]. Si después de contemplar esos tapices de la catedral de Zamora leemos algunas páginas del *Diario* de Colón, nos impresiona ese afán de querer *convertir la naturaleza en un tapiz*, subraya el primor de las aves ligeras que se confunden con las hojas extremadamente matizadas. En la imaginación de Colón saltan los delfines y los sirénidos del Mediterráneo y los juegos poéticos y los torneos guerreros provenzales (Lezama Lima, 1972: 465-466: la cursiva es nuestra).

A esta altura Hispanoamérica había ya iniciado (en la década de los cuarenta) una etapa de regreso de intelectuales tanto hispanoamericanos como europeos (predominantemente españoles), luego de la caída de la República española y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial (1939). Como se sabe, las consecuencias culturales de este proceso migratorio, de este fenómeno altamente significativo en la historia cultural hispanoamericana, fueron muy valiosas (González Echevarría, 1974: 12; Rodríguez Monegal, 1970: 47-50); nos importan sobre todo dos: por una parte, resurge un crecimiento de la conciencia nacional y continental que se traduce en tendencias autonomistas y por otra, emerge un movimiento mundonovista inspirado en las teorías de Spengler presentes en *La decadencia de Occidente* (1918), traducida al español en 1923: el estudioso alemán afirmaba que había un fuerte lazo entre el paisaje y la emergencia de la propia cultura (América estaba en este estadio) y que la decadencia iniciaba cuando el proceso de reflexividad se acentuaba (instancia en la que estaba el continente europeo). Como ya es conocido, estas ideas fueron ampliamente difundidas por la *Revista de Occidente* dirigida por José Ortega y Gasset. Los intelectuales que estamos analizando van a proponer estrategias que se hacen eco de estas ideas de tendencias autonomistas y mundonovistas: en primer lugar, el paisaje se

propone desde lo local hacia lo universal, pues enlaza lo americano con una alta tradición cuyo linaje construyen los poetas mencionados; en segundo lugar, la escritura poética se propone como el discurso que organiza una materia en caos (la heterogeneidad del paisaje hispanoamericano) y, finalmente, el paisaje es símbolo -en el sentido simbolista, es decir, sugerente- de la propia escritura poética y permite seguir gestando la autonomía de la poesía.<sup>4</sup> En definitiva, la teoría del paisaje en estos tres poetas retoma e intenta dar respuesta al “dilema de la ubicación de América en la historia universal, que había sido replanteado por la vanguardia a raíz de la diseminación en castellano de las obras de dos filósofos que ofrecían estimulantes aunque contradictorias soluciones: Spengler y Hegel” (González Echevarría, 1974: 18).

## 2. América hispana, el caos primordial

En *La rama del relámpago*, Gerbasi inicia su periplo acerca de la naturaleza de la propia poesía a partir de un binomio muy significativo: caos y misterio. Al realizar su reseña de la obra de Humberto Díaz Casanueva (Santiago de Chile, 1906-1992), Gerbasi retoma la idea de Spengler sobre el momento en que se encontraba la cultura hispanoamericana y opone el primado de la reflexividad europea (ubicada en el paradigma de la ciencia y haciéndose eco de Spengler)<sup>5</sup> al misterio inaprensible americano:

Humberto Díaz Casanueva en *El blasfemo coronado* [1940] es uno de los poetas más americanos de los actuales momentos. Pero lo americano en él no es lo decorativo, sino lo profundo del mundo americano. América todavía es un misterio y como misterio ha de expresarse. Para encontrar a América es preciso buscarla en su caos, que va desde la vida cosmopolita de sus grandes puertos y ciudades, pasa por las vastas comarcas que nosotros los iberoamericanos llamamos *interior*, con sus llanos, montañas y abruptas regiones despobladas, y llega hasta el *hinterland*, donde florecen selvas alucinantes y plenas de peligro, cruzadas por anchos ríos oscuros y convulsos, en cuyas márgenes habita el indio en su primitiva actitud de asechanza (1953: 81; la cursiva es de Gerbasi).

En esta cita se exhiben varias preocupaciones de Gerbasi: la creación de una poesía no solo nacional, sino americana y la consolidación de un discurso poético que resguarde su misterio (“América todavía es un misterio y como misterio ha de expresarse”) y organice o resignifique el caos que la define (“es preciso buscarla en su caos”). El misterio se esgrime como una estrategia derivada del ideario spengleriano que, a diferencia de Hegel, “mantenía que la decadencia de una cultura empezaba a manifestarse cuando surgía su reflexividad” (González Echevarría, 1974: 34). Sostener, entonces, una estética del misterio enfatiza que el discurso poético se construye desde lo indecible y configura lo secreto. Esta instancia abona, además, otra cuestión fundamental: el lazo entre lo propio y lo universal, pues Gerbasi vincula el misterio propio del espacio americano con el misterio de la existencia del hombre,<sup>6</sup> y la conformación de la expresión poética: “Bastante se ha dicho que en arte se debe partir de lo local para llegar a lo universal. Pero creo que el medio para lograrlo es aprovechando las experiencias, las vivencias que nos ofrece el medio, mediante una expresión que responda a lo universal” (Gerbasi, 1984: 101).

El otro componente del binomio, la imagen del caos, recorre todo el libro en que Gerbasi evalúa y propone una poética propia.<sup>7</sup> Se trata, coincidiendo con Lezama, tal como consideraremos posteriormente, del caos primordial:

Otro de los motivos por los cuales nos preocupa tanto este tema lo constituye el hecho de que, siendo nuestro hemisferio un mundo virgen e iluminado por el sol de los primeros días de la creación, es decir, un mundo que le ofrece grandes posibilidades expresivas al artista, no haya logrado, sino con una que otra excepción, expresiones artísticas realmente autóctonas (Gerbasi 1984: 99).

En esta línea está también el planteo de José Lezama Lima.<sup>8</sup> En *La expresión americana*,<sup>9</sup> Lezama vuelve al caos primordial para discutir con los seguidores de Hegel cuyas *Lecciones sobre la filosofía de la historia* había sido traducida en 1928 por José Gaos (y prologada por José Ortega y Gasset) y en donde América ocupaba un lugar problemático por su supuesta inferioridad natural;<sup>10</sup> en su ensayo, Lezama declara: “Lo que todavía nos asombra, es el desatado interés de Ortega y Gasset, por esas siete u ocho páginas donde Hegel enjuicia la América, en su *Filosofía de la historia universal*” (1993: 172).<sup>11</sup> Lezama resume de este modo su apreciación con respecto a la propuesta de Hegel: “Busca en la América, el espíritu objetivo, y lo que encuentra, como en el Génesis, es el aliento de Dios rizando las aguas, como una piedrecilla lanzada de canto sobre la tranquila laminación líquida” (Lezama Lima 1993: 172). La estrategia consiste aquí en insertar el paisaje americano en un punto de partida mítico (el génesis) y, por lo tanto, en colocar a América en un orbe atemporal, en el tiempo anterior al tiempo cronológico (que para Lezama es el de la poesía, el de la imagen y no el del logos, o “reflexión del espíritu sobre sí mismo y frente a la naturaleza” [Hegel 1953: 165]) y así, entonces, esquivar el criterio historicista que desplaza a la cultura hispanoamericana a un lugar epigonal.<sup>12</sup>

En *La expresión americana*, la categoría de paisaje es fundamental pues inicia el texto a partir de la siguiente frase: “Es la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido” (1993: 49); atraviesa todo el ensayo acompañando los hitos del “señor barroco” y el romanticismo americano independentista, para exponerse plenamente en “Sumas críticas del americano”, último capítulo del texto. Para Lezama, el paisaje es la categoría que distingue radicalmente lo europeo de lo americano: “Lo único que crea cultura es el paisaje y eso lo tenemos de maestra monstruosidad. Paisaje de espacio abierto, donde no se alzaría, como en los bosques de Auvernia, la casa del ahorcado” (Lezama Lima, 1993: 63). El intertexto pictórico de esta cita es *La maison pendu* (1874) de Paul Cézanne; a partir de esta pintura, Lezama exalta la oposición entre espacio abierto, propio de lo americano, y espacio cerrado, inscripto en lo europeo, en el que se obstruye el espacio visual del horizonte (Lezama Lima, 1993: nota 28). La mención de estos atributos es, por supuesto, simbólica pues la apertura refiere la característica de voracidad e incorporación cultural que para Lezama define lo americano.

En “Pensamientos en La Habana” de *La fijeza* (1949), Lezama propone la emergencia de una expresión propia (que se define como “estilo”) en un ámbito que se formula desde lo espacial habitado (“una tierra donde el hielo es una reminiscencia”), es decir, desde el paisaje (Collot, 2010):

Porque habito un susurro como un velamen,  
una tierra donde el hielo es una reminiscencia,  
el fuego no puede izar un pájaro  
y quemarlo en una conversación de estilo calmo.  
Aunque ese estilo no me dicte un sollozo  
y un brinco tenue me deje vivir malhumorado,  
no he de reconocer la inútil marcha  
de una máscara flotando donde yo no pueda,  
donde yo no pueda transportar el picapedrero o el picaporte  
a los museos donde se empapelan los asesinatos  
mientras los visitantes señalan la ardilla  
que con el rabo se ajusta las medias.  
Si un estilo anterior sacude el árbol,  
decide el sollozo de dos cabellos y exclama:  
*my soul is not in an ashtray.*  
(Lezama Lima, 1985: 151; la cursiva es del poeta)

En el poema se construyen dos instancias opuestas regidas por la contraposición pronominal entre la primera persona, en singular y en plural, y la tercera persona del plural; de esta oposición se deriva una antítesis tópica entre “museo” y “bosque”. Como hemos analizado en otra ocasión,<sup>13</sup> el poema revisa una vez más el problema de la tradición y del lugar de la expresión propia en el contexto de la cultura universal. Lo que en esta ocasión nos interesa es dar cuenta del fuerte vínculo entre paisaje y expresión autóctona. En este contexto, entonces, el museo es el espacio que representa la cultura exógena y consagrada: occidental o europea (representada por citas en inglés y en francés que hacia el final del texto se traducen); se trata de la cultura del “estado ciudad” que se contrapone al “estado y un bosque pequeño”. La configuración de este último ámbito tiene, en el poema, significaciones similares a las de la naturaleza genésica (en evidente intertextualidad con los versículos bíblicos) de *La expresión americana*, riqueza que contrarresta “la desnudez” del “nosotros” que resemantiza el tópico de la desnudez del buen salvaje inaugurado por Colón:

Los abalorios que nos han regalado  
han fortalecido nuestra propia miseria,  
pero como nos sabemos desnudos  
el ser se posará en nuestros pasos cruzados.  
Y mientras nos pintarrajeaban  
para que saltásemos de la urna cineraria,  
sabíamos que como siempre el viento rizaba las aguas  
y unos pasos seguían con fruición nuestra propia miseria.<sup>14</sup>  
(Lezama Lima, 1985: 157)

Sin pretensiones miméticas, el paisaje comienza a asomar en el segundo verso del poema; su presencia se acentúa en la segunda estrofa en contraposición con la imagen de las vitrinas que retoman el ideograma del museo: “Ellos no quieren saber que trepamos por las raíces húmedas del helecho” (Lezama Lima, 1985: 153) que luego se transforma en “bosque” recuperando el amplio campo semántico que tiene este lexema

como ámbito de lo maravilloso y que en relación con la naturaleza americana recupera, principalmente, el tópico de la exuberancia y la abundancia: “Nuestros bosques no obligan al hombre a perderse, / el bosque es para nosotros una serafina en la reminiscencia.”<sup>15</sup> (Lezama Lima, 1985: 158)

El lexema “serafina” (tela de lana de un tejido semejante a la bayeta, aunque más tupido y abatanado y adornada con diversos dibujos de flores) retoma la idea con la que iniciamos el artículo, es decir, el paisaje es para Lezama un tapiz, una urdimbre que abriga significaciones gestadas a través de los estratos culturales que se han ido acumulando desde los tiempos prehispánicos. Esta instancia nos vincula con otro aspecto fundamental del paisaje, el simbólico, que retomamos posteriormente.

Tanto Lezama como Gerbasi recurren al ámbito mítico (el Génesis del imaginario católico) para reivindicar a su propio continente y cultura. Esta estrategia se entrama, además, con dos tópicos ya mencionados: el del buen salvaje y el de lo maravilloso inaugurado, como es sabido, por las Crónicas de Indias. El paisaje es el recinto de lo mágico y lo mítico como constantemente lo señala Gerbasi en *La rama del relámpago*:

Hacemos a la naturaleza materia de nuestros sueños y la dirigimos como una varilla para despertar en nosotros lo maravilloso y hundirlo como luminosa categoría vivencial en nuestro anhelo. Establecemos una profunda relación en la cual se evidencia la magia. La expresión de todo hombre que haya establecido esta profunda relación está encantada, es ella misma el encantamiento. Todo secreto es mágico y esa relación es el mejor secreto del hombre. En él hay mayor posibilidad de elevación hacia Dios. De ese misterio nacen los más densos símbolos, los que descubren el ser en sus más hondas relaciones (Gerbasi, 1984: 54)

### **3. El paisaje construye el linaje de una nueva tradición**

En la dialéctica del misterio gerbasiano tienen habitación los tópicos del asombro y de la contemplación: el espacio es el ámbito que cobija la memoria afectiva (“El paisaje en que trascurrieron los días de nuestra infancia, especialmente si esta fue campesina, formó en nosotros el sentimiento de la naturaleza” [Gerbasi, 1984: 92]); el presente y el pasado se conjugan, por cierto, con la poesía a través de la poética del misterio:

La poesía, podríamos decir, nace de un profundo entusiasmo por la belleza. Este entusiasmo se va formando en nosotros por nuestro contacto con la naturaleza, cuyos inagotables aspectos abisman nuestra alma en la armonía y el misterio (Gerbasi, 1984: 92)

Desde lo afectivo, el paisaje reúne, como en un *collage*, la saga familiar a partir de los instantes vividos y el presente, como se expresa en “Frente a una nube del crepúsculo” de *Por arte de sol* (1958) trabajado desde las inflexiones verbales:

Los toros cebúes del crepúsculo  
mueven las orejas,  
espantan las moscas azules  
en un olor de estiércol.

Y las moscas aquí cerca,  
entre nuestra mirada y el confín,  
donde una nube se inflama  
como el fondo de una herrería.  
Y bajo los ramajes se reúnen los guitarreros,  
en la memoria del tiempo,  
bajo la nube encendida,  
en la llanura de luz roja,  
*donde una vez se establecieron los esclavos.*  
(Gerbasi 1986: 158; la cursiva es nuestra)

Entre los estratos que componen el paisaje gerbasiano, el discurso eglógico tiene un peso significativo, tal como se puede apreciar en los versos citados. El clima campesino en armonía con el ámbito natural asoma en el diseño de lo propio:

En todos los tiempos los poetas se han valido del ambiente eglógico para expresar hondos movimientos del alma, y, sin duda, estas descripciones bucólicas están fundadas en elementos captados en algún momento de su existencia, especialmente de la infancia, cuando los sentidos son más claros para el hechizo de la naturaleza (Gerbasi, 1984: 93)

Esta inclusión apela a la construcción de una tradición, pues el paisaje es una categoría que religa no solo el pasado y presente enlazados a la memoria afectiva, sino también a la memoria cultural (que tiene su equivalente en la “reminiscencia” lezamiana). El poliedro se construye además con otra arista: el género de las soledades que, apreciado por los tres poetas, retoma uno de los núcleos más ricos de la poesía occidental, en especial de la poesía española; citamos a continuación uno de los tantos ejemplos del tópico que atraviesa la estética de Gerbasi, “Paisaje detenido”:<sup>16</sup>

El llano va hacia el sur  
con *verde* de paleta espesa,  
*y entre el verde y el cielo*  
*los ojos guardan en su memoria*  
*una línea de soledad,*  
*con alguna palmera sola,*  
y vuelven a lo más próximo,  
al agua y a los juncos,  
de donde suben garzas, blancas, lilas,  
corocoras rojas, todas livianas,  
en liviandad del aire,  
como flores en pausado vuelo.  
Y vuelve a alejarse con ellas la mirada,  
Por el redondo espacio, con geometrías pintadas en la brisa,  
llano abajo, por rumbos de la tarde y del vaquero,  
llano adentro, donde los grandes ríos  
pasan con un amarillo oscuro de lejanas tierras.  
Reverberación.  
Allí los navegantes de un reino solar

en los resplandores del agua,  
la mirada en esas largas canoas  
de negra madera de la selva,  
lentas en su fluvial historia,  
río abajo, llano abajo,  
en los colores cambiantes  
de una tarde extraña al presente,  
hacia una luna de barrancos  
y pequeñas nubes  
como ensangrentados asuntos del cielo.  
(Gerbasi, 1986: 159-160)

Los primeros versos se instalan en la construcción del “paisaje detenido”: es el sujeto poético a través de su mirada que va deslindando y organizando el espacio desde lo más lejano (el horizonte) a lo “más próximo”. El horizonte resulta una de las figuras más significativas en la organización del espacio pues representa un “cierre” o “clausura” en la conformación de la “buena forma” en la que cada elemento concierta una unidad perceptiva y estética organizada por la mirada del sujeto que contempla otorgando un sentido y ordenando armónicamente el recinto observado (Collot, 2010: 199-200); la “buena forma” se destaca además por las menciones de la redondez y la geometría (“por el redondo espacio, / con geometrías pintadas en la brisa”). En estos versos también se instala el tópico de la soledad a través de la repetición (“una línea de soledad / con alguna palmera sola”) en eco con la afirmación gerbasiana acerca de esta característica del pueblo y el suelo venezolanos:

Entre todos nuestros sentimientos es el de la soledad el que domina el alma venezolana. Y es que sino fuera así, el hombre venezolano estaría en contradicción con su propio medio. ¿Cómo podríamos nosotros no estar invadidos de soledad, acorralados de soledad, agobiados de soledad, si toda nuestra tierra, si todo nuestro paisaje, de la selva al mar y de la montaña a las costas del oriente, es la presencia cabal y angustiante de la desolación?  
(Gerbasi, 19: 97-98)<sup>17</sup>

El paisaje se construye, además, a través de dos instancias: el catálogo de bestiario y herbario autóctonos (“garzas, blancas, lilas, / corocoras rojas”) y el tópico de la “reverberación” (cuyo término está enfatizado en la espacialidad textual al ocupar un solo verso en el último tercio del poema), que se traduce en una paleta abundante de matices y recupera un lugar común del tratamiento del trópico: la intensidad de la luz solar.

Lezama también va a recuperar el género de las soledades a través de la reivindicación de la figura de José Martí;<sup>18</sup> en su estética, el paisaje se inscribe en la tradición a través de las soledades, del mito bíblico del Génesis y de las crónicas de Indias, tal como lo expresamos citando “Imagen de América Latina”. Las crónicas de Indias representan para Lezama la inauguración de un imaginario que atraviesa la construcción de la imagen de nuestro continente.

La soledad y el misterio se vinculan, entonces, no solo con características del paisaje autóctono, sino con dilemas humanos existenciales y universales tal como lo expresa Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950) y también en su poesía como analizamos en el siguiente apartado. El paisaje, pues, no solo construye un linaje y propone una tradición sino que, además, contribuye en la aspiración presente en los tres poetas de indagar desde lo particular (sin caer en nacionalismos radicales) hacia lo universal. Uno de los modos privilegiados es, pues, forjar la autonomía a partir de la construcción de una tradición enlazada también con los orígenes, en este caso, de la civilización occidental, recurriendo, por supuesto, a la Antigüedad grecolatina representado por las églogas. El paisaje, además, proporciona lazos continentales coetáneos: Gerbasi reivindica a Pablo Neruda y a César Vallejo (Gerbasi, 1984: 94) y también a Andrés Bello con su “Silva a la agricultura de la zona tórrida” (1826) y a Francisco Lazo Martí y su “Silva criolla” (1901). Lezama recupera a José Martí y Octavio Paz a las producciones de D. H. Lawrence, Malcolm Lowry y Juan Rulfo, como establecemos a continuación.

#### 4. Paisaje y símbolo

Otra cuestión en la que coinciden los tres poetas es en que el paisaje es símbolo.<sup>19</sup> Como expresamos anteriormente, la estrategia consiste, en este caso, en recuperar lo particular, el paisaje propio, y lo universal, la condición del hombre. Esta impronta incluye, por cierto, una elección estética en la cual la indagación de lo particular está enlazada con lo universal escapando, entonces, a propuestas nacionalistas que habían imperado sobre todo en México y en Venezuela. Sobre ello, Octavio Paz menciona: “No sé si los nacionalistas en literatura hayan advertido que nuestras novelas dan una imagen más bien pobre y superficial de la naturaleza mexicana” (Paz, 1967: 16). Paz también recupera la índole genésica de la naturaleza mexicana y su magia en línea con lo que hemos analizado anteriormente acerca de Gerbasi y Lezama: “el [tema] de *La serpiente emplumada* [es] la construcción de un espacio mágico -es decir, de una naturaleza que ha recobrado su inocencia- para celebrar la reconciliación del cielo y la tierra, del cuerpo y el alma, del hombre y la mujer” (1967: 17). El paisaje, entonces, también se presenta como una categoría que religa, que concilia. La discusión de Paz, como hemos mencionado, se dará, en torno a lo que considera los excesos del nacionalismo mexicano posteriores a la Revolución. En este caso, Paz acentúa aún más lo universal que lo particular como diferencia específica del tratamiento del paisaje:

La visión de ambos novelistas no se apoya en el paisaje; el paisaje es el que se sustenta en la visión poética. El espíritu sostiene a la piedra y no a la inversa. El paisaje no aparece como fondo o escenario; es algo vivo y que asume mil formas; es un símbolo y algo más que un símbolo: un interlocutor y, en fin, el verdadero protagonista del relato. Un paisaje no es la descripción, más o menos acertada, de lo que ven nuestros ojos sino la revelación de lo que está atrás de las apariencias visuales. Un paisaje nunca está referido a sí mismo sino a otra cosa, a un más allá. Es una metafísica, una religión, una idea del hombre y del cosmos (Paz 1967: 17).

La construcción del paisaje en los tres poetas se vincula, además, con la reflexión sobre su propia estética. Los tres toman elementos significativos de sus propios paisajes

que pasan a tener una significación simbólica en sus poéticas. De este modo, por ejemplo, el mar, en Lezama, es imagen de la tradición, y su resaca, imagen de la cultura híbrida que ofrece el cubano a partir de la lectura de esa tradición y que su poesía reconstruye constantemente; la selva en Gerbasi es imagen del misterio que circunda la existencia del hombre del cual esa naturaleza y la poesía son representación, y el páramo en Paz es imagen de la soledad, la sequía, la esterilidad, el silencio como inicio de la creación poética, de la inspiración, y antecedente de su escritura: “Hay que decir, por otra parte que la creación poética exige un trastorno total de nuestras perspectivas cotidianas: la feliz facilidad de la inspiración brota de un abismo. El decir del poeta se inicia como silencio, esterilidad, sequía” (1972: 162).

Esta instancia que implica lo metapoético se circunscribe vastamente en la poesía de Paz. Lejos del paisaje edénico de Lezama y de Gerbasi, aquí sobresale lo inhóspito carente de todo telurismo, exuberancia descriptiva o pintoresca presentándose austero y minimalista, como en el poema “Paisaje” de *Días hábiles* (1958-1961):<sup>20</sup>

Peña y precipicio,  
más tiempo que piedra,  
materia sin tiempo.

Por sus cicatrices  
sin moverse cae  
perpetua agua virgen.

Reposa lo inmenso  
piedra sobre piedra,  
piedras sobre aire.

Se despliega el mundo  
tal cual es, inmóvil  
sol en el abismo.

Balanza del vértigo:  
las rocas no pesan  
más que nuestras sombras.  
(Paz, 1997: 279)

El texto significa, en el poemario, un punto de inflexión entre la esterilidad (iniciada por “Entrada en la materia”, “La palabra escrita”, “La palabra dicha”), que aquí se enfatiza para conformar el páramo. Su estructura magra conformada por tercetos de arte menor (hexasílabos) se condice con la austeridad de los elementos naturales (“piedra”, “agua”, “aire”, “sol”); el vértigo inicia (“precipicio”) y se retoma en la última estrofa (“Balanza del vértigo”) para negarse o, tal como dice este verso, equilibrar naturaleza y sujeto poético a través de la construcción del paisaje pues este solo acaece a partir de la existencia de un sujeto que lo contempla (“las rocas no pesan / más que nuestras sombras”). Como un rompecabezas, el poemario continúa con la mención de la identidad y la mirada que significa, en poemas homónimos: la tensión entre la naturaleza como una entidad eterna e impermeable (1972: 153) que comienza a diluirse en “Paisaje” se disuelve en “El mismo tiempo”.

La configuración del poema citado está en línea con lo que Paz indica acerca de Juan Rulfo:

Juan Rulfo es el único novelista mexicano que nos ha dado una imagen -no una descripción- de nuestro paisaje. Como en el caso de Lawrence y Lowry, no nos ha entregado un documento fotográfico o una pintura impresionista sino que sus intuiciones y obsesiones personales han encarnado en la piedra, el polvo, el pirú. Su visión de este mundo es, en realidad, visión de *otro mundo* (Paz, 1967: 18; las cursivas son del poeta).

En los tres poetas el paisaje resulta, por cierto, una metáfora de otra realidad (ya sea humana o estética). Aquí está presente otro modo en que el paisaje concilia o religa: la analogía, tan apreciada por los tres escritores.

## 5. A modo de conclusión

La figura del paisaje resulta una categoría que religa y concilia en el contexto de las poéticas de José Lezama Lima, Vicente Gerbasi y Octavio Paz. En primer lugar, el paisaje se construye retomando el mito genésico y, por lo tanto, volviendo a los tópicos inaugurados por las Crónicas de Indias, la poesía pastoril y la lírica de las soledades, pero el paisaje no solo se construye a través de este linaje, sino también de redes continentales incluyendo escritores coetáneos: anglosajones y un mexicano, en el caso de Paz, hispanoamericanos en el caso de Gerbasi y Lezama Lima siempre en línea con estrategias que introducen a la naturaleza y al hombre latinoamericano en una indagación universal sin desprenderlos de sus particularidades, generando otros modos de hacerla significar (Zanetti, 2006: 352).

Otra de las aristas en que se reivindica el paisaje es el espacio como recinto de la memoria afectiva en que confluyen el pasado vivido y el presente: lo tópico entonces resguarda la saga familiar y la historia de los sentimientos del sujeto poético. El enlace presente / pasado se complementa con el lazo que va de lo particular a lo universal pues la estética del paisaje busca lo autóctono desde estrategias que renuevan la expresión poética y, además, inquietan no solo al americano, sino al hombre en general.

Finalmente, la arista que cierra el circuito que diseña al paisaje como figura inclusiva es la relación entre el metadiscurso poético y su configuración: el ámbito natural no solo resguarda lo afectivo, lo humano, sino que también es imagen, figura, símbolo de las reflexiones que se realizan con respecto a la propia estética aspirando a la consolidación de la autonomía poética en el que el lugar de lo hispanoamericano en el contexto de la historia y letras universales no sea depreciado, sino valorizado y reconocido.

## Bibliografía citada

*Biblia de Jerusalén* (1999) Desclée de Brower, Bilbao.  
Chazarreta, Daniela Evangelina (2012) *Lecturas de la tradición en la poesía de José Lezama Lima*. Caligrafías: Quilmes. Ebook

- Chazarreta, Daniela Evangelina (2016) “Dimensiones del espacio: el trópico en la poesía de Vicente Gerbasi”. En *Tenso diagonal*. [On line], n° 2, pp. 82-95. Disponible en: <http://tensodiagonal.org> (consultado el 21/11/2016).
- Chazarreta, Daniela Evangelina (2018) “Naturaleza y paisaje en *Libertad bajo palabra* de Octavio Paz”. En *Mitologías hoy. Revista de pensamiento crítico y estudios literarios latinoamericanos*. [On line], n° 18, diciembre: 225-245. DOI <http://dx.doi.org/10.5565/rev/mitologias.574> (consultado el 11/12/2018).
- Chiampi, Irlemar (1993) “La historia tejida por la imagen”. Introducción a su edición de Lezama Lima, José, *La expresión americana*. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 9-46.
- Collot, Michel (2010) “De l’horizon du paysage à l’horizon des poètes”. En I. Ferreira Alves, M. Feitosa Marcia (org.), *Literatura e Paisagem. Perspectivas e dialogos*. Editora de UFF, Nitéroi, pp. 191-203.
- Gerbasi, Vicente (1984 [1953]) “Paisaje y poesía”. *La rama del relámpago*. La Casa de Bello: Caracas,
- Gerbasi, Vicente (1986) *Por arte de sol*. En *Obra poética*. Biblioteca Ayacucho, Caracas, pp. 149-174.
- González Echevarría, Roberto (1974) “Isla a su Vuelo Fugitiva: Carpentier y el Realismo Mágico”. En *Revista Iberoamericana*, vol. XL, n° 86, Pittsburgh, enero-marzo, pp. 9-63.
- Hegel, Georg (1953) *Lecciones sobre la filosofía de la Historia Universal*. Traducción de José Gaos. Revista de Occidente, Madrid.
- Lezama Lima, José (1972) “Imagen de América Latina”. En Fernández Moreno, César (coord.) *América Latina en su literatura*. Siglo XXI, México, pp. 462-468.
- Lezama Lima, José (1977) *Obras completas*. Aguilar, México, tomo II: ensayos y cuentos.
- Lezama Lima, José (1985) “Pensamientos en La Habana”. En: *La fijeza. Poesía completa*. Letras Cubanas, La Habana, pp. 158-151.
- Lezama Lima, José (1993) *La expresión americana*. Edición de Irlemar Chiampi con el texto establecido. Fondo de Cultura Económica, México
- Paz, Octavio (1967) “Paisaje y novela en México”. En *Corriente alterna*. Siglo XXI, México, pp. 16-18.
- Paz, Octavio (1972) *El arco y la lira*. Tercera edición. Fondo de Cultura Económica, México.
- Paz, Octavio (1997) *Días hábiles*. En *Obra poética I (1935-1970)*. Segunda edición. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 261-285. Tomo 2 de las *Obras completas*.
- Rodríguez Monegal, Emir (1970) “La nueva novela latinoamericana”. En *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*. El Colegio de México, México, pp. 47-63.
- Santí, Enrico-Mario (1975) “Lezama, Vitier y la Crítica de la Razón Reminiscente”. En *Revista Iberoamericana*, vol. XLI, n° 92-93, Pittsburgh, pp. 535-546.
- Silvestri, Graciela (2011) *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de La Plata*. Edición a cargo de Juan Suriano. Edhasa, Buenos Aires.
- Spengler, Oswald (1966) *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal*. Traducido por Manuel Morente. Espasa-Calpe, Madrid. Tomos I y II.
- Vossler, Karl (1946) *La poesía de la soledad en España*. Losada, Buenos Aires.

Zanetti, Susana (2006) “Las transformaciones del trópico en la poesía de Vicente Gerbasi”. En Cabrera, Rosana y Poloni, Noelia, *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Eudeba: Buenos Aires, pp. 351-357.

## Notas

<sup>1</sup> Eludiendo y dando respuesta a un dilema teórico sustantivo en relación con la categoría de paisaje como imagen plástica, Graciela Silvestri resuelve, siguiendo la definición de Auerbach, utilizar la palabra figura como configuración externa, apariencia de las cosas, lo que se manifiesta de nuevo o se transforma. En ella, entonces, incluye todas las derivaciones que implican una construcción subjetiva de la naturaleza: desierto, paisaje, jardín, entre otras (Silvestri, 2011: 18).

<sup>2</sup> Sabemos que la noción de generación está desestimada hace ya mucho tiempo por la crítica literaria; rescatamos, entonces, la denominación “cuadro generacional” recuperando la impronta de una constelación de escritores coetáneos que comparten el mismo universo de ideas, entendiendo esta noción no como compartimentos estancos, sino como una red de vínculos (Rodríguez Monegal, 1970: 51).

<sup>3</sup> En el ensayo mencionado, Lezama asevera lo siguiente: “La imagen americana se libera presionada por el espacio gnóstico que reemplaza la dimensión por la imagen, tal como en el mundo antiguo el destierro, el cautiverio y la liberación, empiezan a poblar lo estelar y a reactuar sobre la historia. [...]. Ese sentido del espacio seduce desde el principio a los incas; en una de sus más primitivas fábulas, salen por las ventanas de unas peñas que están cerca del Cuzco, por allí salieron cuatro hombres y cuatro mujeres [...]. Salieron por la ventana de en medio, es la ventana real. En la ventana tenían que ver un espacio donde participaban lo estelar y el hombre. En el centro de la ventana aparece un ombligo, que es la ciudad del Cuzco. Ya en esa fábula aparece el espacio creador con su ombligo o centro, la sal, pimienta, las danzas y la alegría. De inmediato, los conquistadores quieren allegar la ventana en la madriguera con la ventana del arca de Noé, pero el hecho de que el inca se considere descendiente de toda la naturaleza, cascadas, coyotes o aves, que lo llevan a una total divinización de todo el mundo exterior, tiene que parecerle indescifrable a los conquistadores, pues ya la vieja imagen que ellos traen nutrida de infinitas analogías se encuentra con un nuevo espacio que lo desconcierta y hace temblar” (1972: 466). La noción de espacio gnóstico que Lezama utiliza en esta cita se emplaza con la noción de paisaje presente en “Sumas críticas del americano” de *La expresión americana* en la cual recurre a la filosofía idealista de Friedrich Schelling donde el paisaje es Espíritu que la Naturaleza revela. Al respecto Irlemar Chiampi establece que el “espacio gnóstico” recupera las dos inflexiones fundamentales de *La expresión americana*: el espacio como voracidad o apertura a la recepción de influencias, y la noción de paisaje que resemantiza la definición de naturaleza de Schelling (cf. Lezama Lima, 1993: nota 52).

<sup>4</sup> En este artículo retomamos cuestiones contempladas en nuestro proyecto “Poética del espacio en José Lezama Lima, César Dávila Andrade y Vicente Gerbasi” (2011-2014) y el actual proyecto “Poética del espacio en Octavio Paz (1958-1968), ambos en el contexto de la carrera de investigadora del CONICET. Si bien este texto no es conclusivo, sí tiene la aspiración de construir coordenadas que enlacen las estéticas de estos poetas en una constelación de preocupaciones e idearios comunes. Hemos trabajado algunos de los aspectos que aquí retomamos, revisamos y resignificamos en *Lecturas de la tradición en la poesía de José Lezama Lima* (2012), “Dimensiones del espacio: el trópico en la poesía de Vicente Gerbasi” (2016), “Naturaleza y paisaje en *Libertad bajo palabra* de Octavio Paz” (2018); un esbozo preliminar de este artículo está en la ponencia “Paisaje y modernidad en las estéticas de José Lezama Lima, Vicente Gerbasi y Octavio Paz” presentado en el X Congreso Internacional Orbis Tertius “Espacios y espacialidad”, celebrado entre el 15 y el 17 de mayo de 2019.

<sup>5</sup> En la estética de Gerbasi la idealización de la naturaleza se cierne en que acerca al ser humano, sobre todo al poeta, a las posibilidades de la creación, de embellecer el mundo. La ciencia, en cambio, se traduce en destrucción: “El siglo XX está lleno de peligros para la humanidad. Una serie de guerras manchan de sangre la geografía. Huesos y epitafios cubren buena parte de la tierra donde antes se vivía en serena contemplación eglógica. Los elementos que el hombre debiera aprovechar para su progreso material son usados como medios de destrucción. La ciencia actúa, en gran parte, en función del crimen. Se simplifica y justifica el asesinato. El acero, el fuego, se ocultan para caer inesperadamente sobre los cuerpos jóvenes. Dentro de una colina, sobre cuyas yerbas un pastor hacía oír su gaita y una niña recogía manzanas, se esconden ahora grandes proyectiles, cañones, ametralladoras y adolescentes. Una aldea

---

puede desaparecer como abatida por un rayo inmenso. Se siembra trigo, se recogen frutos, se fabrican máquinas, se explota el petróleo, y todo es convertido en muerte. Se destruye lentamente al individuo, transformándolo en tuerca, rueda o martillo, de eso que llaman «la maquinaria del Estado» (Gerbasi, 1984: 37).

<sup>6</sup> Al considerar la poesía de Otto de Sola (Venezuela, 1912-España, 1975), Gerbasi expresa: “Su mágico sentimiento de la naturaleza y la existencia, le permiten que sus visiones nunca se queden en primeros planos, sino que pasen, traspasen y se alejen hacia profundas perspectivas, hacia serenas dimensiones, donde se hacen visibles y describibles muchos signos de misterio, de nuestro propio misterio” (1953: 51)

<sup>7</sup> A lo largo de su ensayo, Gerbasi insiste en la creación de un discurso que esté impregnado de la experiencia del trópico: “Es necesario decir que nuestros poetas todavía no se han impregnado del misterio telúrico de nuestra tierra. Lejos están de las potencias que se revelan como creadores enigmas del trópico (1984, 100).

<sup>8</sup> La teoría lezamiana sobre el paisaje se presenta de modo radical y sistemáticamente en *La expresión americana* (1957) sin embargo, la categoría está presente desde los primeros ensayos lezamianos en los cuales siempre representa una ganancia estética: “El secreto de Garcilaso”, “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (ambos de 1937) y “Julián del Casal” (1941), además de la presencia de lo marino desde sus primeros poemas.

<sup>9</sup> *La expresión americana* está constituida por lo que originalmente fueron cinco conferencias que José Lezama Lima dictó en el Centro de Altos Estudios del Instituto Nacional de La Habana en enero de 1957.

<sup>10</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel (Alemania, 1770-1831) plantea, en sus *Lecciones sobre la filosofía de la Historia Universal* (1830-1831) que América es “impotente tanto en lo físico como en lo espiritual” (1953:175). Entre muchas otras complejas cuestiones, Lezama retoma y responde dos de los argumentos: la inferioridad de la naturaleza americana con respecto a la europea (debido a que sus “fieras” eran “más pequeñas, más débiles, más impotentes” (1953: 175) y que el nativo americano era débil y que estaba destinado a desaparecer a partir del contacto con la civilización europea (1953: 175-176). Ligando la naturaleza americana con el génesis, Lezama ubica a América en la historia occidental pues, según su tesis, otorgó una salida al “caos europeo”: “Después de la Edad Media, tanto la contrarreforma como el espíritu loyolista, eran formas del rencor, de la defensiva, de un cosmos que se desmoronaba y al que se quería apuntalar con la más rígida tensión voluntariosa. Solo en ese momento América instaure una afirmación y una salida al caos europeo. Pero un nuevo espacio que instaure un Renacimiento solo lo americano lo pudo ofrecer en su pasado y lo brinda de nuevo a los contemporáneos” (1993: 180). En cuanto al orbe indígena, Lezama rebate las ideas hegelianas ejemplificando los modos de incorporación de la cultura hegemónica de la cual emergen entidades culturales híbridas (cita, entonces, al Inca Garcilaso) [Lezama Lima 1993: 178-182].

<sup>11</sup> Según Irlemar Chiampi, José Ortega y Gasset -en su artículo “Hegel y América” de 1927- enaltece el pensamiento del filósofo alemán y justifica que no incluya a América en la Historia (Lezama Lima, 1993: nota 34). Es esta línea del argumento de Ortega que a Lezama le interesa rebatir.

<sup>12</sup> Irlemar Chiampi explica con lúcida nitidez la operación que Lezama realiza a través del paisaje: “Obsérvese, además, que Lezama propone una visión histórica de la forma en devenir de un «paisaje», término que forzosamente incluye a la naturaleza. Mientras Hegel tomaba la naturaleza como una entidad inerte, sin evolución, ahistórica, Lezama (contrariándolo otra vez) considera que la naturaleza tiene espiritualidad. Este concepto, tomado de otro idealista alemán, Schelling -que Hegel repudió por considerarlo una fantasía mística de los románticos-, proveerá el basamento filosófico para considerar que el paisaje (la cultura) surge cuando el espíritu es revelado por la naturaleza” (1993: 15).

<sup>13</sup> Hemos analizado este poema desde otra perspectiva en *Lecturas de la tradición en la poesía de José Lezama Lima* (2012: 356-381).

<sup>14</sup> La intertextualidad bíblica es evidente, pero por si acaso, transcribimos los versículos correspondientes: “En el principio creó Dios el cielo y la tierra. La tierra era caos y confusión: la oscuridad cubría el abismo, y un viento de Dios aleteaba por encima de las aguas”; “Oyeron luego el ruido de los pasos de Yahvé Dios que se paseaba por el jardín a la hora de la brisa” (*Biblia de Jerusalén, Génesis*, capítulo 1, vv. 1 y 8, respectivamente).

<sup>15</sup> La “reminiscencia” se vincula con la noción de espacio gnóstico que la categoría de paisaje americano supone. Lezama comienza a teorizar en la memoria o razonamiento reminiscente (como lo denomina Lezama) en su ensayo “Julián del Casal” (1941); en ella el poeta cubano recupera la noción de *anamnesis* platónica, la idea judeocristiana de “conocimiento” y también la creación poética como resultado del razonamiento y no del libre fluir del inconsciente como sostenían los surrealistas. Al respecto puede consultarse Chazarreta, 2012: 123-141 y Santí, 1975.

---

<sup>16</sup> Según Karl Vossler, la palabra soledad está asociada a un estado interior propio, además del género originado por la lírica galaico-portuguesa medieval. Este género tiene dos hitos, las *Soledades* de Góngora que “ha de entenderse como lugar de apartamiento espiritual, de separación de la amada y del medio habitual, es decir, como un perderse espiritual, y por otra parte como lugar de inspiración, de artístico laborar, de puntual modelado de un mundo de fantasías” (1946, 148), y “el camino de la soledad” de San Juan de la Cruz, “la inclinación del alma a la soledad, quiere decirse una complaciente, inactiva, placiente e íntima soledad y abismamiento en Dios” (1946: 250). Ambas tradiciones están presentes en los tres poetas.

<sup>17</sup> En el siguiente párrafo, Gerbasi se explaya un poco más: “La tragedia tremenda del hombre venezolano consiste en que no puede hallarle salida a la soledad, en que no le queda otro recurso que soportarla, que sobrellevarla hasta la muerte, cumpliendo el mandato de un oscuro destino. No solo está condenado a luchar contra una naturaleza áspera, violenta, llena de peligros en las enfermedades, en las culebras, en los insectos venenosos, sino que ha de sufrir unas condiciones de vida que están muy por debajo de lo elementalmente indispensable, condiciones estas que son, precisamente, una consecuencia de la despoblación, es decir, de la soledad” (1984, 98).

<sup>18</sup> Para Lezama, José Martí constituye una síntesis de todas las tradiciones, pero sobre todo la representada por las *Soledades* de Góngora a quien supera al aportar el paisaje ausente en la poesía del español, así lo expresa en “La poesía y la pintura en Cuba (siglos XVIII y XIX)” (1966): “Y Martí empieza a completar esa escritura dejada vacía por los clásicos. Nos va a dejar acabadas la *Soledad de la selva* y la *Soledad del yermo*. Góngora no podía escribir sobre esos temas, hay una fatalidad en lo que se escribe y en lo que se diserta. Y eso que faltaba en lo clásico hispánico, estaba reservado para un americano y para un cubano, la selva que necesita y el desierto que pregunta y la flecha de la soledad americana que le parte la cabeza” (1977: 968-969)

<sup>19</sup> Citamos a continuación -para no saturar la inteligibilidad de nuestro artículo- las referencias correspondientes a Lezama y a Gerbasi. Refiriéndose a Charles Baudelaire, Lezama realiza la siguiente referencia en su ensayo “Julián del Casal” (1941) con respecto a su poema “Paysage”: “Así, si el mar en Baudelaire es espejo, el paisaje casi siempre es voluntarioso, intentando trocar sus *pensers brulants*” (1977: 76; la cursiva es de Lezama). Gerbasi, por su parte, trae constantemente, a lo largo de *La rama del relámpago*, el vínculo entre paisaje y símbolo; recordamos parte de una de las citas ya transcriptas: “los elementos que constituyen ese paisaje llegan a ser para él símbolos de sus sentimientos y de sus experiencias” (Gerbasi, 19: 93)

<sup>20</sup> Originalmente, el poema estaba incluido en el volumen de *Salamandra* (1962) compuesto por cuatro secciones: la que lleva el mismo nombre que el poemario, “Días hábiles”, “Homenaje y profanaciones” y “Solo a dos voces” que, en las *Obras completas* componen obras independientes.

## PAISAJE, POESÍA Y VOZ EN *TRIBUTO DEL MUDO* DE DIANA BELLESSI

Roxana Ybañez\*

### Resumen

En este artículo analizamos *Tributo del mudo* (1982) de Diana Bellessi. Cuatro partes componen el poemario: “Jade”, “Tributo del mudo”, “Persecución del sueño” y “Nadie entra aquí con las palabras”. Extensiones de agua con sus cauces, peligros y quietudes son parajes en los cuales anidan naturaleza, cultura y política. Un río de tierras orientales, entre poema y poema, alcanza el delta del Tigre en plena dictadura argentina y acerca la imagen tan bella como dolorida de una mujer poeta vestida de seda. Palabra y voz se encauzan como acontecimiento solidario, en vibración con las figuras del paisaje. Este estudio aborda: 1. las figuras de los paisajes del río, el mar y la isla que se componen en los poemas, imbricadas con formas de movimiento, traslación, variación, continuidad y quietud; 2. las figuras de la palabra y la voz que exploran usos de espacio, irradiaciones de voces citadas, procedimientos de encabalgamiento, cortes de versos y el tratamiento de texturas y colores. Se propone como hipótesis que esta poesía asume un matiz político y propone formas posibles para articular escritura y lectura, ensoñación y deseo, sentimientos y memoria.

### Palabras clave

Bellessi – Paisaje – Poesía - *Tributo del mudo* – Voz

## LANDSCAPE, POETRY AND VOICE IN *TRIBUTO DEL MUDO* BY DIANA BELLESSI

### Abstract

In this article we analyze *Tributo del mudo* (1982) by Diana Bellessi. Four parts make up the collection of poems: “Jade”, “Tributo del mudo”, “Persecución del sueño” and “Nadie entra aquí con las palabras”. Extensions of water with their courses, dangers and calmness are places where nature, culture and politics nest. A river of oriental lands, between poem and poem, reaches the delta del Tigre during the Argentine dictatorship and brings together the beautiful and painful image of a woman dressed in silk. Word and voice are channeled as a solidarity event, in vibration with the figures of the landscape. This study deals with: 1. the figures of the landscapes of the river, the sea and the island that are composed in the poems, imbricated with forms of movement, translation, variation, continuity and calmness; 2. the figures of the word and the voice that explore uses of space, irradiations of cited voices, enjambment procedures, cuts of

---

\* Dra. en Letras. Docente investigadora adjunta regular, Departamento de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Quilmes. Investigadora Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Amado Alonso”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires. E-mail: [roxanaybanes@gmail.com](mailto:roxanaybanes@gmail.com). Recibido el 16/3/2019. Aceptado el 17/5/2019

verses and the treatment of textures and colors. It is proposed as a hypothesis that this poetry assumes a political aspect and proposes possible ways to articulate writing and reading, daydream and desire, feelings and memory.

