

Editorial

Homenaje a Julio Cortázar

En su cuarta entrega, *RECIAL* ofrece su pequeño homenaje a Julio Cortázar al cumplirse cincuenta años de la publicación de *Rayuela*. El adjetivo “pequeño” obedece estrictamente a la modestia del gesto editorial, pero está lejos de expresar nuestra inmensa admiración por la novela y el orgullo por el escritor argentino.

Para los lectores de literatura latinoamericana en el último medio siglo, Julio Cortázar es un escritor entrañable, provocador en varios casos de una decisión profesional y, para muchos otros, nada menos que el provocador a la lectura.

Su escritura que, en gran medida, se define por la ingeniosa articulación del arte con la vida se rige por un impulso innovador en ambas direcciones. Investidos de potencia persuasiva sus textos procuran consumir una invitación al lector a arriesgarse a jugar un juego que va siempre más allá de lo estético o, mejor, que no es nunca gratuito. En una extraordinaria conjunción de goce y reflexión, su poética hace centro en la posibilidad de movilizar al otro-lector e impulsarlo a asumir la responsabilidad de su existencia. Las novedades formales a nivel estético, la irrupción de lo insólito, lo fantástico, lo inesperado en el enunciado y, entonces, en la rutinaria realidad, alcanzan en su proyecto un valor estratégico orientado a des-acomodar al lector y obligarlo a moverse e involucrarse como protagonista de la historia del enunciado pero, sobre todo, de su propia vida. Su literatura es un desafío a buscar nuevas respuestas, un reto a poner patas arriba la lógica de la “realidad” cotidiana, y atreverse a descubrir algo distinto e invadir un espacio de libertad existencial. Una dimensión inexplorada, insondable, misteriosa “donde la ló(gi)ca acaba ahorcándose con los cordones de las zapatillas incapaz hasta de rechazar la incongruencia erigida en ley” leemos en *Rayuela* (Cortázar, 1972: 602).

En su inolvidable novela propone como en la rayuela, encarar la vida al modo de un desplazamiento de la tierra al cielo, disposición que requiere la actitud lúdica, ingenua y espontánea de los niños e impone dar los saltos necesarios para dejar un espacio de necesidades terrenales y contingentes para acceder a un ámbito de aspiraciones espirituales y trascendentes. La capacidad del cruce a la “otra orilla”, “del lado de allá”, implica despegarse de la mecánica y absurda “realidad”, la lógica de la costumbre, la improductiva inercia o una existencia inauténtica; en consecuencia, el desplazamiento configura un peregrinaje desde un ámbito caracterizado por la muerte a otro en el que predomina la vida y la libertad.

En su aspiración de penetrar todo orden cerrado para alterarlo, revolucionarlo, el “cronopio” cortazariano en la figura de Morelli des-solemniza y parodia la lógica de la vida, al mismo tiempo que des- articula el orden narrativo, los artificios de la trama.

En este sentido, el autor abre la posibilidad al lector de jugar con él en la obra, de sumarse al programa diseñado para sí mismo en la creación artística, busca anular las distancias entre autor y lector haciendo de éste su cómplice y consigue así, contraescribir una novela o escribir una contranovela como a él le gustaba definir a *Rayuela*.

En búsqueda incansable de suprimir el abismo entre arte y existencia y perseguidor de lo más auténtico y genuino en el ser, Cortázar se plantea la práctica escritural como una posibilidad de acceso a una dimensión desconocida, misteriosa de la vida y ofrenda al otro-lector la misma posibilidad mediante el juego de atrevimiento propuesto en la obra, y de este modo resemantiza el gesto creador del escritor. Equivalente al personaje de la Maga en la vida de Horacio Oliveira, el arte opera como puente hacia la otra orilla en el proyecto cortazariano cuya búsqueda de libertad estética hunde sus raíces en preocupaciones éticas y humanas “*toda obra es un puente hacia y desde algo, no es verdaderamente puente mientras los hombres no lo crucen. Un puente es un hombre cruzando un puente, che*” (Cortázar, 1973: 37). De manera que el juego estético queda regido por un impulso liberador del hombre hacia un espacio de posibles en la dimensión existencial.