### **Keywords**

Bellessi – Landscape – Poetry - *Tributo del mudo* – Voice

### **1.**

*Tributo del mudo* ofrenda la palabra ante un estado de mudez traumático que abarca el plano individual y colectivo. Publicado en los primeros años de la década del ochenta, el poemario condensa la densidad que significó la última dictadura cívico-militar en nuestro país.<sup>1</sup> Griselda Gambaro, Juan Carlos Distéfano y Graciela Crottogini son dedicatarios explícitos del libro. Junto a ellos está Ramón, amigo y vecino mudo de la poeta en el paraje del Delta. A él está dedicado un poema central en el apartado “Tributo del mudo” y, a su vez, este apartado da nombre al libro. La mudez refiere también al estado de imposibilidad para escribir que lentamente se busca revertir.

La espacialidad del Tigre<sup>2</sup> se recorta como zona clara y distinta y, al mismo tiempo, un oscuro pesar la tiñe hasta en sus mínimos movimientos cotidianos. A su vez, este horizonte espaciotemporal con sus ríos e islas se vincula a un aire oriental de la antigua China y el mundo sensorial de los sueños. Puntos de pasaje toman forma entre tierras cercanas y lejanas, antiguas y actuales, más posiblemente reales o recreadas a la luz de los sueños. De este modo, el acto de tributar es doble: se trata de pagar y ofrendar con claro reconocimiento de una experiencia de la violencia que no resigna el sonido de las palabras aún con la dificultad de encontrarlas. Con ellas se asume el desafío de escribir y leer recuerdos, afectos y deseos en paisajes compuestos de agua y tierra en movimiento y quietud.

“Jade” oficia de palabra de acceso a la primera parte del libro y también como palabra de enlace que conecta la antigua China y la América prehispánica. En su resplandor de piedra sagrada y valiosa se reflejan ambos territorios. En este cruce se recuerda el valor de la escritura poética en la tierra oriental como un derecho para hombres y una prohibición para mujeres. A partir de aquí, versos traducidos de Yü Hsüan-Chi -viajante de aquellas tierras, concubina abandonada y poeta- ocupan la página del libro para ser leídos en tiempo presente: “Levanto mi cabeza y leo sus nombres/ con envidia impotente./ Cómo odio este vestido de seda/ que oculta a un poeta.”,<sup>3</sup> expresan los versos de la poeta traducidos por Kenneth Rexroth en *The Orchid Boat*. La traducción como traslado de una lengua a otra, de una cultura a otra, realza la figura de una mujer poeta que enfrentó el poder imperial y fue silenciada. Sus versos son simultáneamente paratexto del libro, poema nuevamente escrito, voz citada y recuperada. En este caso, citar es aproximar otro mundo que si bien es lejano en distancia, es cercano en opresiones y convocante en su deseo y femineidad.

“Leyendo un poema de Li Ch’ing-Chao”, “En una hoja púrpura”, “A Wu T’sao”, “Homenaje a Ch’ien T’ao”, “A Wang Wei, viajando por un río de China central”, “Mirando a Felicita lavar la ropa”, “Fresno en otoño”, “Melodía”, “Como la momia de una niña de Paracas” y el poema final que inicia con el verso “Frente a la rústica mesa

de madera...” son los diez títulos del primer tramo del libro. Las composiciones con diversa extensión atrapan la dimensión movilizante del agua de río. A modo de homenaje y dedicatoria resuenan poetas y pintores de linajes orientales cuyos nombres inscriben combinaciones sonoras y visuales de “h” “ch”, apóstrofes y terminaciones en “ng”. En estos títulos se realiza el acto de “nombrar” como acción conectada a nombres propios específicos, situaciones concretas y esto irradia sobre un espacio individual hacia un horizonte compartido: “nosotras”. Asimismo, se nombra como señalamiento de una espacialidad “En una hoja púrpura” o bien, como precisión de un elemento de síntesis “Melodía”.

Un grupo de quince versos sin espacios blancos compone “Leyendo un poema de Li Ch’ing-Chao” y abre un acontecimiento sensorial que se despliega a partir de la lectura, en cuatro tramos que se orientan en el transcurrir de estos versos:

*Despierto*

y el pequeño bote, a cuya proa  
la Serpiente del Poder  
navega,  
ciega e inmóvil, me conduce  
al mar de arena. Un sol *nos* derrite  
mientras vuela  
el pájaro de las rocas  
y soberbia  
cruza su sombra  
sobre la fresca fuente de nuestras manos.

*Se desliza la seda.*

Por un largo camino  
más allá del crepúsculo  
*van* nuestros rostros *enlazados*.  
(Bellessi, 2009: 155; la cursiva es mía)

El movimiento se instala en las primeras líneas con la imagen de un “pequeño bote” que conduce “al mar de arena”. La inmovilidad es simultánea a este movimiento. Del mismo modo que lo cálido y lo fresco toman forma y coexisten. Allí, se propone un primer pasaje con una síntesis que prima el tacto y activa la mirada: el sol derrite los cuerpos y las manos son fuente de frescura. El verso “Se desliza la seda” propone un tercer movimiento delicado de una textura, ya mencionada en la apertura del libro, y conduce al lector a componer su propia imagen detrás del vestido o bien, simplemente, a percibir ese corrimiento y encuentro en un espacio que se abre más allá. El verso se arma en una sola línea del poema y marca un antes y un después: corrimiento, apertura, cambio definitivo hacia un colectivo que se proyecta en movimiento: “van nuestros rostros enlazados”.

La siguiente pieza “En una hoja púrpura” experimenta la composición concentrada en una superficie liviana. Se refleja sobre ella un paisaje intenso con aguas sin fin y perfume embriagador de azucenas. Se enuncia la escucha del trino “del primer pato sirirí / migrando desde el sur”.

El poema se organiza en versos con cortes homogéneos y mayúsculas visibles en cada tramo. La captación sonora y visual componen una espacialidad de agua con proyección abierta que se torna pregnante en la escucha de un ave y el perfume de una

flor. Vale decir, lo extenso gana presencia y lo preciso se condensa y se pinta en la superficie de una hoja de árbol que flota sobre el río. Los espacios en el poema se pliegan y despliegan de lo grande a lo pequeño y viceversa. De este despliegue emerge el azar y la posibilidad de trasladar la palabra. “Una hoja / de púrpura ha caído y flota sobre el río. / ¿Será aquella donde Han T’sui-p’in, / prisionera en los aposentos del harén, / escribiera su poema? / Liberado al azar del río, / para que alguien en el mundo de los hombres / lo recogiera” (Bellessi, 2009: 156).

El poema visibiliza traslados de palabras, desplazamiento de masas de agua y migración de animales ante los cambios naturales que bien puede asociarse con el abandono de un territorio ante el peligro. El río es cauce de agua que oficia de soporte para que la palabra fluya. En un nivel está el curso de agua que traslada la hoja y en otro, flota la hoja que traslada la palabra. Ambas son necesarias para que sea posible la liberación y el azar. La palabra es escrita, trasladada y leída por otros que la receptionan en otra espacialidad.

El paisaje del río asume en estos poemas la vibración de la movilidad y la posibilidad de la detención. Río puede ser conexión y encuentro. En el poema homenaje “A Wu Tsao” el yo poético entabla palabras con esta amiga de otro tiempo. Los versos están organizados en dos tramos numerados en los cuales “yo” y “vos” se encuentran tras la sensualidad transparente de un vestido de seda con el río presente tras la niebla. Del mismo modo, en el poema “A Wan Wei, viajando por un río de China central” las aguas del río se componen con la imagen de esta señora en fuga. La imagen alcanza un horizonte de equilibrio que puede sostener. La estrofa final entona:

*Cae una hoja  
y es infinito su caer.  
Polvo leve de los años  
disperso en el vaivén  
de una cuna en el agua.  
(Bellessi, 2009: 159; la cursiva es mía)*

La percepción exacta del momento de caída de la hoja sucede en cámara lenta hacia la infinitud que proyecta el tiempo y lo detiene en la acción. El encabalgamiento de los dos primeros versos conjuga un movimiento circular que inicia y termina con la acción de “caer”: caer es una hoja, caer es un movimiento infinito, caer es una hoja que cae infinitamente. Los versos que siguen encadenan la sonoridad de la letra “v” en “polvo”, “leve”, “vaivén” y alcanzan la imagen de una “cuna en el agua” como mecedora, que al igual que “cae una hoja” como acontecimiento resultan imágenes germinales para otras multiplicadas en otros versos del libro. Se habilita así el eco de las palabras que irradia en otros versos: “agua de oro”, “cristal de agua”, “corriente del río”, “misa en el agua” “planea una hojita de álamo”, “cae una rama pequeña”.

En diálogo con las poetas Alicia Genovese y María del Carmen Colombo, Diana Bellessi (1996) recuerda el verso que trae el infinito caer de la hoja y sostiene que en ese momento “Vivir era quedarse. En un momento vivir era viajar y en otro era estarse lo más quieta posible”. Los poemas de *Tributo...* condensan unos breves poemas que tienen lo mínimo y lo infinito y expresa la poeta: “vivo deseando tener las dos cosas, el detalle y la extensión, el instante y la duración”.

Este deseo entra en diálogo sincero con el deseo de encuentro con el otro. Los poemas de esta primera parte del libro acercan el mundo chino al mundo del delta del

mismo modo que los poemas que Juan L. Ortiz escribe en *El junco y la corriente* tras su viaje a China como parte de una comitiva de intelectuales y artistas en el año 1958 trazan puentes entre la tierra oriental y su tierra natal. El poema “Luna a Pekin” direcciona la trayectoria de ascenso del astro lunar hacia dos orillas imaginarias que se conectan, una en Oriente y la otra en su Entre Ríos y en tal encuentro fluyen los nombres de los amigos de acá y allá: Luis, Raúl, Hugo, Paco, Mario, Li-Tai-Pei. Estos poemas chinos al igual que los poemas de Bellessi, comparten la idea de un viaje hacia oriente ya sea real o imaginario que habilitan el tráfico amoroso y la mutación territorial de una cosa en otra. Los nombres propios sintetizan las referencias concretas de los afectos que pasan a ser “nombrables” más allá de las distancias.

El regreso a la primera parte de *Tributo...* nos conecta con escenas cotidianas en el mundo cercano. Esto se habilita con el poema “Mirando a Felicita lavar la ropa” y se cierra en el poema “Frente a la rústica mesa de madera”. En ambos se parte de una situación cotidiana que conduce a una cuestión más universal y profunda. Leemos en el poema que cierra el primer tramo del libro:

Frente a la rústica mesa de madera  
veo nuestras manos.  
Hacha y martillo vienen dándoles  
una forma cuadrada, hermosa.  
Cabe la llama de una vela entre tus manos,  
el mate caliente  
y la más sutil de las caricias,  
ordenada, lenta,  
como una danza de hojas en ciertas tardes de verano.  
Puedo escribir poemas, lo sé,  
con las voces y los días que cayeron  
en el tobogán de sueño  
de los años,  
en esta rústica mesa de madera  
donde reposan nuestras manos.  
(Bellessi, 2009: 164)

De este modo, la certeza de la escritura anida en la experiencia y la confianza que trae la compañía de otro que está al lado. El encuentro es acontecimiento que enclava en un lugar preciso. El poema inicia con una referencia al espacio que es concreta “frente a la rústica mesa de madera” y culmina en la singularización aún más precisa “en esta rústica mesa de madera...”. Sucede en encuentro táctil y vital con un elemento natural que se liga a espacio del delta, la madera sólida y rústica. Allí es posible escribir a partir de la escucha que a través del tiempo y el trabajo permite atesorar un reservorio de voces. Es posible embeberse de calidez en esta conjunción de cosas simples que involucran elementos que ya fueron explorados en poemas anteriores: lo corporal -manos-, lo amoroso -caricias- y lo templado -mate caliente-.

En estos poemas, escribir y leer son acciones solidarias que no resignan la dimensión individual ni la colectiva. Escribir y leer es dedicar la palabra a otros, recordarlos, hacerlos presentes y conectarlos con el mundo cercano, reinventarlos y reinventarse. El paisaje es condición y parte de estas acciones. Vale decir, el paisaje se percibe y se modifica en el modo posible para dar paso a la escucha, escritura y lectura

de sonidos, palabras y voces.

## 2.

La escritura del Delta adquiere especial densidad en “Tributo del mudo”. Este apartado se organiza en tramos orientados por las estaciones. Transitamos desde “Otoño” hasta “Verano”. En el intermedio de este pasaje se ubican los sub-apartados “Invierno” y “Primavera”. Del mismo modo que en la primera parte, el poema final “Cacería” cierra la serie recolectando elementos ya presentados y anticipa otras derivas. Las piezas asumen forma de islotes de palabras que se reúnen en una masa uniforme y se deslizan abriendo espacios blancos en las hojas. El río continúa presente y con él la naturaleza vegetal y animal se revitaliza a modo de convivencia y competencia. La corriente de agua asume espesor y su color irá mutando en consonancia a la quietud o al impacto que la rodea. La acción de “nombrar” se concentra en las cosas naturales. El único nombre propio es Ramón, presente en la serie “Primavera”. En poemas anteriores la caída de una hoja se extendía en un largo tiempo. En este apartado central la fuerza de la caída natural hacia abajo sigue estando presente y se conjuga con la direccionalidad contraria. En “Otoño”:

I  
*Planea* una hojita de álamo  
y se apoya  
sobre la corriente del río.  
Los arcos con su oro  
y todos los árboles  
alzados hacia el cielo  
no borran  
a Mbopi,  
el Murciélagos Final.  
(Bellessi, 2009: 167)

Abajo la corriente del río. Arriba el cielo que se extiende. El verbo “planea” conjugado en tiempo presente, atribuye la acción de un ave a una hoja. La superficie del río sigue siendo sostén. Hacia lo alto, los arcos alzan su belleza de “oro” como destello de fecundidad y fruto que alimenta a otros seres. Esto no obtura la presencia de “mbopi” que significa “murciélagos” en guaraní. La traducción de una lengua a otra lengua está presente en este inicio y extiende, por lo tanto, el gesto inicial de tráfico de palabras que ofició la apertura del libro en la estela del poema de Yü Hsüan-Chi. A su vez, lo animal y lo vegetal que se presenta en este primer poema continúa en expansión hacia el resto de los versos. En la pieza 2 se combina nuevamente una presencia suspendida mientras algo cae: “Arañas / fantasmas del rocío / que cuelgan sobre naranjas: / hay cañas de ámbar detrás / hay un pétalo que cae / y un destello” (Bellessi, 2009: 168).

La presencia de colores con sus tonalidades trae aparejado la visibilización de zonas claras y oscuras, de espacios con colores intensos que se expanden sobre la superficie del río y sobre el paisaje completo, en todas sus dimensiones. El poema 3 de la serie “Otoño” se organiza en tramos espaciados con imágenes ásperas e instala la presencia de cuerpos sobre el agua.

3

Columnas de crestas jaspeadas  
los sauces.

Una pareja de caraos *grazna* al oeste.

Rojo *de* los pinos  
*de* los pájaros *de* pecho rojo  
y *de* cuerpos mutilados.

Su cola lenta de espuma

el río boga  
todas las sangres  
(Bellessi, 2009: 169; la cursiva es mía)

La mirada organiza el paisaje desde lo alto hacia lo bajo. Las columnas de los sauces cuales crestas de animales traen variados colores. El sonido vegetal está embebido en el grito animal: los caraos “graznan”. Es en los árboles donde el color rojo toma espesor. La composición de los versos se organiza en el enlace de la proposición “de” que compone una pieza roja que se abre en el transcurrir de los versos. Todo está armado *de* rojo. El color rojo lo toma todo: naturaleza y cuerpos. Los “cuerpos mutilados” se nombran sin mediación alguna. El río rema todas las sangres. El río es entonces elemento constitutivo del paisaje sobre el cual se hacen presentes las pruebas de muerte. Jorge Monteleone sostiene que:

En la atribución del rojo, el paisaje se desdobra en una imagen que parece alucinada en el centro del idilio y otra que trastorna la mirada misma. En el lugar donde la mirada advierte el juego de las semejanzas el término elidido era el de los cuerpos invisibilizados que irrumpen ahora en la visión: el rojo se animiza en sangre derramada y el crimen resurge en lo imprevisto del color, en lo ominoso que corroe la mirada al descubrir el lado oscuro del paisaje (2018: 436).

En los poemas siguientes la sangre y el color rojo se reafirman como presencia visible del paisaje “Hay sangre en los robles” y “Un rojo oscuro/se abre entre los sauces”. La acción de “nombrar” sin escamoteos es clara en el poema 2 de la serie “Invierno”

2

Alumbra  
el ramero del invierno  
su luz inmóvil.

Tiempo de hacha  
y de cuchillo:

Toda la savia huy

del desollador

y del bufón  
de la tortura  
y del granizo  
de los golpes  
la violación  
de las heladas  
y el pajarito.

El pajarito  
destrozado a las pedradas.  
(Bellessi, 2009: 172)

El trabajo espacial arma una hendidura visible en el primer tramo del poema. Se refiere a la luz para anunciar el “tiempo de hacha”. Elemento que ya había sido mencionado en el poema final de la primera serie. El hacha que corta la maleza y rasura los árboles para dar espacio al crecimiento se explora aquí como el instrumento que trae el horror y el corte de la palabra. El verso sintetiza “Toda la savia huye”. En el segundo tramo despliega nuevamente una estructura organizada con la preposición “de” hasta toparse con la imagen de un pajarito destrozado. En este caso, al igual que en el anterior, la palabra se suelta y enumera una colección que podría continuar, se “desmarca” del tono medido de los otros versos a modo de desborde y expansión.

Los blancos en el espacio de la hoja asumen en distintos poemas una presencia en expansión. El poema 4 de la serie “Otoño” dice:

Sopla un viento del norte  
y los sauces llueven.  
Humo  
de la hojarasca incendiada.

Ha venido el otoño otra vez.

Hay misa permanente.

Hay sangre entre los robles.

(Bellessi, 2009: 170)

Cuatro tramos se hacen visibles con cortes de blancos que surcan la hoja de izquierda a derecha. Nuevamente los árboles. Son árboles que llueven o ¿acaso lloran? Luego una sucesión vertical de “H” en mayúsculas, “Humo” como indicio de un incendio, de una catástrofe, del horror. “Ha”, “Hay”, “Hay” para tramar la referencia indubitable que “hay sangre entre los árboles”.

En el centro del segundo apartado y casi en el centro del libro encuentra paraje la presencia de Ramón, tal como ya hemos anticipado. El paisaje se vislumbra en un espacio de comunión. Allí un bote, un cuerpo y la acción de remar como escena de crucifixión en el delta que deja la estela de la espuma hasta desaparecer.

Un pato biguá  
deja su estela de plata.  
Ramón cruza a remo  
como oficiando misa en el agua.  
*Él es el símbolo, la clave.*  
*De espuma que se borra,*  
*de espuma la canoa*  
*donde el Mudo*  
*despliega su canción.*  
(Bellessi, 2009: 174; la cursiva es mía)

Monteleone (1999) sostiene que la mirada poética en el caso de Bellessi es una mirada que se abre hacia el paisaje como “campo de sentido” y al mismo tiempo como “escena imaginaria”. El poema “Tributo del mudo” centraliza los elementos que componen el libro y su “tributo” es acaso la ensoñación poética que puede desplegar. En este libro la poeta “inicia su tarea de filigrana verbal, de puntillosa demora en lo imperceptible, lo efímero, lo diminuto, lo latente, lo delicado que arrebató la mirada” (1999: 17)

El poema se compone de una serie de nueve versos sin espacios blancos intermedios. En el inicio el movimiento visual del “pato biguá” trae nuevamente un sonido guaraní, su eco de leyenda y deja huella sobre el agua. Ramón con fuerza de remo y cruce avanza en una escena eucarística. El quinto verso del poema separa dos partes de cuatro versos cada una. Y también podemos pensar cuatro partes encabezadas con el uso de las mayúsculas. Siendo esta línea un verso-clave en ambas opciones: “Él es el símbolo, la clave”. Es Ramón el humano como símbolo central de aquello que se va como la espuma en el agua y al mismo tiempo de aquello que se despliega como su canción.<sup>4</sup> El matiz de permanencia, y al mismo tiempo la disipación, marcan la continuidad con lo que referimos sobre la primera parte del libro, es decir, aquello que se orienta hacia el detenimiento y lo otro, que pulsa hacia el movimiento.

El sonido de las aliteraciones como ronroneo se encuentran alrededor de las palabras “Ramón”, “cruza”, “remo” y “borra”. Mientras el sonido de aire que se suelta se esparce a lo largo de todo el poema: “estela”, “misa”, “símbolo”, “espuma”, “despliega” y “canción”. El uso del sonido “d” aliterado y de la proposición “de” explora el uso subordinado que ya hemos mencionado anteriormente en otros poemas. Asimismo, a lo largo del apartado, el uso de la palabra “de” articula la expansión para decir más.

El tratamiento concentrado sobre el detalle y lo delicado exige la atención y el tiempo necesario para captar y traducir eso perceptible. Esta búsqueda relaciona la poesía de Bellessi con la Padeletti. Ambos traman en los versos la naturaleza y la cultura y precisan una búsqueda formal con la materialidad de las palabras. En este sentido, Gramuglio (1989) señala que la lectura de los poemas de Padeletti se conecta con la “revelación de la forma” y ésta va de la mano de la “intensificación del sentido”. La experiencia que el poeta recupera de la infancia se tamiza por un “filtrado de papel, por la cultura”. La naturaleza como fuente de imágenes es tan importante y poderosa como el mundo cultural con sus ciudades, religiones y pinturas. Y también están los objetos que van desde lo cotidiano y próximo (una mesa y un mantel, una fuente y una jarra) hasta las palabras-objeto (citas, refranes, palabras de otros idiomas), todos ellos acomodados por el justo equilibrio y la condensación (1989: 272).

Este tratamiento concentrado al que hacemos referencia, en el caso de estos poemas breves de “Tributo del mudo” recogen también el latido del silencio. En el poema 2 de “Verano” incursionamos en dicha profundidad:

En el profundo silencio de la noche  
cae una rama pequeña;

reposan los pensamientos  
y el sonido se hace audible  
en avalancha.

Me uno al coro.

Una polilla  
crepita en la llama de la lámpara.  
(Bellessi, 2009: 176)

La figura del silencio aparece en distintos momentos del libro. En este caso se conjuga con la profundidad de la noche individual y colectiva. La “caída” que ha sido de hojas y ramas a lo largo del poemario, es aquí, la caída de una rama pequeña que en la oscura noche se evidencia como la caída que hace visible aquello más amplio que está sucediendo.

Esta segunda parte que da nombre al libro completo finaliza con el poema “Cacería”.<sup>5</sup> A diferencia de las piezas restantes tiene un título como apertura a una imagen desgarrada del mal que toma forma entre un aguilucho y torcazas, una hormiga grande y otra hormiga chica, entre humanos que masacran a otros humanos. El extendido de los versos tiene dos tramos con un verso que los separa. En el inicio: “Cruza un aguilucho / en lento vuelo preciso, / y una pareja de torcazas / lo sigue/ con dementes gritos”. La lentitud que en tramos del libro fue tratada como forma de caída o movimiento, en este caso connota la “precisión” de una acción premeditada. Lo “lento”, se posiciona en el punto contrario a lo bello. Así sobreviene cuando la imagen se completa con los “dementes gritos” de las torcazas. Más adelante el poema enuncia: “Devora / la hormiga grande / a la chica”. Y luego el verso parteaguas: “Acosa al mundo”. Preguntamos: ¿Qué “acosa al mundo”? El lector podrá reponer, en tanto constelación de sentido, que se recorta de modo independiente. Sigue el poema “Cacería” y retorna la imagen inicial: “Cruza un aguilucho / en lento vuelo preciso. Lleva el coro / demente de la madre, y un pichón, / o dos, en el pico” (Bellessi, 2009: 177) La persecución de los animales, el robo de las crías, el carácter demencial que se adjudica en este caso, el vuelo oscuro. El poema arremete su referente para poder hablar del horror de la muerte y la desaparición en el contexto de la última dictadura cívico militar de nuestro país.<sup>6</sup>

### 3.

El registro persecutorio presente en los primeros tramos del libro se orienta hacia el plano de la ensoñación. La tercera parte del poemario se titula “Persecución del sueño”. Los poemas escriben la traducción de sueños con otros y la búsqueda de resplandores y reflejos. El agua continúa siendo un elemento central, en este caso, con la forma del mar

y la laguna. El campo sonoro también es relevante en estas piezas. Se escuchan la voz y los sonidos y por lo tanto se conectan las vibraciones de un cuerpo que habla y otro que presta su atención. Los poemas conforman una escritura de prosa poética con excepción del primero y el último.

El inicio disemina una suerte de presagio y bien podría ser pensado como un epígrafe a los poemas que suceden a partir de aquí. “El rumor de una voz / sobresaltó a la cazadora / Ojo veloz / y pie furtivo / Sombra / en los campos de caza / ¿Son ambas / inseparable presa / en los mundos de agua?” (Bellessi, 2009: 181). El mundo que condensa la escena está constituido por agua. Allí lo que se ve y lo que se escucha se traduce en movimiento. Es que la pulsión por ver y esclarecer las imágenes de los sueños es oscilante. Esta dimensión se explora en los poemas. Aquello que se ve puede mutar o transformarse. En esa constelación acuosa se definen pronombres personales “yo”, “ella”, “él”, “nosotras”. El agua está conectada con la dimensión fértil y también con la fugacidad.

En cuarto poema la aparición movilizadora del agua trae frutos y flores en aguas de lago:

De su regazo las pequeñas alimañas,  
frutos y bestias mayores. Un bosque,  
flores en el lago. *Resplandece* a través de la niebla  
de una mañana. *Reflejada* en el agua  
sólo ella aparece. *Referida* por entero  
a sí misma, y a mí: su criatura.  
Una brisa muy tenue sacude el círculo, el cristal  
de cielo y agua. Yo le digo: *Quiero que me cantes*.

Diseñado en una sola pieza, el poema organiza el encabalgamiento de los versos ubicando los cortes hacia el centro. Una primera parte ubica el lago y un bosque con sus frutos y bestias. Un segundo tramo trae el resplandor, el reflejo y la dilucidación de una doble presencia. Esta parte central se rige por un corte vertical que centraliza los signos de puntuación “.” “:” y “;” Notemos cómo quedan ordenadas asimismo en una línea vertical la cadena de tres “r” mayúsculas que trazan una dirección opuesta al círculo lineal que se expresa en los dos últimos versos. En ellos se pide por la palabra, se pide por el canto que en este contexto connota la celebración, el agradecimiento, el encuentro. El carácter plural está presente en el resto de los poemas. “Navegábamos por un mar de arena”

Navegábamos por un mar de arena.  
El sol, espectralmente rojo teñía la aureola  
de polvo que seguía a la nave. Un cielo de oro  
sin una nube, sin un pájaro dándole vida.  
Ella permanece erguida sobre el puente  
y su sola voluntad nos impulsa en el desierto.  
Hace crecer un árbol desnudo en verde  
para mí. Sé que es un regalo,  
una sombra clara que me recuerde  
la mitad de mi origen. Después cruzamos  
el umbral. El signo de su silencio

se hizo silencio: me devoró suavemente  
el resplandor de lo oscuro.  
(Bellessi, 2009: 185)

En esta pieza, la mutación del “mar de agua” a un “mar de arena” resurge a una escena que ya había sido instalada en el primer poema del libro. En esta ocasión la arena está acompañada de sol, “espectralmente rojo” y transforma al cielo en “un cielo de oro”. La aparición de “ella” en este escenario es impulsiva, arrastra hacia el desierto y conduce hacia la sombra como espacio de silencio en el cual el “yo” es devorado. La oposición de aquello que queda bajo un haz de luz o bajo una sombra moviliza zonas delimitadas o establecidas con firmeza. Este trabajo con las dimensiones opuestas de claros y oscuros se distingue de un momento con la tonalidad verde. El desierto como tierra árida se conjuga, en este caso, con el regalo de un “árbol desnudo en verde” que será tan real como provisorio al momento de traspasar una frontera hacia un territorio de silencio. El poema que continúa y cierra la tercera parte del libro formula la pregunta por la memoria:

La memoria:  
¿territorio  
cuya migaja heredé?  
-He perdido la memoria.  
Una aurora boreal se expande  
en la seda oscura.  
(Bellessi, 2009: 186)

El poema recalca en un aspecto particularmente sensible en tiempos de trauma colectivo: la memoria. Acaso la memoria se hereda. Acaso es territorial. Una voz afirma su pérdida. Sobre la textura de seda que viene deslizándose desde el inicio del libro estalla la luz boreal. La introducción de la memoria también focaliza un tema central de este libro. Quizás la escritura que se arma poema a poema sea la respuesta a esta pregunta. Digamos también que el libro se publica en el año 1982 pero su escritura es durante los años 1975 y 1980 de manera lenta. La pregunta por la memoria es una pregunta que nos reenvía al contexto de producción del material y a los tiempos posteriores y actuales respecto de la memoria como acción permanente de todas las comunidades.

La memoria es uno de los hilos conductores en “Nadie entra aquí con las palabras”, tramo final del libro que se conforma con poemas más extensos que los anteriores. Los dos últimos, particularmente, se expanden a lo largo de varias hojas bajo los títulos “Vida amorosa de los animales” e “Isla”. La territorialidad isleña se ordena en catorce estrofas que dialogan fuertemente con acontecimientos que ya a esta altura sucedieron en el libro: soñar, transformar, mutar, viajar, recordar. El cuerpo se conecta con el latido de la naturaleza y se modifica en tal conexión. En la apertura:

*Duermo* en un lecho de musgo  
en un sueño  
donde despliega  
su quieta redondez  
la Isla de humus y de arena.

(Bellessi 2009: 195; la cursiva es mía)

Conjugado en primera persona del singular, el verbo “duermo” afirma un estado de ensoñación creadora de una tierra vegetal. Esta territorialidad inicial, que trae humus y arena, mutará en polvo y luego en extensión de mar en la cual el cuerpo humano se descubre cuerpo animal:

Arenas blancas. Polvo de seda.  
Insectos redondos  
y pintados cuyas alas  
en pequeños carapachos se repliegan.

Entro al mar inmóvil.  
Boca y ojos abiertos.  
Profundo. Profundo  
No soy extraña para ellos.  
Poseo la cualidad del pez.  
De pólipo o flor  
suspendida en el gesto  
de la vida que desciende  
a su contemplación y su deseo.  
(Bellessi, 2009: 196)

La textura de la arena se explora en los versos. La arena muta en este caso en polvo. El polvo de seda revela la conexión con la transformación. La seda es fruto del mundo animal que produce y transforma, metamorfosea y crea.<sup>7</sup> Por cierto, la seda como textura suave y con caída natural permite hilvanar la arista sensual de aquello que se revela tras la tela. En distintos poemas iluminamos la textura de la tela lisa como trama de color que oficia el pasaje a otra cosa, que cubre otra cosa y devela otra cosa. Este “develar” también puede ser pensado en el contexto de este poemario como “hacer presente la ausencia develadora que se evidencia en el paisaje”.

En tramos anteriores del poemario, el agua del río oficiaba de superficie de sostén y traslado de palabras, objetos, cuerpos. Aquí el agua se presenta en su profundidad y el descenso revela la hermandad con ese mundo oculto. Un mundo natural que ofrece “su contemplación y su deseo”. Más adelante leemos “Entro al Otro Mundo / en otro mundo / Follajes de agua dorada” (Bellessi, 2009: 197). La otredad presente desde los primeros versos persiste hasta el final con el correlato de una acción concreta que moviliza al cuerpo en un desplazamiento hacia otra espacialidad. Las zonas de pasaje fueron también exploradas como fronteras y cruces, umbrales y pasajes. En este caso el ingreso a este otro mundo habilita el acceso a la “embriaguez del deseo”. Allí se vuelve a preguntar por la memoria que involucra a todo el universo: “¿Habitante o habitada? / Estuco y sangre. / Fuego alterado en la memoria / de la especie”.

#### 4.

En este trabajo analizamos una selección de poemas de *Tributo del mudo* (Bellessi, 1982). El mismo estuvo orientado por dos ejes de análisis: 1. las figuras del paisaje del río, el mar y la isla que se componen en los poemas, imbricadas con formas de

movimiento, traslación, variación, continuidad y quietud; 2. las figuras de la palabra y la voz que exploran usos de espacio, irradiaciones de voces citadas, procedimientos de encabalgamiento, cortes de versos y el tratamiento de texturas y colores.

Los paisajes de río, mar e isla no están escindidos de su temporalidad histórica, política y cultural. En la poesía de Bellesi los paisajes son “mundos” en los cuales se declaran luchas y amores, suceden derrotas y victorias. En este sentido la referencia al concepto “mundo” supone la idea de conjunto en permanente negociación de equilibrio. La captación de las texturas, los sonidos, los olores de estos paisajes supone una mirada atenta con disposición a la percepción. Su traducción es posible por el trabajo con la palabra. Esa atención hacia el plano de vibración de lo natural y lo humano nos instala frente a la dimensión solidaria y depredadora, amorosa y terrorífica.

La acción de escribir y leer en este horizonte supone un trabajo activo que piensa ambas acciones de modo interrelacionado. Dos dimensiones que hemos señalado en el análisis son traducir y nombrar. La primera de ellas cita y toma la palabra de otro, entabla asociaciones y comparaciones y piensa la otredad como posibilidad de encuentro. La segunda, por su parte, despliega el ejercicio de nombrar de diversos modos la experiencia de los acontecimientos, las situaciones, las cosas, las personas. El ejercicio de nombrar implica también la decisión de toma de palabra que, tal como hemos expresado con anterioridad, no escatima en señalar un evento traumático a nivel colectivo que arrastra también las individualidades. De este modo, el poemario exhibe un trabajo con la palabra que hila un trayecto en composición. Es decir, las cuatro partes que hemos abordado conducen búsquedas, variables, derivaciones, continuidades de recursos que trabajan la construcción formal de una pieza única.

## **Bibliografía**

- Bellesi, Diana (2009) “Tributo del mudo” en *Tener lo que se tiene. Poesía reunida*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, pp. 147-198.
- Bellesi, Diana (2009) “Tributo” en *Tener lo que se tiene. Poesía reunida*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, pp. 845-846.
- Bellesi, Diana (2011) “La frase” en *La pequeña voz del mundo*. Aguilar-Altea-Taurus-Alfaguara, Buenos Aires, pp. 79-88.
- Genovese, Alicia y Colombo, María del Carmen (2002) “Del viaje sin límites a la profundidad del detalle. Entrevista con Diana Bellesi”. En *Cyber Humanitatis*. Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Chile [On Line], n° 24, primavera. Disponible en: <https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/> (consultado el 17-6-2019)
- Gramuglio, María Teresa (1989) “Presentación de Poemas 1960-1980”. En *La atención. Obra reunida. Poemas verbales-poemas plásticos*. Centro de publicaciones, Universidad Nacional del Litoral-Bajo la luna nueva, Santa Fe, pp. 269-274.
- Monteleone, Jorge (2009) “La poesía como tierra sin mal: habla, mirada, gracia y donación”. En Bellesi, Diana, *Tener lo que se tiene. Poesía reunida*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, pp. 5-45.
- Monteleone, Jorge (2018) “Poesía argentina, de la mirada corroída al relato social”. En

*Historia Crítica de la Literatura Argentina. Una literatura en aflicción.* Dir. Jitrik Noé Dir. del volumen Monteleone Jorge. Emecé Editores, Buenos Aires, pp. 419-475.  
Ortiz, Juan L. (2013) *El junco y la corriente*. UNER-UNL, Paraná.  
RRapisardi, Flavio y Modarelli, Alejandro (2001) *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura*. Sudamericana, Buenos Aires.

## Notas

<sup>1</sup> Sobre el contexto de producción del poemario, Bellessi sostiene: “Entre desapariciones de gente amiga, un momento de extremo peligro, realmente no puedo escribir casi nada. Pero del '75 al '80 fui haciendo lentísimamente, frase a frase, milímetro a milímetro, *Tributo del mudo*. Ese libro está arrancado como balbuceantes hilachas. *Tributo del mudo* se llama así por mi querido amigo y vecino Ramón, el mudo, y además por mi propia mudez en la escritura. En parte la brevedad de esos poemas, la instalación en el mínimo detalle se relaciona con ese no poder escribir” (Genovese y Colombo, 1996).

<sup>2</sup> Bellessi regresa al país en el año 1975. Vive un tiempo en un departamento tomado en Plan Alborada, luego Fuerte Apache. La situación se torna insostenible. Migra a vivir al Delta. Este espacio se construye como zona de libertad en la última dictadura cívico militar pero no está exenta de lo que sucede en el país. En el filme *El jardín secreto. Documental sobre la poeta Diana Bellessi* (Costantini, Panich y Prado, 2012) el paraje del Delta es espacio de vida permanente y encuentro con amigos muy queridos. Es interesante detenernos en la complejidad que se trama en la representación de los espacios en este tiempo de nuestra historia. El delta como paraje de protección para locas y maricas perseguidas es una de las líneas que toma este espacio en relatos. Flavio Rapisardi y Alejandro Modarelli citan testimonios de una fiesta inolvidable de esa época: “(La fiesta) Fue en una casa que se llamaba “La tacita de café”. Después, como homenaje en broma, quisieron cambiarle el nombre por “La fiesta inolvidable”, pero se pensó que traería mala suerte, visto el final que había tenido la verdadera. En esa fiesta había muchísima gente. Cuando cayeron los milicos encontraron a la loca amiga que me la relató sentada en el inodoro, comiendo un choripán, con otras locas” (2001: 121).

<sup>3</sup> Todas las citas corresponden a la edición Bellesi, Diana (2009) “Tributo del mudo” en *Tener lo que se tiene. Poesía reunida*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires. En este único caso la cursiva corresponde al original. En citas de poemas que se incorporan en este trabajo a partir de aquí, el destacado en cursiva es mío.

<sup>4</sup> Ramón amigo querido de la poeta nos revela la presencia de la amistad a lo largo de los años. En Mate Cocido (Bellessi, 2002) la poeta le dedicará un nuevo poema a su compañero de aguas. El título es “Tributo”: “Ya nos volvemos viejos/ el Mudo y yo. Alzo la mano y me contesta, / alza la suya y/ le respondo yo. Muelle/ o río de por medio/ y un dulce amor tan grande/como el tiempo en el medio, / Ramón y yo volviéndonos/ viejos” (845).

<sup>5</sup> En el filme *El jardín secreto. Documental sobre la poeta Diana Bellessi* (Costantini, Panich y Prado, 2012) minuto 56. 36 al 1. 04. 55 se componen imágenes de Diana Bellessi con amigos compartiendo una cena en el delta. Se habla allí de estado actual de Argentina y latinoamerica, el peronismo y el 2001. Una de las amigas presentes en este encuentro recuerda aquel momento en el cual conoció a Diana en el arroyo Felipe del Delta. Una mañana muy temprano ella lloraba porque un aguilucho estaba atacando un nido de torcazas. Su amiga años más tarde lee en un número de la Revista Feminaria el poema “Cacería”.

<sup>6</sup> *Tributo del mudo* se escribe en el contexto de represión en la tierra ribereña del delta del Tigre, tal como hemos expresado. Su escritura pone de relieve la concretización de un modo de tratar con la experiencia del horror y, podemos pensarla, en relación con otras producciones del período. Particularmente me interesa señalar el poema “Cadáveres” de Néstor Perlongher, escrito en el año 1982 y publicado posteriormente en *Alambres* (1987) visibiliza la presencia de los cadáveres resultantes del terrorismo de estado en nuestro país. En “Cadáveres” la irrupción de la muerte como aquello intratable y omnipresente se extenderá por un territorio devastado y sin límites, frente a lo cual la poesía se alzaría desbocada, desatada, desalineada, arrastrando las jergas de las locas, las matronas, las comadres y las novias para

---

señalar la presencia infinita de “hay cadáveres”.

<sup>7</sup> Agradezco a la Dra. Ana Lia Gabrieloni su aporte sobre esta conexión seda natural-mundo animal.

## EL DESIERTO COMO POSIBILIDAD: RAÚL ZURITA Y HUGO MUJICA DESPUÉS DEL NIHILISMO

Mauricio Cheguhem Riani\*

### Resumen

“El desierto crece” afirma Nietzsche, pero ¿dónde está el desierto? Más allá de Chile o Argentina el paisaje de las arenas ha cobrado un sentido ético y filosófico negativo a instancias de la modernidad tardía. *Öde* (desierto) en alemán significa el vacío, la nada, el nihilismo. Sin embargo, tras las ruinas de la modernidad podemos encontrar otra posibilidad del desierto. Contraria a la tradición exegetica se propone la desertificación ya no como metáfora del nihilismo sino, en cambio, como una configuración de lo posible tendiente a la vida, la esperanza y la escritura.

El presente análisis pretende estudiar los procesos de desertificación en la poesía de Raúl Zurita y Hugo Mujica como clave para un recomenzar estético. Con la intervención poética en Atacama (“Ni pena ni miedo”, 1993), Zurita pone en diálogo el paisaje con la escritura de la memoria reciente en Chile. Por otra parte, el desierto presenta en la poética de Hugo Mujica la posibilidad del destierro, del eremita, que sólo allí, en las arenas del tiempo, encuentra el silencio. Por esta razón, en la poesía de Zurita y Mujica no es suficiente la imagen de un desierto como final, como ocaso o noche; es más bien un recomenzar desde las ruinas, un alba del desierto.

### Palabras Clave:

Paisaje – Nihilismo – Desierto – Poesía Hispanoamericana – Hermenéutica

## THE DESERT AS A POSSIBILITY: RAÚL ZURITA AND HUGO MUJICA AFTER NIHILISM

### Abstract

“The deserts grow” says Nietzsche, but, where is the desert? Beyond Chile or Argentina the landscape of sands has gained a negative ethical and philosophical sense at the behest of late modernity. *Öde* (desert) in German means void, nothingness, nihilism. Nevertheless, behind the ruins of modernity we can find other possibilities of the desert. Contrary to the exegetical tradition, desertification is proposed no longer as a metaphor for nihilism but, instead, as a configuration of the possible tending toward life, hope and writing.

The present analysis means to study the process of desertification in the poetry of Raúl Zurita and Hugo Mujica as a key to an aesthetic recommence. With the poetic

---

\*Mag. Mauricio Cheguhem Riani. Candidato a Doctor en Filología por la Universidad de Salamanca. Este artículo está hecho en el seno de *ILICIA* (Inscripciones literarias de la ciencia), nº FFI2017-83932-P, a cuyo equipo de trabajo pertenece esta investigación. Correo electrónico: [mauriche8@gmail.com](mailto:mauriche8@gmail.com). Recibido el 18/3/2019. Aceptado el 13/5/2019.

intervention in Atacama (“Ni pena ni miedo”, 1993), Zurita puts into dialogue the landscape with the writing of recent memory in Chile. On the other hand, the desert presents in Hugo Mujica's poetics the possibility of exile, of the hermit, that only there, in the sands of time, finds silence. Because of this, in Zurita's and Mujica's poetry it is not enough the image of a desert as an ending, as dusk or night. It is rather a recommence from the ruins, a dawn of the desert.

**Key Words:**

Landscape – Nihilism – Desert - Latinoamerican Poetry - Hermeneutics

1.

*“No había nada más sobre la tierra; nada ni nadie. Habían nacido del desierto, ningún otro camino podía conducirlos. No decían nada. No querían nada. El viento los sobrepasaba, se filtraba entre ellos, como si no hubiese nadie en las dunas.”*

Le Clézio, *Desierto*

En la obra de Raúl Zurita y Hugo Mujica podemos comprobar aquella frase mítica de Nietzsche: “el desierto crece” (Nietzsche, 2009: 355). La desertificación del paisaje poético en ambas obras nos invita a reflexionar sobre la importancia de este fenómeno desde una perspectiva poética, filosófica y material. Por paisaje entendemos pensamiento, tal cual lo concibe Michel Collot: un espacio, una mirada, una imagen (Collot, 2011: 17). Es decir, una acumulación de sentido, un encuentro semiótico, hermenéutico, entre el poeta y la materia.<sup>1</sup> Este trabajo pretende analizar comparadamente el paisaje de las arenas entre los poetas latinoamericanos ya no sólo como propagación del nihilismo sino más bien como resistencia, libertad y escritura.

Para ello, es necesario atender la dimensión histórica del desierto y su configuración moderna. Nos referimos aquí a su posición marginal en el concierto de los paisajes y su despertar tardío en los campos de la filosofía y la literatura. Puesto que el desierto no es un fenómeno aislado en estas poéticas, requiere un análisis transversal sobre las condiciones de este fenómeno desde una perspectiva estética.

Cabe apuntar que este paisaje no tiene mayor relevancia hasta entrado el siglo XIX. Mientras que el bosque, la montaña y el jardín se remontan a la antigüedad, el desierto ha estado relegado del campo cultural. Charles Baudelaire ya había apuntado sobre este aspecto: “Nuestros paisajistas son excesivamente herbívoros. No se alimentan con gusto de las ruinas, y, salvo a un pequeño número de hombres [...] el cielo y el desierto los espantan” (Baudelaire, 1996: 279).

Independientemente del despertar estético que anuncia Baudelaire para el desierto (a instancias de la modernidad) es necesario señalar las inscripciones literarias de su historia. Una vez más, el destino trágico que enfrenta dicha geografía ha sido relevante para la recepción estética del siglo XIX. De tal manera que tanto en Oriente Medio

como en América Latina el desierto se romantiza al servicio de la conquista. La fascinación por este escenario ha marcado la estética de *Napoleón en el desierto* (Max Ernst), pero también en la literatura argentina del siglo XIX el desierto se vinculó a la experiencia de lontananza, de infinito; en el *Facundo* y en el *Martín Fierro* tienen improntas positivas.

Este principio negativo que detecta la literatura sobre el desierto se configura a través del vacío material y la violencia. La disposición objetual del sujeto se traduce en una conmoción estética; similar al concepto de lo sublime terrorífico en Kant,<sup>2</sup> pero que asume ahora las características de la violencia histórica, la desolación y la ruina. Por eso, siglo más tarde, el desierto ya no es un escenario topográfico sino más bien el sentido de un vacío. Por ejemplo, la exégesis de *La tierra baldía* de T.S. Eliot ha girado en torno al nihilismo de la mentalidad europea. De tal manera que el poema se convierte en metáfora de la “sequía espiritual” de la modernidad en pleno período de entre-guerras. Aquí desierto se entiende como crisis, devastación o incluso como fin de lo moderno.<sup>3</sup>

## 2.

*“La desertización es más que la destrucción, es más terrible que ésta. La destrucción elimina solamente lo que ha crecido y lo construido hasta ahora; en cambio, la desertización impide el crecimiento futuro e imposibilita toda construcción. La desertización es más terrible que la mera aniquilación”*

Martin Heidegger, *¿Qué significa pensar?*

En concordancia con la vía literaria, el pensamiento contemporáneo advierte que tras las palabras de Nietzsche se esconde la predicción de un final: de la metafísica, pero también de la Edad Moderna del pensamiento. En su obra comprobamos la irrupción de un nuevo paradigma filosófico, un proyecto anti-metafísico y rompedor con la modernidad entendida por Descartes, Kant, Hegel y fundamentalmente con la sentencia de Leibniz: *Nihil est sine ratione*. Hugo Mujica señala que “ya Wilhelm Dilthey corroboraba y denunciaba que la metafísica había alcanzado en «ese principio de razón», su conclusión. Nietzsche [...] se pronunció, también él, desde su cosmovisión trágica, contra la «sublime locura de la metafísica» que deliraba en ese principio” (Mujica, 2014: 141).

La desertificación, en este caso, atiende al socavamiento del proyecto iluminista-moderno en tanto determinista, científico y racional. Según José Luis Molinuevo, “Para Nietzsche, el signo inequívoco del nihilismo es justamente ese, «el desierto crece», la descomposición del mundo platónico” (Molinuevo, 2004: 161). En esta línea, el desierto simboliza la inflexión del pensamiento moderno hacia una retórica nihilista y escéptica: fue el “logos que terminó enmudecido en la lógica” (Mujica, 2014: 135).

Hugo Mujica reflexiona en este mismo sentido: “Vivimos, padecemos, la época que un heraldo de Nietzsche, desde el lugar más alto y solitario, desde la locura, anunció y condensó en tres palabras que labran la lápida de la metafísica y de los valores platónicos-cristianos” (Mujica, 2014: 128). Estas tres palabras, “el desierto crece”, parecen no sólo el epitafio del mundo moderno científico, sino también del pensamiento platónico actualizado en la filosofía del siglo XIX.

Ahora bien, esta detención que ejerce Nietzsche sobre el platonismo cobra relevancia en la poesía. Mientras que la figura del poeta se encuentra reñida con el estado en *La República*, en Nietzsche ocupa el centro de la disposición filosófica. Por tanto, la poesía abandona el mote de sofística y se convierte en fuente privilegiada del pensamiento metafísico.

De tal manera que podemos identificar en dicho paisaje dos procesos: por un lado, la negación del pensamiento moderno y el método racional; y por otro, la ponderación de la poesía como manifestación del ser. La ontología poética, de la cual Heidegger y sus herederos son testigos, crece -paradójicamente- de las arenas del desierto.

Ahora bien, a pesar de las interpretaciones filosóficas, este trabajo propone abrir el paisaje del desierto hacia territorios desligados del nihilismo. Para ello es necesario advertir las múltiples diferencias entre el alemán y el castellano para este paisaje en especial. Es urgente apuntar este problema porque la traducción abre el camino a diferentes interpretaciones del desierto; ya no sólo como aniquilación, sino justamente como posibilidad.<sup>4</sup>

Cuando Nietzsche escribe “El desierto crece” (Nietzsche, 2009: 355) [*Die Wüste Wächst*] se refiere justamente a la interpretación positiva del desierto. *Wüste* se usa para designar un tipo de fortaleza que, frente a los embates del desierto, alcanza la supervivencia. Algunos podrían señalar la tendencia darwinista de esta afirmación, pero es importante concebir el desierto ya no como final, sino más bien como el trayecto hacia una nueva etapa; es decir: el instante auroral del paisaje.

De este modo, y a partir de la traducción del alemán, encontramos cinco posibilidades. En primera instancia como *öde* (vacío, tedio, nihilismo); en segundo lugar, como *einöde* (vacío topológico, topográfico)<sup>5</sup>; luego como *wildnis* (selvático, bárbaro); como *wüste* (supervivencia a condiciones extremas)<sup>6</sup> y finalmente *einsamkeit* (soledad, retiro, eremita).

En suma, el desierto posee cinco amplias posibilidades. Desde una aproximación negativa, apuntamos su dimensión geográfica: la realidad material de la arena y su conformación como vacío (*einöde*). Luego, como imagen de la aniquilación de la razón moderna y especialmente del fundamento de causalidad de la metafísica y de la ciencia (*öde*). Y, por último, como escenario insoslayable de todo acto barbárico o salvaje (*wildnis*).

Por último, cabe señalar su dimensión positiva determinada por las condiciones de supervivencia y resiliencia del sujeto (*wüste*). Y, finalmente, como escenario del exilio tanto exterior como interno; vale recordar que desierto en griego clásico es eremía, de donde viene nuestra palabra moderna de eremita, respetando aquella máxima de Nietzsche: “ay de aquellos que tengan desiertos adentro” (Nietzsche, 2009: 355). En ambos casos, el desierto se inscribe bajo la forma de un testimonio o fundamento de superación. La travesía del desierto, en todo caso, advierte sobre las condiciones de supervivencia, fortaleza y misticismo en su connotación positiva.

### 3.

“Era el año 1975, a finales de verano, y por entonces yo sufría. Fue la primera vez también que conocí un desierto. No me sorprendió verlas, incluso diría que me dio cierta paz.”

Ahora bien, en las obras de Raúl Zurita y Hugo Mujica podemos presenciar la desertificación en correspondencia con algunos de los elementos anteriores, ya sean negativos o positivos. En este paisaje, por tanto, se fragua la aniquilación, el nihilismo, la muerte: las ruinas dolientes de Chile en el caso de Zurita, y el paisaje del vacío místico en Hugo Mujica. De esta manera, la naturaleza deshabitada del desierto exige una aproximación sobre las propias condiciones de las voces poéticas que despuntan del paisaje vacío.

Primariamente, cabe mencionar la dimensión topográfica (*einöde*) del desierto en la obra de Zurita. En su poética: mar, acantilado y desierto configuran la identidad chilena en clave nacional. Así, en *Los poemas muertos*, el escritor defiende la geografía del país austral frente al arte europeo. “Es un sueño y no: no esculpimos el *Moisés* ni la *Pietà*, no nos fue dada la cúpula de San Pedro, pero están los Andes, la vastedad del Pacífico y los glaciares, la visión del desierto de Atacama transportándose frente al océano” (Zurita, 2014: 42).

El posicionamiento de Zurita respecto al espacio central que ocupa la geografía en la cultura, insinúa la relevancia del paisaje tanto en su obra como en la constitución del arte chileno. En este sentido: montaña, océano y desierto no trazan solamente los límites naturales del territorio sino muy especialmente su identidad. Por tanto, desde una perspectiva histórica, *país* y *paisaje* modelan la fibra íntima de la cultura e identidad de Chile.<sup>7</sup>

Conviene destacar, en este sentido, las similitudes y diferencias entre *país* y *paisaje*. En palabras de Alain Roger “El país es, en cierto modo, el grado cero del paisaje” (Roger, 2017: 23). ¿Pero qué sucede justamente en aquel paisaje que reina por sobre todas las cosas la nada? En definitiva, ¿cuál es el lugar del desierto? Al respecto, Roger apunta: “lo que yo llamo el grado cero del paisaje, en este caso, el país más ingrato, inhóspito y abandonado, salvo por los nómades y por algunos locos eremitas. Chantal Dagron y Mohamed Kacimi han descrito magníficamente la repulsión que [...] se ha sentido por el desierto” (Roger, 2017: 115).

En concordancia con la evolución belicista del paisaje de las arenas en la modernidad tardía, la geografía del Atacama se convierte en escenario histórico y literario de la última dictadura militar. Por tanto, el desierto se ajusta aquí al *wüste* de Nietzsche; “en el cual a causa de su sequedad o extremas temperaturas de calor y frío sólo una vegetación muy especial y resistente puede sobrevivir” (Royo, 2008: 2). De este modo, país y paisaje se anudan en el desierto como “zona de dolor”.<sup>8</sup> Por tanto, el desierto es, en definitiva, el grado 0 de país; es decir, el espacio más ingrato, inhóspito y violento de la geografía chilena. De tal manera que la obra de Zurita está atravesada por el desierto de Atacama en tanto *öde* o nihilismo, pero también como *wildnis* y, por lo tanto, escenario de la barbarie civilizatoria. En *Cuadernos de guerra* el poeta lo ilustra como territorio en disputa:

[...] estaba, que ahora podíamos marcharnos. Unas horas antes, por el este, los tanques habían [sic] terminado de acordonar el ensangrentado desierto Chileno [...]  
(Zurita, 2009: 15)

Por otro lado, la escritura material del poeta,<sup>9</sup> que recorre el cielo, el acantilado y el desierto, encuentra allí su lectura memorística. Con su intervención poética, (“Ni pena ni miedo”) la técnica del *land-art* se proyecta como resistencia a la desmemoria.<sup>10</sup> De alguna manera, el escenario del desierto se convierte en la historia negra de Chile, del *öde* entendida como nihilismo, vaciamiento y muerte; pero también como posibilidad de redención, memoria y escritura.

En otras palabras, el ejercicio memorístico que ejecuta Zurita en la materialidad del desierto representa, según Alvarado Borgoña, “la posibilidad de que todo ese dolor tenga un sentido. En el rito de la palabra, Zurita trae remedio y consuelo” (Alvarado, 2016: 62). Incluso más, podemos comprobar en este verso el cambio radical que va de la crueldad poética en textos como *Anteparaíso* -sobre los campos de concentración en el desierto- hacia una pacificación sin olvido de la última dictadura militar.

Así, el verso de Zurita imprime un epitafio colectivo -sin pena ni miedo- de las víctimas del terrorismo de Estado. La desertificación, por tanto, representa un vaciamiento de la vida individual, colectiva y nacional. De este modo, el desierto no es tan solo el escenario de destrucción masiva, sino que también el paisaje de un vacío vital. Por tanto, la escritura de Zurita se inscribe entre el dolor nihilista y la redención memorística.

Dicho lo anterior, cabe mencionar algunas singularidades de la relación entre nihilismo y desierto en su obra. En otros textos del poeta el paisaje conforma la materialidad de la muerte, de la devastación; así como también de la trans-territorialización del espacio geográfico. Lo que empieza siendo la memoria chilena pasa a ser la representación universal de la violencia. En esta línea, Zurita se aproxima a las imágenes de la bomba atómica o el genocidio judío. En “Tres escenas del desierto” de Chile el poeta finaliza: “Sentí el sonido de un bombardero / que volaba muy alto y supe que los restos de / Hiroshima jamás tendrían paz sobre la tierra” (Zurita, 2009: 27). La desterritorialización que ejerce el poeta sobre la violencia parece producto de una pérdida radical del *oikos*,<sup>11</sup> propio de un imaginario apocalíptico sostenido por la desertificación como connotación negativa.

Sobre el horizonte apocalíptico que germina en el desierto, cabe señalar que “algunos ecocríticos se han referido a la «conciencia tóxica» (*toxic consciousness*) [...] producto del «cambio desde una cultura definida por su producción hacia una cultura definida por sus deshechos»” (Binns, 2004: 33). De este modo, el desierto conforma el paisaje de los deshechos: cuerpos deshuesados en la arena. Así, el desierto se consolida como el paisaje universal del *öde*: la destrucción, la descomposición y la muerte. Podemos concluir, con las palabras de Niall Binns, que de dicho paisaje se refleja la conciencia tóxica de la violencia.

Por último, la obra de Zurita no sólo agudiza la noción de *öde* sino que efectúa un giro a las ruinas del desierto. A pesar de la toxicidad, la devastación y la acumulación de cuerpos como deshechos, el poeta lo concibe como posibilidad de escritura. “Ni pena ni miedo”, el verso escrito en Atacama, propone de esta manera una nueva mirada. La escritura material se expresa como leyenda a miles de muertos, pero también como redención de la memoria histórica de Chile.

#### 4.

*“Looking into the heart of light, the silence”*

T. S. Eliot, *La tierra baldía*.

*“La imaginación ha consumado ya su ración de horrores y de estas trivialidades sin rodeos con que suele expresarse el horror moderno. Con raros precedentes, el poeta siente la tentación del silencio”*

George Steiner, *Lenguaje y silencio*

Del otro lado de la cordillera, en la poética de Hugo Mujica encontramos otras posibilidades al desierto. Si bien el argentino lo concibe como *öde*, asegura que esto ha sido necesario para el barrido completo de la metafísica moderna. En este sentido, Mujica concibe lo positivo de la devastación. A su vez, dicho paisaje cumple un papel fundamental para su pensamiento teológico-místico.

Pero, ¿dónde radica justamente su positividad? Sería necesario invocar ahora a Hölderlin, quien advierte: “donde hay peligro crece también lo que salva” (Hölderlin, 1995: 395).<sup>12</sup> Podríamos indicar que esta máxima atraviesa la propia obra de Hugo Mujica. Es decir, allí donde vive el peligro nace también la libertad en tanto palabra poética. En *Origen y destino. De la memoria del poeta presocrático a la esperanza del poeta en la obra de Heidegger* escribe:

Poeta es, en esta clave, aquel vidente que percibe a través de las presencias, la ausencia que las sostiene y las revela: la ausencia de la cual toda presencia es testimonio. Poeta es, en definitiva, el auscultante que escucha en y a través de las palabras que dice, el silencio que las dice y en ellas se dice. Frente a la metafísica, al «peligro de los peligros», Heidegger hace suyas las palabras de Hölderlin, Heidegger hace suya la misma esperanza: «Cercano, difícil de captar es el dios. Pero donde abunda el peligro, crece lo que salva» (Mujica, 1987: 37).

Contrario a Zurita, el foco se detiene aquí en el desierto interior como un renacimiento místico: “Por una humanidad que se refugia en el desierto de lo público, no para enfrentarse consigo misma sino para huir de sí; se interna en el desierto como una raza en retirada” (Mujica, 2014: 133). De esta manera, si concebíamos antes un desierto territorial (topográfico) es necesario ahora vaciarlo de toda espacialidad, puesto que lo universal de la desertificación le pertenece al hombre en tanto sujeto. En definitiva, el desierto no es geográfico, sino esencialmente interno: la proyección de un vacío.

Ahora bien, la desertificación que apunta Mujica como positiva es de la propia metafísica; en todo caso: de la liberación del pensamiento de la lógica moderna. El paisaje de las arenas, precisamente, materializa aquello que Heidegger ha entendido como el “olvido del ser”.<sup>13</sup> En esta dirección, Mujica no se enmarca en un pensamiento calculador del ser sino en una aproximación alógica donde prevalece la escucha y el silencio como apertura hacia lo otro en un acto inaugural. En definitiva, desertificar (vaciar) la metafísica es el paso necesario para quien quiera un recomenzar estético.

De esta manera, el poeta argentino encuentra en el vacío el espacio del pensamiento meditativo.<sup>14</sup> Al igual que Pablo d'Ors en *Biografía del silencio*,<sup>15</sup> el desierto se opone a un pensar calculador, racional, que abre sus posibilidades a la mística, a la meditación y al pensamiento poético. Así, el acontecimiento del desierto descansa sobre el silencio metafísico como escucha del *ser*. Este *ser*, sin embargo, no refiere a la ontología clásica, sino más bien a las modulaciones teológicas y místicas. Por tanto, la escucha del desierto apunta en verdad a la relación íntima entre la humanidad y lo teológico vehiculizado por la poesía como fuente auroral de conocimiento: “Entre palabra y palabra el silencio, o más aún, la escucha” (Mujica, 2014: 557).

En este sentido, la travesía en el desierto atiende principalmente a un vaciamiento no tan sólo de la metafísica o de la cosa en sí, sino especialmente de la palabra. Por tanto, la desertificación en Mujica responde a la conciencia radical de un silencio ontológico. Una vez celebrada esta aniquilación de la gramática del pensamiento por parte del poeta, surge un recomenzar para la poesía: “... desconfiemos de la gramática y atengámonos a la Cosa” (Heidegger, 1999: 158). En su ensayo *Flecha en la niebla: entidad, palabra y hendidura* escribe:

Desierto, paisaje de esa nada, imagen de la libertad.  
Su don y su exigencia.  
Su extensión y su posibilidad: su ser sin forma, sin  
límites.  
Todo posibilidad.  
Errancia...  
(Mujica, 2014: 561)

Por esta razón, el vacío territorial ya no es percibido como *öde* o *einöde*, sino justamente como *einsamkeit*: retiro espiritual en clave mística. En este sentido, Hugo Mujica, heredero de la teología de la negatividad (*Meister Eckhart*, San Juan de la Cruz, *Angelus Silesius*), contempla el desierto como la posibilidad del vacío teológico en connotación positiva. Así, el pensamiento *apofático* que atraviesa su literatura colisiona directamente con los principios racionales y lógicos de la modernidad.<sup>16</sup> La incognoscibilidad de dios se palpa, por tanto, en la arena del desierto: “(Alquimia del desierto de la fe, en fe en el desierto. / Pasaje de la ausencia de fe, a la fe en la ausencia)” (Mujica, 2014: 563).

Finalmente, cabe destacar las implicancias teológicas de esta desertificación como paisaje de un “dios ausente”. Hay que estar vacío (internamente) para poder recibir el dios desconocido que cobra imagen con la representación de Dionisos.<sup>17</sup> “En el desierto el hombre enfrenta lo otro: nada” (Mujica, 2014: 561). Para ilustrar mejor son necesarias las palabras de Jürgen Habermas: “Simultáneamente, Heidegger toma de sus modelos románticos, sobre todo de Hölderlin, la figura del pensamiento del dios ausente, para poder entender el final de la metafísica como «consumación» y con ello como infalible señal de un «nuevo comienzo»” (Habermas, 2012: 153). Podemos asegurar, en este sentido, que el desierto se consolida como el paisaje de este dios ausente: como consumación y comienzo de una nueva poética. Por esta razón, el paisaje de las arenas es concebido por Mujica como destrucción, pero a su vez como posibilidad mística y de escritura.

## 5.

Ahora bien, si habíamos explicitado, por un lado, la noción de desierto como imagen del nihilismo y, por otro, como posibilidad filosófica y de escritura, cabe ahora establecer la relación entre sujeto (poeta) y paisaje (desierto). Parece evidente que “el giro espacial” efectuado por las humanidades en las últimas décadas responde, no sólo a la cercanía entre geografía y literatura (entendida como *geopoética*), sino también a la concepción heideggeriana de ser-en-el-mundo.<sup>18</sup>

La raíz epistemológica de dicha afirmación descansa en el perspectivismo propagador del siglo XX: mirar el objeto es trasladar la propia subjetividad, su estar-en-el-mundo. En este sentido, la idea de estar-en-el-mundo evoluciona hacia un ser-en-el-mundo. Por esta razón, las humanidades habilitan y priorizan la espacialidad como fenómeno constitutivo de la conciencia. Michel Collot apunta que “Cette relation constitutive a conduit la phénoménologie existentielle à définir la conscience humaine comme «être au monde»; l'ek-sistant, à ses yeux, n'est ni sujet ni objet, mais projet ou trajet” (Collot, 2011: 33).

El paisaje, por lo tanto, sintetiza el encuentro hermenéutico del ser-en-el-mundo. Porque cuando nos referimos a “paisaje” no estamos aludiendo específicamente a una materialidad (el agua de los mares, los árboles de los bosques o la arena del desierto) sino más bien a un imaginario: una abstracción (Milani, 2008: 47-48). No obstante, dicha síntesis de la conciencia es producto de un encuentro hermenéutico. Por tanto, el paisaje es una mirada que va y que retorna, que se despliega sobre el sujeto, el espacio y la imagen.<sup>19</sup>

En consecuencia, si entendemos el paisaje como una fenomenología de la propia geografía, es decir, una fenomenología de su-estar-en-mundo, cabe preguntarse por el horizonte hermenéutico en ambas poéticas. Es precisamente en los límites del paisaje donde Raúl Zurita y Hugo Mujica proyectan su obra. Allí, donde lo visible y lo invisible cohabitan (al decir de Merleau-Ponty), crece la posibilidad del desierto (Hernández León, 2016: 48).

Ahora bien, si atendemos a la forma material podemos afirmar que el horizonte del desierto representa algo así como un infinito. Este aspecto es de vital importancia en la medida que constituye un nuevo paradigma del espacio, aquel que va de las dimensiones euclidianas a la topología (Lyotard, 2008: 89). El “vértigo horizontal” que representa la experiencia estética adquiere dos direcciones de ese infinito: un horizonte a lo lejos y otro a lo inmediato. Por tanto, el vacío infinito del espacio se traduce al vacío infinito del sujeto poético. Asimismo, no resultan ajenas las poéticas de la violencia, la desesperación, la metafísica y la mística.

Así, en la poética de Zurita podemos apuntar las diferentes exploraciones de esos límites, de ese hollar de la mirada.<sup>20</sup> La obra de arte constituye un mirar, pero también un límite sobre sus propios sentidos. En todo caso, la literatura y el arte apuntan hacia un horizonte del paisaje: un vórtice donde se fulmina lo finito. Así, infinito el horizonte -la arena y sus desechos- el desierto se abre a la mirada que exige un límite, un horizonte de expectativas sostenido por el sujeto poético (Collot, 2011: 59).

En primer lugar, como horizonte y consagración de la violencia: “La carretera comenzaba a enrojecer límpida recta [sic]/ como una línea de sangre perdiéndose en el horizonte” (Zurita, 2009: 38). Luego, el imaginario carcelario del desierto avanza hacia una desertificación universal de la humanidad: “Es el funeral de toda la tierra mamá” (Zurita, 2012: 30). Y finalmente una concepción apocalíptica y trans-territorial del

desierto: “El hongo se eleva. Debajo de él van apareciendo, / poco a poco, dos hombres desnudos” (Zurita, 2012: 230). Nuevamente país y paisaje se entrecruzan en un relato común: la historia del desierto es en términos de Roger el grado 0 de Chile: su auto-aniquilación. “Desierto del horizonte encangrejado reseco [sic]. Como / un bombardeado país de sed atravesado en la carretera” (Zurita, 2012: 113).

Por otra parte, vale la pena retomar los otros horizontes, ya sean ilusorios o reales, que se desangran en los confines de la mirada. Aquí la música tiene una relevancia notoria a partir de la figura de Beethoven que planea sobre los textos del desierto. Paisaje y música guardan una íntima relación en su obra,<sup>21</sup> así lo deja ver el poeta: “Y era la Quinta sin notas sin sonidos como nubes / desplazándose LVB agitando sus brazos / como se agitan los prisioneros bajo los golpes” (Zurita, 2009: 39). De este modo, el vacío topológico se traduce en silencio: olvido y memoria de los campos de concentración chilenos.

Por último, es fundamental analizar el fin como salvación: la esperanza que parte del desierto hacia un horizonte redentor. Para ello se vuelve fundamental la participación del agua: en el país de sed el Pacífico se convierte en la última frontera. Pero esta idea crece en el desierto como un espejismo, un deseo más que realidad, un horizonte de expectativas más que un horizonte material. Desde una relectura bíblica, fundamentalmente del *Éxodo*, Zurita escribe:

Se abrirá el mar frente a la costa del país de sed  
y el desierto del norte entrará en el corredor del  
mar raspando la pared norte de las aguas y los  
témpanos y glaciares del sur entrarán en el mar  
raspando la pared sur. [...]   
Después se hará noche profunda y comenzará el  
Éxodo, la larga huida chilena  
(Zurita, 2012: 118).

Como afirma Amelia Gamoneda, “el espejismo es, en cierta manera, fruto de la crueldad del desierto; una crueldad que niega a los ojos lo que estos pretenden” (Gamoneda, 1989: 60). De este modo, el horizonte de Zurita se ve manipulado por una conciencia de la desesperanza. El infinito, por tanto, atiende a la crueldad de un horizonte invencible donde sólo una clase de supervivientes puede enfrentarlo (*wüiste*). El ejemplo de “Ni pena ni miedo” ilumina una nueva clase de mensaje en sintonía con la memoria y supervivencia de un espacio infinito:

Antes los tanques habían terminado de acordonar  
la ensangrentada franja chilena y al mirar hacia la  
bahía me di cuenta que efectivamente era una  
liberación: el mar se había abierto y nuestra  
angustia tocaba su fin  
(Zurita, 2012: 249).

Por otra parte, en Hugo Mujica el horizonte está preñado por la mística del dios ausente a partir de las imágenes del vacío. Contrario a la esperanza/espejismo de Zurita, la poética del argentino se asienta sobre lo desfondado del horizonte, sobre la aceptación mística del vacío interno: “Toda situación límite se fundamenta en el derrumbe de los

límites: es su desfundamentarse” (Mujica, 2014: 560). Por ello, la infinitud del paisaje no implica una prisión, sino más bien la potencia de su libertad: “Sin techo ni umbrales, sin apoyos ni espejos / lo opuesto a lo limitado es lo ilimitado, lo abierto” (Mujica, 2014: 561)

Esta apertura filosófica de Mujica está sujeta por el pensamiento apofático de la teología de la negatividad (*Meister Eckhart*) que encuentra en el desierto su radicalidad poética. Por tanto, Mujica no celebra tan sólo el barrido metafísico de Occidente a partir de las palabras de Nietzsche, sino que encuentra en el pensamiento meditativo la fuente de su conocimiento poético y místico. La desertificación atiende, por tanto, a la incapacidad por nombrar aquello que es, por definición, incognoscible. Así, la poesía de Mujica pendula entre la experiencia mística y la negación de toda forma gnoseológica. Puesto que no hay -como afirma el poeta- mayor fe que la fe sin esperanza, es decir: la fe del desierto. “El desierto es una apuesta, un brinco: una esperanza sin fe” (Mujica, 2014: 565).

Aún más, la poesía del argentino, deudora de la metafísica de Heidegger, encuentra en el horizonte del desierto el paisaje ontológico del silencio. En concordancia con la negatividad del conocimiento teológico, la arena se convierte en metáfora de la palabra: “imposibilidad de esculpir estatuas, de aferrar imágenes. Símbolos, aún palabras” (Mujica, 2014: 562). Por esta razón, la poética del silencio se encuentra reflejada en la arena en tanto materia inefable. De tal manera que el horizonte es la ausencia de horizonte, sobre esta máxima se teje su pensamiento místico y poético. El silencio, por tanto, es silencio del propio horizonte: su reposar infinito.

(Desierto: paisaje sin márgenes: o todo margen; página en blanco.

Paisaje de nada: horizonte de todo.

Sudario.

Blancura a mediodía: ceguera.)

(Mujica, 2014: 559)

Por último, cabe destacar que el horizonte del desierto se configura como un largo exilio. En Mujica, el desierto se consolida como *einsamkeit*: eremía. El exilio es en verdad un vaciamiento interno en un paisaje donde reina lo abierto. Por tanto, el horizonte infinito es en verdad la apertura infinita de un sujeto poético. Es la escucha, como sugiere Heidegger, la piedra angular del desierto.

Finalmente, el vaciamiento del sujeto frente a dios, como podemos encontrar recurrentemente en su obra, responde directamente a una carencia: tajo que se imprime en la palabra poética ante la imposibilidad de decir aquello que es imposible.<sup>22</sup> “El gesto supremamente humano: el abandono” (Mujica, 2014: 565). El pensamiento teológico, por tanto, desciende a la propia materialidad de la palabra. El despojamiento por conocer a dios se traduce en el despojamiento de la propia condición poética. Por ello el desierto se interpreta como abandono, vacío y tajo que adquiere la presencia de una asunción mística y de un silencio ontológico.

*La tierra nunca es tierra de nadie (los conquistadores sobran), abandonada florece. Destierro es destierro de arenas: arena de nadie, a nadie retiene, arena de paso (no de siembra) donde el exilio se ampara,*

*donde nadie reina y cada uno es cada monje. Jardín  
de semejanzas: arena de nadie.  
Afuera, donde todo entra, corona de intemperies: don  
de la conquista de haberlo perdido todo.*  
(Mujica, 2014: 566)

## 6. Conclusiones

Por último, cabe apuntar que el ascenso estético del desierto en el imaginario cultural responde a su poder metafórico: desertificar es devastar, destruir. Los distintos campos del saber y las artes han sido artífices de esta evolución, ya sea por cuestiones éticas, metafísicas o estéticas. El desierto, como pensamiento-paisaje, se consagra como territorio universal del *öde*: es la violencia (Zurita) y devastación de los principios modernos (Mujica).

Sin embargo, mientras que para Zurita se concibe desde una perspectiva topográfica y material, Mujica lo proyecta hacia la profundidad mística de lo íntimo. En ambos casos, como es evidente, el desierto parte de una connotación negativa. En cambio, la desertificación abandona aquí toda *finitud* y permite *otro hollar de la mirada*.

El estruendoso silencio del horizonte infinito abriéndose sobre el vacío evoluciona hacia una disposición apofática o negativa de la palabra poética. Aún más, el arte poético del desierto, en tanto refugio, soledad y eremía, recorre las vías de la memoria y la mística en respectivos poetas. Por ello, desertificar el paisaje poético no es tan sólo una aniquilación de la modernidad, sino la posibilidad de una escucha metafísica que concilie el paisaje con la palabra poética. Como se certifica en la propia obra de Nietzsche, en ambos casos no se trata ya del desierto como final, como ocaso o noche; es más bien un recomenzar desde las ruinas, un alba del desierto.

## Bibliografía

- Alvarado Borgoña, Miguel (2016) “Raúl Zurita, poeta de la compasión y de los desiertos capitales”. En *Hispanic Poetry Review*, vol. 12. Texas A & M University, pp. 51-56.
- Avelar, Idelber (2000) *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile.
- Baudelaire, Charles (1996) *Salones y otros escritos sobre arte*. Visor, Madrid.
- Binns, Niall (2004) *¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*. Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza.
- Bolaño, Roberto (1998) *Los detectives salvajes*. Anagrama, Barcelona.
- Collot, Michel (2011) *La pensée-paysage*. Actes Sud / ENSP, París.
- D’Ors, Pablo (2017) *Biografía del silencio*. Siruela, Madrid.
- Eliot, T. S. (2005) *La tierra baldía*. Edición bilingüe de Viorica Parra Cátedra, Madrid.
- Espinoza Solar, Ricardo y Donoso Aceituno, Arnaldo (2015) “Escribir el cielo, escribir el desierto, escribir el acantilado. La escritura material de Raúl Zurita.” En *Ecozon@*, Vol. 6, nº 2. Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, pp. 67-80.

- Gamoneda, Amelia (1989) “Desierto, espejismo y texto. Una lectura de Cholodenko, Djaout, Le Clezio y Tornier”. En *Estudios franceses*, nº 5. USAL, Salamanca, pp. 59-68.
- Habermas, Jürgen (2012) *El discurso filosófico de la modernidad*. Katz, Buenos Aires.
- Hadot, Pierre (2006) *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*. Siruela, Madrid.
- Heidegger, Martin (1995) *Arte y poesía*. Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- Heidegger, Martin (1999) *Conceptos fundamentales*. Alianza Editorial, Madrid.
- Hernández León, Juan Miguel (2016) *Ser-paisaje*. Abada, Madrid.
- Hölderlin, Friedrich (1995) *Poesía completa*. Ediciones 29, Barcelona.
- Liotard, Jean-François (2008) *La postmodernidad. (Explicada a los niños)*. Gedisa, Barcelona.
- Martínez de Pisón, Eduardo (1997) “El paisaje, patrimonio cultural”. En *Revista de Occidente*, nº 194. ARCE, Madrid, pp. 37-49.
- Milani, Raffaele (2008) “Estética y crítica del paisaje”. En J. Nogué (Ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 45-66.
- Molinuevo, José Luis. (2004) *Humanismo y nuevas tecnologías*. Alianza Editorial, Madrid.
- Moraes Medina, Mariana (2015) “«Lo que el silencio nombra»: mística y poesía en la obra de Hugo Mujica”. En G. M. Schneider, M. C. Janner y B. Élie (Eds.), *Vox & silentium. Études de linguistique et littérature romanes / Studi di linguistica e letteratura romanza / Estudios de lingüística y literatura románicas*, Peter Lang, Bruselas, pp. 87-100.
- Mujica, Hugo (1987) *Origen y destino. De la memoria del poeta presocrático a la esperanza del poeta en la obra de Heidegger*. Carlos Lohlé, Buenos Aires.
- Mujica, Hugo (2014) *Del crear y lo creado. 2 Prosa selecta. 1: Ensayos*. Vaso Roto, Madrid.
- Muñoz Martínez, Rubén (2006) *Tratamiento ontológico del silencio en Heidegger*. Nueva Mínima CV, Sevilla.
- Nietzsche, Friedrich (2009) *Friedrich Nietzsche II*. Traducción y notas de José Rafael Hernández Arias. Gredos, Madrid
- Rodríguez Francia, Ana María (2007) *El “ya, pero todavía no” en la poesía de Hugo Mujica*. Editorial Biblos, Buenos Aires.
- Roger, Alain. (2007) *Breve tratado del paisaje*. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid.
- Royo Hernández, Simón (2008) “Nihilismo y desierto en Nietzsche. [Wildnis, Öde, Einöde, Einsamkeit, Wüsten].” *A Parte Rei: revista de filosofía*. [On Line], nº 54. Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/royo56.pdf> (consultado el 12-02-2019).
- Wasem, Marcos (2008) *Barroso y sublime: poética para Perlongher*. Ediciones Godot, Buenos Aires.
- Zurita, Raúl (2009) *Cuadernos de guerra*. Amargord, Madrid.
- Zurita, Raúl (2012) *Zurita*. DELIRIO, Madrid
- Zurita, Raúl (2014) *Los poemas muertos*. Libros de la resistencia, Madrid.

## Notas

---

<sup>1</sup> En *La Pensée-Paysage*, Collot expresa: “Il nous propose, entre autres choses, un modèle pour l’invention d’un nouveau type de rationalité, que je me propose ici de dégager à travers ses expressions philosophiques, artistiques et littéraires contemporaines, et que j’appelle la “pensée-paysage””. (Collot, 2011: 12)

<sup>2</sup> Lo sublime terrorífico en Kant, tal cual aparece en *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* apunta hacia una desintegración de los límites del paisaje, tal cual podemos experimentar en el desierto. Al respecto, Marcos Wasem asegura: “Lo sublime, en cambio, se manifestaría en un objeto que exhibiera un desborde del *telos* captado por la comprensión, y es por ello un concepto indeterminado de la razón. [...] En la filosofía kantiana puede remitirse este plano a lo divino o a lo ideal, pero también a lo monstruoso, al caos y al abismo”. (Wasem, 2008: 60)

<sup>3</sup> En la edición bilingüe de Viorica Patea, la traductora argumenta en el mismo sentido: “Durante décadas, la exégesis del poema giró en torno a esta falta de unidad y estructura. En 1926, I. A. Richards interpretó sus niveles de fragmentación como signo del nihilismo que caracterizaba la mentalidad moderna. Así pues, el poema pasaba a expresar la desesperanza cultural y el pesimismo de una época. En los años treinta su desconsoladora visión seguía siendo metáfora de “la sequía espiritual” del mundo moderno” (Eliot, 2005: 54).

<sup>4</sup> Las traducciones del alemán pertenecen al trabajo: “Nihilismo y desierto en Nietzsche [Wildnis, Öde, Einöde, Einsamkeit, Wüsten]” de Simón Royo Hernández. En este trabajo podemos analizar las diferentes traducciones e interpretaciones del desierto.

<sup>5</sup> Ver: “Öde significa desierto en el sentido de vacío existencial, tedio, nihilismo en su sentido abrumador y negativo y Einöde significa el desierto entendido como vacío, sobre todo topológico y topográfico” (Royo, 2008: 2).

<sup>6</sup> Ver: “Wüste se usa para designar el desierto en el cual a causa de su sequedad o extremas temperaturas de calor y frío sólo una vegetación muy especial y resistente puede sobrevivir” (Royo, 2008: 2).

<sup>7</sup> En esta misma línea se expresa Roberto Bolaño: “¿Ha oído alguna vez de la teoría de la isla de Pascua? Esa teoría dice que Chile es la verdadera isla de Pascua, ya sabe, al este limitamos con la cordillera de los Andes, al norte con el desierto de Atacama y al oeste con el Pacífico. Nacimos en la isla de Pascua y nuestros moais somos nosotros mismos, los chilenos, que miramos perplejos hacia los cuatro puntos cardinales” (Bolaño, 1998: 395).

<sup>8</sup> “Zona de dolor” se refiere al video-performático de la escritora y artista chilena Diamela Eltit en tiempos de dictadura (1980), en el contexto del grupo CADA: “Al ubicar el trabajo de Diamela Eltit habría que tener en mente al menos dos espectros discursivos: la plástica experimental [...] y el Departamento de Estudios Humanísticos. [...] El *Colectivo de Acciones de Arte* sería formado alrededor de 1979, compuesto por dos escritores (Diamela Eltit y Raúl Zurita), dos artistas plásticos (Lotty Rosenfeld y Juan Castillo) y un sociólogo (Fernando Barcells)” (Avelar, 2000: 224).

<sup>9</sup> Al respecto, “[...] adoptamos el concepto de escritura material como categoría específica de estudio que refiere a una práctica poética experimental de inscribir signos lingüísticos fuera del soporte papel, interviniendo materialmente en cuerpos y espacios colectivos en un cruce entre arte visual, paisaje y escritura” (Espinoza y Donoso, 2015: 71).

<sup>10</sup> Aquí hacemos referencia al verso de Zurita escrito sobre el desierto de Atacama: “Ni pena ni miedo”. Imagen extraída de Google [<http://www.corporacionproa.cl/web/?p=38>]:



<sup>11</sup> La palabra “*oikos*” en griego significa “casa”. Los ecocríticos han puesto especial atención a este concepto en la medida que “ecología” proviene de la misma raíz griega, que significa “casa común”. En el texto de Niall Binns se pone foco en la relación del hombre con el *oikos* como síntoma del desarraigo ontológico tangible en la literatura latinoamericana (Binns, 2004: 19).

<sup>12</sup> Acerca del concepto redentor de la poesía, escribe Heidegger sobre Hölderlin: “Pero, ¿hasta dónde es el habla «el más peligroso de los bienes»? Es el peligro de los peligros, porque empieza a crear la posibilidad de un peligro. El peligro es la amenaza del ser por el ente” (Heidegger, 1995: 131).

<sup>13</sup> Ver: “Heidegger nos explicará que «quien busca» el ser «según un modo» particular como es el ente, acaba tomando el ente y olvida el ser. Y su propuesta va encaminada a buscar el ser sin ente, sin modo, para intentar comprenderlo «tal como es en sí mismo»” (Muñoz, 2006: 48).

<sup>14</sup> En *La palabra Inicial. La mitología del poeta en la obra de Heidegger*, Mujica apunta: “En una de sus últimas conferencias, Heidegger nos da una perspectiva de este pensamiento, el pensamiento meditativo que pone en sonante contrapunto con el pensar calculador” (Mujica, 2014: 136).

<sup>15</sup> Al respecto, ver *Biografía del silencio*: “Habrá otros pájaros en la bandada, pero cada cual seguirá su propio ritmo. De hecho, entre los Amigos del Desierto, que es el nombre del grupo con el que me siento ocasionalmente a meditar, nos cuidamos mucho de evitar la comparación entre unos y otros, que es siempre lo que destruye cualquier agrupación humana. A mi modo de ver, estos amigos con quienes me reúno son más una congregación de solitarios que una comunidad” (D’Ors, 2017: 81).

<sup>16</sup> Acerca del pensamiento apofático, Pierre Hadot escribe: “Con respecto al pensamiento apofático y la vía negativa: A partir del siglo IV, y en especial con Gregorio de Niza, la teología negativa se convertirá en la obra maestra de la teología cristiana. Hacia finales del siglo V una serie de textos, cuyo autor anónimo quiso atribuir a Dionisio Aeropagita, expone con mucho detalle (en especial en una obra titulada *Teología mística*) la vía apofática de acceso al principio de todas las cosas. Bajo tan ilustre seudónimo esos escritos jugarían un papel fundamental a lo largo de la Edad Media; y gracias a ellos, algunos teólogos escolásticos, como Tomás de Aquino, se entregarían a la tarea de la teología negativa, efectuando determinadas correcciones. Esta tradición sería proseguida sobre todo por algunos maestros espirituales o místicos, como Nicolás de Cusa, Juan de la Cruz o Angelus Silesius” (Hadot, 2006: 196-197).

<sup>17</sup> Acerca de la negatividad, “Cuanto más honda es la noche, mayor la potencia de la verdad que alumbra. *Via negationis* –cifrada en los misterios de Eleusis– arraiga en la tradición dionisiaca en y mediante *la noche de la desgracia*; y es contraria a la visión de la caverna de Platón, abierta hacia el día, *lo diurno*, el Sol que origina la historia de las metafísicas” (Rodríguez Francia, 2007: 26).

<sup>18</sup> José Luis Molinuevo señala al respecto que “Se trata de superar el idealismo, y éste es el caso de la ontología fundamental de Heidegger, con su propuesta del ser-en-el-mundo. [...] Sloterdijk coincide con ella en que el «ser-en-el-mundo» tiene la estructura de una «inmersión absoluta». Y que «el ciberespacio muestra la otra Cara Estética de la ontología fundamental». Esta cara es la que diferencia las ontologías clásicas, basadas en la física clásica, de proyectos como el de la ontología fundamental que responden más a una física cuántica” (Molinuevo, 2004: 162-163).

---

<sup>19</sup> En esta línea, Martínez de Pisón expresa: “El paisaje es, pues, un lugar y su imagen. Es una realidad física, un nudo de problemas territoriales y es un modo de entendimiento y de relación -no necesariamente sólo material- con sus habitantes. Es a la vez una figuración y una configuración” (Martínez de Pisón, 1997: 38).

<sup>20</sup>“El desierto se extiende perdiéndose en la lejanía y el cielo del atardecer se va doblando sobre él con una lentitud majestuosa, inmemorial, como si nunca hubiera sido hollado por una mirada. [...]” (Zurita, 2012: 26)

<sup>21</sup> “No se puede ir por la vida sin música, es como llegar a la cumbre del Everest y no mirar el paisaje” (Zurita, 2012: 109).

<sup>22</sup> Mariana Moraes profundiza sobre este punto: “Esa «herida» es un símbolo que cautiva a Mujica y que reformula de diversas maneras, pero fundamentalmente mediante la imagen del «tajo», que funciona en una sugerente red simbólica-semántica en torno a la carencia” (Moraes, 2015: 92).

## LA MATERNIDAD IMAGINADA EN *ALOMA* Y *EL CARRER DE LES CAMÈLIES*, DE MERCÈ RODOREDA

Eva Jersonsky\*

[evajersonsky@gmail.com](mailto:evajersonsky@gmail.com)

### Resumen

Como han señalado algunos lectores críticos de Mercè Rodoreda (María Asunción Gómez, Jaume Martí-Olivella y Geraldine Nichols, para nombrar algunos), la maternidad y las madres son figuras importantes en su obra. En *Aloma* (1938, reescrita en 1968 y republicada en 1969) y *El carrer de les Camèlies* (1966) este tópico se vuelve particularmente interesante ya que la relación entre madre e hijo o hija no aparece nunca en la diégesis, se trata de una “maternidad imaginada”. Estas figuraciones de la criatura futura se entrelazan constantemente con el imaginario espacial en un movimiento de acercamiento y alejamiento en diferentes niveles, generando un cruce entre los espacios domésticos y urbanos y los umbrales del cuerpo femenino. Centrándonos en los lugares y momentos críticos (embarazos, abortos), podremos observar cómo estos dos aspectos van poniendo en movimiento a las protagonistas y a su imaginación materna.

**Palabras clave:** Espacios – Figuración - Imaginación - Maternidad – Rodoreda

### IMAGINED MATERNITY IN *ALOMA* AND *CARRER DE LES CAMÈLIES*, DE MERCÈ RODOREDA

### Abstract

As it has been indicated by critical readers of Mercè Rodoreda (María Asunción Gómez, Jaume Martí-Olivella y Geraldine Nichols, to name just a few), motherhood and mothers are important figures in her work. In *Aloma* (1938, rewritten in 1968 and republished in 1969) and *El carrer de les Camèlies* (1966) this topic becomes particularly interesting because the relationship between mother and son or daughter never appears in the diegesis, it's an “imagined motherhood”. This figurations of the future child intertwine constantly with the imagination of the space in a movement of approach and distancing in different levels, generating an intersection between domestic and urban spaces and female body thresholds. Focusing on critical places and moments (pregnancies, abortions), we will be able to observe how these two aspects put the protagonists and their imagination in motion.

**Palabras clave:** Spaces – Figurations – Imagination – Motherhood - Rodoreda

---

\* Licenciada y Profesora en Letras, becaria doctoral CONICET, estudiante del Doctorado en Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras – UBA. Enviado 16/12/2018. Evaluado 04/04/2019.  
[evajersonsky@gmail.com](mailto:evajersonsky@gmail.com)

Mercè Rodoreda es una de las pocas autoras que aparecen en las historias de la literatura escrita en catalán; de hecho, se la honra, se la recuerda y se la valora como la gran escritora catalana del siglo XX. Sin embargo, no siempre se tienen en cuenta las problemáticas que atravesaron su vida más allá de –precisamente– su vida, es decir, poco se aborda la cuestión de cómo se traducen sus coordenadas identitarias y sus vivencias en su literatura. En esto seguimos a Nichols:

She did not convey the details of her life in her works but rather its essence: the lessons learned from her ‘lived experience’ as a ‘body-subject’, to use Elizabeth Grosz’s terms (1994: 94); the feelings those experiences evoked; the taste they left in the mouth (2008: 130).

Es decir, no resulta productivo buscar los puntos en común entre la literatura y la vida de la autora como si la primera fuera un reflejo de la segunda, sino ver cómo ciertas problemáticas que atravesaron los contextos de escritura tomaron formas particulares en las obras. Cuando hablamos de sus problemáticas nos referimos específicamente a la cuestión del género (femenino), el lenguaje (catalán) y el exilio (en diversas partes de Europa).