De algún modo *Rayuela* sintetiza e ilumina muchos de los relatos de Julio Cortázar que nos dejan expectantes o desconcertados, asistimos en la novela al desarrollo del proyecto de escritura que moviliza su hacer literario íntegro.

Abierta, en movimiento, aparentemente incompleta su obra propone la continua revisión de valores heredados, de certezas consagradas, de formas reguladas y aunque sus personajes acaben constatando el fracaso de los valores buscados, siempre queda una grita por donde seguir buscando otra cosa. En entrevista con Luis Harss publicada en *Los Nuestros* el autor busca explicar la situación de este modo:

Más allá de la lógica, más allá de las categorías kantianas, más allá de todo el aparato intelectual de Occidente –por ejemplo, postulando el mundo como quien postula una geometría no euclidiana- ¿es posible un avance? ¿llegaríamos a tocar un fondo más auténtico?

Por supuesto no lo sé. Pero creo que sí (Harss, 1977: 288)

Se trata, entonces, de un juego sin certezas, de un arriesgarse sin red a la indagación en profundidades metafísicas, antropológicas y, a la vez, estéticas, se trata de emular el gesto de invención y creador del artista en la vida de todos los días.

Cincuenta años después del acontecimiento cultural que significó *Rayuela* para el mundo latinoamericano y la literatura universal, la propuesta del autor de renovación de técnicas narrativa puede entenderse, en buena medida, concretada por un conjunto de escritores que se hicieron eco de sus provocaciones. Mientras que los planteos de la novela en la dimensión humana existencial requiere su relectura para volver a inquietarnos, para recordar, en el sentido etimológico del término (re-cordis) de volver a pasar por el corazón, la invitación a no renunciar a la gesta liberadora del hombre que encarna Horacio Oliveira -Morelli en el texto.

Olga B. Santiago

olgasantiago@sinectis.com.ar

Referencias:

Cortázar, Julio (1972) *Rayuela*, Bs. As., Sudamericana.

(1973) *Libro de Manuel*. Buenos Aires, Sudamericana.

Hass, Luis (1977) *Los Nuestros*, Bs. As., Sudamericana.

NOTAS DESDE Y HACIA LA ISLA. AL MARGEN DE *RAYUELA* Y *LIBRO DE MANUEL*

Nancy Calomarde*

Resumen en español

El trabajo se propone indagar en la experiencia y escritura cubanas de Julio Cortázar a través de una serie textual que enmarca la publicación de las novelas *Rayuela* y *Libro de Manuel* y que se configura en torno a un conjunto de notas, cartas y prólogos. Esa red permite revisar algunas de las posiciones del escritor argentino, particularmente las discusiones en torno a la relación estética y política y su rechazo a los dogmatismos que percibía en muchas posiciones de los intelectuales cercanos. En segundo lugar, permite releer esos diálogos en los modos de una constelación poética cuyo epicentro se encuentra regido por la lectura de *Paradiso*.

Palabras clave: novelas- cartas- revolución- revistas- ficción- realismo- compromiso

Resumen en inglés

The paper aims to investigate the Julio Cortázar's Cuban experience and writing through a text series framing the publication of the novels *Rayuela* and *Libro de Manuel*, configured around a set of notes, letters and prefaces. This network makes it possible to review some of the positions of the Argentine writer, particularly the discussions on the relationship between aesthetics and politics, and his rejection of the dogmatism he perceived in the stance of many intellectuals around him. Secondly, these dialogues can be reread as a poetic constellation whose epicenter is governed by a reading of *Paradiso*.