No podemos olvidar, en relación a lo que desarrollaremos a continuación, que la producción de esta autora se ubicó en unas coordenadas precisas, las cuales la llevaron a exiliarse. Brevemente, podemos mencionar el carácter totalitario y homogeneizador del régimen franquista, el cual –a pesar de ir manifestándose de diversas maneras a lo largo de las décadas que abarcó– siempre impuso algunas cuestiones en relación al género femenino y a las llamadas nacionalidades periféricas. A través de ciertos dispositivos de control y propaganda, como los cursos obligatorios relativos a la economía doméstica y la puericultura (impartidos por la Sección Femenina de Falange), la propaganda católica de abnegación y sacrificio dirigida especialmente a las mujeres y la censura y difamación de la cultura y la lengua catalana, el régimen fue moldeando un territorio nacional, castizo y católico, en el que las mujeres tenían como únicas misiones el mantenimiento del hogar, la satisfacción de los deseos de su esposo y la reproducción, es decir, la producción de hijos educados bajo los preceptos anteriormente mencionados.

Estas son algunas de las razones por las que se torna sumamente importante detenerse en las representaciones, dinámicas y conflictos de las maternidades que se manifiestan en las obras de esta autora<sup>1</sup>. En términos generales, esta ha sido un área temática que ha aparecido una y otra vez en sus textos, como señala María Asunción Gómez:

La narrativa de Mercè Rodoreda nos presenta todo un repertorio de maternidades conflictivas, en las que el abandono, el sufrimiento, la alienación, el autosacrificio y la muerte (real o metafórica) son el común denominador de las relaciones madre-hijo. En las obras de Rodoreda, la maternidad no es, por lo general, una experiencia satisfactoria o placentera y nunca existe un vínculo fuerte y duradero entre madres e hijos<sup>2</sup> (2008: 35).

Este es, por lo tanto, un tema en el que la crítica se ha concentrado –y con razón– desde la perspectiva de una maternidad conflictiva y tortuosa, principalmente a partir de las relaciones que se ponen en escena entre madres e hijos/as. En este caso, nos

concentraremos en dos obras desde el aspecto materno y el espacial: *Aloma* (A, 1938, reescrita en 1968 y republicada en 1969) y *El carrer de les Camèlies* (ECLC, 1966). Por un lado, ambas novelas pueden ubicarse en la ciudad de Barcelona, aunque sean espacios imaginarios y con características particulares en cada una de ellas<sup>3</sup>. Por el otro, estas se verán atravesadas constantemente por la cuestión reproductiva y los problemas que conlleva la posibilidad de ser madre, en la línea que señalaba Gómez (2008). En estas, se pondrá en duda permanentemente el modelo tradicional familiar y el destino inexorable de la mujer que tendría que ocupar un determinado lugar en él, lo cual se traducirá en una pugna constante entre maternidad y matrimonio. No obstante, la diferencia fundamental entre estas y el resto de la producción de la autora, y el aspecto en el que este trabajo se separa de las lecturas mencionadas, es que no se pone en escena tan explícitamente la maternidad, pero la idea de ser madre recorre todo el relato de formas más sutiles y elusivas. En estas dos obras nunca se dará lugar en la diégesis al momento que comparten madre e hija/o, pero el narrador y los personajes harán referencia constantemente al rol de madre, el embarazo o los futuros hijos, por eso la denominamos una “maternidad imaginada”. Esta criatura futura no tiene que aparecer en escena para representarnos las contradicciones que generaría su existencia en la vida de las madres, sino que se manifiesta como parte de la imaginación de las protagonistas como una figura llena de posibilidades. A su vez, este imaginario materno se encontrará estrechamente ligado a otro: el espacial. La configuración de los espacios -domésticos y urbanos principalmente-, y lo que se ponga en juego en relación a estos (los movimientos, las diversas formas de entrar o salir, las apropiaciones y las alianzas que se establezcan en ellos) irán determinando el imaginario materno. A su vez, este irá marcando la dirección del relato, actuando como motor del movimiento de las protagonistas, así generando un ida y vuelta entre imaginario materno e imaginario espacial. Lo que se propone es lo siguiente: en paralelo, en ambas novelas se van construyendo, midiendo y recorriendo los espacios domésticos y urbanos al mismo tiempo que se van configurando las distancias y los vínculos de las protagonistas con sus propios cuerpos. Estos procesos físicos de alejamiento y acercamiento del cuerpo materno con el feto a su vez van posibilitando u obturando la imaginación de la vida intrauterina, es decir, las figuraciones de un hijo/a futuro/a. En ocasiones, esta se configurará en paralelo a la gestación, pero en otros momentos funcionará de forma diferida, cuando el feto ya no exista.

Por un lado, en *Aloma*, observaremos un rechazo inicial de las relaciones bajo roles tradicionales que llevan a la protagonista a alejarse del hogar y, al mismo tiempo, una conexión física con el hijo/sobrino y el hijo futuro que la atrae a este espacio doméstico. Por otro lado, en *ECLC*, veremos un cuerpo que rechaza constantemente procrear e instalarse en un hogar fijo, que sale a la calle, hasta que la reconciliación con el propio cuerpo estéril se une con la instalación final en un domicilio propio. De diversas formas, el hogar y el amor se construyen a partir de elementos y sentimientos encontrados: reproducción y muerte, deseo y rechazo.

### **Maternidad(es) / (es) maternidad**

En principio, resulta inevitable recurrir a algunas afirmaciones sobre los roles tradicionales del sujeto femenino en relación a la reproducción. Tanto Simone de Beauvoir ([1949] 2012), como Silvia Tubert (1996), Ana María Fernández (1993) y Adrienne Rich (1986) hacen hincapié en la construcción de la maternidad como un

deber de la mujer, la cual no posee un camino alternativo, ya que ser madre es parte de su constitución biológica, es una norma y un privilegio, el cual funciona también como control de su sexualidad. En el contexto español puntualmente, Salvador Cayuela Sánchez expone en su tesis *La biopolítica en la España franquista* que “el discurso de género pretendía inculcar en la mujer la idea de la maternidad como la suprema razón de su existencia” (2010: 175). Todo nos remite a la situación que se expuso al principio: la esencia misma de la mujer se define a partir de su capacidad reproductora, esto la califica en términos de éxito o fracaso y, particularmente en el caso de la España franquista, la maternidad se constituye en meta única y de sacrificio por la patria para todas las mujeres. En relación con esto último y para el caso puntual de nuestra autora, María Asunción Gómez (2008) sostiene que “las protagonistas de las novelas de Rodoreda no se sienten realizadas como madres, sino más bien abrumadas por el peso de las expectativas que la sociedad deposita en la maternidad” (43). Aunque esto es innegable y es producto de las condiciones específicas del contexto de producción, podremos observar en las obras que analizamos que “el peso de las expectativas” tiene más que ver con el modelo de familia y el rol que debería ocupar la mujer en el matrimonio que con la gestación, el parto o el cuidado de los niños. O, al menos, el hecho de tener que responder a un único modelo de maternidad, frente al cual Rodoreda nos presenta otras maternidades posibles.

Anteriormente, señalamos que las maternidades que se manifiestan son imaginadas, los embarazos son transitados, pero los hijos nunca se concretan en la diégesis. Por eso, también se torna necesario hacer referencia a algunas ideas en relación a la gestación y el embarazo. Para pensar en esto, podemos utilizar como disparador algunos interrogantes que plantea Luce Irigaray en “El cuerpo a cuerpo con la madre”: “¿Pero dónde queda, para nosotras, lo imaginario y lo simbólico de la vida intrauterina y del primer cuerpo a cuerpo con la madre? ¿En qué noche, en qué locura quedan abandonados?” (1985: 11). Es decir, qué sucede con estos dos cuerpos en contacto, dos cuerpos que establecen una relación espacial muy particular. En esta instancia, nos atrevemos a pensar estas preguntas desde otra perspectiva, más productiva para nuestra lectura: el punto de vista de la madre. Por otro lado, Luisa Muraro en *El orden simbólico de la madre* también hace referencia a esta “vida intrauterina” y la imaginación:

no se requiere ninguna especial competencia para saber que lo primero que hace una mujer embarazada, una vez aceptado que lo está, es pensar en su criatura, inaugurando así, desde el primer momento de la vida de relación, el lugar de la "terceridad", como denomina Peirce al modo de ser de los signos (1994: 43).

Este paso de la existencia física a la imaginaria –persista la existencia física o no– también acompaña el movimiento en y entre los espacios. A su vez, las contradicciones y ambigüedades que tiñen al imaginario espacial se pueden rastrear en este proceso central en las obras que es el embarazo.

Todo esto funciona como sustento para una de las ideas centrales que se propone aquí: estos límites espaciales comienzan en el cuerpo mismo de la madre, donde hay un afuera y un adentro muy marcados, una vida intrauterina posible para el feto y un afuera que –al menos por unos meses– es la imposibilidad de existir; la relación espacial entre madre e hijo/a comienza siendo muy particular, un contacto hecho de adentro para

afuera y de afuera para adentro. Sin embargo, también existe una distancia entre madre e hijo/a que precisamente se nos revela en el imaginario espacial de los hogares y las ciudades que recorrerán las protagonistas, como señala Julia Kristeva en “Stabat Mater”:

Incommensurable, unlocalizable maternal body.

First there is division, which precedes the pregnancy but is revealed by it, irrevocably imposed.

...Then another abyss opens between this body and the body that was inside it: the abyss that separates mother and child. What relationship is there between me or, more modestly, between my body and this internal graft, this crease inside, which with the cutting of the umbilical cord becomes another person, inaccessible? (1985: 145).

El cuerpo de la criatura está dentro y cerca, pero lejos a la vez; es parte de la madre, pero es otro. La maternidad imaginada y las figuraciones de los hijos/as por venir mantienen al niño/a cerca, el movimiento de las protagonistas busca una distancia en el espacio, una deslocalización, que parece inalcanzable. El cuerpo materno sería “incommensurable”, “no localizable”. En estas obras, en la configuración del espacio físico y textual, los cuerpos gestantes parecen responder a este movimiento: la búsqueda de lo que no restringe y no fija al sujeto en ningún lugar.

### **El espacio ¿doméstico? y el espacio urbano**

Los cruces entre las construcciones del espacio y la constitución de las ideas de maternidad se producen en distintos niveles. Por un lado, podemos pensar en el cuerpo de la madre gestante como un agente de la deslocalización, en permanente movimiento y sin ninguna alianza firme con ningún espacio. Por otro lado, es factible detenerse en los límites espaciales que se construyen dentro del propio cuerpo de la madre, en un juego de cercanía y lejanía con este otro (el feto) que es parte de ellas mismas.

El relato de *Aloma* comienza en el espacio de la casa familiar, pero en un lugar intermedio, cuando se describe el jardín y la calle haciendo hincapié en la soledad y la falta de movimiento:

El reixat, més ample, va deixar passar més aire i els arbres va semblar que se n'adonessin. El taronger, amb les taronges agres com fel, tenia les fulles més verdes. Els rosers feien més roses. Era una pena que per aquell carrer no hi passés mai ningú. Acabava dos jardins més enllà amb una paret alta, el vent a penes movia les herbes que naixien ran de les pedres i hi havia una gran quietud com si cada dia fos diumenge<sup>4</sup> (A, 13).

Este detenimiento en el jardín, que se repetirá en varias ocasiones, se ubica inmediatamente después de una oportunidad en la que Aloma expresa el asco que le produce el amor, como si esos términos que expresan el rechazo desviarán la perspectiva hacia la poca vida que aparece en este lugar de extrema quietud. Desde un espacio liminal, la verja de su casa, ya en el principio leemos: “—L’amor em fa fàstic!”<sup>5</sup> (A, 13). Esta frase abre la novela mientras Aloma cierra desde el interior el límite

externo de su hogar e instala algunas ideas que la recorrerán, incluso en los breves momentos apasionados de la relación con su cuñado.

Este hogar familiar también se presenta desde el comienzo como un espacio de reproducción recurrente y muerte. Aparece en esta instancia la imagen de una gata constantemente embarazada (“El gat sempre feia aquell posat de resignació i tenia una gatinada rera l'altra”<sup>6</sup> (A, 16)) que merodea en los alrededores de la casa en condiciones deplorables (“La cua se li pelava. Li van sortir crostes a les orelles. Però els gatets l'esperaven desficients i s'amorraven a les mamelles petites i espremudes”<sup>7</sup> (A, 16)), y que finalmente sufre una muerte trágica: “El vigilant l'havia matada d'un cop de garrot entre les orelles mentre estava gatinant”<sup>8</sup> (A, 17). La gata pare una camada atrás de la otra hasta que es asesinada, justamente, mientras está pariendo. Este comienzo, como el rechazo que le produce el amor a Aloma, marcará el tono del relato: el destino de la gestación, la degradación del cuerpo de la madre, la reproducción en los márgenes de la legitimidad, la muerte de la madre.

Sin embargo, a pasar de estos signos ominosos, en el caso particular de Aloma, una muchacha que pasa casi toda su vida dentro de su casa realizando tareas domésticas, no encontramos una aversión particular por el cuidado de los niños. Todo el rechazo que ella sentirá por la situación del embarazo tiene que ver con la incompatibilidad entre su comodidad con la maternidad y su desagrado por el matrimonio. De hecho, como señala Geraldine Nichols en “A womb of one's own: gender and its discontents in *Rodoreda*”, durante gran parte de la novela se presenta a la muchacha ocupando un rol maternal muy importante en relación a su sobrino, Dani: “In *Aloma*, the listless Anna tends to her son Dani's needs, but only his aunt Aloma seems to love or take delight in him” (2008: 143). Anna, la madre biológica de Dani y cuñada de Aloma, se ocupa de su hijo, pero la que se presenta más frecuentemente en una situación cariñosa con él es la protagonista, como podemos observar en este momento cotidiano: “Dani estava molt desvetllat i Aloma es va quedar a fer-li companyia fins que es va adormir”<sup>9</sup> (A, 54). Además, es la única persona que le genera un amor constante y genuino, sin culpas, por ejemplo, cuando el niño debe partir al campo para recuperarse de una enfermedad, Aloma piensa: “No, no hi aniria. Trobaria a faltar Dani, és clar, però la consolava pensar que es posaria bo i que tornaria amb els ulls plens d'alegria, com abans”<sup>10</sup> (A, 88). No obstante, también es aquel que refuerza las ataduras de la muchacha con el espacio doméstico y Aloma debe salir en ocasiones a escondidas: “El soroll del reixat la va sobresaltar: havia sortit d'amagat del nen i va tenir por que l'hagués sentida. Però la casa estava quieta i, després d'escoltar una estona, se'n va anar carrer avall”<sup>11</sup> (A, 14). Pareciera que el nexo entre madre e hijo (aunque este no sea biológico) no se pone en cuestión, los conflictos y ambigüedades aparecen cuando lo que se pone en primer plano es la distancia entre estos cuerpos. A lo largo de la novela, Aloma sentirá encierro y añoranza por su hogar, a veces al mismo tiempo. En ocasiones lo siente como una cárcel: “L'hivern havia estat trist. Tancats sempre a casa, sense res per distreure's, sense que passés mai res”<sup>12</sup> (A, 30) y a veces lo extraña: “Ja tenia ganes de ser a casa. Sempre volia sortir-ne i quan feia una estona que n'era fora es delia per tor-nar-hi. La gent li agradava molt poc i tot la cansava. Dani devia trobar-la a faltar. A la tarda tindrien visites i tampoc no podria estar per ell”<sup>13</sup> (A, 42). Su relación con el hogar y con su sobrino es ambivalente, pero no carente de afecto. La atracción del exterior no es total, así como la añoranza por ese espacio y ese niño no es absoluta.

Su embarazo también tiene su origen en este hogar familiar, ya que es donde se producen los encuentros entre Aloma y Robert, su cuñado. Incluso dentro de un espacio

aún más reducido, como es la habitación de la muchacha. Aloma se convierte en amante, sostiene una relación oculta. No obstante, este ocultamiento no es consecuencia de prohibiciones o tabúes. La relación entre Aloma y Robert podría ser tolerada e incluso deseada por su círculo familiar y social. En este sentido, el conflicto que deriva en secreto parte de la atracción física y de la unión sexual que sustentan esta relación. Ni Robert ni Aloma parecen tener intenciones de sostener un cortejo y un noviazgo tradicionales, por lo que sus encuentros se producen alejados de la vista de todos. El fundamental componente sexual que los une es precisamente lo que la separa a ella del rol maternal que cumple con su sobrino. En relación a lo que señala Silvia Tubert (1996) referido al control de la sexualidad de la madre, maternidad y sexualidad no pueden convivir en este sujeto femenino. De esto se desprenden las consiguientes culpas, alejamientos y la separación final: la Aloma futura madre no puede al mismo tiempo sostener la relación que mantenía con Robert, que concluye con su partida final.

Ella reitera sus sentimientos hacia el amor, amor romántico como expresión de cumplimiento de este destino femenino. Esto se repite en el momento en el que el vínculo amoroso con Robert se rompe, cuando esta piensa: “«Quin fàstic, l’amor.» Hauria volgut que l’endemà l’haguessin trobada morta al mig del carrer. Li va venir mareig. Cada vegada es sentia més presonera, més dominada”<sup>14</sup> (A, 145). El amor romántico es una prisión que refuerza el sometimiento de la madre a la ley del padre y, por lo tanto, a sus deseos, los cuales pasan a ocupar el lugar de los del sujeto femenino. Su relación con Robert es todo aquello de lo que ella quiere escapar, es la perspectiva de una unión que rechaza y sobre la cual le ha advertido la gata embarazada en sueños: “Havia somiat el gat. Ressuscitava i li deia: «No et deixis enganyar; no et casis»”<sup>15</sup> (A, 29). En un movimiento de profundización de la incompatibilidad entre sexualidad y maternidad, en su relato, la pasión y las fantasías amorosas van siendo desplazadas por otras figuraciones: las de la maternidad por venir.

Entonces, no se valora negativamente el rol maternal, pero sí aparecen constantemente las uniones que se consideran necesarias para ocuparlo como un mandato repetido hasta el hartazgo, especialmente en la infancia. Por un lado, leemos las lecciones clásicas a las que hace referencia Beauvoir ([1949] 2012): “Per a una dona la vida era fer el menjar, netejar la casa. Els homes...” (A, 62)<sup>16</sup>, y, más adelante:

De petita li havien dit que quan seria gran es casaria, que havia de saber portar una casa perquè en tindria una de seva. Que s’hauria de ca-sar per poder tenir fills. Que per fer-los créixer havien de ser dos, perquè ella sola no en sabia. La mare a fer el menjar; el pare a guanyar diners perquè no els faltés res<sup>17</sup> (A, 153).

Por otro lado, el rechazo que le provoca todo esto, haciendo hincapié en el encierro, la falta de aire: “Ella, si no volia morir asfixiada, s’hauria de defensar amb les dents” (A, 62)<sup>18</sup>. Por su parte, Aloma se aleja de la posibilidad del matrimonio, del encierro y la asfixia, y sigue sus deseos de establecer otro tipo de conexión, de formar una familia alternativa o cuidar a los niños sin tener un hombre al lado. Sin embargo, la existencia de su sobrino y de –posteriormente- una futura criatura creciendo en su interior la retrotraen de nuevo a los mandatos femeninos y a su hogar.

Cecília Ce, protagonista de *ECLC*, tiene en común con Aloma el rechazo al matrimonio ya que sostiene: “vaig pensar que jo no em voldria casar mai”<sup>19</sup> (*ECLC*, 52). No se sabe aún cuál será su postura con respecto a la maternidad, pero ya también desde

el comienzo el matrimonio se ubica en el lugar del rechazo. También comparten un recorrido circular: el relato de Cecília comienza en la Calle de las Camelias, donde es abandonada, y termina en este mismo lugar en una conversación con el sereno que la había encontrado en ese entonces<sup>20</sup>. La diferencia principal entre su camino y el de Aloma será que su deslocalización espacial se producirá desde muy corta edad y será constante.

Muy tempranamente, la vida en su hogar adoptivo se le hará insoportable y deberá huir. A partir de ese momento, como señala Pla (2007), ella accede al mundo de la ciudad sin derechos y solamente teniendo su propio cuerpo (234), lo cual desencadena una situación perpetua de dominación con amantes celosos, violentos y posesivos, dolor físico y despersonalización (240). Esto se traduce, principalmente, en las vidas u oficios que tendrá que adoptar: prostituta y amante. Ambas condiciones la privarán de la posibilidad de tener hijos legítimamente reconocidos pero, de todos los abortos que sufre, solo uno será buscado, a pesar de las dificultades que la perspectiva de parir representa para ella. Ella tampoco es capaz de reconciliar sexualidad y maternidad. Cuando ejerce la prostitución recurre al aborto para sobrevivir y poder seguir trabajando; cuando se convierte en amante de diversos hombres casados o que no tienen la intención de casarse con ella, debe mantenerse como objeto que satisface las necesidades de los hombres. El embarazo, en estas situaciones, ocasionaría conflictos y la despojaría de su utilidad. En el fondo, las situaciones son las mismas (no solo las de Cecília, sino también la de Aloma): para ser objeto de deseo la maternidad debe estar desplazada; para ser un sujeto pleno que disfruta de su sexualidad, también.

En este caso no habrá una casa familiar que produzca añoranza, sino múltiples hogares transitorios que irán expulsando a la muchacha por diferentes razones, hasta llegar a su propia casa, al final, en la que puede hacer lo que le plazca y vivir con quien quiera. Su primer hogar es el de la pareja que la adopta y, aunque parece un lugar amable y afectuoso para la crianza de una niña, ella se siente prisionera, incapaz de conocer la verdad de sus orígenes dentro de esas cuatro paredes, como señala Carme Arnau (2000):

Ja en la seva infantesa, però, Cecília se sentia presonera de casa i familia, i el seu desig era escapar-ne. Aquest desig de fugir per anar a la recerca del pare desconegut, com he apuntat, assenyala l'inici de la novel·la, mentre que la cloenda serà el retorn a l'espai abandonat, a l'últim capítol [...] En efecte, la casa infantil és una autèntica presó i el carrer és l'alliberació<sup>21</sup> (114).

Sin embargo, la calle no es realmente la libertad para Cecília Ce, como no lo era tampoco en *Aloma*. La huida de este primer espacio doméstico la termina encerrando en la miseria y el hambre de la barraca. Como ya mencionamos, el hambre la lleva a prostituirse en las calles de Barcelona mientras habita allí. Durante este período, las calles se representan como espacios ambiguos. Por un lado, ella dice: “Tots els carrers m'agradaven: el carrer dels Pescadors, el carrer de la Sal, el carrer del Mar. M'hi passejava mudada entre les flors que em tiraven els mariners i els descarregadors”<sup>22</sup> (*ECLC*, 72); pero, por el otro, es el lugar donde debe llamar la atención de los clientes para vender su cuerpo.

Aloma también escapa a las calles de la ciudad, como si el cruce del umbral doméstico acompañara la liberación de los mandatos femeninos, algo que se aparte del destino que le corresponde por ser mujer y que construya distancia entre su cuerpo y todo lo que representa el hogar. En contraste con la asfixia mencionada anteriormente, en el exterior

se hace hincapié en lo que puede olerse o respirarse, como si se hubiera liberado el olfato: “Anava carrer avall respirant l’aire perfumat de terra humida dels jardins petits de Sant Gervasi” (A, 17)<sup>23</sup>, “Agafaria el tren a Gràcia per poder respirar més estona aquell aire tan bo de la tarda” (A, 18)<sup>24</sup>. Además, la sacan de su encierro: “El seu cunyat arribava aquell matí i ella i Joan l’havien d’anar a rebre. Veuria el mar. Tant de temps sense anar-hi, com si no existís, sempre ficada a casa”<sup>25</sup> (35). Todos estos momentos a lo largo de la novela se presentan como una alternativa al encierro o como la posibilidad de respirar y poner los sentidos y el cuerpo en movimiento. Nuevamente, esto no significa que el hogar se construya como un espacio negativo o únicamente de encierro, hay situaciones en las que piensa: “Tot d’una, com ja li havia passat altres vegades, va sentir una gran tendresa per la seva casa”<sup>26</sup> (A, 88). El acercamiento y el alejamiento son movimientos constantes entre el sujeto y su hogar.

En el caso de *ECLC*, las interrupciones de sus embarazos son puntos de inflexión que la trasladan de un lugar a otro, llevándola a abandonar estos hogares transitorios. En el primer embarazo, la única interrupción que se presenta como buscada, ya que es producto de una de sus noches de recorrer las calles buscando los medios para sobrevivir, no se detiene mucho, pero sí en el aborto:

Al cap d’uns quants mesos vaig quedar embarassada i la senyora Matilde em va fer avortar només amb una branqueta de julivert per fer passar l’aire. Em van haver de dur a l’hospital. Quan en vaig sortir volia saber què havia tingut perquè a les tardes, voltada de malalts, sempre hi pensava. Nen o nena. Es veu que no es podia saber perquè no estava prou fet i no se li veia<sup>27</sup> (*ECLC*, 78).

Desde este momento se instala la cuestión del género del futuro/a hijo/a y siempre volverá a aparecer en la imaginación de la madre que construye a la criatura potencial. La “terceridad” de la que hablaba Muraro (1994) en este caso debe construirse a posteriori, cuando la criatura ya no existe, es una imaginación diferida.

En las siguientes tres interrupciones de sus embarazos ya no será una mujer la que ayude en esta tarea, sino que serán los abusos de los hombres que la rodean los que provoquen los abortos (torturas psicológicas y abusos físicos, principalmente). Este cambio de relación entre los espacios del cuerpo (la mujer que es invitada a entrar frente a los hombres que quitan algo a la fuerza) corre en paralelo a otra variación: será en el interior del hogar donde deberá vender su cuerpo y la calle pasará a ser un espacio de escape. Arnau sostiene al respecto: “es poden veure com la fugida d’una vida de subjecció exacerbada, d’abusos sexuals i de gelosies”<sup>28</sup> (2000: 114). No obstante, como venimos señalando, la calle tampoco será la libertad absoluta, ya que allí será perseguida por acosadores, sus salidas serán castigadas por el hombre de turno y será el espacio que acorte las distancias entre su cuerpo y los abusos. En esta etapa observamos la añoranza por la calle: “enyoraba fer senyors per la Rambla. Passejar a les tres de la matinada i mirar el rellotge del Liceu i tocar la paret del carrer Vermell i la reixa del parc” (*ECLC*, 100)<sup>29</sup>, y la sensación de encierro de los departamentos de los amantes de turno: “En Marc es passava dies sense dir ni piu i el general em convidava a sopar un parell de vegades a la setmana. Jo no tenia ganes de veure’l però hi anava perquè a casa hi estava malament”<sup>30</sup> (*ECLC*, 125), “Com que tenia ganes de veure gent diferent em vaig ficar en un cafè de la Diagonal on no havia estat mai”<sup>31</sup> (*ECLC*, 127). Frente a esto, y en forma similar a como sucedía en *Aloma*, el amante no puede dejar a Cecília sola:

“havia demanat a l’Eladi que em fes companya”<sup>32</sup> (ECLC, 141). Con el tiempo, la asfixia y el encierro se vuelven cada vez peores, y las relocalizaciones que va sufriendo su cuerpo llegan al límite, ya que la mantienen desnuda y alcoholizada en un ambiente cerrado: “A penes m’adonava que el temps anava passant i ni em recordava del color dels carrers”<sup>33</sup> (ECLC, 153).

Luego, se cruza el límite de la fertilidad, ya que no podrá tener más hijos luego de su cuarto aborto. Este último, el más traumático y violento es el que marca el final de su etapa fértil:

En veu baixa i amb els ulls tristos em va dir que havia tingut un avort molt difícil, que ho havia dit el metge a la infermera i que la infermera li ho haia explicat el primer dia que m’havia anat a veure, com si hagués anat a veure un mort. També em va dir que no podria tenir fills mai més i que qui sap si més valia perquè el que havia avortat tenia el cor d’una mena de manera que potser hauria estat una criatura esguerrada<sup>34</sup> (ECLC, 165-166).

Del primer embarazo interrumpido (en el cual Cecília se pregunta sobre el sexo de su futuro hijo), pasamos al último aborto: violento, impuesto, el cual da como resultado una criatura de la cual no importa el sexo, mal formada, imposible. La única criatura que de alguna forma aparece en la diégesis es un niño que no puede ser, la única vida que aparece no llega a serlo plenamente, es incluso menos posible que las criaturas que viven en la imaginación. Sus criaturas potenciales se regeneraban en la imaginación de una vida intrauterina interrumpida, esta se hace cuerpo imposible y marca el fin de su fertilidad.

En cuanto a *Aloma*, la primera situación en la que se cruzan figuración del niño/a y movimiento entre espacios (reales y metafóricos) se produce incluso antes de que se produzca la concepción. Esta se presenta casi al comienzo, en la única salida que realiza en sola<sup>35</sup>. Esta tiene como objetivo comprar tela para unas cortinas para su cuarto, las cuales, finalmente, terminan destinándose al cuarto de Robert, es decir, ni siquiera ha salido para satisfacer sus propias necesidades. Solamente una situación se puede identificar con lo que ella realmente quiere: comprar un libro, e incluso esto debe hacerlo pensando en lo que dirán, creando un hijo imaginario: “No ho duc pas escrit a la cara que sóc una noia; podria ser casada, i, si ho fos, podria llegir els llibres que volgués”, “La venedora pensaria que tenia un nen i no s’es-tranyaria que comprés aquell llibre”<sup>36</sup> (A, 21). En este momento se condensan varios de los puntos críticos de la novela. Por un lado, se preocupa por su apariencia de mujer soltera, ya que como tal no es capaz de hacer ciertas cosas o acceder a ciertos objetos, y se llega a cuestionar –incluso– la validez de las normas impuestas a su género. Por otro lado, accede a este objeto deseado a través de otro (un libro para niños), el cual, representando a un hijo imaginario, funciona como llave maestra para abrir las (pocas) puertas accesibles solo para las madres y las mujeres casadas. En cierta forma, la figuración del hijo permite la ocupación de un nuevo espacio.

Esta figuración vuelve a aparecer más adelante, brindando acceso o, al menos, impulsando el movimiento que permite la llegada a otro espacio de deseo: la casa familiar perdida. Hacía el final del relato, cuando se hace consciente y se pone en palabras la existencia de esta “vida intrauterina”, al mismo tiempo aparece fuertemente esta figuración del niño y se produce un cambio espacial muy importante: el hermano de la muchacha ha perdido la casa familiar por problemas de dinero y se ven obligados a

mudarse a un piso. Este lugar, igual que en cierto sentido el embarazo y la futura criatura, representa una deslocalización. Aloma debe aprender a establecer nuevos límites y distancias en relación al feto y a su nuevo hogar, y debe recurrir al imaginario materno para concretar el regreso.

Esta mudanza desencadena un final que combina los dos elementos que venimos analizando: un recorrido urbano que desemboca en la vuelta a la casa familiar. En esta salida sí está sola: “va baixar l’escala corrent. Respirant de pressa, es va aturar a l’entrada i l’aire del carrer va refer-la. Començava a fosquejar i fresquejava. Es va posar a caminar a poc a poc. Va travessar la placeta”<sup>37</sup> (A, 167), “S’anava acostant a casa seva; ofegada de tendresa va començar a pujar pel carrer desert. Va obrir el reixat. Havia nascut en aquella casa, hi havia fet els primers passos”<sup>38</sup> (A, 168). El acceso a este espacio también viene acompañado de un movimiento temporal o un acceso a la propia memoria, en la que la figuración del niño se conecta con la propia imagen que tiene de sí misma Aloma de su nacimiento y temprana infancia. Sin embargo, el distanciamiento y la deslocalización vuelven a aparecer y el final de Aloma en el relato se encuentra en las calles: “I Aloma es va perdre carrers avall, com una ombra, dintre de la nit que l’acompanyava”<sup>39</sup> (A, 170). Ella no solo sale, sino que se “pierde”, se vuelve sombra y –no casualmente- se menciona un movimiento de inserción en otro espacio: “dentro de la noche”. Al final, no solo hay una criatura dentro de una madre, sino también una madre dentro de una noche.

Para Cecília, por otro lado, la acumulación de figuraciones y la infertilidad alteran completamente las distancias y los límites de su vida. En primer lugar, se genera una distancia infinita con su propio cuerpo: “aquella noia del mirall no era jo”<sup>40</sup> (ECLC, 168). En segundo lugar, se acortan distancias entre lo ajeno y el propio cuerpo, cuando una niña activa en su imaginación el lugar de la criatura propia: “Un dia a començaments d’hivern, perquè una nena va mirar-me rient, em va agafar el deliri de les criatures”<sup>41</sup> (ECLC, 175). Por último, su libertad de acción se amplía y su imaginación se desprende definitivamente de la materialidad potencial, debido a que la posibilidad de la maternidad se ve obturada. Para Cecília Ce desaparece este horizonte de posibilidades que en el caso de Aloma es su situación presente y futuro inmediato. Mientras que una descubre nuevas posibilidades y problemáticas a partir de un camino obturado, la otra se prepara a recorrer ese mismo camino dotado de contradicciones.

La vida de Cecília Ce es una vida en movimiento, entre distintos hogares y calles de la ciudad. Las calles no siempre son hostiles, los hogares no siempre son cálidos. Son espacios que se recorren entre abusos y abortos, estableciendo distancias y marcando e imaginando límites. El final de este recorrido también se construye de forma muy similar al de *Aloma*, un retorno al origen en la forma de una visita a esa calle donde la habían abandonado y una conversación con el sereno que la había encontrado: “Vaig estar a punt de dir-li que l’havia passada buscant coses perdudes i enterrant enamoraments, però no vaig dir res”<sup>42</sup> (ECLC, 214). De nuevo, se vuelve al comienzo: el movimiento constante, la deslocalización, las distancias (“l’havia passada buscant”) y la imposibilidad de una maternidad sin matrimonio o amor romántico (“enterrant enamoraments”).

### **El cuerpo a cuerpo y las figuraciones**

En comparación con Aloma, Cecília se encuentra en una situación más precaria tanto en lo referido a su vivienda como a su familia. Sin embargo, hay un punto que

permite rescatar una situación común: ambas se imaginan un hijo futuro y, aunque en *Aloma* las cavilaciones son más detalladas, la cuestión del género del/la futuro/a hijo/a aparece en ambas novelas y repetidas veces en *ECLC*. En el segundo aborto de Cecília leemos:

Sense fer res per provocar-lo, vaig tenir un avort. En Cosme va quedar trist, jo que m'havia pensat que li sabia greu, però no m'havia parlat de casar-se. Vag quedar més blanca que la sang pobra del cuiner. Tampoc no vaig poder saber si havia tingut un nen o una nena<sup>43</sup> (*ECLC*, 97-98),

y en el tercero: “quan va venir en Marc li vaig dir que ja érem tres. No em va contestar. Va tornar l'endemà, es va treure la cartera i em va donar diners per fer-m'ho perdre. No va caldre perquè vaig avortar aviat, abans que es pogués saber què havia tingut”<sup>44</sup> (*ECLC*, 114-115). Estas dudas, luego de la confirmación de la esterilidad de Cecília, se canalizan en una fantasía: “em vaig posar a pensar que havia tingut una criatura, grassona i amb clotets a les mans. Feia comèdia tota sola, figurava que estava casada amb l'Esteve”<sup>45</sup> (*ECLC*, 176) y en sueños:

figurava una gran estesa de terra plana amb un arbre mort a la banda esquerra. Al peu de la soca hi havia una criatura de bolquers que feia anar els bracets amunt i avall sense parar. A la banda dreta, petit perquè era lluny, hi havia un gos que s'anava acostant a la criatureta i mai no hi arribava<sup>46</sup> (*ECLC*, 88).

La criatura material nunca llega, el cuerpo a cuerpo nunca puede medirse, pero las distancias pueden reconfigurarse en otro plano: en sueños, fantasías y niñas desconocidas que le producen afecto en la calle.

Por otro lado, el momento en que Aloma toma consciencia de su embarazo coincide con un alejamiento: el de Robert. Este espacio conflictivo que representaba la unión matrimonial –aunque frustrada- queda vacío y parece poder llenarse ahora con un nuevo recorrido que intenta enlazarse con otro anterior: “El fill que tindria seria com Dani. Seria Dani, que no hauria mort. Ja feia temps que havia ende-vinat el que li estava passant, i no s'ho volia creure. Però ja era segur”<sup>47</sup> (A, 153). Cuando Robert efectivamente se marcha, adquiere sentido una imagen que ya ha aparecido con anterioridad: “Aloma es va passar la mà pel ventre”<sup>48</sup> (A, 157). Este contacto con el propio cuerpo, con ese espacio que será llenado con otra vida, desencadena hacia el final de la obra la figuración del hijo/a futuro/a que se pone en movimiento y *la* pone en movimiento. Aquí la muchacha también sufre en su cuerpo los vaivenes de la vida y la muerte, comienza a construir un espacio y una figuración al mismo tiempo: “No, no es moriria. Aniria de la mà del fill per camins foscos que no hauria vist mai. Ell parlaria, li faria preguntes i ella no sabia què dir-li. Per dintre ja seria morta”<sup>49</sup> (A, 158). Construye, asimismo, un camino y una criatura: “Tor-nava a veure els camins foscos, i va sentir a dintre de la mà la mà petita del seu fill. Havia de saber contenir-se; no pensar en el que havia passat ni en el que vindria perquè si estava malalta el fill també estaria malalt”<sup>50</sup> (A, 160). Estos caminos son oscuros porque son desconocidos, pero hay un contacto físico imaginado que invita a seguir: la mano del niño dentro de la mano de la madre, como si se reprodujera la relación espacial que se establece entre ellos durante la gestación. De esta forma, se reestablece la conexión entre Aloma y su cuerpo –o su

propia vitalidad- a través de su futuro/a hijo/a, una criatura aún inexistente como unidad separada, pero constantemente imaginada.

En *Aloma* la fantasía se sustenta en el presente embarazo, pero la construcción concreta de su futuro/a hijo/a es pura imaginación y/o deseo: “Sóc jo. Era una noia... Només té importància el fill, sempre ha estat així: neixen i ho esborren tot. Jo ja no sóc ningú. Serà valent i serà un home. El veuré créixer i jo quedaré enrera, apagada... I quan em moriré seré vella i ell ja tindrà fills” (A, 168)<sup>51</sup>. Si Martha Rosenberg señala en “Lo que las madres saben” que “[e]n cierto modo, un hijo está siempre desapareciendo para la madre en la medida en que la función materna se cumple” (1992: 65), aquí podemos pensar la otra perspectiva: la desaparición de la madre frente a la aparición del hijo/a.

## Bibliografia

Arnau, Carme (2000) *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*. Fundació Mercè Rodoreda-IEC, Barcelona.

Beauvoir, Simone de ([1949] 2012) *El segundo sexo*. Debolsillo, Buenos Aires.

Cayuela Sánchez, Salvador (2010) *La biopolítica en la España franquista*. Tesis publicada por la Universidad de Murcia, Murcia.

Domínguez, Nora (2007) *De donde vienen los niños: maternidad y escritura en la cultura argentina*. Beatriz Viterbo, Rosario.

Fernández, Ana María (1993) *La mujer de la ilusión*. Paidós, Buenos Aires.

Gómez, María Asunción (2008) “Orfandad y maternidad: La plaza del Diamante y La calle de las Camelias de Mercè Rodoreda”. En *Crítica Hispánica*, n° 30.1-2. Duquesne University, Pittsburgh, pp. 35-53.

Irigaray, Luce (1985) “El cuerpo a cuerpo con la madre”. En *El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir*. LaSal, edicions de les dones, Barcelona, pp. 5-18.

Kristeva, Julia (1985) “Stabat Mater”. En *Poetics Today*, Vol. 6, n° ½. Duke University Press, Durham, pp. 133-152. [Traducción de Arthur Goldhammer].

Łuczak, Barbara (2011) *Espacio y memoria. Barcelona en la novela catalana contemporánea (Rodoreda – Bonet – Moix – Riera – Barbal)*. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań

Martí-Olivella, Jaume (1987) “The Witches' Touch: Towards a Poetics of Double Articulation in Rodoreda”. En *Catalan Review*, Vol. II, n° 2. Liverpool University, Liverpool, pp. 159-169.

Muraro, Luisa (1994) *El orden simbólico de la madre*. horas y HORAS, Madrid.

Nichols, Geraldine C. (2008) “A Womb of One's Own: Gender and its Discontents in Rodoreda”. En *Hispanic Research Journal*, Vol. 9, n°2. Queen Mary and Westfield College, London, pp. 129-146.

Pla, Xavier (2007) “Cecilia Ce o l'ocell fora de la gàbia”. Postfacio en M. Rodoreda ([1966] 2011), *El carrer de les Camèlies*. Club Editor, Barcelona, pp. 219-248.

Rich, Adrienne (1986). *Of woman born: motherhood as experience and institution*. Norton, New York/London.

Rodoreda, Mercè ([1938/1969] 1982) *Aloma*. Alianza, Madrid. [Traducción de Alfons Sureda i Carrión, utilizada en las notas al pie].

-----([1966] 2011) *El carrer de les Camèlies*. Club Editor, Barcelona.

-----([1938/1969] 2014) *Aloma*. Edicions 62, Barcelona.

-----([1966] 1983) *La calle de las Camelias*. Bruguera, Barcelona. [Traducción de José Batlló, utilizada en las notas al pie].

Rosenberg, Martha I. (1992) “Lo que las madres saben”. En *Debate feminista*, Vol. 6. UNAM, México, pp. 65-70.

Tubert, Silvia (1996) “Introducción”. En S. Tubert (ed.), *Figuras de la madre*. Cátedra, Madrid, pp. 7-37.

---

## Notas

<sup>1</sup> Como señala Nora Domínguez en *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*: “Las madres ocupan un lugar central en la definición y perpetuación de los sistemas de parentesco, sirven a intereses estatales, anudan los espacios público y privado, se asientan en clases sociales, acuden de manera reiterada y ostensible, en tanto objeto y sujeto de consumo, a inscribir su lugar en diferentes formas de publicidad, condensan las variantes de la culpa por el destino de sus hijos, son lugares de veneración para las religiones y las culturas populares, suelen quedar encerradas en los discursos jurídico, médico y político. Es decir, dan cuenta de lo social y de lo cultural de diversas maneras” (2007, 15).

<sup>2</sup> La autora continúa diciendo que “se podría argumentar que estas visiones de la maternidad reflejan experiencias vividas y complejos de culpa que Mercè Rodoreda necesita exorcizar a través de la escritura” (36). Esta línea de análisis, aunque válida, no es la que seguiremos en este trabajo, como señalamos al comienzo.

<sup>3</sup> Sobre esto: “Rodoreda aixeca una veritable cartografia urbana amb espais reals i emblemàtics” (Pla, 2007: 235) [“Rodoreda construye una verdadera cartografía urbana con espacios reales y emblemáticos” [mi traducción]], “gràcies a aquesta mena de cartografia urbana, pren cos la ciutat de Barcelona” (Arnau, 2000: 113) [“gracias a esta especie de cartografía urbana, toma cuerpo la ciudad de Barcelona” [mi traducción]], “Las novelas *Aloma* (1938; corregida y reeditada en 1969), *La plaça del Diamant* (1962), *El carrer de les Camèlies* (1966) y *Mirall trencat* (1974) de Mercè Rodoreda, aún si la escritora no se hubiera planteado este objetivo, constituyen una serie de cuadros de Barcelona que reflejan diferentes momentos de la historia de la ciudad desde finales del siglo XIX hasta la mitad del siglo XX.” (Łuczak, 2011: 57).

<sup>4</sup> “La verja, más amplia, dejaba pasar mejor el aire y parecía que los árboles se habían dado cuenta de ello. El naranjo, de naranjas agrias como la hiel, tenía las hojas más verdes. Los rosales daban más rosas. Era una lástima que por aquella calle no pasara nunca nadie. Terminaba dos jardines más allá en una pared alta, el viento apenas movía las hierbas que nacían junto a las piedras y había un gran sosiego, como si cada día fuese domingo” (11).

<sup>5</sup> “-¡Me asquea el amor!” (11).

<sup>6</sup> “El gato continuaba teniendo el mismo aire de resignación y un parto seguía a otro parto” (14).

<sup>7</sup> “Se le pelaba la cola. Se le criaron postillas en las orejas. Pero los gatitos lo esperaban impacientes y se abocaban a las ubres, pequeñas y exprimidas” (14).

<sup>8</sup> “El vigilante la había matado de un garrotazo entre las orejas mientras estaba pariendo” (15). En estas citas no solamente se debe prestar atención al verbo “gatinar” (parir para los gatos) que no tiene traducción al español, sino también a la ambigüedad con que se presenta a esta gata, de la cual se sabe que es hembra solo porque pare a los gatitos, definiendo su sexo solo a partir de su capacidad reproductiva, y no con una marca textual.

<sup>9</sup> “Dani estaba muy desvelado y *Aloma* se quedó haciéndole compañía hasta que se durmió” (52).

<sup>10</sup> “No, no iría. Echaría de menos a Dani, claro, pero la consolaba pensar que se pondría bueno y que volvería con los ojos llenos de alegría, como antes” (80).

---

<sup>11</sup> “El ruido de la verja la sobresaltó: había salido a escondidas del niño y tuvo miedo de que la hubiese oído. Pero la casa estaba silenciosa y, después de escuchar un rato, se marchó calle abajo” (12).

<sup>12</sup> “El invierno había sido triste. Siempre encerrados en casa, sin nada para distraerse, sin que nunca pasase nada” (28).

<sup>13</sup> “Ya tenía ganas de estar en casa. Siempre tenía ganas de salir y cuando hacía un rato que estaba fuera anhelaba volver a ella. Le gustaba muy poco la gente y todo la cansaba. Dani debía de echarla de menos. Por la tarde tendrían visitas y tampoco podría ocuparse de él” (40).

<sup>14</sup> “«Qué asco, el amor.» Hubiera querido que al día siguiente la encontrasen muerta en el medio de la calle. Le entró un mareo. Cada vez se sentía más prisionera, más dominada” (133).

<sup>15</sup> “Había soñado con el gato. Resucitaba y le decía: «No te dejes engañar; no te cases»” (27).

<sup>16</sup> “Para una mujer la vida era hacer la comida, limpiar la casa. Los hombres...” (57).

<sup>17</sup> “De niña le habían dicho que cuando fuera mayor se casaría, que tenía que saber llevar una casa porque tendría la suya propia. Que tendría que casarse para poder tener hijos. Que para criarlos tenían que ser dos, porque ella sola no podría. La madre a hacer la comida; el padre a ganar dinero para que no les faltase nada” (141).

<sup>18</sup> “Ella, si no quería morir asfixiada, tendría que defenderse con uñas y dientes” (58).

<sup>19</sup> “pensé que no querría casarme nunca” (53).

<sup>20</sup> No nos detendremos aquí, pero la conversación con el sereno es digna de mencionarse ya que no solo representa una vuelta a los orígenes sino también la etapa final de una búsqueda (frustrada) de la identidad propia. Un análisis particularmente interesante al respecto es el de Jaume Martí-Olivella en “The witches’ touch: towards a poetics of double articulation in Rodoreda”: “Like Cecília, the orphan girl of Camélias Street, Rodoreda’s text sets out in search of the origin in an attempt to reestablish the maternal bond with the world. Cecília, if one follows Daly’s formulation, will mistake her desire for the maternal with the search for the father, or better, the search for paternal legality. With her subtle irony, Rodoreda portrays this secondary goal as the crucial one, thus hiding the real condition of the text as maternal supplement. An irony that has frequently misled many critical readings of her work” (1987: 162).

<sup>21</sup> “Ya en su infancia, sin embargo, Cecília se sentía prisionera de casa y familia, y su deseo era escaparse. Este deseo de huir para ir a la búsqueda del padre desconocido, como he señalado, marca el inicio de la novela, mientras que la conclusión será el retorno al espacio abandonado, al último capítulo”, “En efecto, la casa infantil es una auténtica prisión i la calle es la liberación” [mi traducción].

<sup>22</sup> “Todas las calles me gustaban: la calle de los Pescadores, la calle de la Sal, la calle del Mar. Me paseaba peripuesta entre los piropos que me echaban los marineros y los estibadores” (73).

<sup>23</sup> “Andaba calle abajo respirando el aire perfumado de tierra húmeda de los pequeños jardines de Sant Gervasi” (15).

<sup>24</sup> “Tomaría el tren en Gràcia para poder seguir respirando más tiempo aquel aire tan bueno del atardecer” (15).

<sup>25</sup> “Su cuñado llegaba aquella mañana y ella y Joan tenían que ir a esperarle. Vería el mar. Tanto tiempo sin ir, como si no existiera, siempre metida en casa” (33).

<sup>26</sup> “De pronto, como le había ocurrido ya otras veces, sintió una gran ternura por su casa” (80).

<sup>27</sup> “Al cabo de unos cuantos meses me quedé embarazada y la señora Matilde me hizo abortar solamente con una ramita de perejil. Tuvieron que llevarme al hospital. Cuando salí, quería saber qué era lo que había tenido, pues por las tardes, rodeada de enfermos, siempre pensaba en lo mismo. Niño o niña. Se ve que no se podía saber porque no estaba lo bastante formado y no se distinguía” (79). En esta traducción también es notoria la omisión de los detalles sobre el proceso de interrupción del embarazo.

<sup>28</sup> “se pueden ver como la huida de una vida de sujeción exacerbada, abusos sexuales y celos” [mi traducción].

<sup>29</sup> “echaba de menos el tiempo en que me buscaba la vida por las Ramblas. Pasearme a las tres de la madrugada y mirar el reloj del Liceo y tocar la pared de la calle Colorada y la verja del parque” (101).

<sup>30</sup> “Marcos se pasaba los días sin decir ni pío y el general me invitaba a cenar un par de días a la semana. Yo no tenía ninguna gana de verlo, pero iba porque en casa me encontraba muy mal (127).

<sup>31</sup> “Tenía ganas de ver a gente distinta, y me metí en un café de la diagonal donde no había estado nunca” (129).

<sup>32</sup> “le había pedido a Eladio que me hiciese compañía entretanto” (143).

<sup>33</sup> “Apenas advertía que el tiempo pasaba, y ni siquiera recordaba el color de las calles” (155).

<sup>34</sup> “En voz baja y con tristeza en los ojos me dijo que el aborto había sido muy difícil, que el médico se lo había dicho a la enfermera y que la enfermera se lo había contado el primer día que estuvo a verme, como

---

si fuera a ver a un muerto. También me dijo que no podría tener hijos nunca más y que quién sabe si era mejor así, porque el que había abortado tenía el corazón de tal modo que seguramente habría sido una criatura contrahecha” (167-168).

<sup>35</sup> Siempre está acompañada por un hombre, como ha mencionado Geraldine Nichols: “Aloma deftly conveys the young woman’s experience of being tethered; in the six months covered in the novel, the young protagonist only once leaves her neighbourhood unchaperoned. And that excursion is not a pleasure jaunt but a domestic errand, buying curtain material for her bedroom” (2008: 138).

<sup>36</sup> “No llevo escrito en la frente que soy soltera; podría estar casada y, si lo estuviera, podría leer los libros que quisiese”, “La vendedora pensaría que tenía un niño y no le parecería extraño que comprase aquel libro (19).

<sup>37</sup> “corrió escaleras abajo. Se paró sin aliento en el portal y el aire de la calle la serenó. Empezaba a oscurecer y hacía fresco. Echó a andar poco a poco. Cruzó la plazoleta” (155).

<sup>38</sup> “Estaba llegando a su casa; inundada de ternura empezó a subir por la calle desierta. Abrió la verja. Había nacido en aquella casa y en ella había empezado a andar” (155).

<sup>39</sup> “Y Aloma se perdió por las calles, como una sombra, en la noche que la acompañaba” (158).

<sup>40</sup> “la muchacha que reflejaba el cristal no era yo” (170).

<sup>41</sup> “Un día, a principios de invierno, porque una niña me miró riendo, me entró delirio por los niños” (177). Vale la pena mencionar el uso reiterado en la novela de la palabra “criatures”, la cual es genéricamente mucho más ambigua que “nen” o “nena”.

<sup>42</sup> “Estuve a punto de decirle que me la había pasado buscando cosas perdidas y enterrando enamoramientos, pero no respondí” (216).

<sup>43</sup> “Sin hacer nada para provocarlo, tuve un aborto. Cosme se puso triste, y yo creí que le había desagradado, pero no me había hablado de casarnos. Me quedé más blanca que la sangre del cocinero. Tampoco pude saber si era un niño o una niña” (98-99).

<sup>44</sup> “cuando llegó Marcos le dije que ya éramos tres. No me contestó. Volvió al día siguiente, sacó la cartera y me dio dinero para que abortara. No hizo falta porque aborté pronto, antes de que pudiera saberse qué había tenido” (115-116).

<sup>45</sup> “me puse a imaginar que había tenido un niño, gordito y con hoyitos en las manos. Fantaseaba yo sola, me imaginaba que estaba casada con Esteban” (178). Aunque en la versión en español se le dé un género a la criatura (niño), en catalán se mantiene la incógnita.

<sup>46</sup> “representaba una gran planicie de tierra con un árbol seco a la izquierda. Al pie del tronco, había una criatura en pañales que movía los brazos incesantemente. En la parte derecha, pequeño porque estaba muy lejos, un perro se iba acercando al niño y nunca llegaba del todo” (89).

<sup>47</sup> “El hijo que iba a tener sería como Dani. Sería Dani, que no habría muerto. Había adivinado hacía tiempo lo que le estaba pasando y no lo quería crear. Pero ya era seguro” (141).

<sup>48</sup> “Aloma se pasó la mano por el vientre” (145).

<sup>49</sup> “No, no se moriría. Andaría de la mano del hijo por sendas oscuras que no habría visto nunca. Él hablaría, le haría preguntas y ella no sabría qué contestarle. Por dentro ya estaría muerta” (146).

<sup>50</sup> “veía nuevamente las oscuras sendas, y sintió en su mano la mano pequeña de su hijo. Tenía que saber dominarse; no pensar en lo que había ocurrido ni en lo que vendría porque si estaba enferma el hijo también estaría enfermo” (147-148).

<sup>51</sup> “Soy yo. Era una niña... Sólo importa el hijo, siempre ha sido así: nacen y lo borran todo. Yo ya no soy nadie. Será valiente y será un hombre. Lo veré crecer y yo quedaré atrás, apagada... Y cuando me muera seré vieja y él ya tendrá hijos” (156)

## **JUSTICIA Y PASIÓN. DISCURSOS EN DISPUTA POR LA DEMOCRATIZACIÓN DEL PODER JUDICIAL EN ARGENTINA**

Cintia Weckesser\*

### **Resumen**

Este trabajo analiza estrategias de la asociación civil Justicia Legítima en el momento de su surgimiento, desde una perspectiva teórica-metodológica que articula herramientas de la sociología y del análisis del discurso que articularon Mozejko y Costa (2001, 2002, 2007, 2009, 2015). A fines de 2012 se instaló un nuevo debate sobre la justicia en Argentina en un proceso de gran visibilidad mediática en el cual comenzó a articularse y a cobrar notoriedad pública la asociación civil Justicia Legítima, con afinidad al gobierno central y haciendo propio el objetivo de promover el debate para una reforma judicial. Partimos del supuesto de que las estrategias de este agente se articulan con la configuración de un enunciador legítimo, la construcción de un problema legítimo y de un destinatario particular al cual se buscó apasionar; y que tales estrategias resultan comprensibles en el marco del particular espacio de posibles en el que este agente social colectivo se configuró. En el análisis, advertimos que el agente social se configura asumiendo la condición política de la función judicial y, al mismo tiempo, construye a un enunciatario susceptible de formar parte del proceso de transformación al cual lo convoca.

**Palabras clave:** Discursos- Estrategias- Justicia- Pasiones- Democracia

## **JUSTICE AND PASSION. DISCOURSES IN DISPUTE FOR THE DEMOCRATIZATION OF THE JUDICIARY IN ARGENTINA**

### **Abstract**

This paper analyzes strategies of the civil association Justicia Legítima at the moment of its emergence, from a theoretical-methodological perspective that combines sociology and discourse analysis, proposed by Mozejko and Costa (2001, 2002, 2007, 2009, 2015). At the end of 2012, a new debate on justice in Argentina was installed in a process of great media visibility, in which Justicia Legítima got public notoriety and showed affinity to the central government, promoting public debate on judicial reform. We start from the assumption that the strategies of this agent combines the configuration of a legitimate enunciator, the construction of a legitimate problem and a particular recipient who goes through different passional states; and that such strategies are understandable in particular social conditions in which this collective social agent

\* Dra. en Semiótica, docente en la cátedra de Semiótica en la Universidad Provincial de Córdoba desde 2015 e integrante del equipo de investigación "Sociedad civil, derechos y políticas de comunicación y cultura" dirigido por Soledad Segura en el CIFYH (UNC) desde 2014. E-mail: cintiaweckesser@gmail.com . Enviado 12/03/2019. Evaluado 04/06/2019.

was configured. The analysis showed that the social agent constructed an enunciator that assumed the political condition of the judicial function. At the same time, the social agent constructed an enunciatee capable of being part of the transformation process to which he was summoned.

**Keywords:**

Discourses- Strategies- Justice- Passions- Democracy

## **Introducción**

En este trabajo abordamos las estrategias de la asociación civil Justicia Legítima; desde la perspectiva que adoptamos aquí, consideramos que las características de las prácticas que analizamos guardan relación con el lugar desde el cual se las produce un agente social particular. Para comenzar, entendemos que el agente social como un sujeto epistémico, es decir, definido por el investigador. Metodológicamente, construimos al agente social considerando tres dimensiones: las de lugar, competencia y gestión.

El lugar es conceptualizado como sistema de posiciones y de relaciones entre posiciones, el cual define la capacidad y posibilidad relativa de un agente social para actuar en un momento histórico particular. Se trata del conjunto de recursos materiales y simbólicos, dentro de un sistema específico de relaciones, “que opera como criterio de asignación de valor a quienes participan en el mismo espacio” (Mozejko y Costa, 2009: 10). Si reconocemos entonces la posición del agente dentro del sistema relaciones como principio de explicación/ comprensión de las prácticas, necesitamos reconstruir ese sistema, el cual es resultado de un proceso histórico. Aquí la noción de trayectoria nos permite incorporar la dimensión del proceso dinámico y conflictivo, de acumulación, pérdida, reconversión de recursos (en cantidad y calidad) en los diferentes ámbitos sociales de inserción (participación, relación) del agente. Por otra parte, ese sistema de relaciones define un “en juego” como motor de la puesta en práctica. Aquello que en cada contexto es socialmente valorado, también es de carácter histórico y por ello, contingente, variable en el marco de la redefinición del mismo sistema de relaciones.

Reconstruir el lugar desde donde el agente lleva adelante sus prácticas, hace posible definir su capacidad diferenciada de relación, fundada en los recursos de los cuales dispone. Asimismo, en las trayectorias de los agentes se conforma, configura y reconfigura la orientación del hacer<sup>1</sup>, es decir, aquello que para un agente resulta más probable/ esperable en función de la sedimentación de experiencias previas. La capacidad diferenciada de relación y la orientación del hacer definen aquello que los autores entienden en términos de la competencia del agente. La competencia de un agente social resulta del grado de su participación en el control/ propiedad de recursos y cualidades que son pertinentes y eficientes –socialmente valoradas, decíamos- dentro de un sistema de relaciones. La competencia de un agente define su identidad social que, al ser resultado de gestiones anteriores en el marco de su trayectoria, va estableciendo/ reestableciendo nuevos horizontes, posibilidades de ser aceptado, tenido en cuenta, es decir, su capacidad diferenciada de relación; y a su vez, en tanto experiencia acumulada, constituye un aprendizaje y, por lo tanto, la posible transformación de la propia

percepción de lo posible, de lo beneficioso, en otras palabras, su orientación del hacer (Mozejko y Costa, 2009: 11 y ss.).

Desde nuestra perspectiva llamamos gestión a la puesta en valor de la propia competencia por parte del agente. La capacidad diferenciada de relación y la orientación del hacer configuran un espacio de prácticas posibles para los agentes. Esto quiere decir que cada práctica que realiza un agente no es sino una, dentro de un conjunto de alternativas para actuar.<sup>2</sup> Es en este sentido que decimos que las prácticas de los agentes tienen que ver con opciones estratégicas por preservar o mejorar la distribución de aquello que está en juego en el sistema de relaciones del que participa el agente, y/o a la preservación o a la modificación de las reglas que definen esa distribución (Mozejko y Costa, 2009: 11 y ss.).

Cuando decimos que un agente social tuvo razones para realizar una práctica de cierta manera, no estamos suponiendo que tuvo plena consciencia de sus posibilidades y alternativas y haya actuado, entonces, en base a un cálculo que le indicó de qué manera obtendría el resultado más conveniente<sup>3</sup>. Consideramos, en cambio, que el agente social puede ser más o menos consciente del sentido de su práctica, pero que ésta resulta coherente respecto de su lugar social de producción<sup>4</sup> (Costa y Mozejko, 2001: 115 y ss.).

Estamos planteando la posibilidad de proponer un principio de comprensión/explicación (Costa, 2010) en el lugar que define la identidad social de los agentes que los producen (Mozejko y Costa, 2002), sin negar la incidencia que pueden tener en las opciones de los agentes los valores esgrimidos como razones de sus prácticas. Se plantea, sin embargo, como hipótesis, que las opciones que las caracterizan encuentran una mayor eficacia explicativa al relacionarlas con la posición relativa de poder que define a los agentes que las producen, más que con sus ideas y principios.

En este punto, definimos a la Organizaciones de la Sociedad Civil (OSC) como agente colectivo<sup>5</sup>, conformado por agentes individuales articulados en el marco de la organización, que pueden poner en juego sus competencias configuradas tanto en el marco de sus trayectorias particulares, como en su trayectoria común como organización; en los sistemas de relaciones en los que se insertan, en relación con otras OSC, con redes de asociaciones, con el gobierno a cargo del Estado, con el sector privado, con organizaciones locales e internacionales, etc.

Finalmente, en el momento del análisis dedicado las apuestas por producir pasiones en el destinatario de este agente social, entendidas éstas como el resultado de la discursivización de la afectividad (Amossy, 2006), nos ocupamos de indagar la construcción de lo pasional como modo de influencia tanto a nivel del enunciado como de la enunciación.

A treinta años de democracia en Argentina, se reinstaló a fines de 2012 un nuevo debate sobre democratización de la justicia, en un proceso de gran visibilidad mediática.

Dos sucesos judiciales hicieron que diciembre de 2012 anticipara lo que venía al año siguiente: la absolución de los acusados del secuestro de Marita Verón y una nueva prórroga para que a Clarín no le aplicaran la Ley de Medios (...) Cristina Kirchner habló de “democratización”<sup>6</sup> ante la desazón, compartida de la luchadora Susana Trimarco y prometió una reforma frente al “divorcio entre la sociedad y la Justicia”. Esa palabra ya flotaba en el ambiente entre jueces, fiscales, secretarios, defensores y otros

integrantes del sistema de justicia que no se sentían representados (...). Fue el germen de Justicia Legítima. (Página 12, 10/12/15)<sup>7</sup>

Justicia Legítima comenzó a conformarse y a cobrar visibilidad pública cuando un grupo de más de 700 jueces, fiscales, defensores públicos, académicos y funcionarios de todo el país<sup>8</sup>, buscaron diferenciarse de las organizaciones que representan a los magistrados: la Comisión Nacional de Protección de la Independencia Judicial, la Junta Federal de Cortes y Superiores Tribunales de Justicia de las Provincias Argentinas y Ciudad Autónoma de Buenos Aires, la Asociación de Magistrados y Funcionarios de la Justicia Nacional y la Federación Argentina de la Magistratura. Estas asociaciones habían emitido de manera conjunta un documento el día 6 de diciembre de 2012 –día previo a que venciera la cautelar que escudaba a Grupo Clarín SA de la plena vigencia de la nueva ley de medios-, en el cual se pedía al Gobierno de Cristina Fernández que no presione a los jueces. Al día siguiente, la Sala I de la Cámara Civil y Comercial Federal decidió que la cautelar siguiera vigente (Vasallo, 2013).

Al mismo tiempo, al panorama esbozado aquí, es preciso añadir el repudio social con movilizaciones en ciudades de todo el país, que provocó el polémico fallo de la justicia tucumana que absolvió a todos los acusados por la desaparición de Marita Verón<sup>9</sup>.

Si bien estos eran los hechos que se habían instalado con más fuerza en los medios de comunicación, Bercholz (2013) señala otro conjunto de problemas que requerían respuesta como las demoras del Consejo de la Magistratura para la designación de jueces y, por ende, la cantidad de juzgados de distintos fueros que carecían de juez titular, así como las demoras en el avance de los procesos por violación de los derechos humanos en ocasión de la represión del terrorismo de Estado.

Los elementos señalados terminaron confluyendo en definir un marco propicio para poner en la agenda pública la discusión acerca de qué organización judicial y qué tipo de jueces serían más deseables para una sociedad democrática. En este proceso en el que la justicia se cuestiona a sí misma, se convocó también a otros sectores históricamente aislados de estos debates, al tiempo que cobraron mayor visibilidad escisiones y disputas al interior del mismo Poder Judicial y sus relaciones con los poderes económicos.

La legitimación de lo justo y de la justicia institucionalizada se da de forma privilegiada en el espacio mediático. “El análisis de los problemas judiciales se dificulta en la medida en que se hace público (...) pero eso constituye también un interesante desafío, pues en definitiva, democratiza el problema.” (Zaffaroni, 1994: 7). Partimos del supuesto de que las estrategias de este agente orientadas a producir pasiones en la ciudadanía que interpeló se articulan con la configuración de un enunciador legítimo, la construcción de un problema legítimo y de un destinatario específico; y que tales estrategias resultan comprensibles en el marco del particular espacio de posibles en el que este agente social colectivo se configuró, caracterizado por un estado particular del sistema de relaciones y por particulares condiciones de aceptabilidad de sus propuestas.

### **El agente social y su espacio de posibles**

Muchos de los impulsores de Justicia Legítima integraban las organizaciones mencionadas<sup>10</sup>, pero ocupando posiciones de poder marginales dentro de las

asociaciones que los representaban. No obstante, si bien se trataba de un grupo con escaso poder relativo en ese sistema de relaciones, contaban con mayor poder relativo en la estructura judicial de la que formaban parte como funcionarios judiciales, por tratarse en su mayoría de jueces, fiscales y defensores de instancias superiores<sup>11</sup>. Por otra parte, reunió entre sus miembros a un grupo de académicos de reconocida trayectoria nacional e internacional<sup>12</sup>. Inmediatamente, consiguió adhesión y apoyo por parte de jueces, fiscales, defensores públicos, rectores y académicos de universidades nacionales, de organizaciones representantes de un amplio espectro social y ciudadanos en general.<sup>13</sup>

En cuanto a su relación con el poder central, si bien se puede reconocer un proceso de gestación anterior al kirchnerismo y heterogéneo en términos políticos<sup>14</sup>, cierta sintonía entre Justicia Legítima y los cuestionamientos que desde el gobierno nacional se dirigían al Poder Judicial; se tradujo, en cierta medida, en reconocimiento y apoyo mutuos<sup>15</sup>. Así es que desde su aparición, el arco político opositor y la prensa hegemónica tildaron a Justicia Legítima de “movimiento k” dentro del Poder Judicial o “asociación ilícita”, entre otros calificativos.

Por otra parte, resulta relevante ubicar a este agente colectivo en el marco de las Organizaciones de la Sociedad Civil (OSC) que en Argentina se dedican a temáticas relativas a la justicia. Un mapeo de estas organizaciones<sup>16</sup> nos permitió relevar un total de veintisiete organizaciones de la sociedad civil que actualmente en Argentina participan en los debates sobre la Justicia. Se trata de un conjunto heterogéneo que incluye asociaciones civiles, ONGs, institutos universitarios, fundaciones. A su vez, podemos diferenciar, por un lado, a aquellas que se dedican exclusivamente al tratamiento de problemas vinculados a la justicia (8), y, por otro lado, a aquellas que abordan un conjunto de temáticas, entre las cuales se ubica la justicia (19).

También se identificaron distintos momentos de conformación de estas OSC:

- Durante el último proceso dictatorial que vivió nuestro país: es el caso del CELS (Centro de Estudios Legales y Sociales), en 1979 y FORES (1981).
- Durante los años '90 y el auge de las políticas neoliberales, como por ejemplo Poder Ciudadano (1989) e INECIP (1989)
- Durante el periodo “bisagra” que representó la crisis económica, política y social del año 2001: es el caso de ACIJ (2002)
- Durante los gobiernos kirchneristas, como por ejemplo, Unidos por la Justicia (2003), Asociación Pensamiento Penal (2004) y Justicia Legítima (2012)

Es decir, Justicia Legítima es una asociación de la sociedad civil que forma parte de un conjunto de organizaciones que se dedican a temas vinculados a la administración de la justicia. ¿La diferencia? Que Justicia Legítima surge durante el gobierno kirchnerista, adquiriendo visibilidad pública y en sintonía con posicionamientos oficiales en materia judicial que, en particular, constituían presiones para el sistema de medios privado argentino.

Esta cercanía fue convertida en críticas de la oposición, aunque no se trate de la única organización de la sociedad civil dedicada al debate sobre temas judiciales ni la única a la que pueda imputársele alguna afinidad partidaria. De hecho, podríamos referirnos a otro caso para ejemplificar esta situación: la ONG creada por Francisco De Narváez, Unidos por la Justicia, constituida formalmente en 2003 con miembros profesionales del derecho. Sus proyectos de “democratización” se traducen en propuestas de “transparencia”, “publicidad” de la información y “acceso” de la ciudadanía a la justicia. Se autoasignan atributos como la “total independencia de

criterio, alto nivel técnico y con total independencia de criterio – ya sea de intereses corporativos y/o partidarios”. No obstante, algunos de sus miembros han sido y son parte de la fuerza política que gobierna desde 2015 el país, la provincia de Buenos Aires y la Capital Federal; como es el caso del Ministro de Justicia y Derechos Humanos, Germán Garavano.<sup>17</sup>

Una primera aproximación a las distintas concepciones de “democratización de la justicia” que sustentan estas OSC relevadas, nos permite sostener un conjunto de supuestos. Consideramos que las distintas visiones de “democratización” defendidas en debates y proyectos de cada OSC se ubicarían en algún punto de la tensión que podríamos sintetizar como acceso o participación, en donde acceso se vincularía centralmente a la noción de transparencia, entendida como la generación de vías de acceso público a información judicial; mientras que participación remitiría a la posibilidad de dar lugar –en distintas medidas- a otros actores, ajenos al campo jurídico.

Asimismo, la concepción de justicia democrática que aboga por la ampliación de la participación, supondría la apuesta por el reconocimiento y asunción de su sustrato político, el reconocimiento del campo del derecho espacio de disputas y parte interrelacionada con el resto del espacio social. Esto supone, asimismo, el cuestionamiento del mito de la justicia neutral y objetiva. Por su parte, la concepción de justicia democrática que apunta a garantizar el acceso de la ciudadanía a la justicia, supondría la apuesta por seguir defendiendo el mito de una justicia neutra, cuyo ejercicio sería prerrogativa de los especialistas profesionales del derecho. Esto supone, por un lado, la apuesta por la invisibilización pública de las disputas de poder en las que están implicados. Y, por otro lado, conduce a acusar de “politización” a todo otro intento por cuestionar el estado de las relaciones de fuerza actuales.

## **Las estrategias de Justicia Legítima**

### **La construcción del problema legítimo y del enunciador legítimo**

Como adelantábamos en la introducción, la primera estrategia de diferenciación a partir de la cual comenzó a articularse y a tomar visibilidad pública en diciembre de 2012, fue el rechazo por parte de más de setecientos jueces, fiscales, defensores públicos, académicos y funcionarios de todo el país al comunicado publicado por las asociaciones profesionales representadas en la Comisión Nacional de Protección de la Independencia Judicial, la Junta Federal de Cortes, la Asociación de Magistrados y Funcionarios de la Justicia Nacional y la Federación Argentina de la Magistratura, quienes habían pedido al gobierno de Cristina Fernández que no “presione” a los jueces en relación a la cautelar que protegía al Grupo Clarín.<sup>18</sup> La solicitada publicada en medios gráficos nacionales el 11 de diciembre de 2012 llevaba como título “Una justicia legítima”. Así, por un lado, constituyó la estrategia de autonominación de este agente: al mismo tiempo que se diferenciaban de las asociaciones mencionadas, se definían a sí mismos por medio de los valores que se atribuyeron: “justicia” y “legítima”.

Además, a las acusaciones de “movimiento partidario kirchnerista al interior del Poder Judicial”, opusieron la idea de que “por primera vez” se dejaba de “simular” que la justicia tiene un “orden natural”<sup>19</sup> y buscaron enmarcar el debate como la consecuencia del fin de la ficción de la neutralidad política:

Todos los jueces y fiscales tienen ideología política porque votamos como cualquier ciudadano común; quienes se escudan detrás de una supuesta asepsia política son los que hacen política mala en el Poder Judicial. Son los que se sentaron en los juicios contra los represores y ocasionaron grandes demoras, lo que es importante sincerar es que nuestra función es política, no política partidaria o electoral, porque eso no se puede, pero sí política en el sentido de que formamos un poder del Estado que tenemos como función bregar por hacer Justicia por el bien común.<sup>20</sup>

Desde esa posición se configuran como quienes vienen a dar respuesta a una deuda pendiente de la justicia con la sociedad: la de terminar con la “sagrada familia” judicial. Entonces, el surgimiento de este agente se presenta como la concreción de un proceso en el cual la Justicia se cuestiona a sí misma: visibilizando escisiones y disputas al interior del mismo Poder Judicial y sus relaciones con los poderes fácticos.

Gils Carbó consideró ilegítimo el hecho de que “predominen los sistemas corporativos antes que un servicio a la comunidad. El sistema actual es corporativo, oscurantista, de lobbies aceitados con agentes externos, de reacciones corporativas que quieren disciplinar a los magistrados que denuncian a jueces corruptos”, aseveró. En este sentido denunció la desactualización del sistema procesal y la dependencia de los fiscales a la voluntad de los jueces de investigar o no determinados casos, especialmente en los de corrupción tanto pública, como privada. “Tenemos un sistema procesal arcaico, un sistema mixto inquisitivo donde el juez es el que decide si el fiscal investiga o no. Puede haber responsabilidades personales para analizar caso por caso, pero cuando los imputados pueden pagar buenos abogados es difícil avanzar en los procesos. Hay que hacer un cambio cultural, que el fiscal, el defensor y el juez pongan el acento en que son servidores de la comunidad” sostuvo. (La Voz del Interior, 27-02-2013)<sup>21</sup>

Además, como parte de esta autocrítica, Justicia Legítima convocó con una nueva solicitada, a sectores históricamente aislados de estos debates. Así, el 27 y 28 de febrero de 2013 se organizaron las primeras dos reuniones de “Justicia Legítima” en la Biblioteca Nacional. Allí se congregaron unos 2000 participantes en torno a la consigna de hacer una Justicia menos corporativa por medio de instrumentos jurídicos dotados de legitimidad parlamentaria. En junio de 2013 el grupo se constituyó como asociación civil sin fines de lucro.<sup>22</sup>

Otra estrategia de comunicación específica para la divulgación, ampliación y profundización de los debates y en pos de incrementar su visibilización, auto-legitimarse, legitimar sus propuestas, sumar reconocimiento y apoyo, fue la implementación de una página web cuyo destinatario no se identifica de manera restringida con el ámbito jurídico, sino que interpela a la ciudadanía en general. En la página se recopilan los documentos producidos por Justicia Legítima en los que este agente colectivo fija posición y expone sus propuestas para la democratización de la Justicia. Asimismo, la página incluye un registro de los encuentros organizados en todo el país, así como una selección de notas de opinión, muchas de las cuales llevan la firma de miembros de Justicia Legítima y que han sido divulgadas en medios de prensa. La

web también incluye una sección de noticias desde la cual se apuesta a disputar –si bien desde una posición marginal-, la agenda mediática.

En las secciones “Misión” y “Quiénes somos” se explicita la construcción del enunciador “Justicia Legítima”. En la primera de ellas, la construcción del enunciador se sustenta en el uso de la tercera persona, el modo impersonal acorde al propósito de la sección destinada a describir “objetivamente” en qué consiste esta asociación y a presentar sus propósitos:

Justicia Legítima es una Asociación Civil que reúne a personas de distintos espacios comprometidas en trabajar de forma activa en la democratización de los poderes judiciales de la Argentina. Con la recuperación de la democracia, muchas instituciones han modificado su estructura y prácticas de trabajo. La justicia, sin embargo, se ha mantenido al margen de todo este proceso, reproduciendo un discurso hermético, endogámico y corporativo. Justicia Legítima impulsa una justicia independiente y transparente, que permita reconciliar a la justicia con la ciudadanía, interpretar las necesidades sociales e intervenir activamente en las transformaciones sociales.<sup>23</sup>

Entre sus propósitos, se mencionan promover un sistema de justicia más plural e independiente, tanto de los otros poderes del Estado como de los poderes fácticos, promover el debate de los problemas que afectan a la administración de justicia, fomentar la transparencia en los procesos y las decisiones de los jueces; en la selección, el ingreso y la promoción de quienes integran el servicio de justicia; y en la gestión de los recursos económicos de las distintas estructuras judiciales, promover reformas institucionales que impliquen la mejora del sistema de administración de justicia y promover la autonomía de la defensa pública y del Ministerio Público Fiscal en todas las jurisdicciones del país.

Por otra parte, en la sección “Quiénes somos” se deja de lado el estilo impersonal para adoptar, en cambio, la primera persona del plural. En este lugar se expone el listado de nombres y cargos de quienes integran la Comisión Directiva.<sup>24</sup> Ésta constituiría una estrategia de transparencia (Maingueneau, 1980), en la medida en que se visibiliza por medio del nosotros y del organigrama de la organización que incluye nombres propios, a quienes son los sujetos que legalmente se constituyeron como asociación civil sin fines de lucro y que, por lo tanto, responden públicamente por la organización.

## **El valor de lo justo**

A lo reconstruido hasta aquí, podríamos sintetizarlo, a nivel narrativo, como el proceso de transformación desplegado por el Sujeto Justicia Legítima, movilizado por el mandato una instancia superior y abstracta, el Destinador Justicia Verdadera, que lo lleva a desplegar un Programa Narrativo orientado a ponerse en conjunción con el objeto de valor Justicia Democrática.

En una situación inicial, a partir de la escisión respecto de la vieja justicia, corrupta, anquilosada y antidemocrática, a la que rechaza y denuncia para autoconstituirse como un nosotros diferenciado, el Sujeto debe (se identifica con los

valores del Destinador Justicia Verdadera), sabe (se trata de un conjunto de profesionales, académicos, funcionarios del campo del derecho) y quiere impulsar un proceso de reforma de la institución judicial de manera que ésta cobre la forma de una Justicia Democrática (a la que hemos señalado como objeto de valor de este Programa Narrativo). Pero no se trata de un Sujeto que, en esa situación inicial, esté dotado de una competencia acabada que le permita pasar a la siguiente fase del Programa Narrativo, la performance, y así, ponerse en conjunción con el objeto de valor: en esta situación inicial el Sujeto aún no puede por sí mismo, impulsar esta transformación.

En este punto es donde resulta clave el ingreso de otro sujeto: el Ayudante ciudadano común. A nivel enunciativo, se trata de uno de los destinatarios principales del discurso de Justicia Legítima, oscilando entre un pro y un paradesinatario, de acuerdo a la distinción veroniana. Así, se apuesta a que el destinatario se identifique con la posición configurada para el Ayudante del Sujeto Justicia Legítima: el ciudadano común, organizado o no, que 1) coincide con el diagnóstico negativo de la Justicia, 2) Quiere una transformación democratizante, 3) Reconoce para ello la necesidad de formar parte del proceso, desde su debate, 4) Acepta la invitación de Justicia Legítima, potenciando, así, su capacidad de incidencia en los debates y proyectos.

Hoy, con la modulación narrativa, se piensa en cuatro modos de existencia, y no en tres: virtual, actual, real o realizado y potencial. El modo potencial no parecía ser, en los primeros estudios de la modalización del hacer, una condición previa necesaria para el hacer. Con los estudios de las pasiones, Greimas y Fontanille (1993 [1991]) mostraron la necesidad del modo potencial como una especie de puerta abierta, en el recorrido narrativo, para lo imaginario y lo pasional. El modo de existencia potencial es, así, la disposición pasional para la acción, que tiene su lugar entre la competencia y la performance. El sujeto virtualizado y actualizado, competente, por tanto, en el sentido semiótico tradicional de competencia, se vuelve susceptible de ser sensibilizado para la realización de la acción. El recorrido de los modos de existencia es, de esa forma: virtualización del sujeto (por el querer y/o deber hacer); actualización del sujeto (por el saber y poder hacer); potencialización del sujeto (por la sensibilización del sujeto para el hacer); realización del sujeto (por el hacer). Con la potencialización se recupera, en el relato, un sujeto que siente y que podríamos llamar aspectualizado, diferente, por tanto, de los sujetos virtuales y actualizados, que son sujetos definidos por la modalización. (Pessoa de Barros, 2017: 41).

Antes, este Programa Narrativo deberá atravesar por Programa Narrativo de uso, que le posibilite al Sujeto convertirse en un sujeto modalizado, de competencia acabada, que debe, quiere, sabe y puede. Así es como el conjunto de estrategias que analizamos, se orientan a producir pasiones en los destinatarios de Justicia Legítima, apostando a que las mismas se orienten, en un momento lógico posterior, a desarrollar un hacer particular. La capacidad de incidencia en una reforma del Poder Judicial que desarrolle el agente Justicia Legítima, dependerá de su poder de convocatoria. A esto se orientan las estrategias, tales como diferenciarse, darse un nombre, fijar posición, visibilizarse, convocar a otros sectores sociales, abrir sedes en distintos puntos del país, conseguir reconocimiento y apoyo por parte de diversos actores sociales, optar por un estilo de

discurso cercano al ciudadano común que haga accesible para éste los debates. En la configuración de sí mismo que realiza el agente, se identifica una falta que debería completar el destinatario, formando parte.

## Conclusiones

La credibilidad del poder del Poder Judicial sigue sustentándose en el ideal de presunta objetividad desapasionada, fundada en una ficción jurídica construida en torno a la figura del magistrado imparcial, virtud que sería el resultado o bien de su carencia de sentido común, como si el juez fuera una máquina automática en la que se introducen los hechos para que emita una sentencia (Ferrajoli, 1995: 38), o al menos, de su capacidad para “poner entre paréntesis” el mundo de la vida y así dedicarse a la compleja tarea de juzgar objetivamente.

Detrás del mito no está sino la tripartición del poder del Estado. Si bien la labor del Poder Judicial no se dirige a la producción de leyes ni a su implementación; el rol de control e interpretación final de la constitucionalidad de los actos de los otros poderes constituye una tarea evidentemente política (Bercholz, 2006), aunque en el imaginario colectivo circule, predominantemente, asociada a la neutralidad valorativa, la objetividad y la despolitización, como los valores que deben regirla.

Aquí, la apuesta de Justicia Legítima fue presentarse públicamente como quienes llegaban a correr el velo de una justicia pretendidamente neutral y objetiva. Acercar este debate a la escena pública constituye una apuesta por configurarse como quien asume frente a la ciudadanía, finalmente, la condición política de la función judicial.

Por otro lado, se configura un enunciatario susceptible de transitar por diferentes estados de apasionamiento, desde el descontento y desaprobación pasivos, a la crítica activa de una justicia cuyas acciones, además de lentas, irían a contramano de las expectativas de los ciudadanos. Luego, un segundo momento lógico del proceso de transformación propuesto por Justicia Legítima, esta falta de credibilidad y consecuente deslegitimación de la Justicia, darían lugar a un proceso de inversión de tales estados pasionales por medio del desarrollo de otros, como la confianza en Justicia Legítima, a partir de reconocer en este agente a quien sabe, quiere y puede producir de manera efectiva la reforma deseable en la Justicia: que sea plural, autónoma, transparente, democrática.

Para ello, Justicia Legítima configura un destinatario que es poseedor de un saber: el reconocimiento de la justicia en tanto poder político y, por ende, espacio de disputa. Luego, este destinatario es interpelado a participar en esa disputa. En este sentido, la convocatoria por parte de Justicia Legítima a otros sectores que hasta el momento no habían tenido voz en historia de las transformaciones de las estructuras judiciales, junto con la simplificación del lenguaje técnico de los letrados; configuran un pasaje que va desde la experiencia de ser reconocido por parte de ese otro que los convoca, cercanía y confianza en ese otro que oficia de “traductor” y, al mismo tiempo, abre la puerta, movilizándolo para un involucramiento efectivo en instancias concretas, para el encuentro y profundización de los debates siendo partícipes de éstos. De este modo, además, el agente propuso una transformación de la misma lógica de producción de las reglas de la estructura judicial, convocando a “extranjeros”, hasta entonces ajenos al campo del derecho.

Al poner a la vista las disputas internas del Poder Judicial y señalar sus vinculaciones con los poderes políticos y económicos, Justicia Legítima opondrá el bien común, impulsando la (re)creación de una Justicia de todos. De este modo, abre un espacio democratizante, de participación, capaz de trascender la muralla que hasta el momento había reservado la trastienda de la justicia a quienes tenían potestad para “decir” el derecho.

## Referencias bibliográficas

- Amossy, Ruth. (2006) *L'argumentation dans le discours*. Armand Colin, Paris.
- Bercholz, Jorge (2006) "La división de poderes. Cuestiones actuales sobre el rol del Poder Judicial" [On Line]. Buenos Aires: Facultad de Derecho/UBA. Disponible en: <http://www.derecho.uba.ar/investigacion/investigadores/publicaciones/bercholz-la-division-de-poderes.pdf> (consultada el 29 de mayo de 2019).
- Bercholz, Jorge (2013) "Reforma judicial y democratización de la justicia en la Argentina. La compleja articulación entre la democracia y la república", en *Iberoamericana*, XIII, 50. pp. 179-184.
- Bourdieu, Pierre (1988). *Homo academicus*. Stanford University Press.
- Bourdieu, Pierre (1991) *El sentido práctico*. Taurus, Madrid.
- Certeau, Michel de (1996) *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana, Mexico.
- Costa, Ricardo L. (2010) "Acerca de la comprensión / explicación. Una aproximación desde Max Weber" en *ConCiencia Social* Año X, N° 13. pp. 61-71.
- Ferrajoli, Luigi (1995) *Derecho y razón. Teoría del garantismo penal*. Trotta, Madrid.
- Giaquinta, María Lorena (2012) "El juicio por jurado en Córdoba. El desafío de democratizar la justicia frente a las prácticas y expectativas de eficiencia judicial", ponencia presentada en el XIII Congreso Nacional y III Latinoamericano de Sociología Jurídica *Debates Socio Jurídicos en torno a los cambios sociales de Latinoamérica*. Viedma.
- Gradin, Agustina y De Piero, Sergio (2017) "El populismo en acción: leyes que respondieron a demandas sociales en los gobiernos kirchneristas (2003-2015)" en *Posdata* 23, N°1 Abr./2018-Sep./2018, pp. 263- 294.
- Maingueneau, Dominique (1980) *Introducción a los métodos de análisis del discurso: problemas y perspectivas*. Hachette, Buenos Aires.
- Mozejko, Teresa y Costa, Ricardo. (2002). *Lugares del decir: Competencia social y estrategias discursivas*. Homo Sapiens, Rosario.
- Mozejko, Teresa (2013). *La producción de pasiones en el enunciatario: A propósito de "No se culpe a nadie" (1956) de Julio Cortázar*. *Anclajes*, 17(2), [On Line]. Disponible en: <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/anclajes/v17n2a04mozejko.pdf> (consultada el 29 de mayo de 2019). pp. 107-123.
- Pessoa de Barros, Luz Diana (2017) "La narratividad en semiótica" en *Tópicos del Seminario* N° 37. Enero-junio 2017. pp. 25-47
- Vasallo, Marta (2013) "Por una justicia con los ojos abiertos", en *Le Monde diplomatique, edición Cono Sur*. N° 167, mayo de 2013.
- Zaffaroni, Raúl (1994) *Estructuras judiciales*. Ediar, Buenos Aires.

## Notas

<sup>1</sup> El modo en que Pierre Bourdieu (1991) conceptualiza al *habitus* es un aporte central en este sentido.

<sup>2</sup> Se recupera aquí el modo como Michel de Certeau acentúa el papel activo del agente, especialmente en *La invención de lo cotidiano* (1996).

<sup>3</sup> Costa y Mozejko destacan esta diferencia central respecto de algunas orientaciones de la Teoría de la Acción Racional (2001: 32 y ss.). Hablar, en cambio, de “intencionalidad” nos permite evitar la noción de “intención” en tanto ésta es percibida como voluntaria y consciente.

<sup>4</sup> Aquí no empleamos, por lo tanto, la noción de coherencia para referirnos, como es frecuente en un uso cotidiano del término, a la invariabilidad de las opiniones o visiones sostenidas, y las de un agente a lo largo del tiempo.

<sup>5</sup> Si bien se recuperan algunas características, en este artículo no profundizamos la relación entre los entramados institucionales de las organizaciones y sus estrategias.

<sup>6</sup> Este pronunciamiento marca una continuidad, en el marco del discurso de los gobiernos “kirchneristas” que, para 2012 llevaban nueve años en el poder desde la asunción de Néstor Kirchner en 2003, habiendo desplegado, asimismo, un conjunto de políticas tendientes a la ampliación de derechos del conjunto de la ciudadanía, tal como relevan Gradín y De Piero (2018). En materia judicial, las encuestas indicaban que los niveles de desconfianza en la justicia habían llegado al 90,40 % en 2002 (Giaquinta, 2012). Esta situación puso a prueba la capacidad de dar respuestas del gobierno electo en 2003, que inició un proceso de reordenamiento institucional tras la profunda crisis social, económica y política que había llegado a su punto más dramático en los episodios de diciembre de 2001. De la cuestionada “mayoría automática” menemista en la Corte Suprema de Justicia de la Nación durante los ‘90, para 2004, sólo quedaba el ministro Boggiano, quien fue suspendido en 2005.

<sup>7</sup> Nota titulada: “Intentos por democratizar la Justicia”, por Irina Hauser, disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-287902-2015-12-10.html> (última consulta: 08/10/16).

<sup>8</sup> Solicitada “Por una justicia legítima” y sus firmantes: <http://www.cij.gov.ar/nota-10467-Pronunciamento-de-jueces--defensores--fiscales-y-funcionarios.html>

<sup>9</sup> El diario Clarín del 13/12/12 titulaba: “Repudios en todo el país por el fallo del caso Marita Verón”. Disponible en: [http://www.clarin.com/politica/Repudios-pais-fallo-Marita-Veron\\_0\\_827917233.html](http://www.clarin.com/politica/Repudios-pais-fallo-Marita-Veron_0_827917233.html)

<sup>10</sup> Nos referimos a la Comisión Nacional de Protección de la Independencia Judicial, la Junta Federal de Cortes y Superiores Tribunales de Justicia de las Provincias Argentinas y Ciudad Autónoma de Buenos Aires, la Asociación de Magistrados y Funcionarios de la Justicia Nacional y la Federación Argentina de la Magistratura.

<sup>11</sup> Mencionamos solamente a algunos de ellos: María Laura Garrigós de Rébora, Jueza de Cámara en la Cámara Nacional de apelaciones en lo criminal y correccional de la Capital Federal, desde 2005, socia fundadora de la Asociación de Mujeres Jueces de Argentina. Jorge Eduardo Auat, Fiscal a cargo de la Procuraduría de Crímenes contra la Humanidad, de la Procuraduría General de la Nación. Alejandra Gils Carbó, en 2004 fue designada fiscal general de la Cámara de Apelaciones en lo Comercial, propuesta en junio de 2012 por el PEN para desempeñarse como Procuradora General de la Nación tras la renuncia de Esteban Righi a dicho cargo. Alejandro Walter Slokar, juez de Casación Penal. Félix Pablo Crous, al frente de la Procuraduría Adjunta de Narcocriminalidad desde febrero de 2013.

<sup>12</sup> Es el caso, por ejemplo, de Javier de Luca, Fiscal ante la Cámara Federal de Casación Penal y profesor titular de la cátedra de Derecho Penal de la UBA; Alejandro Alagia, Profesor Titular de Derecho Penal UBA y Fiscal en causas por Crímenes de Lesa Humanidad; Jorge Daniel Candis, profesor de Derecho del Trabajo y de Derecho Civil en la Universidad de Lomas de Zamora, Juez del Tribunal de trabajo número 2 de Lanús. En 2014 sería designado por parte del Consejo Interuniversitario Nacional (CIN) como representante del estamento académico en el Consejo de la Magistratura de la Nación (<http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-256730-2014-10-03.html>); Daniel Erbeta, Juez integrante de la Corte Suprema de Justicia santafesina y profesor de derecho penal (<http://www.mdzol.com/entrevista/562595/>).

<sup>13</sup> Convoca a trabajadores judiciales, ciudadanos comunes y actores de otros ámbitos y disciplinas. Algunos de los organismos civiles que acompañan y apoyan a “Justicia Legítima” son el CELS, Inecip, CIPCE y Abuelas de Plaza de Mayo, representantes de fábricas recuperadas, movimientos campesinos, pueblos originarios y de la comunidad homosexual argentina, entre otros.