Keywords: novels-letters-revolution-fiction magazines-realism-commitment

*Doctora en Letras. Profesora Adjunta de Literatura Latinoamericana II. Investigadora Formada del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC). Correo electrónico: nancycalomarde@yahoo.com.ar

Recibido 06/2013. Aceptado 08/2013

“Con ustedes, los cubanos, yo me desnudo como frente al mar (...)” (Cortázar en carta a Fernández Retamar)

“En esta islas a veces terribles en que vivimos metidos los sudamericanos (pues Argentina o México son tan insulares como su Cuba) a veces es necesario venirse a Europa para descubrir por fin las voces hermanas. Desde aquí, poco a poco, América va siendo como una constelación (...)” (Cortázar en carta a Lezama Lima)

Julio Cortázar se refirió en diversas oportunidades en términos de “mi enfermedad” al modo hipnótico y totalizador en que construyó su experiencia y escritura cubanas. La década (1963-1973) que enmarca la publicación de las novelas *Rayuela* y *Libro de Manuel* permite reconstruir esa serie. Se trata de una constelación, que la operación crítica activa, donde los textos literarios se entrelazan con las correspondencias, prólogos y notas configurando un debate en torno de algunos núcleos densos del discurso de época. Principalmente, se trata de pensar en una serie que reinscribe de manera sesgada la relación estética y política, en la medida en que promueve una criba en la lógica regida por las dicotomías y los férreos dualismos que marcaron buena parte de la reflexión literaria de esos años. Relaciones como arte y revolución, compromiso y libertad, realismo y antirrealismo, economía estilística y gasto barroco vuelven a ponerse en tensión productiva. De este modo, la escritura enlazada entre las novelas y sus paratextos habilita un camino oblicuo para revisar la relaciones entre escritura y revolución, y particularmente comprenderla como un punto de fuga de la tensión entre autonomización vanguardista y compromiso sartreano, los modelos hegemónicos que regulan el debate de los años 60.

Sin duda, es éste el período más denso en la relación entre el Cortázar escritor y las instituciones culturales cubanas, especialmente *Casa de las Américas*. A principios de la década no solamente comienzan sus reiterados viajes a La Habana, y con ellos la amistad con muchos escritores- que tendrá el denominador común de construirse, por sobre todas las empatías como un vínculo literario- sino que pocos años más tarde se publica *Paradiso* (1966), la novela poema de José Lezama Lima. *Paradiso*, *Rayuela* y *Libro de Manuel*, entonces, como en un *azar concurrente* lezamiano, se dan cita en el espacio de la literatura cubana y se convierten en usinas de conversaciones cruzadas que tejen una constelación mitopoética cuyo centro se configura en torno a la noción de Imago formulada por el poeta de la calle Trocadero.

Simultáneamente, el debate literario se va densificando. La larga “convalecencia” de Cortázar no se debilitará con el rechazo a las posiciones dogmáticas de algunos de sus amigos cubanos ni con su rol de mediador en el caso Padilla. Sin embargo, ese apasionado compromiso con la isla no estuvo desprovisto de críticas, negociaciones y recaudos al pensamiento teleológico. Si sus sucesivos recorridos por la Cuba de las pequeñas ciudades, granjas y cooperativas en compañía de su irrenunciable cámara fotográfica constituye un verdadero rito de iniciación, la escritura paralela de textos y correspondencias puede leerse como la ruta literaria que dibuja su acercamiento a una lógica-otra, aquella que le permite,

paulatinamente, repensar ese punto indiscernible entre realidad y ficción. En una misiva de marzo de 1963, de Cortázar a Arrufat, se lee:

Desde que regresamos de Cuba me asaltan enormes bocanadas de irrealidad; aquello era demasiado vivo, demasiado caliente, demasiado intenso, y Europa me parece de golpe como un cubo de cristal, y yo estoy dentro y me muevo penosamente buscando un aire menos geométrico y unas gentes menos cartesianas.

Si la ciudad europea es puro pasado *tan bello pero tan terriblemente muerto*. *Literatura, bah* (1999), la isla se configura para Cortázar como un borde entre literatura y vida, un borde cuya labilidad posibilita la operación de resemantización de los términos. De este modo, podemos observar que atributos propios de la experiencia empírica tales como vitalismo, densidad y temperatura comportan antes que rasgos de la percepción sensorial, los vasos comunicantes entre la literatura y el mundo. Esa confusión e interpenetración de campos irá articulándose en una concepción de lo literario no ya como cosa muerta y del pasado, sino como la fuerza imaginaria que desciende a los territorios oscuros de la experiencia humana para crear de nuevo lo real histórico.