---

<sup>14</sup> “Por una justicia con los ojos abiertos”, por Marta Vasallo, en *Le Monde Diplomatique* N° 167, Mayo 2013, disponible en: <http://www.eldiplo.org/index.php/archivo/167-kirchnerismo-balance-de-una-decada/por-una-justicia-con-los-ojos-abiertos/>(Acceso por suscripción. Última consulta: 11/10/16).

<sup>15</sup> En abril de 2013 la presidenta Cristina Fernández envió al Congreso de la Nación seis proyectos: de reforma del Consejo de la Magistratura, de ingreso democrático al Poder Judicial, al Ministerio Público Fiscal y a la Defensa, sobre la publicidad de los actos del Poder Judicial, sobre la publicidad y acceso a las declaraciones juradas y sobre la creación de nuevas Cámaras de Casación. Justicia Legítima no tardó en mostrar su apoyo a los seis proyectos de reforma del Poder Judicial. Si bien en las declaraciones de los referentes de la AJL se negaba que el gobierno los hubiera convocado para la redacción de esos proyectos, podemos reconocer, como parte de las condiciones de posibilidad de los mismos, al importante apoyo que Justicia Legítima recibió desde su aparición pública. El 3 de junio de, todos los proyectos ya habían sido tratados y convertidos en ley. No obstante, varias de las normas fueron cuestionadas por sectores de la oposición y declaradas inconstitucionales por la Corte Suprema de Justicia de la Nación ese mismo mes.

<sup>16</sup> Investigación en curso. Los datos son propios.

<sup>17</sup> <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-148401-2010-06-27.html>

<sup>18</sup> La Corte Suprema de Justicia de la Nación, por medio de un fallo unánime, estableció al 7 de diciembre de 2012 como fecha de vencimiento de la cautelar que beneficiaba al Grupo Clarín (integrado por Clarín S.A., Arte Radiotelevisivo Argentino, Cablevisión S.A., Multicanal S.A., Radio Mitre S.A. y Teledigital Cable S.A.I), el cual frenaba la aplicación del art. 161 (Adecuación) de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual N° 26.522. <http://www.cij.gov.ar/nota-9152-Ley-de-medios--la-Corte-precis--el-plazo-de-vigencia-de-la-medida-que-suspendi--el-art-culo-161.html>

<sup>19</sup> <https://www.pagina12.com.ar/diario/ultimas/20-219968-2013-05-14.html>

<sup>20</sup> Nota al fiscal Carlos Gonella, uno de sus fundadores, publicada en: <http://www.elliberal.com.ar/noticia/286127/justicia-legitima-no-asociacion-ilicita>

<sup>21</sup> <http://www.lavoz.com.ar/noticias/politica/gils-carbo-justicia-actual-es-ilegitima-corporativa-oscurantista>

<sup>22</sup> <http://www.elpatagonico.com/presentaron-justicia-legitima-como-asociacion-civil-n695744>

<sup>23</sup> <http://justicialegitima.org/mision.html>

<sup>24</sup> <http://justicialegitima.org/quienes-somos.html>

**La enseñanza de *Teoría literaria* en la universidad**  
**Notas sobre la historia de la cátedra de**  
**Teoría literaria de la Escuela de Letras de la UNC**

Nicolás Garayalde<sup>1</sup>

**Resumen**

El siguiente ensayo aloja dos textos: por un lado, una historia posible de la cátedra de Teoría literaria de la Escuela de Letras de la UNC, desde su creación en 1986 hasta la actualidad; por otro lado, una reflexión, guiada por esta singular historia narrada, que permita ofrecer una respuesta al siguiente interrogante: ¿qué enseñar en una materia llamada Teoría literaria?

El primero de estos textos nos permitirá recorrer las transformaciones que se han operado en la cátedra y la importancia que tuvo el problema de la delimitación del objeto en su configuración. El segundo nos llevará a pensar –a partir del recorrido ya transitado por la asignatura en Córdoba– la *Teoría literaria* no como un espacio de adquisición de competencias demostrativas al servicio del análisis metodológico de objetos socioculturales sino como un lugar de cuestionamiento de los presupuestos científicos de la disciplina. En otras palabras, no un lugar al servicio de la metodología sino de una epistemología de la lectura como experiencia irreductible, incesante y singular cuyo avatar crítico se asienta en la persuasión más que en la demostración.

**Palabras claves:** Enseñanza – Epistemología – Historia – Teoría literaria – UNC

**The Teaching of Literary Theory at University Level**  
**Notes on the History of the Chair of**  
**Literary Theory of the School of Letters of the UNC**

**Abstract**

The following essay contains two texts: on the one hand, a possible history of the Chair of Literary Theory of the School of Literature of the UNC, from its creation in 1986 to

---

<sup>1</sup> Doctor en Letras por la UNC. Becario postdoctoral de CONICET. Profesor asistente de Teoría Literaria en la FFyH de la UNC. Investigador asociado al Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Modèles Esthétiques et Littéraires (Université de Reims, France). Mail: negarayalde@hotmail.com.

Recibido: 18/02/2019. Aceptado: 16/05/2019

the present; on the other hand, a reflection, guided by this narrated story, that allows us to offer an answer to the following question: what to teach in Literary Theory?

The first of these texts will allow us to go through the transformations that have taken place in the chair and the importance of the problem of delimitation of the object in its configuration. The second text will lead us to think of –taking the view of the path already followed by the subject in Córdoba– Literary Theory not as a space for the acquisition of demonstrative competences at the service of the methodological analysis of sociocultural objects, but as a place for questioning the scientific assumptions of the discipline. In other words, not a place at the service of methodology but an epistemology of reading as an irreducible, incessant and singular experience whose critical avatar is based on persuasion rather than on demonstration.

**Key Words:** Epistemology – History – Literary Theory – Teaching – UNC

## 1. Introducción

Esta historia comienza en 1986, cuando se implementa un nuevo plan de la carrera de Letras y aparece por primera vez *Teoría literaria*<sup>1</sup> como materia obligatoria. Aunque, como todas las historias, comienza también antes: en los modos en que el pensamiento sobre la literatura atravesó las diversas expresiones del campo de los estudios literarios y habilitó transformaciones que generaron las condiciones de emergencia de lo que hoy, a partir de 1986, habitamos como la cátedra de *Teoría literaria*.<sup>2</sup>

¿Cómo narrar esta historia? ¿Cómo interrogarla de manera que pueda ofrecernos elementos para situarnos frente a una problemática general de la enseñanza de la teoría literaria?

En primer lugar, recurriremos a dos valiosas fuentes que nos permitirán recrear los procesos y transformaciones que atravesaron la cátedra desde su constitución: los programas de estudio y la voz de algunas de sus protagonistas, entre ellas las dos profesoras que ocuparon la titularidad durante estos años –Nilda Rinaldi de Pinelle (1986-1991) y Adriana Boria (1992-2018). Así, metodológicamente, procederemos tanto a partir del análisis de los programas como de entrevistas<sup>3</sup>.

En segundo lugar, procuraremos atravesar la historia particular de la cátedra con la historia general de la disciplina, lo que nos permitirá precisar qué forma adquirió localmente y de qué manera interactuó con sus procesos y tiempos nacionales e internacionales.

¿Qué nos dice esta historia sobre la teoría literaria y su enseñanza? Narrar la historia de una cátedra en particular es también un modo de pensar este interrogante. De manera que este ensayo podrá interesar no sólo a quienes de un modo u otro participaron de este espacio en particular, sino también a aquellos que directa o indirectamente reflexionan sobre la enseñanza de la literatura y la implicancia de la teoría literaria en ella.

En este sentido, la honestidad exige un reparo: resulta ambicioso calificar de *historia* lo que el lector o la lectora encontrará en las páginas que siguen. Se trata, quizás, de *una historia posible*. Pero incluso allí donde se afirme el carácter singular e ideológico desde el que se la contará, lo cierto es que aquello que comenzó como un intento de reconstruir el curso y las transformaciones de una cátedra desde su creación hasta la actualidad, terminó dando forma a un ensayo que se acerca más a una reflexión acerca de qué y cómo enseñar la teoría literaria que a una historia que haga justicia a sus hechos, sus interpretaciones y sus protagonistas<sup>4</sup>. Valga entonces como un intento de comprender, sin la justicia debida, cómo se desarrolló y configuró la cátedra hasta el presente; pero valga sobre todo como una búsqueda de pensar la enseñanza de la teoría literaria en el presente y en su devenir futuro.

## 2. Entre una historia y otra: los primeros años (1986-1991)

El retorno de la democracia exigió en la UNC la revisión de un plan de estudios establecido en 1978 durante la dictadura, lo que posibilitó el surgimiento de espacios hasta entonces no existentes y cuyas problemáticas aparecían en todo caso subsumidas en otras materias como *Introducción a la literatura*. Pero más allá de esta oportunidad local que dio lugar a su nacimiento –coincidente con el de otras universidades argentinas como la Nacional de Buenos Aires (Vitagliano, 2011; Lacalle y Migliore, 2016<sup>5</sup>)–, lo cierto es que la emergencia de la cátedra de *Teoría Literaria* ocurre también como producto de un fenómeno propio del campo disciplinar de los estudios literarios: el deseo de una ciencia de la literatura –forjada en los tiempos del formalismo– que el New Criticism primero y el estructuralismo francés después creyó una utopía posible y cuya fortaleza radicó en la precipitación hacia la enseñanza de la literatura en todo sus niveles. Al desplazamiento de la retórica por la historia –descrito magistralmente por Gérard Genette en su ensayo “Rhétorique et enseignement” de 1969–, el estructuralismo vendría a proponer otro, soñado por el espíritu inmanentista que atravesó el siglo XX, que instala la crítica en lugar de la historia. En este sentido, podríamos decir de Córdoba lo que Jonathan Culler señala para las universidades de su país:

Las dos partes más importantes del desarrollo de la enseñanza de la literatura en las universidades norteamericanas son el desplazamiento de la historia de la literatura por la crítica literaria en los años que siguieron a la segunda guerra mundial y la nueva importancia, a partir de 1970, de los diversos discursos teóricos: estructuralismo y semiótica, deconstrucción, feminismo, psicoanálisis, análisis ideológico (1987: 77).

Por supuesto, la comparación abunda en diferencias y las particularidades institucionales suponen distintos ritmos y modos en que ese proceso se produjo, lo que nos impulsa a indagar las características locales de su desarrollo.

En primer lugar, es necesario tener en cuenta que la cátedra de *Teoría literaria* se crea en la carrera de Letras de Córdoba en el contexto de una renovación del plan de estudios que propondrá tres orientaciones: Histórico-literaria, Semiótica y Lingüística. Partición del todo significativa, en cuanto expresa la precipitación de un espacio de pensamiento –denominado aquí “Semiótica”, redefinido posteriormente, con el plan 2002, como “Estudios críticos del discurso”– en el marco del cual aparece *Teoría literaria* como materia obligatoria. Creada en 1986, esta asignatura lleva por lo tanto las huellas de un espacio de pensamiento anterior que, si seguimos a Ana Flores en un trabajo de reciente publicación, se origina hacia 1956-1957, momento en que “los estudiantes de letras descubrieron los planteamientos teóricos a partir de los hoy clásicos libros de Wellek y Warren con su *Teoría literaria* y de Kayser con *Interpretación y análisis de la obra literaria*” (2018: 3). Flores narra de la siguiente manera la emergencia de un espacio de reflexión teórica en la Escuela de Letras de la UNC:

El deslumbramiento que significó reconocer la textualidad de la obra literaria redundó en las posteriores investigaciones que, primero desde la estilística y luego desde el estructuralismo, permitieron pensar los procesos de producción del sentido desde la constitución misma del texto estético. La mayoría de estos estudios se hicieron desde las historias de la literatura y desde la lingüística. (...)

El análisis textual pasó a ser objeto de estudio de pequeños grupos de recientes egresados de finales de la década del 50 o ya entrados los 60: Beby

Pinelle, Raquel Carranza, Alfredo Paiva, entre otros, que leen sobre formalismo ruso y el primer estructuralismo desde publicaciones francesas; (...) y se conoce la teoría de Barthes, Jakobson y la narratología en general. El descubrimiento era el de una nueva crítica, todavía no netamente semiológica, que no estaba relacionada con la subjetividad, con lo sentimental. Estos eran grupos de estudio pequeños, que abrían camino a lo nuevo frente a la resistencia que ofrecían los sectores más conservadores. Más adelante, egresados de fines de los '60 (Marita Mata, Lucía Robledo), traducen a Genette y otros y estudian con Paiva, Giordano y, ocasionalmente, Mignolo (2018: 3).

Mientras la recepción del estructuralismo se amplía, desembarca con Luis Prieto y Héctor Schmucler una articulación entre la semiología y el marxismo que forjará un espacio años después catalizado por la materia *Sociología de la obra literaria*, hija del plan '86, donde se instalará un emergente poderoso del campo disciplinar: los estudios culturales. A principios de la década del '60 se crea la primera asignatura del área, *Metodología del conocimiento literario*, a cargo de Iber Verdugo, signada por la impronta del estructuralismo y la narratología francesa:

Verdugo –continúa Flores– impulsó una especialización en el área de análisis literario con la creación de cuatro seminarios que complementaban la materia, dictados por él, por Aldo Guzmán y por Teresa Mozejko, quien se había doctorado en París e introduce la teoría semiótica de Greimas y sus propias investigaciones que en la década de los '80 versarán sobre estrategias discursivas de influencia en el otro. Pero una vez más y esta vez con dosis terroríficas de tragedia, un golpe cívico militar en marzo de 1976 interrumpió este proceso (2018: 5).

Se trata –para emplear una expresión de Leonardo Funes (2009) a propósito de la teoría literaria en la UBA– de “una primavera interrumpida”; y las consecuencias institucionales de la dictadura no tardan en llegar: Verdugo y Mozejko son cesanteados y de los cuatro seminarios sólo alcanza a dictarse uno, a partir de 1977, a cargo de quien será, años después, la primera titular de *Teoría Literaria*: Nilda Rinaldi de Pinelle<sup>6</sup>.

La interrupción de la primavera produce dos consecuencias que nos parece significativo destacar. Primero, generó en Córdoba una versión de lo que en Buenos Aires se llamó “la universidad paralela” o “universidad de las catacumbas” (Louis, 2011): grupos de estudio que funcionaban en espacios extra universitarios y en los cuales circulaba una bibliografía, a menudo prohibida, ligada fundamentalmente a la lingüística estructural (entre los que destaca Roman Jakobson) y a la narratología francesa –y en los que participaron profesoras que ocuparían lugares de importancia en el campo de los estudios del discurso en Córdoba: Silvia Barei, Beatriz Ammann, Teresa Dalmasso, Adriana Boria y la misma Pinelle, entre otras<sup>7</sup>. Segundo, bloqueó el desarrollo institucional produciendo una suerte de *décalage* respecto a la evolución de la disciplina en otras latitudes del mundo (como en los Estados Unidos, de acuerdo a lo referido por Culler), con efectos que configurarán una particular paradoja en la creación en 1986 de la cátedra de *Teoría Literaria*: la ambición estructuralista de una ciencia de la literatura parece desembarcar institucionalmente en el mismo momento en que la disciplina está desmantelando sus propios fundamentos, en el mismo instante en que el propio soporte estructuralista genera las condiciones de su implosión al refinar una metodología focalizada en el carácter lingüístico de su objeto. Simultáneamente, este objeto sufrirá un conjunto de transformaciones vinculadas a factores técnicos y socioculturales que afectarán sus fronteras. Si las contradicciones que jaquearon el proyecto estructuralista y el

campo disciplinar constituido a su imagen aparecerán aún tímidamente (aunque insinuando ya las condiciones de una revisión epistemológica que en este ensayo quisiéramos finalmente pensar para el porvenir de la materia), el problema de las fronteras y la extensión del objeto atravesará completamente la evolución de los programas desde su creación hasta la actualidad.

Así, *Teoría literaria* surge en un paradójico entramado que perfila toda su primera etapa. Por un lado, la materia parece armarse como un avatar del estructuralismo, vía de abandono de la historia literaria tradicional que, al decir de Pinelle, había constituido “exclusivamente” su formación académica de grado. Los primeros programas de la cátedra articulan una alianza entre la ciencia literaria, la relación teoría/método y el estructuralismo en una versión no lejana a las ciencias duras. Así, “la ciencia literaria en el campo de la ciencia” es el eje que inaugura la asignatura en los programas que van desde 1988 a 1991 a la vez que se da un gran espacio al trabajo clasificatorio y descriptivo de los géneros literarios –de acuerdo a un *modus operandi* que Pinelle no vacila en comparar con el proceder de la botánica. En los tres primeros programas (1986, 1987 y 1988), de un total de seis unidades, tres se dedican a esta clasificación y descripción, recuperando una clásica tripartición genérica a la que Wolfgang Kayser le había prestado especial atención en *Interpretación y análisis de la obra literaria*: lo narrativo (unidad III), lo lírico (unidad IV) y lo dramático (unidad V). Desde un punto de vista metodológico, finalmente, la teoría se presenta como una herramienta a disposición del análisis literario y la labor se orienta a la aplicación, como se expresa en uno de los ejes que habitan el programa desde 1988 en adelante: “Aplicación de la Teoría literaria: la crítica, la didáctica de la ciencia literaria, la traducción literaria, el taller literario”. Si en las clases el campo de interés de Pinelle se ubica más del lado de la reflexión sobre los problemas teóricos que del análisis de obras particulares, aparece sin embargo con claridad la impronta metodológica del afán científico que Iber Verdugo imprimió al área de los estudios semióticos.<sup>8</sup> Más allá de los testimonios de sus protagonistas, basta revisar los libros de Verdugo para advertir una perspectiva metodológica que se cuele en los programas de estos primeros años de la cátedra:

El estudio literario –comienza el trabajo de Verdugo *Hacia el comienzo del poema*–, como cualquier otro, tiene por finalidad la elaboración de un conocimiento mediante la aplicación de un método de investigación. Y, si el conocimiento pretende un coeficiente de validez general y objetividad, deberá elaborarse, en lo posible, ajustándose a los requerimientos epistemológicos y metodológicos de la investigación científica (1982: 11).<sup>9</sup>

La potencia de esta perspectiva se vislumbra en una expresión con la que Pinelle se refiere a esa época: “el campo estaba cada vez más claro y definido”. Las dos primeras unidades se detenían, precisamente, sobre la posibilidad de esta definición: el objeto. Definición importante porque radica allí el nacimiento posible de la disciplina tal como es cartografiada durante todos los años de vida de la cátedra desde 1986. En efecto, todos los programas, tanto los de Pinelle como los de Adriana Boria, sitúan el comienzo de la disciplina en el formalismo ruso, momento en que el pensamiento sobre la literatura abandona los derroteros filosóficos, psicológicos, pragmáticos y ético-políticos en los que se había inscrito desde Platón en adelante con el objetivo de constituir una ciencia autónoma “cuyo objeto – como dice Manuel Asensi– es la literatura considerada como una serie específica de hechos” (2003: 32).

Pero es justamente allí donde se cuele la dificultad que Pinelle no tarda en advertir y que se condice tanto con el estado de cuestión internacional de la disciplina como con las transformaciones técnicas y socioculturales de la época en que se crea la materia. Porque uno

de los elementos que parece resistirse al dominio científico es el carácter inestable del objeto, travieso por naturaleza, cuyos límites se ofrecen a cada momento en incesante movimiento. ¿Cuál es el objeto de la teoría literaria que la asignatura homónima debe abordar para su enseñanza?

### 3. El objeto en teoría o el objeto, en teoría

En 1990, apenas dos años antes de su jubilación, Pinelle publica un significativo artículo en la revista cordobesa *E.T.C.*, titulado “La expansión del objeto de la Ciencia Literaria”. Advierte allí una “difuminación de los límites” de lo literario entre cuyos síntomas se señalan la aparición de trabajos finales de licenciatura e investigaciones que toman por tema de estudio objetos hasta entonces marginados en el campo: la historieta, el cine, la literatura de masas o la literatura infantil. Fenómeno transversal a distintas latitudes del campo disciplinar, el trabajo de Pinelle se alinea perfectamente con lo que Regine Robin, apenas un año antes, había expresado en un breve texto titulado “Extension et incertitude de la notion de littérature”<sup>10</sup>: “Ya no hay *una* literatura –afirma sin matices Robin–, provenga del círculo amplio o del círculo restringido. A partir de ahora hay objetos particulares y cada uno de ellos tiene su manera de inscribirse en lo literario, de producir algo literario o de pensar lo literario” (1989: 53). Tanto Pinelle como Robin se apresuran en señalar las implicancias del método en el asunto: para la primera, “el alto grado de especificidad metodológica, paradójicamente, ha proporcionado un instrumento de aplicación muy general”, de modo tal que “la sintaxis del relato es tan apta para el análisis de las estructuras narrativas en la novela, como en el cine” (1990: 6); para la segunda, el estallido del objeto es también el estallido del método, que no sólo se adapta a lo que hasta no hace mucho se consideraba sin debates lo literario sino que posee la virtud de “aplicarse a cualquier objeto discursivo” de tal manera que “el modelo actancial, incluso refinado al extremo, se presta a todo, no sólo al análisis de la novela, sino también al de las recetas de cocina o al de los discursos periodísticos o jurídicos” (1989: 48). En uno y otro caso, el sacudimiento del objeto no disputa la legitimidad del método, que en ambos casos remite, si bien a modo de ejemplo, al estructuralismo; antes bien, la extensión o el estallido del objeto parecen presentar una amplitud en los terrenos de ocupación de la teoría literaria que, antes que amenazada, se muestra conquistadora<sup>11</sup>. La expansión del objeto, por lo tanto, no significa, ni en un caso ni en otro, renunciar a las pretensiones de una disciplina científicamente constituida. Cerca de Roman Jakobson, pero también de la sociocrítica anclada en el pensamiento de Mijail Bajtín, Pinelle asume la construcción de un nuevo objeto aliado a la idea de “sistema” que abandone la hipótesis monolítica y aborde su particular heteroglosia. No es casual que Pinelle acuda hacia el final del artículo a los nombres de Bajtín y de Angenot, abrazando la solución al problema propuesto por la sociocrítica y asumiendo la expansión del objeto como el de la disciplina.

Hay una correlación entre este ensayo de Pinelle (publicado a fines de 1990) y la transformación que sufrió el programa de la materia ese mismo año. Por un lado, la unidad II continúa tratando el problema de la “literaturidad” que hasta entonces había abordado, pero incorpora el ítem “Expansión del concepto de obra literaria”. Por otro lado, y he aquí lo más significativo, a partir de 1990 el programa se estructura en tres partes que orbitan alrededor de la problemática del objeto: 1) “La disciplina y su objeto” (Unidades I y II); 2) “La obra-cosa (o artefacto)” (Unidades III y IV); 3) “El objeto estético” (Unidades V, VI y VII). Esta nueva organización no va sin consecuencias en la selección de los contenidos y en la perspectiva con la que se enseña la teoría literaria. Las variantes genéricas de Kayser, grandes protagonistas hasta entonces, se subsumen ahora en una sola unidad, la cuarta, donde aparecen los textos poético, narrativo y dramático. La novedad emerge en la tercera parte, constituida por tres unidades que despliegan un nuevo campo de indagación, alejado de una vez por todas de las

huellas de la formación estilística de Pinelle<sup>12</sup> y concentrado en problemáticas necesariamente repensadas a partir de las turbulencias del objeto: 1) “Literatura y realidad” (donde se discute el concepto de ficción y la relación textual-extratextual); 2) “Literatura y comunicación” (donde se abordan las nociones de autor y de lector); 2) “Literatura y sociedad” (donde se piensan “los discursos sociales en la literatura”, pero también los conceptos de función, norma, valor y polisemia).

Al observar esta nueva disposición programática, advertimos algo de gran importancia, sobre todo porque supone un contraste con el modo en que paulatinamente la próxima titular, Adriana Boria, enseñará la teoría literaria. Si actualmente la asignatura implica el recorrido contextualizado de diversas corrientes de la teoría literaria (desde el formalismo en adelante), Pinelle diseñó en sus últimos dos años una enseñanza focalizada no en el modo en que cada teoría o autor piensa la literatura sino en los problemas mismos que la aquejan.

En la segunda clase de su célebre seminario *Algunos problemas de la teoría literaria*, dictado en 1985, Josefina Ludmer señalaba que hay al menos cuatro modos de enseñar la teoría literaria. El primero consiste en indagar cómo se ha teorizado la literatura desde otros campos de estudio, como la lingüística, el psicoanálisis o la sociología, subrayando el carácter interdisciplinario. El segundo supone tratar problemas concretos de la teoría literaria, como los de la especificidad, el autor, el lector, el texto, el valor, la historia literaria, las formas, etc. El tercero implica desplegar una *historia de las distintas teorías literarias*, de acuerdo a escuelas, autores y fechas que se posicionan en relación a la teoría. Finalmente, una cuarta opción radica en tomar un corpus textual de algún tipo “y a partir de ahí ver qué problemas teóricos se suscitan y cómo esos problemas teóricos serían tratados imaginariamente por distintas tendencias, escuelas, etc, en ese caso concreto” (Ludmer, 2015: 56).

Los seis años en los que Pinelle ocupa la titularidad de la cátedra configuran una particular inscripción de la asignatura en la carrera de Letras que termina por decantar, en los dos últimos, en un esquema que se adecua fundamentalmente al segundo de estos modelos de enseñanza. El deseo de una ciencia de la literatura marcadamente estructuralista se ve atravesado por la advertencia de un objeto en extensión que obliga a repensar los problemas mismos del espacio disciplinar, sin por ello abandonar nunca el afán de una articulación a la metodología del estudio literario ni descartar del todo un mínimo espacio a la historia de las teorías literarias. Así, en todos los programas una unidad incluye el ítem “Teorías literarias del siglo XX: visión de conjunto y propuestas de sistematización”, donde se perfila una cartografía de las diferentes teorías. Pero la exposición se remite a un mapa y los problemas mantienen el protagonismo. Cuando Pinelle deje la cátedra, el modelo comenzará paulatinamente a cambiar y la asignatura empezará a privilegiar el desarrollo de las diferentes teorías, en plural.

#### **4. Del objeto a los problemas, de los problemas a las teorías**

En 1992 Adriana Boria obtiene la titularidad de la cátedra, cargo que ocupa hasta su jubilación en febrero de 2019. Se trata de un período de 27 años en los cuales podemos apreciar, como es lógico suponer, variaciones y continuidades. En perspectiva, si nos viésemos forzados a enunciar la característica mayor de este largo momento, podríamos arriesgar que se advierte una paulatina transformación que pasará de una estructuración del programa según problemas concretos del campo disciplinar (Pinelle) al modelo de exposición y contextualización de diversas teorías literarias (Boria). Podríamos arriesgar también, al analizar los programas de Boria, que este proceso se establece en tres grandes momentos. En el primero (que va desde 1992 a 2001), observamos una continuidad con Pinelle, con el foco puesto sobre el problema del objeto. En 1993, Boria estructura la materia en siete unidades,

cuatro de las cuales se refieren al objeto: “La teoría literaria y su objeto” (Unidad I); “La determinación del objeto de estudio” (Unidad II); “La expansión del objeto” (Unidad III); “El descentramiento del objeto” (Unidad VI). Con diversas variaciones –que incluyen una progresiva aparición de dos de los personajes más importantes de la era Boria: la sociocrítica y la Escuela de Frankfurt–, este modelo se mantiene hasta 2001, cuando el objeto cede espacio a una estructuración de cuatro unidades basada en problemas y categorías: 1) “La Teoría: conceptos principales” (que incluye el objeto, la tríada interpretación-explicación-comprensión, el valor, el signo, el lenguaje literario, la cultura, la clase social, entre otros); 2) “Problemas literarios y estéticos en la sociedad contemporánea” (donde se aborda el género, la reproducción técnica, la industria cultural y la cultura de masas); 3) “Las categorías problemáticas” (que implica los conceptos de ficción, autor, escritura y lector); 4) “¿Qué hay de la literatura?” (donde aparece, por primera vez, el ensayo de Robin sobre la extensión del objeto). Durante este período, se consolida la presencia de la sociocrítica y de la Escuela de Frankfurt ya insinuada durante la década del ’90, hasta que en el año 2010 (y hasta la actualidad) la materia diagrama sus unidades en torno a las teorías literarias más que en los problemas. Ciertamente, el abordaje de problemas y categorías teóricas seguirá ocupando un rol importante, pero el modelo del tratamiento de las corrientes literarias tomará el rol protagónico con un especial énfasis, como aclara Boria, en la contextualización: “más que historia –dice Boria–, lo que traté de hacer, por ejemplo con el formalismo ruso o con la Escuela de Frankfurt, fue historizar. Es decir, situar en el contexto histórico cada una de las teorías”.

Hay una continuidad lógica entre la propuesta de Pinelle y la de Boria que se articula en torno al problema del objeto, de sus límites y los de la disciplina: desde 1990 (últimos dos años de Pinelle) hasta la actualidad, la pregunta por el objeto y su extensión nunca se echa de menos. La progresión es significativa y los contenidos que la habitan revelan una diferencia crucial entre las propuestas de una titular y otra, según la dirección en la que pivotea el objeto: en Pinelle, el problema de la extensión del objeto es el punto de llegada de una utopía de ciencia que se ve obligada a repensarse en el marco de las transformaciones del hecho literario; en Boria, el problema de la extensión del objeto es el punto de partida que, mediante el reconocimiento del estallido de lo que hasta entonces parecía presentar claras fronteras, decanta en un interés fundamental por las relaciones entre la literatura y la cultura.

Este proceso se manifiesta en las corrientes literarias que habitarán con preponderancia los programas de cada una: por un lado, en ambas el formalismo será la vía de acceso de una reflexión sobre el objeto y la posibilidad de circunscribirlo; por otro, las diferencias se establecerán por la prevalencia del estructuralismo en Pinelle y de las perspectivas sociocríticas y de la Escuela de Frankfurt, en Boria. Como ya lo señalamos, este modelo comienza a consolidarse a partir de 1996 y se establece definitivamente en 2010 a través de un armado programático compuesto por cuatro grandes módulos dedicados a pensar qué es la teoría literaria (Culler) y la problemática de la estallido de su objeto (Robin) y a desarrollar tres corrientes teóricas: 1) el formalismo; 2) la Escuela de Frankfurt; 3) la sociocrítica. Selección sintomática de la ampliación de objeto –en consonancia con una nueva modificación del plan de estudios que en 2002 hará de *Teoría literaria* la primera asignatura con la que cada estudiante se enfrentarán en la carrera en el marco de lo que se llamará “Estudios Críticos del Discurso”–, los programas incluirán eventualmente otras corrientes en este núcleo duro, exhibiendo una inclinación hacia una presentación del campo disciplinar en su pluralidad teórica más que en el abanico de sus problemas. Así, entre los años 2010 y 2014 aparece un texto de Jacques Derrida que ofrece una breve mirada de la deconstrucción; en 2015, un artículo de Joan Scott pone en contacto a los estudiantes con los *gender studies*<sup>13</sup>; entre 2015 y 2018, dos ensayos de Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss permiten el acceso a la estética de la recepción alemana.

*Teoría literaria* se presenta así como una historización de las teorías literarias, conduciendo a la pregunta por el uso singular o plural del sintagma: ¿teoría literaria o teorías literarias? ¿Qué diferencias suponen uno y otro modo de nombrarla? ¿Qué consecuencias para su enseñanza?

## 5. Teoría y teorías

¿Qué se enseña en una materia llamada *Teoría literaria*? Los cuatro modos de enseñanza referidos por Ludmer ofrecen diferentes maneras de responder esta pregunta e inducen a reflexionar en torno a la singularidad y la pluralidad del sintagma. En principio, una materia nombrada en singular –como es el caso que nos convoca, aunque esto ocurre en todas las carreras de Letras en Argentina– no parece en principio corresponderse con la *historia de las teorías literarias* que exige el uso del plural. ¿Existe una teoría literaria en singular? ¿En qué podría consistir esa singularidad sin que suponga al mismo tiempo una reducción de lo diferente, una violencia sobre lo pluriparadigmático, una preceptiva conservadora?

La teoría literaria –dice Miguel Vitagliano– suele escribirse en singular y con iniciales en mayúsculas (...) y, sin embargo, no debe pensarse más que en plural. Puede estudiar distintas teorías de la literatura que se piensan a sí mismas en singular y en mayúsculas, pero tiene que pensarse en plural; de lo contrario estaría cerca de volverse una preceptiva y mucho más lejos de ser polémica que de ser conservadora (2011: 129).

Sea cual sea el modelo de Ludmer que se adopte, la pluralidad debería significar una puesta en escena de la imposibilidad de agotar la experiencia singular de la obra literaria y de acceder a una verdad que trascienda su método de acceso. La *Teoría literaria* consistiría, en este caso, en aquello que Wayne Booth llamó –en un artículo de 1986– “pluralismo de la conveniencia institucional” o “pluralismo metodológico”, lo que no llega sin problemas: “si decido enseñar algo parecido a este tipo de pluralismo –plantea Booth–, ¿cuál de las distintas versiones rivales del pluralismo metodológico debería enseñar y cómo debería hacerlo?” (1992: 108). Ciertamente, basta mirar los programas de las *Teoría literaria* que, en diferentes carreras de Letras, han optado por narrar esta pluralidad a través de la historia de las diferentes corrientes o escuelas para advertir que requiere siempre una selección que omite algunas perspectivas.<sup>14</sup>

El modo en que Adriana Boria constituirá los programas –bajo la decisión de pasar del eje de los problemas al de las corrientes literarias– acusa la necesidad de una selección (determinada por la relevancia dada al “estallido del objeto”) con la que Booth estaría de acuerdo: evitar la “ensalada de proposiciones” y remitirse a exponer al menos dos teorías (y no mucho más) “con la esperanza de lograr que los estudiantes descubran por sí mismos la necesidad radical de reemplazar su relativismo intuitivo o su monismo dogmático por un pluralismo meditado” (1992: 109) –sobre todo cuando la materia, dice Booth, se encuentra en los primeros años de la carrera, algo que Boria considera particularmente en la fundamentación que los programas incorporan desde 2001 en adelante al presentar la materia como “primera experiencia de reflexión teórica” y lanzar una pregunta verdaderamente difícil: “¿cómo facilitar la comprensión de contenidos teóricos complejos y con un alto margen de generalidad?”. En este punto, parece importante el énfasis de Boria en no remitirse a una mera exposición cronológica de una serie de corrientes literarias seleccionadas. Para ella, resulta fundamental acompañar esa exposición con un trabajo de historización que ponga en evidencia las condiciones que las hicieron posible. Esto es, no sólo trabajar como entendían la

literatura, por ejemplo, los formalistas rusos; indagar también porqué la entendían de esa manera.

¿Es o debería ser entonces la *Teoría literaria* una puesta en escena de la pluralidad de teorías y contextos que han pensado y piensan la literatura? Cuando la asignatura se convierte en una historia de las teorías literarias en plural, prontamente puede objetarse que el defecto de una materia así pensada radica en convertir a los estudiantes en conocedores de las diversas corrientes y no en partícipes del quehacer teórico. Por supuesto, una cosa puede ir con la otra y la enseñanza de las teorías –así como antiguamente, durante la hegemonía de un paradigma pedagógico asentado en la poética, se enseñaba la literatura como un modelo de imitación para desarrollar la escritura de los alumnos– puede resultar la vía de aprendizaje del hacer teórico.<sup>15</sup> Por otro lado, una modalidad que persiga más los problemas que las corrientes de la teoría no está exenta de este mismo defecto: basta observar que en los programas de Pinelle los prácticos se orientaban a una aplicación de las categorías teóricas sobre un *corpus* literario determinado, guiados por el primer objetivo de la cátedra: “Que el alumno conozca categorías estético-literarias de valor heurístico para el estudio de obras singulares”. De modo que la comprensión de las categorías parecen menos direccionadas a la reflexión teórica que a la transferencia metodológica. En el caso de Boria, si bien podemos advertir una tensión entre la reflexión teórica como actitud crítica hacia los conceptos del campo disciplinar y la transferencia de los mismos al análisis de objetos discursivos, parece evidente que hay un privilegio acordado al empleo de la teoría como herramienta de análisis de objetos socioculturales por sobre el quehacer meta-teórico. Esta inclinación se advierte particularmente en la fundamentación que aparece en 2001, donde puede leerse a propósito de las distintas unidades:

Las dos primeras unidades tienen como objetivo el reconocimiento y la comprensión de un *conjunto de categorías y problemas cuya adquisición permitirá al estudiante desarrollar operaciones críticas sobre los diferentes objetos socioculturales a considerar*. Las siguientes dos unidades se proponen introducir al estudiante en la problemática específica del discurso literario, destacando la complejidad del objeto estético literario y la dificultad para su aprehensión teórica. Esta aventura del pensamiento (...) se acompaña con lo que hemos denominado “práctica de escritura”. Ella consiste en la *realización de un conjunto de notas críticas siguiendo los géneros de la prensa gráfica* (el subrayado es nuestro).

¿Sería la *Teoría literaria* en singular la enseñanza de corrientes literarias que, más allá de su pluralidad, apuntan a una práctica de la escritura como transferencia analítica a un *corpus* determinado? ¿O deberíamos llamar, contrariamente, *Teorías literarias*, en plural, al recorrido histórico que anhela la asimilación y comprensión de las diversas escuelas y corrientes de la disciplina más allá de su posible aplicación?

Sin embargo, el nombre *Teoría literaria*, en singular, podría implicar otra ambición pedagógica: aquella que reivindican Sophie Rabau y Florian Pennanech en *Exercices de théorie littéraire*, suerte de manual sobre el quehacer teórico publicado en 2016. Frente a una historia de la teoría literaria o a la enseñanza de la teoría como herramienta de aplicación analítica, estos autores plantean que los espacios de enseñanza académicos deben ofrecer herramientas para que los estudiantes (y en relación polémica con aspectos, autores o escuelas de la tradición) se conviertan ellos mismos en *hacedores de teoría*.

Pero, ¿en qué consiste aquí *hacer teoría*? *Exercices de théorie littéraire* se articula en tres grandes partes, de acuerdo al modo particular en que se pueden forjar conceptos, inventar sistemas o producir leyes (por *deducción*, por *extrapolación* o por *inducción*). El manual de

Rabau y Pennanech, en su carácter pedagógico, no sólo presenta y explica formas específicas del hacer teórico literario (construir un sistema a partir de un modelo ya existente, transferir nociones desde otras disciplinas o producir un “salto conceptual” desde la observación de un texto particular a la abstracción generalizada, por citar algunos ejemplos); también propone ejercicios prácticos para que el estudiante ponga en acción cada modalidad específica indicada.

Pareciera que para Rabau y Pennanech la enseñanza de la teoría literaria no tiene que estar supeditada ni a su *historia* (como narración de las diversas corrientes y autores de la disciplina) ni a la *crítica* (como dispositivo analítico que se sirve de la teoría para la interpretación de obras literarias o de otros discursos sociales). La historia y la crítica, en todo caso, se presentan como modalidades pedagógicas del enseñar a *hacer teoría* y no como disciplinas hacia las cuales la teoría debe direccionarse en sus objetivos generales. Pero si así es, ¿para qué enseñar a hacer teoría? Las distintas modalidades que los autores abordan al interior de estos tres grandes bloques conducen a establecer conceptos, leyes o sistemas cuyo interés radica en una doble posibilidad: 1) ofrecer nuevas perspectivas para abordar la literatura; 2) poner en cuestión saberes institucionalizados de la disciplina. La primera de estas posibilidades apunta todavía a una articulación de la teoría con la metodología, aunque valorando la creación más que la aplicación de categorías ya elaboradas; la segunda, en cambio, señala una dirección ya presente en el modo en que Jonathan Culler concibe la teoría en un texto que Adriana Boria incluye en el programa de la materia a partir del año 2001: “¿Qué es la teoría?”, capítulo primero de *Introducción a la teoría literaria*. En efecto, se trata de un texto que habitará con fuerza la materia desde entonces y en el que la teoría es definida menos por sus fronteras que por sus efectos, entre los cuales resalta el cuestionamiento al sentido común. La teoría sería, para volver al vocabulario que emplean Rabau y Pennanech, un discurso que se constituye como *paradoxico* en la medida en que procura problematizar lo que la *doxa* (esto es, una teoría que ha sido aceptada y asimilada por el sentido común) afirma a propósito de los problemas literarios. En este sentido, se abre la posibilidad de pensar la *Teoría literaria* más allá de una creación conceptual que se articule a la metodología y el análisis literario: ni *historia*, ni *crítica*, la *Teoría literaria*, en singular, se vuelve preferentemente una *epistemología*.

## 6. Teoría de la literatura y teoría literaria

La retrospectiva que hemos llevado a cabo en este trabajo nos permite arriesgar una lectura del desarrollo histórico de la cátedra: la problemática del objeto ha atravesado el armado de los programas desde su creación hasta la actualidad. Pero si la *indeterminación* del objeto ha sido considerada en sus motivos socioculturales<sup>16</sup>, parecería necesario ponderar también sus motivos lingüísticos y las implicancias que tienen para su conocimiento. Es en este sentido que nos referimos a *Teoría literaria* como una epistemología más que como una crítica o una historia de las distintas teorías literarias.

Cuando Pinelle advierte “la expansión del objeto de la Ciencia Literaria”, reclama la necesidad de una “adecuación” a la nueva realidad cultural que reformula lo que la teoría literaria tiene para aportar en, al menos, dos planos fundamentales: “desde el punto de vista epistemológico, una base que justifique un nuevo enfoque del sistema literario en su estado actual; desde un punto de vista metódico, un principio relacional (no valorativo) que dé cabida a los *géneros menores* y *periféricos* o reconozca su desplazamiento” (1990: 7). En este esquema, Pinelle acudía al estructuralismo que, a través de su refinamiento metodológico, no tardó en deconstruirse, jaqueando el estatuto del objeto una vez más y generando una paradójica situación que puso bajo sospecha permanente la determinación del método. Nuevo escenario que conduce a repensar lo que la teoría literaria tiene para aportar y que decanta, a

nuestro parecer, en una epistemología de la indeterminación y que sustituye la metodología de la demostración por una retórica de la persuasión. ¿Qué queremos decir con esto?

Para responder esta pregunta, resultará quizás pertinente acudir a la distinción entre teoría de la literatura y teoría literaria que aparece en un autor como Antoine Compagnon:

La teoría de la literatura –dice en *Le démon de la théorie*– designa la reflexión sobre las condiciones de la literatura, de la crítica literaria y de la historia literaria. (...) *La teoría literaria es más oposicional y se presenta más bien como una crítica a la ideología, incluida la de la teoría de la literatura.* (...) Como lo recordaba de Man, la teoría literaria surge cuando el abordaje de los textos literarios *ya no se funda en consideraciones no-lingüísticas*, por ejemplo históricas o estéticas, sino cuando el objeto de la discusión ya no es el sentido o el valor sino las modalidades de producción del sentido o del valor (1998: 23-24, el subrayado es nuestro).

Compagnon establece así una clara delimitación en los estudios literarios que se corresponde con el desarrollo histórico del campo pero cuyas huellas pueden pesquisar al interior de cada teoría. La teoría de la literatura subsume a la estética como rama de la filosofía y su avatar analítico es la historia literaria. Por su parte, la focalización de la teoría literaria sobre el lenguaje –cuyos orígenes sitúa en el formalismo– ofrece la posibilidad de dirigir una crítica a la ideología, a la que entiende como “las ideas recibidas”, es decir como el “sentido común”, pero a la que deberíamos entender también, por la referencia a Paul de Man, como la creencia en la correspondencia entre el signo y el referente. La apelación a de Man no es por lo tanto casual, pues permite establecer un camino retroactivo en el que la teoría literaria se ha configurado en tensión con la teoría de la literatura. Así, si bien podríamos ubicar la época dorada de la teoría literaria “a partir de 1970” –para emplear un mojón establecido ya por Culler–, es posible rastrearla mucho antes, comenzando por el formalismo –punto de partida de *Teoría literaria* en las cátedras de las universidades de nuestro país– y siguiendo por el New Criticism –en general ausente en los programas de la materia. En el primero –cuyas metáforas organicistas, que datan del platonismo, revelan una metafísica propia de la teoría de la literatura–, se establece un primer cuestionamiento a la historia literaria en pos de un análisis lingüístico que se concentra sobre la lengua poética; en el segundo –cuya afición por la unidad orgánica revela también su tradición metafísica–, la noción de ambigüedad exhibe ya el señalamiento a la falta de fundamento natural de los textos.

Tanto el New Criticism como el estructuralismo tenían en sus fundamentos constitutivos los elementos que llevarían a una deconstrucción del sistema propuesto y que alojan la tensión entre la teoría de la literatura y la teoría literaria. Esta es la razón por la cual los nombres del “periplo estructural” (Milner, 2003) en Francia han sido los mismos que propusieron “a partir de 1970” un giro que las clasificaciones académicas estilan llamar “posestructuralismo”; esta es también la razón por la cual William Empson, uno de los padres del New Criticism, se constituye como el precursor de la deconstrucción norteamericana a partir de su trabajo *Seven Types of Ambiguities* (1984). Podríamos decir que la teoría de la literatura supone aquella parte que se constituye a partir de la herencia estética recibida, mientras que la teoría literaria propiamente dicha se configura a partir de un cuestionamiento a los preceptos metafísicos e ideológicos de la teoría de la literatura.

Lo interesante de esta transformación radicó por lo tanto en la problematización de algunos elementos heredados de la tradición metafísica que sustentaban la universalidad del arte y la unidad orgánica de la obra, cuyo correlato en la interpretación mide su adecuación: el bien decir de la crítica se corresponde con la capacidad de asumir la misma organicidad y

totalidad de la obra, sobre todo cuando el arte moderno –como propone Wolfgang Iser en *El acto de leer* (1987)– se vuelve parcial y abandona las pretensiones de universalidad. La fantasía de esta interpretación tradicional se articula a preceptos metafísicos que se trasladarán a distintos abordajes de la teoría de la literatura: el orden, la armonía, la consonancia, la unidad orgánica. Así, es esta herencia lo que a partir de 1970 se pondrá en cuestión con la época dorada de la teoría literaria. Fenómeno que se produce en el marco de la irrupción interdisciplinaria de lo que Culler llama “teoría” a secas y que designa “las obras que logran comprometer e incluso modificar el pensamiento más allá de los dominios a los que se supone pertenecen porque sus análisis del lenguaje, del pensamiento, de la historia o de la cultura ofrecen nuevas y prometedoras perspectivas sobre la significación” (81). Esta noción de teoría no se adecua ya entonces a la idea de un conjunto de métodos para el estudio literario. Todo lo contrario: tal como lo señala Compagnon, “la fatalidad de la teoría es la de ser transformada en método por la institución académica” (1998: 15). Así, Culler establece una distinción semejante a la de Compagnon, sólo que con una terminología diferente: la teoría literaria es entendida como “la explicación sistemática de la naturaleza y de los métodos para analizarla” (2011: 1), mientras que la teoría a secas se concibe como un género más amplio que se extiende a través de diversas disciplinas y que se define menos por sus fronteras que por sus efectos. Es interesante que en los últimos años de la cátedra, Boria insistió mucho en los trabajos prácticos en esta distinción establecida por Culler, perfilando ya una concepción de *Teoría literaria* como un espacio oposicional al sentido común y subrayando constantemente la dimensión política allí involucrada.

¿En qué consiste, pues, este modo de ser de la teoría literaria<sup>17</sup>?

Joseph Hillis Miller, deconstruccionista de la Universidad de Yale, señala, cerca de Culler y Compagnon, que “la función de la teoría es la de liberarnos de la ideología, incluso de la ideología de la teoría misma” (1991: 202). La concepción de la ideología de Miller es aquella misma que piensa Paul de Man: la confusión entre el signo y el referente. Y la teoría es aquí establecida como modo de desarticulación de esta confusión por medio del análisis lingüístico que decanta en un afinamiento retoricista que encuentra en Paul de Man su mayor exponente: sus investigaciones ponen en escena las tensiones entre la gramática y la retórica, exhibiendo la fractura de la unidad orgánica de la obra, la ilegibilidad como experiencia ineludible de la lectura, la imposibilidad de tomar una decisión sobre el sentido de los textos sin la represión de otro sentido que lo contradice pero que es igualmente válido.

En este contexto, *Teoría literaria* puede aspirar a una epistemología (de la lectura) en la medida en que el cuestionamiento a la concepción ontológica de la estética se radicaliza y pone definitivamente en jaque la posibilidad del conocimiento del objeto literario, esta vez debido a su naturaleza lingüística. Así, el objeto se vuelve problemático más allá de las condiciones sociohistóricas que han producido su extensión; en cuanto lingüísticamente constituido, en cuanto atravesado por las tensiones entre la gramática y la retórica, el objeto se vuelve inasible a una lectura que no pueda inmediatamente desdecirse a sí misma. Paul de Man lo expresa de la siguiente manera en el célebre artículo “La resistencia a la teoría” de 1986: “Puesto que la gramática, al igual que la figuración, es parte integral de la lectura, se sigue que la lectura será un proceso negativo en el cual la cognición gramatical queda deshecha en todo momento por su desplazamiento retórico” (1990: 32). El ensayo de Paul de Man nos conduce a percibir el fracaso ineludible de todo método y parece exigir que (incluso en una materia donde –como quieren Rabau y Pennanech– los estudiantes se vuelven hacedores de categorías para el uso metodológico) la enseñanza implique una epistemología que en lugar de fundamentar el método atente contra su naturalización.

Creemos que esta concepción de la teoría literaria aparece también en autores argentinos que se han dedicado a pensar la articulación entre la teoría literaria y la enseñanza.

En un artículo dedicado al pluralismo teórico y la transferencia didáctica, Analía Gerbaudo expresa esta concepción al evocar el pensamiento de autores como Stanley Fish y Paul de Man: “la teoría obstaculizaría los procesos de investigación, por un lado, y de enseñanza, por el otro, al exhibirle a ambas prácticas el carácter incierto de los conceptos a partir de los cuales construyen sus marcos” (2005: 62). Para agregar luego que “la discusión, a veces, más que una actividad de demostración es una actividad de persuasión” (63).

Por su parte, Gustavo Bombini cuestionaba hace ya muchos años, siguiendo a Emilio Tenti Fanfani, la tentación de “tomar la teoría como un conocimiento para ser enseñado y no como una herramienta para plantearse interrogantes originales” (1992: 14).

En estos autores advertimos un mismo tono: indeterminación y no explicación, persuasión y no demostración, interrogación y no transmisión de contenidos.

Si seguimos esta concepción, la asignatura podría ser pensada como un modo de poner en contacto al estudiante con la falta de fundamento de la verdad (entendida como un proceso incesante y paradójico de elaboración de sentido en el que está involucrado el sujeto –como proceso de subjetivación– de la interpretación) y con la experiencia de lectura como experiencia que encuentra siempre un límite en el resto de la indeterminación. Al afán demostrativo de las pretensiones científicas que otrora habitaron la disciplina, se opone ahora la práctica persuasiva que acerca la lectura a la escritura. *Teoría literaria* se perfila entonces como un espacio que fundamenta epistemológicamente una práctica crítica más cerca de la literatura que del discurso científico. Nuevo elemento que sacude uno de los fundamentos que le dieron origen en el formalismo ruso: la distinción entre un lenguaje-objeto (la literatura) y un metalenguaje (el de la ciencia literaria).

Advertimos así que no se trata sólo de que el objeto ha estallado por las condiciones que rigen sus límites en relación a otros discursos y a la implicancia de nuevas técnicas que lo atraviesan; se trata del reconocimiento de aquello que constituye el fundamento de la teoría literaria como disciplina frente a la teoría de la literatura desde el formalismo hacia aquí: el análisis lingüístico-retórico del objeto que decanta en un estallido del método. No en el sentido en que lo plantean Robin y Pinelle –como extensión del método hacia otras discursividades–; más bien en el sentido en que la teoría entra en tensión con la metodología y se vuelve una reflexión sobre lo que falla en la lectura.

En todo caso, si *Teoría literaria* puede ser el lugar de enseñanza de la historia de las distintas teorías literarias y sus metodologías de análisis específicos o el lugar de enseñanza de la construcción de categorías analíticas con fines interpretativos, pareciera que su objeto exige la enseñanza del fracaso de todo intento de acceso. Las implicancias éticas y políticas son por ello ineludibles, en cuanto se sacude el fundamento de verdad que puede detentar el método. Para decirlo en otras palabras: en lugar de un espacio de reflexión y creación de conceptos y categorías al servicio de un método, *Teoría literaria* se constituye como la puesta en evidencia de lo que en el método falla.

Por supuesto, el interrogante no se hace esperar: ¿cómo llevar a la práctica una enseñanza de la asignatura así pensada en estudiantes de primer año de la carrera?

Quizás la respuesta provenga, como parece desprenderse del pensamiento de deconstruccionistas norteamericanos como Miller y de Man, de un retorno a la retórica como herramienta esencial de la teoría literaria que decante en una problematización incesante sobre la lectura. Quizás el porvenir onomástico de la *Teoría literaria* sea el de *Teoría de la lectura*.

## 7. A modo de conclusión

*Seríamos científicos por falta de sutileza*

Roland Barthes

En este artículo habitan dos textos: una *posible* –por su sesgado punto de vista– y por ello *injusta* –como no podría ser de otro modo– historia de la cátedra de *Teoría literaria* de la Escuela de Letras de la UNC; una *reflexión* –que surge como consecuencia de la historia narrada– sobre qué creemos que debería ser una asignatura como *Teoría literaria* en el contexto actual de las carreras de letras.

El primero de estos textos ha procurado desplegar el análisis de un caso particular, a través de los programas de la asignatura y de entrevistas que generosamente nos brindaron quienes fueron las dos profesoras titulares en los 32 años de la cátedra: Nilda Rinaldi de Pinelle (1986-1991) y Adriana Boria (1992-2018). Este recorrido nos ha permitido arriesgar que la historia de la materia ha pivotado en torno al problema del objeto y su estallido por motivos socioculturales, tomando un modo particular en cada profesora: punto de llegada en Pinelle, la extensión del objeto reacomoda una asignatura atravesada fundamentalmente por el estructuralismo y un afán de ubicar la ciencia de la literatura en el campo de las ciencias según un modo que encuentra las importantes huellas que Iber Verdugo dejó en la institución; punto de partida en Boria, la incertidumbre del objeto se precipita hacia un interés por las perspectivas que se preocupan por la articulación entre la literatura y la cultura así como por el análisis del discurso más allá de la especificidad literaria. El análisis nos permitió advertir también otra importante diferencia relativa al modo de configurar la asignatura: en Pinelle, una preferencia por el tratamiento de problemas como ejes vertebradores de la materia –apadrinados por la hegemonía estructuralista; en Boria, una paulatina transformación que va de los problemas a la historización de las teorías literarias, cuya obligada selección decanta en un esquema que prioriza el formalismo, la Escuela de Frankfurt y la sociocrítica.

El segundo texto surge a partir de esta posible historia y nos condujo a pensar en la actualidad y el devenir de la asignatura, volviendo sobre una inagotable pregunta: ¿qué enseñar en una materia llamada *Teoría literaria*? Dar respuesta a esta pregunta nos llevó a las propuestas de Rabau y Pennanech acerca de la necesidad de formar a los estudiantes como *hacedores de teoría* y no sólo como conocedores de la pluralidad teórica. Pero nos condujo fundamentalmente a ponderar otro tipo de extensión del objeto: aquella que se revela tras un refinamiento metodológico que, paradójicamente, se pone a sí mismo en entre dicho. En otras palabras: la extensión del objeto debida a su carácter lingüístico, cuya conciencia parece manifestarse a través de la separación entre la teoría de la literatura y la teoría literaria –o bien aquella, insistentemente señalada por Boria a través de Jonathan Culler entre la teoría literaria y la teoría a secas. Distinción que, creemos, expresa la transformación de la disciplina hacia una reflexión epistemológica que sospecha del método y piensa la experiencia de la lectura como una experiencia de indeterminación. La materia *Teoría literaria*, así, no se constituye como un espacio de adquisición de categorías al servicio del análisis metodológico sino como una experiencia de interrogación del método y de las posibilidades de la lectura; no un espacio de la adquisición de competencias para la demostración en el análisis literario sino la experiencia de desfundamentación del afán científico y la legitimación de la crítica como práctica de persuasión, de la lectura como experiencia irreductible, incesante, singular. Más que al servicio de una metodología de la generalidad, la *Teoría literaria* podría configurarse así como una epistemología de la sospecha cuya consecuencia en su relación con la literatura es la búsqueda de la sutileza.

## Bibliografía

- Asensi Pérez, Manuel (2003) *Historia de la teoría de la literatura (en el siglo XX hasta los años sesenta)*. Tirant lo Blanch, Valencia.
- Bombini, Gustavo (1992) “Introducción”. En G. Bombini (comp.) *Literatura y educación*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, pp. 7-16.
- Booth, Wayne (1992) “Pluralismo en el aula”. En G. Bombini (comp.) *Literatura y educación*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, pp. 103-118.
- Compagnon, Antoine (1998) *Le démon de la théorie*. Seuil, Paris.
- Culler, Jonathan (1987) “La critique littéraire et l’université : modèles conflictuels (États-Unis)”. En Revista *Études françaises*, n° 23 (1-2), pp. 75–88.
- (2011) *Literary Theory. A Very Short Introduction*. Oxford University Press, New York.
- De Man, Paul (1986) *The Resistance to Theory*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Empson, William (1984) *Seven Types of Ambiguity*. The Hogarth Press, London.
- Flores, Ana (2018) “La investigación en estudios críticos del discurso. Introducción a una breve historia de tramos instituyentes hasta 2013”. En Revista *Heterotopías*, Vol. 1, n° 2, pp. 1-12.
- Funes, Leonardo (2009) “Teoría Literaria: una primavera interrumpida en los años setenta”. *Actas de las I Jornadas de Historia de la Crítica en la Argentina*. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, pp. 79-84.
- Garayalde, Nicolás (2014) “Unidad y decisión: apuntes sobre la crítica y teoría literarias norteamericanas. Norman Holland, Stanley Fish y Paul de Man”. En Revista *Cuadernos del Sur*, n° 42, pp. 111–132.
- Genette, Gérard (1969) “Rhétorique et enseignement”. *Figures II*. Seuil, Paris.
- Gerbaudo, Analía (2005) “Pluralismo Teórico y Transferencia Didáctica (o la Literatura en la Encrucijada entre el Relativismo y la Ortodoxia)”. En Revista *El Hilo De La Fábula*, n° 1(1), pp. 60-67.
- Iser, Wolfgang (1987) *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Taurus, Madrid.
- Kayser, Wolfgang (2010) *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Gredos, Madrid.
- Lacalle, Juan Manuel y Migliore, Majo (2014a) “Aproximaciones a la historia de la Teoría Literaria en la carrera de Letras de la UBA. Parte I (1920-1946)”. *Revista Luthor*, Vol. IV, n° 19. [On line]. Disponible en: <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article98> (consultado el 5-12-18).
- (2014b) “Aproximaciones a la historia de la Teoría Literaria en la carrera de Letras de la UBA. Parte II (1947-1966)”. *Revista Luthor*, Vol. IV, n° 20. [On line]. Disponible en: <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article101> (consultado el 5-12-18).
- (2015) “Aproximaciones a la historia de la Teoría Literaria en la carrera de Letras de la UBA. Parte III (1966-1975)”. *Revista Luthor*, Vol. V, n° 24. [On line]. Disponible en: <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article124> (consultado el 5-12-18).
- Lacalle, Juan Manuel y Migliore, Majo (2015) “Aproximaciones a la historia de la Teoría Literaria en la carrera de Letras de la UBA. Parte IV (1976-1985)”. *Revista Luthor*, Vol. VI, n° 26. [On line]. Disponible en: <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article133> (consultado el 5-12-18).
- (2016) “Aproximaciones a la historia de la Teoría Literaria en la carrera de Letras de la UBA. Parte V (1986-1989)”. *Revista Luthor*. Vol. VI, n° 30. [On line]. Disponible en: <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article157> (consultado el 5-12-18).

- Lacalle, Juan Manuel y Bogado, Fernando (2017) “Aproximaciones a la historia de la Teoría Literaria en la carrera de Letras de la UBA. Parte VI (1990-1999)”. *Revista Luthor*, Vol. VIII, n° 33. [On line]. Disponible en: <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article173> (consultado el 5-12-18).
- (2018) “Aproximaciones a la historia de la Teoría Literaria en la carrera de Letras de la UBA. Parte VI (1990-1999bis)”. *Revista Luthor*, Vol. VIII, n° 37. [On line]. Disponible en: <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article194> (consultado el 5-12-18).
- Louis, Annick (2015) “Prólogo”. En J. Ludmer. *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*. Paidós, Buenos Aires, pp. 13-28.
- Ludmer, Josefina (2015) *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*. Paidós, Buenos Aires.
- Miller, Hillis (1991) *Theory now and then*. Durke University Press, Durham.
- Milner, Jean-Claude (2003) *El periplo estructural*. Amorrortu, Buenos Aires.
- Pinelle, Nilda Rinaldi (1990) “La expansión del objeto de la Ciencia Literaria”. En Revista *E.T.C.*, pp. 5-10.
- Rabau, Sophie y Pennanech, Florian (2016) *Exercices de théorie littéraire*. Presses Sorbonne Nouvelle, Paris.
- Robin, Régine (1989) “Extension et incertitude de la notion de littérature”. En Angenot, M. (dir.) *Théorie littéraire*. PUF, Paris, pp. 45-49.
- Verdugo, Iber (1980) *Teoría aplicada del estudio literario: análisis del Martín Fierro*. UNAM, México.
- (1982) *Hacia el conocimiento del poema*. Hachette, Buenos Aires.
- Vitagliano, Miguel (2011) “Variaciones sobre un punto. Notas de trabajo sobre teoría y crítica literaria”. En M. Ciorda et al. *Perspectivas actuales de la investigación literaria*, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, pp. 123-154.
- Vilar, Mariano (2016) “Teoría y lectura. Entrevista a Miguel Dalmaroni”. *Revista Luthor*. [On line], n° 30. Disponible en: <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article154> (consultado el 5-12-18).
- Wellek, René y Warren, Austin (1985) *Teoría literaria*. Gredos, Madrid.

## **Materiales de archivo**

- Pinelle, Nilda Rinaldi (1986) Programa. “Teoría literaria”. Córdoba, Archivo Central e Histórico de la FFyH.
- (1987) Programa. “Teoría literaria”. Córdoba, Archivo Central e Histórico de la FFyH.
- (1988) Programa. “Teoría literaria”. Córdoba, Archivo Central e Histórico de la FFyH.
- (1989) Programa. “Teoría literaria”. Córdoba, Archivo Central e Histórico de la FFyH.
- (1990) Programa. “Teoría literaria”. Córdoba, Archivo Central e Histórico de la FFyH.
- (1991) Programa. “Teoría literaria”. Córdoba, Archivo Central e Histórico de la FFyH.
- Boria, Adriana (1993) Programa. “Teoría literaria”. Córdoba, Archivo Central e Histórico de la FFyH.
- (1995) Programa. “Teoría literaria”. Córdoba, Archivo Central e Histórico de la FFyH.

- (1997) Programa. “Teoría literaria”. Córdoba, Archivo Central e Histórico de la FFyH.
- (1998) Programa. “Teoría literaria”. Córdoba, Archivo Central e Histórico de la FFyH.
- (1999) Programa. “Teoría literaria”. Córdoba, Archivo Central e Histórico de la FFyH.
- (2001) Programa. “Teoría literaria”. Córdoba, Escuela de Letras, FFyH.
- (2002) Programa. “Teoría literaria”. Córdoba, Escuela de Letras, FFyH.
- (2003) Programa. “Teoría literaria”. Córdoba, Escuela de Letras, FFyH.
- (2004) Programa. “Teoría literaria”. Córdoba, Escuela de Letras, FFyH.
- (2005) Programa. “Teoría literaria”. Córdoba, Escuela de Letras, FFyH.
- (2006) Programa. “Teoría literaria”. Córdoba, Escuela de Letras, FFyH.
- (2007) Programa. “Teoría literaria”. Córdoba, Escuela de Letras, FFyH.
- (2008) Programa. “Teoría literaria”. Córdoba, Escuela de Letras, FFyH.
- (2009) Programa. “Teoría literaria”. Córdoba, Escuela de Letras, FFyH.
- (2010) Programa. “Teoría literaria”. Córdoba, Escuela de Letras, FFyH.
- (2011) Programa. “Teoría literaria”. Córdoba, Escuela de Letras, FFyH.
- (2012) Programa. “Teoría literaria”. Córdoba, Escuela de Letras, FFyH.
- (2013) Programa. “Teoría literaria”. Córdoba, Escuela de Letras, FFyH.
- (2014) Programa. “Teoría literaria”. Córdoba, Escuela de Letras, FFyH.
- (2015) Programa. “Teoría literaria”. Córdoba, Escuela de Letras, FFyH.
- (2016) Programa. “Teoría literaria”. Córdoba, Escuela de Letras, FFyH.
- (2017) Programa. “Teoría literaria”. Córdoba, Escuela de Letras, FFyH.
- (2018) Programa. “Teoría literaria”. Córdoba, Escuela de Letras, FFyH.
- 

## Notas

<sup>1</sup> Para evitar ambigüedades, escribiremos en cursivas y con la primera letra en mayúsculas el sintagma *Teoría literaria* cada vez que nos refiramos a la asignatura y no al campo disciplinar.

<sup>2</sup> En este artículo nos centraremos en la historia de la cátedra de *Teoría literaria* de la Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC, que se inauguró en 1986. Sin embargo, es necesario destacar que en 1982 la Escuela de Ciencias de la Información de la UNC creó una cátedra de *Teoría literaria* que estuvo a cargo de quien después sería la titular de la materia homónima en Letras, Nilda Rinaldi de Pinelle. La materia tuvo en Ciencias de la Información cuatro años de vida, y en ella participaron Silvia Barei, Beatriz Ammann y Adriana Boria.

<sup>3</sup> Quisiera agradecer a las profesoras Pinelle y Boria por la predisposición y la amabilidad para llevar a cabo las entrevistas, sin las cuales este artículo no hubiera sido posible. Asimismo, quisiera agradecer a las profesoras Susana Gómez, Magdalena Uzin y Cecilia Pacella, quienes me ayudaron con valiosa información sobre la historia de la cátedra.

<sup>4</sup> Si bien este ensayo se focalizará en el contenido de la materia más que en sus protagonistas, nos parece relevante nombrar sin demoras a quienes, además de las profesoras titulares, transitaron la cátedra y la fueron configurando con sus aportes durante todos estos años, ya sea en condición de adjuntos o profesores asistentes: Silvia Barei, Beatriz Ammann, Pampa Arán, Patricia Renela, Ana Flores, Susana Romano Sued, Roxana Patiño, Ángel Tuninetti, Graciela Ferrero, Gloria Bustos, Susana Gómez, Magdalena Uzin, Cecilia Pacella, Marcelo Casarín, Candelaria de Olmos, Alicia Vaggione, Facundo Boccardi y Nicolás Garayalde.

<sup>5</sup> Para conocer la historia de la cátedra de Teoría Literaria de la Universidad Nacional de Buenos Aires, resultan de gran interés los trabajos (hasta el momento en siete partes que comprenden el período 1920-1999) de Lacalle y Riva (2014a; 2014b; 2015), Lacalle y Migliore (2015; 2016) y Lacalle y Bogado (2017; 2018).

<sup>6</sup> Resulta necesario destacar que a pesar de esta “interrupción de la primavera”, el seminario de Pinelle significó un espacio de supervivencia y resistencia, durante la dictadura, del discurso estructuralista (considerado entonces subversivo). Ana Flores relata que “temerariamente la primera clase comenzó con un poema de Atahualpa Yupanqui” (2018: 5), “El arriero” (según nos informa Pinelle), que se abordó desde un análisis estructuralista.

<sup>7</sup> Nos parece importante señalar que los grupos de estudios domésticos –generados por las condiciones políticas del momento y por la novedad de un espacio disciplinar que no había podido encontrar un espacio en la

---

institución, dominado por un paradigma historicista– fueron el lugar desde el cual se comienza a configurar la cátedra de *Teoría literaria*. Pinelle es insistente al respecto, cuando señala que por entonces no existían grupos de investigación en la universidad, y que la formación en teoría literaria con la que llega a la cátedra está determinada por aquellos espacios de estudio extra-académicos: “No había grupos de investigación, investigábamos en la casa de cada uno. (...) ¿Qué empezamos a estudiar? Corriente francesa: Barthes, por ejemplo; todo el estructuralismo, la revista *Langage*, estudios de cine que quedaban involucrados en una metodología adecuada también a la literatura; y el gran descubrimiento: Jakobson. (...) Institucionalmente yo no tuve ninguna formación. Fue fuera de la institución [que me formé], en los alledaños, por impulsos personales y de un grupo de amigos; y ahí fue cuando entró Adriana Boria, Beatriz Ammann, Silvia Barei. Y eso fue a parar a la cátedra de *Teoría literaria*, cuando en 1986 rendí el concurso en Letras”.

<sup>8</sup> Ciertamente, es necesario considerar las diferencias que se producen a menudo entre los programas de estudio de una asignatura determinada y lo que ocurre luego en las aulas. Susana Gómez, quien fuera ayudante alumna en los primeros años de la cátedra, relata que las clases eran mayormente de exposición de problemas teóricos y rara vez se dedicaba tiempo a la transferencia de conceptos para el análisis de obras particulares (en cuyo caso, el trabajo estaba a cargo de la profesora Pampa Arán).

<sup>9</sup> Es necesario aclarar que Verdugo establece una distinción entre el estudio literario y la crítica. Así, en *Teoría aplicada del estudio literario* señala: “el estudio tiende al conocimiento de la obra; la crítica se propone su interpretación y valoración. De este modo, el estudio es previo a la crítica; punto de partida necesario si aspira a conclusiones de validez verificable” (1980: 37).

<sup>10</sup> Resulta relevante señalar que Adriana Boria incorporará este artículo de Robin como contenido obligatorio de la materia a partir del 2001 y hasta la actualidad.

<sup>11</sup> No es casual que Pinelle hable de esa época como la del “imperio de la semiología”.

<sup>12</sup> En efecto, los primeros pasos de Pinelle en su formación académica se producen en el marco de la estilística, a partir de un curso de Nicolás Bratosevich dictado en los primeros años de la década del '60. La asistencia a este curso le permite a Pinelle ingresar en los estudios estilísticos y hacerse cargo de un seminario en la Universidad Católica de Córdoba, donde trabaja entre 1962 y 1970.

<sup>13</sup> Las teorías de género y el feminismo irán tomando mayor preponderancia a lo largo de los años en las investigaciones de Boria. De hecho, a partir de 2004 y hasta la actualidad, Boria dictará, como carga complementaria de la cátedra de *Teoría literaria*, un seminario introductorio a los estudios de género.

<sup>14</sup> Años atrás, dedicamos un artículo (Garayalde, 2014) a analizar programas de *Teoría literaria* de distintas universidades argentinas (UNJu, UNLP, UNC y UBA), con lo que pudimos comprobar cómo se echaba de menos la presencia de la teoría literaria norteamericana.

<sup>15</sup> Sophie Rabau y Florian Pennanech (2016) llaman a este modo de proceder “espionaje intelectual”, es decir el estudio de cómo otros producen teoría para aprender uno mismo a hacerlo.

<sup>16</sup> Robin nombra la intrusión de lo popular en la cultura canónica, el desarrollo de la “paraliteratura” y de la “cultura de masas”; Pinelle menciona la aparición en las investigaciones de grado y posgrado de la historieta, la telenovela, la literatura infantil, la literatura de ciencia ficción y la literatura de masas.

<sup>17</sup> Decimos aquí “teoría literaria” y no “teoría” porque preferimos utilizar, para evitar confusiones, la distinción establecida por Compagnon, subrayando el carácter de la teoría literaria como discurso oposicional al sentido común y a la naturalización de nociones en su mismo campo disciplinar.

## IMAGEN, POSTURA, PROYECTO APUESTAS A UN NUEVO ABORDAJE DE LA FIGURA DEL AUTOR

Ruiz, Ma. Julia<sup>1\*</sup>

### Resumen

La vuelta del autor, tanto a las páginas literarias como a las agendas de investigación, manifiesta una de las problemáticas centrales sobre el sujeto en el siglo XXI. La misma pertenece a todos los ámbitos teóricos de las ciencias humanas y exige una revisión, una problematización, un abordaje múltiple. Este sujeto que regresa -figura ponderada y olvidada en el tiempo, muerta y resurrecta- adopta nuevas formas de expresarse y de posicionarse no sólo en sus textos sino en el mundo real.

La pregunta inicial versa sobre cómo abordar este concepto errático de *autor* que se compone en un cincuenta por ciento de lenguaje y en un cincuenta por ciento de realidad, mitad hombre y mitad simulacro, mitad sujeto y mitad discurso. El marco teórico que ensamblamos busca dar respuesta a esta pregunta mediante las metáforas escénicas, aquellas que permiten indagar en los procedimientos de puesta en escena del autor como parte de la construcción de un proyecto autorial.

Este artículo, a través de una metodología cualitativa, analiza las categorías de proyecto autorial (Zapata), imagen de autor (Maingueneau, Amossy y Gramuglio) y postura de autor (Meizoz).

### Palabras clave

Autor - Imagen – Postura – Proyecto autorial – Puesta en escena -

### IMAGE, POSTURE, PROJECT. BETS ON A NEW APPROACH TO THE FIGURE OF THE AUTHOR

#### Summary

The author's return, both to literary pages and to research agendas, manifests one of the central problems of the subject in the 21st century. It belongs to all the theoretical fields of the human sciences and demands a revision, a problematization, a multiple approach. This subject who returns-a figure weighted and forgotten in time, dead and resurrected-

---

\*María Julia Ruiz (Santa Fe, 1986). Dra. en Letras, miembro del CEDINTEL (Centro de Investigaciones Teórico-Literarias) de la Universidad Nacional del Litoral. Enviado 17/03/2019. Evaluado 02/05/2019  
Mail: july\_77@hotmail.com

adopts new ways of expressing himself and positioning himself not only in his texts but in the real world. The initial question is about how to approach this erratic concept of author that is composed of fifty percent of language and fifty percent of reality, half man and half simulacrum, half subject and half speech. The theoretical framework that we assemble seeks to answer this question through the scenic metaphors, those that allow us to investigate the staging procedures of the author as part of the construction of an authorial project. This article, through a qualitative methodology, analyzes the categories of authorial project (Zapata), author image (Maingueneau, Amossy and Gramuglio) and author's position (Meizoz).

## Keywords

Author - Image - Posture - Authorial project - Staging -

## Introducción

La vuelta del autor, tanto a las páginas literarias como a las agendas de investigación contemporáneas, manifiesta una de las problemáticas centrales sobre el sujeto en el siglo XXI. La misma pertenece a todos los ámbitos teóricos de las ciencias humanas y sociales y exige una revisión, una problematización, un abordaje múltiple.

Este sujeto que regresa adopta nuevas formas de expresarse, de relacionarse y de posicionarse no sólo en sus textos sino en el mundo real. Figura que, ponderada y olvidada en el tiempo, muerta y resurrecta, exige una determinada postura de parte de quien la observe: podrá ser entendida como una estrategia del discurso o como una manifestación del escritor real o, también, como ambas a la vez. Los investigadores de la tradición teórica a la cual adscribimos adoptan esta última vertiente, una mixtura de la vida y la obra convergiendo en una sola imagen, una sola figura.

La pregunta inicial versa sobre cómo abordar este concepto errático de *autor* que se compone en un cincuenta por ciento de lenguaje y en un cincuenta por ciento de realidad, mitad hombre y mitad simulacro, mitad sujeto y mitad discurso. El constructo teórico que ensamblamos busca dar respuesta a esta pregunta mediante las metáforas escénicas, aquellas que permiten indagar en los procedimientos de puesta en escena del autor como parte de la construcción de un proyecto autorial<sup>1</sup>.

Dicha metáfora escénica opera como disparador para la selección del marco teórico que acompaña nuestras lecturas: los nuevos abordajes sobre la autoría (aquellos que integran tanto el análisis del discurso como la sociología de la literatura) se manifiestan como bisagra, como instancias de análisis intermedias entre el texto y el afuera. Estas perspectivas pretenden dar luz tanto a las puestas en escena del autor que ocurren en el interior de la obra como al universo de posibles que circula por fuera, generando así una lectura macro que pretende aunar, finalmente, vida y textualidad.

Las preguntas subsiguientes que brindan una apertura al mar de posibilidades teórico-críticas son ¿cómo se construye un autor? ¿qué procedimientos se ponen en juego en esa construcción? Nuestra hipótesis inicial consiste en plantear al *autor* como un dispositivo que se construye a sí mismo y a la vez es construido por terceros al ponerse en escena. Esta puesta se manifiesta tanto discursivamente en el espacio literario como físicamente en el espacio social, a la vez que se constituye como una suma de procedimientos que

posicionan la figura del autor dentro de la escena literaria. Todos estos procesos son englobados bajo la noción de *proyecto autorial*, es decir, la trayectoria del escritor que reúne diferentes posturas y posicionamientos de autor a lo largo del tiempo.

Proyecto, trayectoria, posturas, imágenes de autor, ethos, escenografías, poses: todos estos conceptos pueden entenderse como procedimientos que colaboran en la fabricación, legitimación y colocación del autor en una determinada posición en la escena literaria. De esta forma, tautológicamente, el autor se construye efectivamente en la puesta en escena y la puesta en escena brinda las posibilidades para la construcción del autor.

### **Metáforas escénicas y proyecto autorial. Juan Manuel Zapata**

Todos los teóricos que abordan el problema del autor desde esta nueva bisagra, a caballo entre el análisis del discurso y la mirada sociológica, se valen de las hipótesis y los conceptos foucaultianos (función-autor) y bourdesianos (campo, autonomía, proyecto) para desarrollar su aparato categorial<sup>2</sup>. Una de las lecturas que recupera a dichos autores es la propuesta por Juan Manuel Zapata (2011), quien realiza un recorrido por las ramificaciones teóricas post-debate muerte y resurrección del autor. El interés de Zapata se centra en la reaparición de esta figura problemática en la escena literaria, “un retorno vigoroso y lleno de consecuencias” (2011: 37); figura que, a través del estudio de la función-autor, ha generado una nueva teoría del autor, la cual “ha desempolvado la historia literaria y abierto nuevos horizontes para el análisis histórico-social de la literatura”<sup>3</sup> (2011: 38).

Zapata realiza el pasaje de una concepción hermenéutica a una sociológica del autor, tomando los conceptos de Pierre Bourdieu y de una serie de teóricos que se han dedicado a indagar estas problemáticas. Focaliza en la noción de *campo literario* (campo que logra su constitución debido al concepto de *autonomía*) para explicar cómo de ese concepto interesa fundamentalmente la *posición* que se ocupa en el mismo, ya que la misma está atravesada tanto por el capital simbólico como por el social, capital que el escritor “empleará para su beneficio y su mejor posicionamiento” (2011: 45). La posición,

adquirida gracias a la pericia con que juega su capital, orientará sus *tomas de posición*, es decir, determinará todo un *espacio de posibles*, de potencialidades objetivas, entre las cuales el productor hará sus elecciones (género, estilo, temas, movimientos estéticos, etc.). En efecto, todo acto de producción (un texto, un paratexto, un manifiesto...) está mediado por el espacio de “producciones posibles” que se da bajo la forma de alternativas prácticas (...). Toda estrategia textual o comportamental (elección de un género y de un estilo y, con ello, la forma de solucionar las problemáticas que esto impone: normas estéticas instituidas por sus predecesores, público al que se dirige, relaciones con las diferentes instancias de difusión y legitimación, o bien, participación en movimientos estéticos, declaraciones, manifiestos o posturas ante los medios) desemboca en la necesidad de marcar una posición, una identidad identificable y sobresaliente en el campo (2011: 46).

De esta manera las tomas de posición implican tanto las estrategias textuales –en cuanto a las elecciones discursivas- como las estrategias de figuración del escritor, ya que se manifiesta “la necesidad de proveerse de un rol, de una imagen, de una identidad escenográfica en función del repertorio de posturas existentes en el campo” (2011: 46).

Zapata vincula las tomas de posición con la problemática de la identidad y con la construcción de una “personalidad literaria”, la cual será sumamente necesaria y hasta obligatoria para existir dentro del campo, ya que

[el aspirante a autor] debe construirse como escritor, definir su postura frente a los otros, pues sólo ésta le permitirá ser reconocido tanto al interior como al exterior del campo. Y puesto que el autor no existe en tanto no sea reconocido como tal, su existencia dependerá entonces de su capacidad de hacerse notar, de hacerse ver, de crear una identidad reconocible por el público (2011: 47).

Zapata se aproxima de esta forma al concepto de las *escenografías autoriales*<sup>4</sup> de José-Luis Díaz; aquellas imágenes de autor construidas y canonizadas históricamente que se encuentran disponibles para que el escritor que está formando su propia identidad seleccione. Esa elección brindará la posibilidad de existencia dentro del campo y permitirá disputar lugares de prestigio: ejemplos como el bohemio, el suicida, el dandy, entre otros, dan cuenta de esos repertorios de imágenes o escenografías autoriales. En base a ellas, el estudio del autor pasará a ser el estudio del personaje del autor, aquel que se pone en escena para posicionar y legitimar su *proyecto autorial* (Zapata 2011). Dicha categoría será de fundamental importancia, ya que

todo análisis de la trayectoria de un escritor, concebida ésta como una serie de *posiciones* y de *tomas de posiciones* adoptadas a lo largo de una carrera en una suerte de batalla por la consagración, implica el estudio de las diferentes mediaciones que se establecen entre el autor, las prácticas y las instancias socio-económicas que intervienen en la construcción del estatuto del autor y del valor de la obra de arte (2011: 47).

La trayectoria de un escritor comenzará a tomar relevancia, ya que la misma es entendida como parte de un proyecto autorial, un mecanismo mediante el cual “el productor cultural asume simultáneamente una posición discursiva y una postura en el campo literario” (2011: 48). Zapata entiende el proyecto autorial como la sumatoria de las posturas literarias en consonancia con las escenografías autoriales<sup>5</sup>: espacios, tomas de posición e imágenes de autor se cruzan entre estos tres conceptos para intentar dar cuenta de la trayectoria de un autor que se dibuja a sí mismo, tanto en sus textos como en la escena literaria, y que ocupa una determinada posición, buscada por sí mismo y en colaboración con las instancias externas (editores, mercado, lectores). La noción de proyecto autorial permitiría explicar las variables y las constantes imágenes de autor en el conjunto de una trayectoria puesta en perspectiva, ya que este proyecto

se presenta como un estudio sistemático de la función-autor que se ejecuta en tres movimientos inseparables: 1) los modos de inscripción de la “presencia autorial” tanto en los textos: novelas, poesías, teatro, etc., como en los paratextos: correspondencias, autobiografías, prefacios, manifiestos, etc. 2) las situaciones de enunciación de dichos discursos en tanto manifestaciones de una

posición particular en el campo literario y 3) la recepción y modos de circulación de éstos (2011: 48).

En una entrevista a José-Luis Díaz realizada por Ruth Amossy y Dominique Mainguenu, el pensador realiza un aporte interesante que se vincula directamente con la noción de proyecto autorial y su puesta en escena, su costado actoral:

Yo preferí hablar de *escena literaria* en lugar de *campo literario*, pero a medida que releo Bourdieu me doy cuenta de que mis posturas están muy próximas de las suyas. Pienso, como él, que toda actitud literaria se hace en referencia a un campo cultural y social. Yo insistí sobre el lado escénico de este espacio de referencia; él sobre la dimensión sociológica de dicho campo. Pero nuestra idea común es que hay un espacio, “espacio de posiciones” y “espacio de posibilidades” que se debe tener en cuenta para comprender lo que pasa en la literatura en un momento dado. Toda postura literaria y/o escenografía autorial se define estructuralmente en relación con ese campo. Incluso teniendo en cuenta posibles colectivos en relación con los cuales se define toda postura literaria, que no es más que la puesta en forma de una de esas posibles estructuras (2017: 7).

Así, de la noción de campo bourdesiano derivamos a la noción de *escena literaria* de Díaz, aquella que nos permite pensar las puestas en escena del autor como un elemento decisivo de la construcción autorial. Como afirma el propio entrevistado, tanto el campo como la escena comparten nociones básicas comunes, pero la categoría de escena literaria insiste en la metáfora teatral que permite focalizar en los procedimientos que ponen en presencia al autor, tanto en sus discursos como en el medio social.

Díaz se permite reconfigurar el universo semántico bourdesiano, puntualmente la noción de campo, para focalizar en aquellas puestas en imágenes de escritores y sus modos de ocupar posiciones en la escena. El campo de Bourdieu se configura como espacio de lucha y combate, donde se establece una competencia en busca de la ocupación de determinadas posiciones. Ante este planteo, Díaz aclara

yo agrego que esos combates poseen un fuerte componente mediático (de ahí el término *escena*). El campo literario restringido y autónomo, en el sentido de Bourdieu, necesita (y Bourdieu no lo dice suficientemente) de ese espacio mediático sin precedentes, espacio de resonancias y reverberaciones, que aporta a la literatura la prensa y el desarrollo de la crítica que le está ligada (2017: 8).

El campo autónomo que pretendía el sociólogo se ve irrumpido por los nuevos espacios de mediación del autor: internet, radio, televisión, facebook, twitter, instagram. Cada una de estas instancias sugiere al autor otras maneras de ponerse en escena y cuestionan la supuesta autonomía del campo, ya que participan fuertemente en la elaboración del proyecto autorial de los autores contemporáneos -aquellos que se valen de los medios de comunicación y de las redes sociales- para brindar diversas imágenes y posturas con las cuales construir una identidad autorial.

Un análisis del proyecto autorial y sus diferentes momentos o “etapas” es planteado por Dubois, autor de quien Zapata recupera su andamiaje teórico porque éste le permite “analizar la trayectoria del autor, de ese autor que se construye en las interacciones con

el campo, a partir de cuatro momentos en su carrera: la emergencia, el reconocimiento, la consagración y la canonización” (2011: 54).

En el primero de esos momentos, la *emergencia* o el *querer ser literatura*; “el aspirante al estatuto de autor realiza sus primeros pasos en la vida literaria y empieza a definir su proyecto autorial”, proyecto que viene acompañado de la elección de una “identidad imaginaria, de un primer rol que elegirá entre las escenografías autoriales ya existentes” (2011: 54). En esta etapa inaugural, el reconocimiento del aspirante es restringido y por ello suele “asociarse con aquellos que, como él, se encuentran en una situación homóloga en el campo”; de ahí que “las instancias que intervengan en esta etapa sean, por lo general, los salones literarios, los cenáculos, las escuelas o corrientes literarias en emergencia y las pequeñas revistas de difusión restringida” (54).

En el segundo momento, el *reconocimiento* o el *ser literatura*, es cuando el aspirante adquiere estatuto de autor mediante sus primeras publicaciones: en esta instancia los editores y las editoriales intervienen en su inserción en el campo. Asimismo, el flamante autor que se encuentra por primera vez confrontando al público y a los medios de comunicación “se ve obligado a exponer su identidad imaginaria al examen público, lo que acarrea, por lo general, la necesidad de reevaluar y reacomodar su primera identidad escenográfica” (2011: 55).

El tercer momento es la *consagración* o *hacer parte de la “gran literatura”*: en esta etapa se plantea “el paso hacia la madurez literaria, hacia una identidad social ya instaurada y, por lo tanto, menos movible” (55). Aquí intervienen la crítica, los premios literarios y los medios de reconocimiento del autor, entidades que se valen de algunas estrategias autoriales propias de este momento: publicación de las obras completas, redacción de autobiografía o memorias, liderazgo de un grupo o movimiento literario (56).

Finalmente, la cuarta etapa es la *canonización* o *convertirse en modelo literario*. Ésta se encuentra atravesada más que nada por el ingreso a las instituciones educativas, a los planes de estudio, ya que éstas se dedican a la reproducción del canon, las normas y los valores del campo literario (56).

Zapata resulta una interesante puerta de entrada a estas problemáticas puesto que manifiesta una síntesis de conceptos teóricos pertenecientes a diferentes autores para elaborar un aparato categorial sumamente productivo.

### **Imagen de autor. Dominique Maingueneau, Ruth Amossy**

Tanto Dominique Maingueneau como Ruth Amossy han recorrido un largo camino de investigación vinculado al análisis del discurso: los aportes recuperados en este apartado tienen que ver con estos postulados en necesaria vinculación con la literatura y, puntualmente, con la elaboración de categorías que permitan pensar la construcción de un autor. No profundizaremos aquí en las nociones de *Ethos*<sup>6</sup> (instancia en la cual ambos autores se han detenido y han profundizado no sólo en el ámbito literario sino también en el discurso político y el publicitario) ni volveremos sobre las diferentes escenas de enunciación (instancia en la cual Maingueneau desarrolló un importante aparato crítico), puesto que nuestro interés radica en comenzar a delinear la categoría de “imagen de autor” ampliamente abordada por ambos teóricos.

En 2009 Maingueneau propondrá pensar esta problemática como doble: por un lado, el autor y, por otro, la imagen de autor. Esta distinción marca una toma de posición, ya

que el teórico considera que no hay que subsumir la imagen del autor a las teorías precedentes en torno al autor. Además, plantea cómo “la noción de autor y de imagen de autor exceden las categorizaciones tradicionales” ya que

El “autor” –aquella instancia de la que se ocupa Michel Foucault en su famoso texto de 1969- no se reduce ni a la instancia enunciativa, correlativa al “texto”, ni a la persona de carne y hueso, correlativa al “contexto”. En cuanto a la “imagen de autor”, esta no se reduce ni al productor del texto ni al público: constituye una realidad inestable, pues es el producto de una interacción entre interventores heterogéneos (2014: 51).

Es gracias a la ruptura de las nociones tradicionales que podemos pensar la categoría de imagen de autor, ya que “la puesta en escena que acompaña la construcción discursiva del escritor dejó de ser aprehendida como un conjunto de actividades que permanecen fuera de esa especie de círculo sagrado que es el Texto” (2014: 51). La imagen de autor irrumpe en este escenario “como una dimensión que hace parte tanto de la comunicación literaria (...) como del discurso literario en tanto actividad que se lleva a cabo en un espacio social determinado” (2014: 51).

El autor francés anuncia cómo el análisis del discurso no se ha preocupado a grandes rasgos del problema de la autoría en los textos, y pasa a solucionar dicha falencia estableciendo una teorización y una categorización del concepto de autor. En primer lugar, aclara que se centrará en la autoría de orden textual (aunque asegura que no es el único orden donde se manifiesta la condición de autoría, y propone el caso jurídico como ejemplo), ya que “a primera vista, los términos de «autor» y de «imagen de autor» tienden a aplicarse a los productores de la esfera estética” (2014: 53), cuestión nada menor, ya que el estatuto de autoría cobraría mayor fuerza o relevancia a la hora de hablar de un producto artístico. Estos productos singularizan al hacedor de literatura, el cual “pretende calificarse, acreditarse y reconocerse únicamente a partir de la producción de textos” (2014: 54).

Luego de este recorte del objeto Maingueneau establecerá una distinción tripartita sobre la noción de autor. En primer lugar, denominará al “autor responsable”, aquella instancia que responde por un texto, la cual “no atañe ni a la instancia enunciativa, ni al productor de carne y hueso (dotado de un estado civil), ni al escritor (en tanto agente que se define a partir de la puesta en marcha de estrategias de posicionamiento dentro del campo literario)” (2014: 55).

En segundo lugar, denominará al “autor-actor”, instancia que al organizar su existencia en torno a la producción de textos debe “administrar una trayectoria, una carrera” (55). En este sentido aclara que “No se trata necesariamente de una profesión, pero sí de una actividad, de un comportamiento” y remite a lo que anteriormente llamáramos con Díaz las *escenografías autoriales*, ya que según Maingueneau “Este tipo de estatuto varía en función de los lugares, las épocas y, según las diferentes posiciones que ocupen los interesados, se le pueden atribuir diversas representaciones estereotipadas” (2014: 55).

En tercer lugar, denominará al “autor-autoritas”, es decir, al autor en tanto correlato de una obra, “una instancia dotada de una autoridad”:

Si por su naturaleza misma todo texto implica un “autor responsable”, sólo un número reducido de individuos accede al estatuto de “autor-autoritas” (...) Para

ello, es necesario circunscribirse a un *Opus*, y no a una serie contingente de textos dispersos. En ocasiones, el *Opus* puede estar constituido por un texto único, ya sea porque su autor se consagró a la escritura de un único texto o porque solo un texto suyo logró retener la atención (2014: 55).

Maingueneau plantea que todo texto literario que manifiesta un “autor responsable” es susceptible de convertirse en “autor-autoritas”, pero “este no será una *autoridad* en el sentido de *autoritas*, esto es «fuente de autoridad», si un tercero no le consagra una «imagen de autor» que este pueda modelar” (2014: 56). Así entendida, la imagen de autor brindada por terceros es factor clave para la consagración de un autor: la misma “despliega un espacio de relaciones: relaciones entre texto y su autor (que toma en consideración las representaciones de los diferentes públicos) y relaciones entre las representaciones que el público se hace del autor y de sus textos” (2014: 56).