La Casa de Cortázar

De esa intensa cultura de la colaboración literaria que anudó el deseo de Cortázar hacia Cuba, es preciso exaltar su labor concreta en *Casa de las Américas*, donde pese a participar solamente con una colaboración – el texto de la conferencia “Algunos aspectos del cuento” publicado en el número 60 de 1970- su labor de corresponsal, traductor y privilegiado interlocutor se deja leer nítidamente. Desde el Consejo Editorial trabajó en la búsqueda de materiales desde Europa y en la inclusión de muchos escritores latinoamericanos. Asimismo, como advierte Arrufat, en sus cartas comentaba en detalle cada número, proponía ideas y enviaba asiduamente grandes sobres amarillos con colaboraciones de diversos autores (1964, XVI). Invitado por Haidée Santamaría a ocuparse de *Casa* inmediatamente después del triunfo de la revolución, será el mismo Arrufat quien recupere “la marca perdurable” de los cronopios capturados en las páginas de *Ciclón* (1957-1959) y sugerir, en 1963, el nombre de Cortázar para integrar el Jurado del Premio. Es en esa visita cuando conoce a José Lezama Lima¹. Conmovido de admiración e intimidado, afirma en carta a Retamar que es uno de los escritores que le hacen tener confianza en *nuestras tierras, en lo que habrá de ser finalmente esa América misteriosa* (Fernández Retamar, 2013: 71). En su primera visita oficial a la isla, entonces, no solamente comparte la lectura de las novelas enviadas para el concurso con Lezama Lima y Marechal, sino que también lo hace con los miembros del comité de la revista, entre otros con Mario Vargas Llosa y Ángel Rama. Junto a estos últimos, elabora una “Declaración” que convoca a la unidad de los intelectuales de izquierda frente a la penetración norteamericana e invita a una futura reunión de los intelectuales del tercer mundo. Como final de fiesta, el jurado decide por unanimidad en esa ocasión entregar el premio a David Viñas por su novela *Los hombres de a caballo*.

Ese mismo año, ante la requisitoria de Arrufat² de textos suyos para la revista, Cortázar se disculpa, aduciendo haber quedado “despalabrado” después de *Rayuela* y

proponiéndole en el lugar de un texto inédito, la edición de *El perseguidor* argumentando su potencialidad de apertura a otros universos culturales como antídoto al insularismo estrecho. En este sentido, afirma *creo que tiene interés para el público cubano, a quien en los últimos tiempos les están un poco vedadas las atmósferas extranjeras* (Cortázar, 1999). En segundo lugar, pone a jugar ese texto en el debate acerca del individualismo que implicaría la idea de autonomía ficcional y la inviabilidad de adscribir estéticamente a la doxa marxista:

La vida de un músico negro de jazz (...) es ahí un pretexto para interrogarse sobre la condición humana individual, y bien sé que tanto tú como yo sentimos continuamente en peligro y amenazada esa interrogación colectiva que, por lo menos en la literatura, no ha dado hasta ahora gran cosa. (1999)

Como se sabe, el argumento de Cortázar no sirvió para convencer a las autoridades de la revista que no publicaron ese “pretexto”, probablemente poco preocupados- filosófica, ideológica y estéticamente- por las cuestiones que involucraban estrictamente al plano de lo individual. Pese al lugar que ocupa Cortázar para esos años dentro del campo intelectual cubano, no vacila en calificar de “temeraria” la apuesta por sus cuentos, percibiendo a las claras el conflicto entre su escritura y el canon que venía construyendo la revista. Más aún, tan excepcional le parece la propuesta que no duda en organizar una reunión conspirativa entre la *Casa* y sus textos, burlando la avaricia de su editor. Sostiene:

Ya lo de editar. "El perseguidor" me parecía magnífico; pero que ahora, llevados por un entusiasmo que no trepido en calificar de temerario, Calvert y vos estén dispuestos a editar una antología de mis cuentos, me deja acentuadamente estupefacto. ¿Lo han pensado bien? Si es así, mi respuesta no puede contrariar tan catastrófica decisión (1999)