Años después Maingueneau vuelve a preguntarse sobre la operatividad del concepto *imagen de autor* frente a los vecinos *ethos* o *postura* porque el primero no pertenece a un solo ámbito, sino que “aparece como una realidad inestable y confusa, el producto de una interacción entre participantes heterogéneos” (2015: 17). No obstante, dicho concepto se presenta útil para el campo del análisis del discurso, el cual “está destinado por naturaleza a trabajar en zonas fronterizas” (2015: 17).

Luego de redefinir la imagen de autor como “la interacción entre el autor y los diferentes públicos que producen discursos sobre el autor” (2015: 18), Maingueneau procede a reformular también su concepto de imagen de autor, definido por “zonas de activación”: las que conciernen al texto y al actor, actor “cuyo comportamiento se apoya y actúa sobre las representaciones colectivas de lo que es la actividad normal de escritor en un lugar y en un momento dados” (2015: 21). Dicho actor tiene un trabajo doble, de configuración y de figuración en función de la imagen que pretende modelar de sí:

La «configuración» está orientada hacia el ajuste de la obra; pasa por varios géneros: manifiestos, debates, escritos sobre otras artes, prefacios a obras de otros escritores, obras sobre otros escritores... Permite reorientar la trayectoria de conjunto en la cual se inscribe cada obra singular: ser escritor es también gestionar la memoria interna de sus textos y de sus actividades anteriores y reorientarlas en función de un porvenir. A este trabajo de «configuración» se mezcla el trabajo de «figuración» a través del cual el autor, en cierto modo, se pone en escena como escritor: viaja o no, vive retirado en el campo o en el centro de una gran ciudad, sale en televisión o esconde su cara, concede entrevistas a la prensa escrita, etc. (2015: 21).

De la descripción de estos dos procedimientos Maingueneau concluye que la imagen de autor “se elabora en la confluencia de sus gestos y de sus palabras, por una parte, y las palabras de todos los que, de modos diversos y en función de sus intereses, contribuyen a modelarla” (2015: 21). A la vez, evalúa algunas consideraciones sobre las obras que colaboran con la construcción de la imagen de autor: los personajes utilizados (que pueden generar identificación con el autor), el clima del relato, el *ethos* discursivo que emana tanto del enunciadore como de la escenografía, los géneros bajo los cuales toman forma los textos (e identifican al autor en un determinado espacio del campo), la manifestación del “autor-responsable” (la cual se manifiesta tanto de la enunciación del propio texto como de la lectura de los paratextos), el nombre de autor como activador de

representaciones (y sus seudónimos o heterónimos), el ethos editorial (los materiales de elaboración del formato-libro). Además de estos elementos que emanan de la propia obra y de su inmediato contexto editorial, están las imágenes que surgen del propio escritor, las cuales el autor busca controlar “en tanto actor de la institución literaria, a través de sus comportamientos y de sus textos de acompañamiento (...)” (2015: 25).

El teórico francés realiza una importante aclaración sobre la imagen de autor:

Como el autor, la imagen de autor tampoco es un punto fijo ni una zona de contacto entre instancias estables: es una frontera movедiza, resultante de un juego de equilibrio inestable en reconfiguración permanente. La noción de imagen de autor, de hecho, como todo lo que atañe a la autorialidad, es particularmente sensible, en efecto, a la diversidad del hecho literario en el espacio y el tiempo (2015: 26).

Siempre fluctuante, siempre en movimiento, la imagen de autor se adapta a los cambios sociales y contextuales que acompañan la noción de autoría. En nuestra contemporaneidad nos encontramos “en un universo en el cual el escritor debe constantemente legitimar su proceso creativo elaborando una imagen de autor a la medida de su obra” (2015: 26).

El teórico manifiesta a modo de conclusión que la imagen de autor nuclea los tres polos de la comunicación literaria: la producción (ya que el creador la ajusta en función de la imagen de autor), el texto (el formato, la organización y la puesta en circulación dependen de esa imagen) y la recepción (para los lectores/espectadores la imagen condiciona la interpretación).

El recorrido teórico realizado por Ruth Amossy se asemeja en mucho al de Dominique Mainguenu no sólo por la construcción de conceptos comunes como el ethos y la imagen de autor, sino por el lugar desde el cual ambos los abordan: el análisis del discurso. Estos autores se han abocado a reconstruir y sistematizar dichas categorías, extraída la primera del campo de la retórica y puesta a funcionar en un nuevo espacio contemporáneo de análisis, y configurada la segunda a partir del ethos en permanente diálogo con la sociología literaria.

En el año 2009 nuestra autora toma la noción de *ethos* para ponerla a funcionar en estrecha vinculación con la imagen de autor, entendida en su naturaleza como “doble”. En primer lugar, considera la imagen de autor no como el autor real, sino como una “figura imaginaria”, una “imagen discursiva que se elabora tanto en el texto como en sus alrededores” (2014: 67). De ahí que proponga pensar en su doble naturaleza: aquella que proviene del mismo autor en sus obras literarias y aquella que proviene de afuera, de los discursos sociales, históricos y mediáticos que intervienen entre el texto y el lector.

Amossy propone un interesante planteo vinculando la noción retórica del ethos con la imagen de autor para lograr “una mejor comprensión de las dimensiones discursivas e institucionales del hecho literario” (2014: 67), y expone su hipótesis: “la manera en la que se cruzan y se combinan estas imágenes influye tanto en la interacción entre el lector y el texto como en las funciones dentro del campo literario” (2014: 68).

Ante “la muerte del autor” de Roland Barthes realiza una aguda observación:

esta resurrección solo afecta la reflexión crítica: las reticencias de las investigaciones científicas jamás interfirieron en la profusión de discursos sobre

el autor en la esfera pública. Una abundante producción ha sido consagrada, y sigue siéndolo, a la puesta en escena de los personajes que encarna el autor (...) De ahí que se elaboren y circulen discursos que esbozan una figura imaginaria, un ser compuesto de palabras al que se le atribuye una personalidad, unos comportamientos, un relato de vida y, por supuesto, una corporalidad auxiliada por fotografías y por sus apariciones en la televisión (2014: 68).

Amossy entiende la “imagen” de autor en el sentido literal de la palabra, “esto es, en el sentido visual del término”; esa imagen “se duplica en una imagen de sentido figurado” y se compone de dos rasgos distintivos

1. Está construida en y a través del discurso, por lo que no puede confundirse con la persona real del individuo que escribe, pues se trata de la representación imaginaria de un escritor en cuanto tal.
2. Es esencialmente producida por fuentes externas y no por el autor mismo, pues se trata de una representación de su persona y no de una representación de sí mismo. Por eso se distingue del *ethos* discursivo, o de la imagen que el locutor produce de sí mismo a través de su discurso (2014: 68-69).

Desde esta distinción plantea cómo la imagen de autor en los discursos mediáticos o críticos “obedece a distintos imperativos que corresponden a las funciones que ésta debe ocupar en el campo literario” (2014: 69). Esas funciones son de promoción (en los fenómenos de ventas), de instancia cultural (o conocimiento de interés general), de patrimonio cultural (cuando lo que circunda al nombre de un autor se vuelve de relevancia para enriquecer el patrimonio) y/o de intervención en la comunicación literaria. Estas instancias pertenecen a la imagen del autor creada por terceros. A partir de ellas Amossy realiza otra distinción de imagen de autor, aquella creada por el mismo escritor en diferentes espacios: en sus metadiscursos internos y externos a su obra literaria, metadiscursos que se traducen en términos de autopoéticas<sup>7</sup>.

De la imagen que se le atribuye por un tercero al *ethos* que el autor construye de su persona (o, en otras palabras, de los textos que gravitan alrededor de la obra a aquellos que, como el prefacio, hacen parte integral de esta) circulan múltiples imágenes, diferentes y contradictorias, que proponen un caleidoscopio movedido del autor (2014: 71).

No obstante estas imágenes movedizas se pueden reconocer algunas características fundamentales de las mismas: primero “pasan obligatoriamente por la mediación de un imaginario propio de una época y se modelan a partir de aquello que Díaz llamó «escenarios autoriales»” (2014: 71); esto quiere decir que las imágenes que se proyectan están indefectiblemente ancladas en un momento histórico determinado y forman parte de un imaginario social. Según Amossy, estos modelos “no son simplemente impuestos desde fuera, sino que los escritores mismos participan en su gestación, los hacen circular y se los apropian” (2014: 71). Pero no sólo la imagen de autor se vincula con los imaginarios sociales, sino que aquella “es indisociable de una estrategia de posicionamiento en el campo literario” (2014: 71); es en esta instancia cuando Amossy recupera los aportes de Jérôme Meizoz sobre la *postura* para designar

“las conductas *enunciativas e institucionales* complejas por medio de las cuales una voz y una figura imponen su singularidad en un estado del campo literario”. En otras palabras, a partir del momento en que la imagen de autor es producida y asumida por el escritor como una estrategia de posicionamiento más o menos deliberada (pues no es necesario que sea consciente y calculada) esta puede recibir el nombre de postura. Esta “no solo es una construcción autorial, ni una pura emanación del texto, ni una simple inferencia del lector”, sino que es “co-construida a su vez por el escritor en el texto y fuera de este”, por los diversos mediadores que la difunden (periodistas, críticos, biógrafos, etc.) y por los públicos (2014: 71).

El concepto de postura de Meizoz le permite a Amossy vincular la imagen de autor con el rol que ésta juega en el campo literario, ya que “el escritor, al ver que se le atribuye una imagen que le asigna una posición y un estatuto, se esforzará por reforzarla o por desbaratarla” (2014: 72). Además,

La postura se refiere al acto asumido por el escritor. Esta designa las modalidades a partir de las cuales el escritor asume, reproduce o intenta modificar la manera en que los discursos de acompañamiento lo representan. De ahí que la postura sea más bien la palanca para un posicionamiento que el indicador de una posición (2014: 71).

Este concepto resulta para Amossy sumamente operativo, ya que desde la postura del autor se borran las distinciones entre las imágenes que surgen desde el texto y las que surgen desde los discursos circundantes. No obstante, para ocupar una *posición efectiva* en la escena “la imagen construida por el autor debe ser reconocida por las instancias de difusión y de legitimación. Esta es la condición necesaria para que ambas imágenes coincidan”, aunque también “el autor puede verse a sí mismo ocupando una posición diferente de la que le otorgan las instancias de legitimación. En este caso, las imágenes no tienen por qué coincidir. De ahí la importancia de la negociación” (2014: 72). Dicha negociación se produce entre las imágenes producidas por terceros y las imágenes del propio autor; todas ellas insertas en los mismos moldes culturales y en los mismos escenarios donde se legitiman y consagran. Producto de este convenio “se desvanece la frontera entre aquello que se construye en los textos del autor y aquello que, al elaborarse en el exterior de éstos, está fuera de su control” (2014: 73).

Amossy realiza la pregunta que atraviesa el campo de los estudios literarios en las últimas décadas cuando se interroga “¿Podemos extender la noción de *ethos* a la noción de autor e introducir así en la comunicación literaria una figura imaginaria que se ajuste al nombre del signatario?” (2014: 74). Para responderse pondrá a funcionar el *ethos* autorial como la “imagen verbal que el locutor construye de sí mismo en el discurso en general y, en particular, en el discurso literario” (2014: 75):

La noción de *ethos* permite aferrar la imagen que el locutor (presente o ausente) proyecta de su persona en el discurso, sin tener que acudir por ello a la figura del autor en tanto origen intencional del sentido, y sin disociar la instancia autorial de la interpretación global del texto. El *ethos* autorial es un efecto del texto que viene a reafirmar una dimensión de intercambio verbal. Este señala la manera mediante la cual el responsable de un texto, designado por un nombre propio,

construye su autoridad y su credibilidad frente a los ojos del lector potencial. Al esbozar una imagen de aquel que asume la responsabilidad de lo dicho, el *ethos* muestra cómo dicha imagen permite al texto entablar un cierto tipo de relación con el destinatario (2014: 76).

Amossy, analizando un caso puntual, realiza una pregunta que apunta al corazón de la problemática del autor: ¿quién es el hombre que se esconde detrás de su personaje y del nombre que aparece en la portada del libro?

Los medios y la crítica académica intentan responder a esta pregunta construyendo una imagen del hombre real –de la persona biográfica del escritor-. Así, una representación de Jonathan Littell se instaura en el caleidoscopio movable de comentarios y de retratos. Esta imagen de autor –ella misma discursiva, pero elaborada en el discurso de acompañamiento de la obra y no de la trama misma de esta- juega un rol importante en la interpretación y posicionamiento de la obra (2014: 80).

Gracias a las imágenes de autor que el propio escritor fomenta en sus textos y en sus manifestaciones públicas, como así también las imágenes que forjan los medios y los discursos aledaños (premiaciones, comentaristas, campañas mediáticas, crítica académica, entre otras), la obra literaria puede variar en sus interpretaciones y sus modos de ser leída: a tal punto impacta este *ethos* autorial y estas proyecciones del autor.

### **Imagen de escritor. María Teresa Gramuglio**

María Teresa Gramuglio (1992) es una de las figuras que ha vinculado tempranamente los nuevos aportes sobre la teoría del autor desarrollada en Francia con el campo argentino, a la vez que ha sido precursora en su noción de *imagen de escritor*. Desde la recuperación de Alain Viala, Gramuglio instaura un aparato categorial potente para pensar la elaboración de las imágenes y figuras del escritor desde una perspectiva de la sociología de la literatura, como lectora de Bourdieu y deudora de los conceptos de campo intelectual, campo de poder y campo literario.

Gramuglio plantea la noción de *imagen de escritor* como “un motivo que remite no a la poética sino a un aspecto vinculado a la historia literaria en la Argentina” (1992: 37) y la define como una construcción propia de los escritores en sus textos, entendidos éstos “en el sentido más amplio y laxo del término: puede tratarse de una autobiografía, de un prólogo, de un ensayo sobre otro escritor, de un poema, de una ficción narrativa y aún de casos fronterizos como un reportaje” (1992: 37). A estas imágenes las define como “figuras de escritor que (...) suelen condensar, a veces oscuramente, a veces de manera más o menos explícita y aún programática, imágenes que son proyecciones, autoimágenes y también anti-imágenes o contrafiguras de sí mismos” (1992: 37).

En torno de estas cuestiones propone leer “cómo el escritor representa, en su dimensión imaginaria, la constitución de su subjetividad en tanto escritor y (...) cuál es el lugar que piensa para sí en la literatura y en la sociedad<sup>8</sup>” (1992: 38).

Gramuglio especifica en qué consisten esos lugares de pertenencia que el escritor mismo se da, tanto en la literatura como en el espacio social. En el primer caso incluye

su relación con sus pares, con los escritores que son sus contemporáneos y aún con los futuros, pero también con la tradición literaria en que se inscribe o que pretende modificar; con los temas y los lenguajes que esa tradición le provee; su relación de amor y de odio con sus modelos y precursores; sus filiaciones, parentescos y genealogías; su actitud frente a los lectores, las instituciones y el mercado (1992: 38).

En el segundo caso, el lugar que el escritor piensa para sí mismo en la sociedad incluye “la vinculación con aquellas instancias que en un sentido estricto podemos llamar extraliterarias (...): las luchas culturales, la vinculación con los sectores sociales dominantes o dominados, con los mecanismos del reconocimiento social, con las instituciones políticas y con los dispositivos de poder” (1992: 38).

De esta forma, en todas las figuras que el escritor proyecta en estos espacios se insinúa “tanto una idea de sí en cuanto escritor como una idea acerca de lo que la literatura es” (1992: 38-39): ideas que conjugan una ideología literaria y una ética de la escritura, “ética que compromete la estética del escritor y que llega a convertirse (...) en una moral del estilo, una moral de la forma<sup>9</sup>” (1992: 39).

Gramuglio prosigue con su lúcida descripción incorporando aquellas figuras que han llegado a convertirse en tópicos en el paradigma literario: el escritor fracasado que no posee libertad para consagrarse a su obra o el genio solitario e incomprendido propio del romanticismo<sup>10</sup>. Estas figuras de escritor son bautizadas por Gramuglio como *ideologemas* en el sentido que Jameson le otorga al concepto: “unidades discursivas complejas, a vez ideológicas y formales, que construyen soluciones simbólicas a conflictos históricos concretos” (1992: 39-40), conflictos que ponen en juego una serie de elecciones y valoraciones a la hora de elaborar una autoimagen como escritor. Gramuglio condensa las ideas anteriormente desarrolladas con una cita de Alain Viala, quien en el año 1983 afirmaba “«El imaginario de un escritor es, también, la construcción de una imagen de sí en el espacio literario y su estética, la forma que da a esa imagen» (Viala: 10)” (1992: 40).

Para la teórica la autonomización de los campos literarios en las literaturas nacionales ha sido fundamental para desarrollar las imágenes de escritor en la literatura argentina, objeto central de su interés. Dicha autonomía permite el florecimiento de textos “que tienen como tema algún aspecto de la vida literaria, que designan, con la ficción o con la polémica, los lugares del campo y los puntos de conflicto presentes, que proponen representaciones y que edifican mitos” (1992: 43). Asimismo, no propone pensar las transformaciones del campo literario argentino como “llave maestra y explicación omnicomprendiva de las imágenes de escritor” (1992: 44) sino que pretende realizar un paso metodológico casi inverso: leer las imágenes de escritor

poniendo las estrategias discursivas y las estrategias de escritor en relación de implicación mutua, para seguir en sus articulaciones los modos específicos y diferenciados que revisten tanto los conflictos inscriptos en la formulación del proyecto literario, como los sistemas de valor que sustentan la concepción acerca de la función de la literatura y del escritor (1992: 45).

En este sentido, las *estrategias discursivas* serían los antecedentes del ethos y de la imagen de autor, y las *estrategias de escritor* serían los antecedentes del concepto de

postura. La autora aclara este último, el cual a su vez es definido por Viala como “el conjunto de operaciones –discursivas y no discursivas- que los escritores realizan para hacer carrera: son estrategias que ponen en juego el estatuto social del escritor y definen, de acuerdo con las posibilidades que ofrece el campo, clases de trayectoria literaria” (1992: 45).

Tanto la noción de proyecto literario como la de trayectoria (aquellas que Zapata enunciará casi veinte años después) son fundamentales a la hora de abordar un compendio de textos de un mismo autor, ya que éstos están atravesados por el concepto de *obra* y ligados a la noción de postura. Esta última permite realizar una lectura sistemática de las diferentes posiciones que un autor va desarrollando en su trayectoria en búsqueda de su proyecto literario.

Al año siguiente Gramuglio continúa con sus investigaciones sobre la construcción de la imagen del escritor, la cual “refiere a las figuras textuales y a las estrategias, discursivas y a veces no discursivas, que condensan el imaginario de un escritor acerca de la colocación de sí mismo o de su práctica en los espacios literario y social” (1993: 7). La autora amplía su definición y anuncia

Uso la palabra *imagen* para subrayar justamente el aspecto *imaginario* de esa construcción. Y pienso que la figuración de un lugar en el espacio literario compromete profundamente la estética del escritor, ya que allí se dirimen sus relaciones tanto con la tradición literaria en que se inscribe, o que pretende modificar, como con las tendencias presentes a las que adhiere o rechaza, y con las formas de reconocimiento que ellas pueden brindar. Por otra parte, la figuración de un lugar en el espacio social implica imaginar una relación con instancias regidas por otras lógicas: con los sectores sociales dominantes o dominados, con los aparatos institucionales y con los dispositivos del poder (1993: 7).

### **Imágenes de autor, Posturas de autor. Jérôme Meizoz**

Jérôme Meizoz es quien se ha dedicado a sistematizar y construir la categoría de *postura*, entendida rápidamente como “la manera de ocupar una posición en el campo” (2015: 2). En el volumen dedicado a este concepto Meizoz elige la modalidad dialógica, llevada a cabo entre dos personajes (“el curioso” y “el investigador”) para expresar con claridad y sencillez aquello que entiende por postura. Recupera a Alain Viala, el primer autor en conceptualizar dicho término y cita:

Existen diferentes maneras de asumir o de ocupar una posición; se puede, por ejemplo, ocupar, de una manera modesta, una posición ventajosa, o se puede ocupar, con mucha pompa, una posición modesta. En ese sentido, utilizaremos pues la noción de postura (la manera de ocupar una posición) [...] al relacionar [la] trayectoria [de un autor] con las diversas posturas que allí se manifiestan (o con la continuidad de una misma postura) –y que, por decirlo de alguna forma, constituye la “marca” específica de un escritor, esa propiedad que lo distingue y que le atribuimos a los que mejor se destacan) se descubre la lógica de una estrategia literaria (Viala, “Eléments de sociopoétique”, pp. 216-217) (2015: 2)

Para evitar confusiones Meizoz propondrá una definición más global del concepto de postura que la que sugería su antecesor. Reconociéndole los aportes realizados, le recuerda a Viala que la postura no es sólo un elemento del *ethos autorial* (Amossy) proveniente de la retórica, sino que también es un elemento comportamental proveniente del contexto. De esta manera, invierte el orden instaurado por Viala, el cual consideraba la postura como un elemento constitutivo del *ethos*, para pasar a considerar al *ethos* como constitutivo de la postura.

Según Meizoz describir el *ethos* de un escritor forma parte de una operación socio-poética, ya que “permite concebir, en un mismo movimiento, tanto la «estrategia» de éste en el campo como sus opciones formales, esto es, su poética” (2015: 2).

Para aclarar la confusión terminológica a través de la pregunta que “el curioso” realiza (“¿Podrías entonces aclarar la definición que propones?”) el “investigador”<sup>11</sup> define nuevamente la postura como constituyente de “la «identidad literaria» construida por el autor mismo y, en la mayoría de los casos, retomada por los medios, quienes la ponen a disposición del público” (2015: 4). En este punto propone

convocar la noción latina de *persona* utilizada en el teatro para designar la máscara. Esta se refiere tanto a la voz como a su contexto de inteligibilidad. En la escena de enunciación de la literatura, el autor solo puede presentarse y expresarse provisto de su *persona*, de su postura. No olvidemos que en su obra el autor construye para el público una imagen de sí mismo (2015: 4).

Asimismo, la postura no puede ser reducida a “un artificio, a un acto promocional o a una estrategia en el sentido corriente del término”, aunque en el mundo contemporáneo en el que vivimos regido por las mediatizaciones, “las puestas en escena del autor constituyen una parte integral de la nueva manera de considerar la existencia pública de la literatura” (2015: 4).

Meizoz se ve en la necesidad de redefinir constantemente su concepto para librarlo de posibles ambigüedades<sup>12</sup>:

Por postura entiendo algo que es común a todos los escritores (y a todos los artistas en general), algo que se encuentra ligado a su propio estatuto: una manera de enfrentar, en su sentido literal, de adoptar una figura (buena o mala) frente a las ventajas y desventajas de la posición ocupada en el “juego” literario o artístico. Todo autor manifiesta una postura, ya sea conscientemente o no (...). Sin embargo, la postura solo adquiere su verdadera significación en relación con la posición que el autor ocupa en el espacio de posiciones literarias posibles en un momento determinado del campo. De ahí que no debemos contentarnos con la sola descripción de los elementos más visibles o puramente cosméticos de una postura, como si se tratara únicamente de una puesta en escena intencional (2015: 5).

Ante la pregunta del “curioso” sobre las relaciones entre postura y ficción, el investigador reitera que los textos literarios manifiestan una postura en la confluencia entre la construcción que hace el autor de sí y el campo en el que se instala. Lo interesante aquí es cómo Meizoz considera que “no se trata del sujeto civil o biográfico, o por lo menos no únicamente de éste, sino de la construcción de una imagen que el autor lega a los lectores en y a través del trabajo de la obra” (2015: 12).

En este diálogo entre personajes o diferentes posturas del teórico francés se problematiza la cuestión de la *auto-creación* del escritor: “una postura reengendra al autor, lo condensa: ésta coincide con la posición y con el estatuto de una actuación tanto física como verbal” (2015: 14), de este modo el autor se inventa a sí mismo a través de la manifestación de una postura. Así,

Una postura sólo se comprende a través de la relación que ésta entreteje con la trayectoria y la posición del autor (origen, formación, etc.) con los grupos literarios (redes de escritores ya sean contemporáneos o del pasado); con los géneros literarios en la que ésta se invierte (según la jerarquía genérica en vigor); y finalmente con los públicos a la que se dirige (instancias de asignación de valor, críticos, etc.) (2015: 14).

Meizoz vuelve nuevamente sobre la vinculación entre postura y poética, cuando afirma que “la adopción (conciente o no) de una postura me parece ser una parte constitutiva del acto creador. Una postura se construye conjuntamente con una poética: es la manera de *adjudicar un tono*” (2015: 15). Esa elección del tono, de la voz, del género, de la forma, es lo que define un estilo de escritura, lo que singulariza a un escritor, aquello que lo catapultará a intentar ocupar una determinada posición en la escena literaria.

Algunos años más tarde el autor vuelve a dedicarse a las problemáticas autoriales, esta vez para plantear, a través de ejemplos concretos y puntuales, cómo el artista se exhibe, se pone en escena, adquiere visibilidad y toma una nueva existencia pública. Según Meizoz “La vida social, puesto que se desarrolla bajo la mirada del otro, no solo está bañada por la *espejularidad*, sino que convoca una dimensión estética vinculada a los diferentes modos de exhibirse” (2013: 253). En esta instancia, propone expandir el objeto de estudio, al concebir cómo “Hablar de *actividad literaria* es designar un campo de investigación que se extiende más allá del estudio de los textos y que va hasta la *presentación que los escritores hacen de sí mismos* en una situación pública” (2013: 255). En esta expansión “La modernidad mediática juega un rol esencial en estos fenómenos de autorepresentación. Los medios contemporáneos han agregado al libro su autor visible, por no decir televisivo. Estos presentan en la escena pública aquellos personajes cuyo actuar es teatralizado por el medio mismo” (2013: 255).

Recupera la voz del crítico Olivier Nora, quien expone cómo hoy en día “consumimos la voz y la imagen del autor sin haber leído, en la mayoría de los casos, una sola línea de su obra: el efecto carismático propio a la escritura ya no reposa en la lectura, sino en el audio y en la visión” (2013: 256). Asimismo, a través del análisis de la performance artística de Marina Abramovic, plantea que “*la puesta en escena del artista es el objeto mismo de la obra*” (2013: 256). En estas instancias el acento está puesto no en el objeto de arte sino en la presencia humana en tanto que obra.

Desde el ejemplo literario el cuerpo del autor se hace igualmente presente:

Las presentaciones públicas exigidas a los escritores (lecturas, firmas de libros, entrevistas) o aseguradas por los colectivos (lecturas con músicos, veladas declamatorias) son parte integral de la circulación de textos. En dichas *actividades*, los autores encarnan sus escritos, ya se trate de promoverlos o de *performarlos*. Varios términos han sido forjados estos últimos años para designar

estos fenómenos: se habla de “literatura expuesta”, de “literatura contextual” o incluso de “literatura fuera del libro” (2013: 257).

Meizoz observa un “trabajo de mediatización” de los escritores, regido por los formatos propios de la era del espectáculo. La literatura planteada como *actividad* más allá del texto impreso exige poner en vinculación un conjunto de usos y de conductas que hacen parte de su enunciación, tanto autorial como editorial (2013: 258). Para pensar esta problemática el teórico vuelve a un ejemplo concreto, el de Margarite Duras, quien realiza -a su entender- una *enunciación profética*: “cuando un autor performa su texto, tal *encarnación* es al mismo tiempo un acto enunciativo (un *ethos*, una vocalización, un tono) y un «efecto dramático» en un contexto ritualizado. Asimismo dicha *performance ritualizada* señala una *posición en el campo literario*” (2013: 259).

Meizoz recupera, con afán de sintetizar y sistematizar, algunas nociones diseminadas que resultan sumamente potentes a la hora de realizar un abordaje de corpus:

La *dimensión escénica* es consustancial a la actividad literaria.

La *noción de autor* designa aquí no una identidad civil, ni un principio de atribución o un fuero interior, sino un *dispositivo de enunciación*.

La autorepresentación puede ser considerada como un indicio del posicionamiento en el campo literario (2013: 262).

Remite a Paul Valéry, quien afirma que “Escribir, es entrar en escena” (2013: 262) y también recupera a Jean-Paul Sartre quien, en la lectura de Flaubert, propone que “«Escribir (...) no es simplemente producir una obra, es *encarnar un rol*. En efecto, un escritor, cualquiera que sea la época a la que pertenezca, si desea recuperar su ser —es decir, si se toma en serio— está obligado, por más grande que sea, a encarnar el rol del escritor»” (2013: 263).

En este sentido, volvemos a recuperar la dimensión escénica del acto literario: un escritor se convierte en tal no sólo en el momento de producir una obra, de seleccionar un tono, un registro y un género -entre otras decisiones- sino también en el momento en que se pone en escena para acompañarla. La contemporaneidad que nos atraviesa como sujetos posmodernos exige -y con esto volvemos a la hipótesis del inicio- una revisión del concepto de autor, aquel sujeto de carne y papel que no deja de volver, que no está ausente, que no es un fantasma, que definitivamente no murió y que está cada vez más entusiastamente presente.

## **Bibliografía**

Amossy, Ruth (2009) [2014]. “La doble naturaleza de la imagen de autor” en *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. [Compilación y traducción de Juan Zapata] Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia.

José-Luis Díaz (2009) [2017]. “Autour des «scénographies auctoriales»: entretien avec José-Luis Díaz, auteur de *L'écrivain imaginaire*” (2007) [Online] disponible en <https://journals.openedition.org/aad/678>. Consultado el 20/09/2017. Traducción a cargo de la profesora Verónica Tomás. Santa Fe.

Gramuglio, Ma. Teresa (1992). “La construcción de la imagen” en *La escritura argentina*. Santa Fe: Ediciones de la Cortada, Universidad Nacional del Litoral.

(----) (1993). “Literatura y nacionalismo: Leopoldo Lugones y la construcción de imágenes de escritor” en *Hispanamérica*. Año 22, n° 64/65, pp. 5-22. [Online] disponible en <https://es.scribd.com/doc/176318785/Gramuglio-Maria-Teresa-Literatura-y-Nacionalismo> consultado el 20/09/2017

Maingueneau, Dominique (2009) [2014]. “Autor e imagen de autor en el análisis del discurso” en *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. [Compilación y traducción de Juan Zapata] Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia.

(----) (2015). “Escritor e imagen de autor” en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n° 24, año 2015 [Traducción de Carole Gouaillier] [Online] disponible en <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/1139> consultado el 11/08/2017

Meizoz, Jérôme (2007) [2015]. *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*. [Traducción Juan Zapata]. Bogotá: editorial Universidad de los Andes.

(----) (2009) [2014]. “Aquellos que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor” en *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. [Compilación y traducción de Juan Zapata] Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia.

(----) (2013). “«Escribir, es entrar en escena»: la literatura en persona” en *Estudios*, Volumen 21/2013, n° 42 (enero-junio 2016), pp. 253-269, traducción de Juan Zapata. [Online] <http://www.revistaestudios.ll.usb.ve/sites/default/files/Estudios%2042/Jerome%20Meizoz.pdf> consultado el 21/09/2017

Zapata, Juan Manuel (2011). “Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor” en *Lingüística y literatura*, n° 60, pp. 35-58. [Online] <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3943056.pdf> consultado el 07/08/2017

(----) (2014). *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. [Compilación y traducción de Juan Zapata] Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia

(----) (2015). “La noción de *postura* en el debate académico: desafíos y presupuestos de la nueva teoría del autor” en Meizoz, Jérôme (2015). *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor* [Traducción y prólogo de Juan Zapata]. Departamento de Humanidades y Artes: Universidad de Los Andes.

## Notas

<sup>1</sup> Esta temática fue el eje central de la Tesis Doctoral de nuestra autoría titulada “Las puestas en escena de un autor. Las autopoéticas en la construcción del proyecto autorial de Benjamín Prado”, la cual fue defendida y aprobada en noviembre de 2018 en la Universidad Nacional del Litoral en el marco del Doctorado en Humanidades -mención Letras- de dicha institución y que contó con los siguientes jurados: Dra. Laura Scarano (UNMDP), la Dra. Graciela Ferrero (UNC) y el Doctor Santiago Venturini (UNL).

<sup>2</sup> No recuperaremos directamente a estas tradiciones teóricas, como así tampoco el mentado debate sobre la muerte del autor y sus intentos de resucitación entre Roland Barthes y Michel Foucault, puesto que nos llevaría a gastar muchas páginas y nos alejaría de nuestro interés central: pensar la figura del autor como una instancia dual que se construye y se posiciona en su puesta en escena.

<sup>3</sup> Si bien estas nuevas teorías parten de muchos postulados foucaultianos para desarrollar su posterior análisis, Zapata establece una crítica al pensador francés, ya que en su afán de dejar atrás al autor como

---

persona real para construir una función hermenéutica “parece olvidar el papel que desempeña ese sujeto que firma la obra en la construcción de la función autorial” (2011: 42), y anuncia cómo “La construcción autorial no se reduce únicamente a las operaciones o exégesis textuales a las que se ven sometidas las obras en un esfuerzo de catalogación y valorización, sino que implica también la puesta en escena de un *proyecto autorial*, una teatralización de la figura del autor en la que participan no sólo ese personaje que firma la obra, sino las diferentes instancias que componen la vida literaria. De tal suerte, la pregunta que nos concierne ahora no es ya qué es un autor, sino cómo se construye un autor” (2011: 42). Entendemos, desde nuestra perspectiva, que esa construcción se produce mediante determinados procedimientos de autofiguración que se realizan en la puesta en escena. Dicho en otras palabras: el autor se construye en su puesta en escena, porque la misma brinda las condiciones de posibilidad de existencia y manifestación de dicho autor.

<sup>4</sup> Para elaborar una imagen particular de sí mismo que lo distinga de los otros autores que comparten junto con él el campo literario no es suficiente asumir una función-autor (elección de un género y un soporte literario) sino que es preciso que el aspirante a ese título incorpore y reelabore en su discurso ciertas representaciones estereotipadas, ciertas imágenes que se encuentran inscriptas en la memoria discursiva del campo y entre las cuales debe elegir para señalar su posición (Zapata 2015: 14). Esas representaciones estereotipadas tienen un anclaje histórico al cual el autor que se encuentra construyendo la imagen de sí puede adscribir, rechazar o modificar, de acuerdo con la posición que desee ocupar en el campo. En palabras del propio Díaz, “Mis «escenografías autoriales» son en cierta forma el despliegue escénico, la puesta en imágenes y la partición escenográfica desarrollada de esos «puestos y posiciones». Esto sirve -y soy en esto Bourdesiano-, para tomar posición en un campo determinado. Si se tiene sobre todo en cuenta su funcionalidad estructural, sirve esencialmente para definir un lugar pero también una actitud, una manera -de ser y de escribir- en relación de diálogo, a menudo firme con otras actitudes contemporáneas” (Díaz 2017: 7).

<sup>5</sup> Zapata realiza una importante distinción al aclarar que el proyecto autorial no constituye una escenografía autorial en sí, ya que dicho proyecto remite “a un mecanismo o serie de estrategias empleadas a lo largo de una trayectoria, lo que permite analizar bajo el concepto englobante de *proyecto*, las diferentes posturas autoriales desplegadas” (2011: 49). De esta forma queda claro que el proyecto autorial contiene y propone una lectura y una interpretación de las distintas imágenes de autor que se producen a lo largo de una trayectoria literaria; imágenes movilizadas y hasta contradictorias, por eso es de suma relevancia mirarlas en perspectiva como la historia literaria del autor y su devenir por el campo literario a través de los años.

<sup>6</sup> El *ethos* puede ser rápidamente entendido por Maingueneau como una “instancia subjetiva que se manifiesta a través del discurso, escrito u oral”, instancia que se caracteriza por ser voz y cuerpo enunciante, ubicado históricamente en una situación de enunciación (1996: 79). Según este autor, “el *ethos*, por naturaleza, es un *comportamiento* que, en tanto tal, articula lo verbal y lo no verbal para provocar en el destinatario efectos que no se deben solo a las palabras, al menos no por completo” (2002: 57).

<sup>7</sup> En cuanto a éstas reconoce la entrevista como uno de los únicos géneros en los que el autor puede regular una presentación de sí mismo, aunque esa presentación se ve constantemente negociada con el entrevistador, motivo por el cual concluye que no siempre el escritor puede controlar la imagen proyectada. Esa imagen “no le es indiferente al escritor. Por el contrario, este desea, en una cierta medida, controlarla” (2014: 79) y en ese deseo de control el escritor debe, quiéralo o no, “situarse en el mundo de las letras, esto es, posicionarse en el campo literario. De ahí que su imagen de autor juegue un rol fundamental para determinar la posición que ocupa o que desea ocupar” (2014: 70).

<sup>8</sup> Esta perspectiva nos vincula con los planteos que quince años más tarde realizará Meizoz en *Posturas literarias*, ya que la misma abarca tanto las nociones de *ethos* y de imagen de autor -aquella imagen que surge de los propios textos o “en la dimensión imaginaria” según Gramuglio- como la de postura, la cual integra “lo estrictamente subjetivo” con el lugar dentro del sistema literario y dentro del sistema social.

<sup>9</sup> Todas estas nociones se encuentran condensadas en la contemporánea categoría de *postura*, puesto que la misma comporta tanto una posición poética sobre el propio hacer literario como una posición ética en vinculación con el propio campo y el lugar que se pretende ocupar en el mismo.

<sup>10</sup> Estos tópicos, construcciones atravesadas por la historia que “se reformulan y resemantizan en función del contexto en que se inscriben” (1992: 39), son el antecedente de lo que José-Luis Díaz llamará *escenografías autoriales*: figuras aceptadas y disponibles en el campo literario a las cuales los escritores echan mano para construir la propia imagen.

---

<sup>11</sup> Tanto “El curioso” como “El investigador” son dos posturas diferentes que asume el autor Jérôme Meizoz: de esta forma, expone su teoría en el discurso a la vez que se pone en escena y asume un rol dual.

<sup>12</sup> En su composición la postura presenta una doble dimensión, una *conducta* y un *discurso*, es por este motivo que el teórico la entiende como “la presentación que un autor hace de sí mismo y las conductas públicas relacionadas con lo literario (premios discursos, banquetes, entrevistas públicas, etc.) como la imagen que proyecta a través del discurso, aquello que la retórica ha llamado *ethos*. Al hablar de la «postura» de un autor, describimos simultáneamente los efectos del texto y de las conductas sociales. Dicho de otra forma, esta noción articula, en un mismo plano metodológico, la retórica y la sociología” (2015: 6).

RECIAL Vol. X, Nº 15

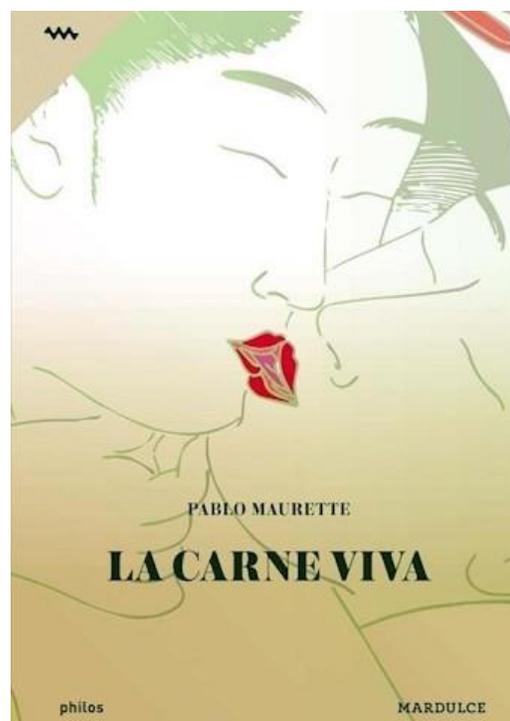
**RECIAL**

Junio 2019, Córdoba, Argentina.

**LOS MISTERIOS INSONDABLES DE LA CARNE. UNA LECTURA DE LA  
CARNE VIVA DE PABLO MAURETTE**

Pablo Maurette. *La carne viva*. Buenos Aires: Mar Dulce, 2018, 227 pp.

Agustina Giuggia\*



Pablo Maurette (1979) es licenciado en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires, magíster en estudios bizantinos por la Universidad de Londres, doctor en literatura comparada por la Universidad de Carolina del Norte y profesor de Literatura Comparada en

---

\* Lic. en Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Lic. en Comunicación Social, Universidad Católica de Santiago del Estero. Enviado 06/05/2019. [agustinagiuggia@gmail.com]

la Universidad de Chicago. Sin embargo, su nombre se hizo conocido en Argentina luego de que en el verano de 2018 propusiera, a través de la red social Twitter, comenzar una lectura colectiva de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri. A pesar de la novedad, esta apuesta por democratizar la palabra no es la única que podemos rastrear en la carrera de Maurette, ya que ha sabido construir líneas de fuga a los imperativos de la escritura académica a través de la publicación de dos libros de ensayos difíciles de encasillar que recuperan su trabajo doctoral y lo hacen llegar a un público más vasto.

La primera de sus obras es *El sentido olvidado. Ensayos sobre el tacto* (2015), en donde se dedica a explorar la manera en la que el arte, la filosofía y la literatura evocan de una forma u otra la experiencia de lo táctil, relativizando la primacía del oclocentrismo de Occidente. Allí, Maurette no solo aborda obras o autores que tematizan el sentido del tacto, sino que también busca rescatar aquellas expresiones artísticas que producen experiencias hápticas, es decir, que tocan, que conmueven, que emocionan. Si tenemos en cuenta que el tacto es un sentido ligado excepcionalmente al cuerpo, podemos entender por qué, en su segundo libro, el autor opta por rasgar la superficie de la piel para dedicarse de lleno al estudio de la carne. *La carne viva* (2018), objeto de esta reseña, es una obra que puede pensarse como continuación temática de la anterior en la medida en la que en ambas subyace, con la misma fuerza, una idea central: el arte tiene la capacidad de afectar.

El libro comienza con un prefacio en el que Maurette retoma una fábula antigua sobre un naufrago en una isla desierta, cuyo autor es Abentofail, un intelectual musulmán del siglo XII. En esta historia, un niño es criado por una cierva y cuando ésta muere, en él nace una inquietud intelectual: cuál es la diferencia primera entre la carne viva y la carne muerta. Este planteo le sirve a Maurette para abordar lo que podríamos llamar el enigma de la carne a partir del fenómeno de la encarnación, entendido por fuera de su ligazón religiosa, como proceso mediante el cual algo cobra vida. A partir de allí, el autor propone entender a la obra de arte como una forma particular de encarnación y por ende, da inicio a un recorrido por imágenes, metáforas, obras y autores vinculados a la carne con el objetivo de encontrar el núcleo donde germina la creación artística.

En el primer capítulo de la obra, “Primero de enero”, Maurette retoma un problema que ha desvelado a los representantes de la ortodoxia cristiana, como lo es la circuncisión de Cristo, relatado en la Biblia. Mediante la evocación de dicho episodio, el autor no solo instala de lleno el tema de la carne, sino que también revela de alguna forma el milagro de la creación literaria. Para Maurette, una mirada secular de la historia de la circuncisión de Cristo permite analizar en detalle la mecánica de la imaginación narrativa y el papel fundamental que, en ello, desempeñó el cristianismo.

“Borges y la bestia de bengala”, el segundo capítulo de *La carne viva*, ingresa de lleno en la vida y la obra del escritor argentino bajo una hipótesis central: Borges debe ser entendido como una escritura que se hizo cuerpo. Según Maurette, Borges volvía literatura todo lo que tocaba, en parte, porque su ceguera lo obligaba a proteger su memoria mediante la encarnación en palabras de lo vivido. En él, ese imperativo de metamorfosear la experiencia transforma la ceguera en un don, en la medida en que implica la iniciación de una nueva vida, obligadamente háptica. Como se puede ver, Maurette lleva adelante una revisión del archivo crítico borgeano para sacar a la luz un Borges táctil, frente a aquellas lecturas metafísicas y milongueras del escritor argentino.

El capítulo tres, “El infierno de Ashoka”, es un ensayo sobre el fenómeno del dolor, a partir de la historia del tercer emperador Mauria y su cárcel, templo infernal en donde se realizaban toda clase de castigos corporales. Recuperando las creencias budistas sobre el sufrimiento y el deseo como principales pilares de la vida humana, Maurette resalta el hecho de que es en el dolor en donde se manifiesta el cuerpo en tanto que carne. Lo interesante aquí, es que el autor retoma esa idea de cuerpo violentado para explicar el mecanismo de la traducción literaria al pensarla como un ultraje del texto que lo disecciona para luego recomponerlo.

“Historia natural de la autodestrucción” es el capítulo que sigue y está enteramente dedicado a analizar la obra de Jorge Barón Biza, *El desierto y su semilla*, en tanto que para Maurette, éste es uno de los pocos libros argentinos que profundizan el drama de la carne. En la novela, el narrador cuenta en detalle la experiencia atroz que le tocó vivir a su madre al ser agredida con ácido por su ex marido. Una vez más, la carne no solo se vuelve protagonista de un recorrido crítico por el proceso de destrucción y reconstrucción del rostro de la mujer, sino que también sirve de analogía para rescatar el impulso reconstructivo del arte en medio del caos que lo amenaza.

El último capítulo, “Mono no aware”, está dedicado al reconocimiento de la caducidad de la carne y por ende, a la transitoriedad y a la fragilidad de la existencia. La historia que sirve de puntapié es un concepto de la estética japonesa del siglo XVIII. Según Motoori Norinaga, *mono no aware* es la descripción de un modo de sentir universal que precede a todo entendimiento: es esa tristeza originaria que nace de la evidencia de que algún día vamos a morir. Para Maurette, el arte nace de la necesidad imperiosa de expresar dicha angustia. Así, podríamos decir que, a lo largo de este capítulo, el autor construye una hipótesis que de alguna manera unifica todo el libro: si bien la carne es aquello que recuerda la finitud, es gracias a esta certeza que el arte es capaz de conmovernos.

Para concluir, podemos decir que *La carne viva* no solo es un conjunto de ensayos que vinculan el arte y el cuerpo, problemática central de la filosofía occidental de las últimas décadas, sino principalmente un libro sobre la afectividad, es decir, sobre la capacidad que tiene el arte, al igual que la carne y la piel, de afectar y ser afectado. Los puentes que Maurette construye entre obras clásicas y lecturas más contemporáneas demuestran que, a pesar de existir siglos de distancia, las pasiones se repiten sin cesar.