El texto de Arrufat como prólogo a la antología de cuentos de Cortázar que finalmente publica *Casa* en 1964, reubica al texto en el centro del debate entre la autonomía ficcional y el modelo colectivista implícito en el paradigma del realismo marxista. Dice el autor de *Los siete contra Tebas: Estos cuentos significan algo pero el lector puede disfrutarlos sin descubrir su significado que es múltiple e inagotable. Se trata de ficciones, es decir ejercen sobre el lector la seducción. Lo demás, este prólogo inclusive, son meras especulaciones* (Arrufat, 1964: XVI). Si el canon que las instituciones cubanas están forjando-centrado especialmente en ciertas formas del realismo-didactismo y de la poesía conversacional- resultan “meras especulaciones”, la apuesta ficcional de la estética cortazariana se convierte en la fractura que hace posible el ingreso de un aire nuevo, el hálito de una escritura capaz de generar un diferente paradigma lector que recupera el goce como principio regulador de una moral literaria desacreditada. Es este sentido que el debate negocia con las formas de reinención de la vanguardia que tuvo a la revista *Casa* como uno de sus principales protagonistas. Juan Carlos Quintero Herencia ha señalado la dificultad para detectar en sus páginas una adscripción llana al realismo. Lo que más bien advierte es un rodeo de rastro vanguardista que coquetea tanto con el realismo como con las formas del didactismo revolucionario (2002:447), especialmente en las intervenciones de Roberto Fernández Retamar.

En su lectura de *Rayuela*, publicada en el número especial de la revista dedicado a la nueva novela latinoamericana con el título “Las armas secretas de Cortázar” dará Arrufat³ un paso más al colocar al texto en el plano de la autonomía más radical, la del mito y la revelación poética: *Cortázar intenta de nuevo alcanzar el misterio de la creación artística, y con ello el sentido oculto, la revelación (XVI)*.

Si en esos contactos, se descubre una intensa comunidad de ideas y proyectos, el caso Padilla⁴ constituiría un antes y un después entre Cortázar y los intelectuales de *Casa*. En un momento de endurecimiento de las posiciones ideológicas del gobierno de Castro, se produce una profunda crisis y redefinición de los términos del activo binomio: intelectuales y revolución. En 1968, luego del cisma producido en la UNEAC⁵ a propósito del premio otorgado a Heberto Padilla por *Fuera del juego*, que contenía una crítica al proceso revolucionario y luego del posterior encarcelamiento del poeta, se produce una fisura en esa relación. Las implicaciones políticas y literarias de este *affaire* producen una catarata de reposicionamientos, particularmente ante la lectura de la autocrítica del poeta quien frente a la requisitoria oficial, acaba confesando todo aquello que se le pedía. Este episodio conmocionó al campo intelectual latinoamericano que hasta este momento, casi de manera unánime, había apoyado el proceso cubano. Muchos de ellos consideraron que la revolución había abierto la ruta estalinista en sus procedimientos. Cortázar no se mantuvo al margen del debate, sin embargo obró más bien como mediador en la ácida polémica logrando que el texto de pedido de explicaciones que solicitaban sus pares morigerase sus términos (pese a haberse negado a firmar los documentos producidos). No obstante esa mediación, la respuesta del oficialismo cubano fue extremadamente dura, es en 1971 cuando Castro formula la archiconocida sentencia: “dentro de la revolución todo, fuera de la revolución nada”.

Confesando su amargura y avizorando la dureza de los términos del enfrentamiento, Cortázar escribe el 23 de mayo de ese año, una misiva a Haidée Santamaría en la que introduce su texto “Policrítica en la hora de los chacales”⁶. Es en ese texto de ocasión donde Cortázar formula su noción de política crítica (contra las hienas y los chacales), como un acto revulsivo que si bien como primer efecto procura alinearse con la política oficial de la revista, se presenta también como una forma de la autocrítica respecto de sus posiciones anteriores en los debates sobre el individualismo y el comunitarismo. Allí, reformula el lugar del intelectual-escritor ante los conflictos de la hora:

Todo escritor, Narciso se masturba/ defendiendo su nombre: el Occidente/ lo ha llenado de orgullo solitario. ¿Quién soy yo/ frente a pueblos que luchan por la sal y la vida,/ con qué derecho he de llenar más páginas con negaciones y /opiniones personales? (Cortázar, 1971:45)

Como en un diálogo con Lezama y su “Muerte de Narciso” (1937), el texto intenta esforzadamente ubicar a la escritura en la tensión entre un paradigma individualista y otro colectivista, entre el occidentalismo y el localismo, haciendo ostensible, antes que los principios literarios, una ética histórica que solapa este “yo” y sus opciones personales. Desde dicha posición, la de los “pueblos que luchan por la sal y la vida”, figurativiza un estandarte. Con un *locus* preciso y un símbolo, la función del texto intenta cancelar un debate que, por extemporáneo y banal, aislaría a los intelectuales en la isla narcísica de la literatura. En la “hora de los chacales”, una sola posición es aceptable.

Pese a esgrimir la más categórica argumentación en torno a la causa cubana y pese a su declaración radical de *Comprend[er] a Cuba como sólo se comprende al ser amado*, el episodio permitirá redefinir la relación del argentino con Cuba en general, y con los intelectuales orgánicos a la revolución. Si bien es verdad que posteriormente no existieron roces tan violentos, el vínculo se había modificado irreversiblemente y la mirada de Cortázar se desplazó del centro de la isla hacia otras zonas temblorosas del espacio latinoamericano. El *Libro de Manuel* puede leerse como una respuesta radical a estos debates y corrimientos.

El otro amigo entrañable de Cortázar en *Casa* es Roberto Fernández Retamar. El sesgo de esta amistad se inscribe en el cruce de dos fervores idiosincráticos, el “Fervor de la Argentina” de Retamar y el de la Cuba de Cortázar. El primero, ya en 1955 había escrito un ensayo de juventud: “América, Murena, Borges” para la revista *Orígenes* (1944-1956) donde prefigura su interés por la literatura del sur. Haciendo sistema con este ensayo, la nota de 1961 publicada en el periódico *Hoy* de La Habana con el título “Varios recuerdos argentinos” (Fernández Retamar, 2013:55) vuelve a dar testimonio no solo de su carácter de lector atento de la literatura argentina sino principalmente de la idea de que existía más allá de la distancia geográfica un vínculo transhistórico y transgeográfico entre ambas culturas. Se trataría de una relación tan radical al punto de explicar, por un “efecto cubano”, el languidecimiento que Retamar observa en la revista *Sur*. *Cuba la ha desgarrado*, afirma categóricamente.

Es en 1963, cuando Cortázar, conoce al autor de *Calibán* en ocasión del premio *Casa*. La relación literaria entre ambos escritores se construye minuciosamente a través de múltiples textos cruzados, en una serie ininterrumpida que solamente clausura el cubano en 1984, cuando despidió al autor de *Rayuela* con su “Última carta a Julio Cortázar” publicada en el número 164-5 de la revista.

Algunos apuntes a partir de esos entrecruzamientos de cartas y notas. En la nota del cubano, “Julio Cortázar en Cuba”, de 1967, publicada en *Siempre* de México y *Punto Final* de Santiago de Chile, el autor relata que en la primera visita a la isla, Cortázar había leído la crónica de Guevara “Alegría de Pío”, y que, a partir de esa lectura, escribe el relato “Reunión” en el que evoca el desembarco del Granma en 1953. Encarnando los personajes de Castro y Guevara desde una perspectiva antiheroica e intimista, la forma de un diario da espacio al relato de la violencia, la suciedad, el asma, tópicos que lo saturan y cancelan cualquier visión triunfalista de la revolución. En todo caso, se hacen, allí, visibles sus riesgos: el aletargamiento de la pulsión transformadora. Fernández Retamar en nota al pie a la publicación de la misma misiva, sugiere la incomodidad del Che frente a su representación aduciendo que al (...) *Che no le era cómodo elogiar el cuento “Reunión” que tanto le concernía* (75), aunque sin expedirse sobre la principal “incomodidad” que podría suscitar su lectura, la puesta en cuestión del *telos* revolucionario. Simultáneamente, Cortázar, como justificándose de su perspectiva, señala

Me divirtió mucho la historia de tu conversación con Guevara en el avión. (...) Es natural que al Che mi cuento le resulte poco interesante (no lo dices tú pero yo ya había recibido otras noticias que me lo hacen suponer. Una sola cosa cuenta, y es que en ese relato no hay nada “personal”. ¿Qué puedo saber yo del Che, y de lo que sentía o pensaba mientras se abría paso en Sierra Maestra? La verdad es que en ese

cuento él es un poco (mutatis mutandi, naturalmente) lo que fue Charlie Parker en “El perseguidor”. Catalizadores, símbolos de grandes fuerzas, de maravillosos momentos del hombre. El poeta, el cuentista, los elige sin pedirles permiso: ellos son ya de todos, porque por un momento han superado la mera condición de individuo (Fernández Retamar, 2013: 76).

De este modo vemos cómo Guevara, según el propio Cortázar es tomado menos como un personaje histórico que como una imago encarnando en la historia, un mito que eludiendo la lógica dilemática del individuo y la comunidad, invade y seduce a la inteligencia escritural. En la matriz de Lezama, negocia así con Fernández Retamar a partir del concepto de historicidad mítica que tanto les concernía a los intelectuales de *Casa*. La revolución aparece definida, en este cruce de correspondencias, como una encarnación de la causa del hombre y el socialismo como la única posible en los tiempos modernos. Entretanto, el rol del escritor de izquierda se configura no como un lugar de participación-acción en el *telos* historicista sino como un mecanismo transhistórico que articula vida y escritura: *un estado en el que la intuición, la participación al modo mágico en el ritmo de los hombres y las cosas* (190)

Dos años más tarde, Cortázar advierte a Retamar sobre su rechazo a la fórmula “intelectual latinoamericano”- “palabras que “me hacen levantar instintivamente la guardia y si además aparecen juntas me suenan a disertación”, antes bien se considera *un cronopio que escribe cuentos y novelas sin otro fin que el perseguido por todos los cronopios, el de su regocijo personal* (184). Sin embargo, en otra misiva le dirá, refiriéndose a su segunda visita a Cuba, que ese retorno significaba un punto de convergencia entre un futuro político imaginado (el socialismo global) y su origen latinoamericano, *una Latinoamérica de la que me había marchado sin mirar hacia atrás muchos años antes* (191).

En esa conversación epistolar no elude el problema candente del compromiso del escritor al señalar que su trabajo solo ocasionalmente puede dar testimonio de él, porque por encima de esa posición, está la *libertad estética que ahora me está llevando a escribir una novela que ocurre fuera del tiempo y del espacio histórico* tanto como antes había escrito un cuento claramente localizado, que “ocurre en tu tierra”. El escritor argentino inventa entonces un lugar estético-político, donde hace tensar la matriz mágico-poética con la teleología de inspiración socialista y construye como depositario de esa sutura, al intelectual orgánico de *Casa* que era Retamar.

Por último, algunas consideraciones sobre *Rayuela* vertidas en las epístolas. En 1964 Cortázar afirma que quedó en trance después de leer la carta donde Retamar comenta su novela, un trance que explica por tres razones principales. Primero, porque la experiencia lectora del cubano configuraría un encuentro poético con el universo imaginario de la obra, donde el lector Retamar realiza mucho más que una lectura ajustada. Certeramente, descubre lo más inasible, el espacio la intencionalidad narrativa. En segundo lugar, se trataría de un encuentro que, trascendiendo el acto de lectura, vendría a configurar una “vivencia lezamiana”, vale decir una concurrencia de la causalidad oblicua que rige la experiencia humana en la cual el conocimiento se construye por la vía del desvío, la fragmentariedad y el azar. Por último, esa lectura trasciende el diálogo entre dos subjetividades para crear una comunidad literaria, a partir de un “puente entre ambos” (69). *¿De modo que se puede escribir así por uno de nosotros?* es la frase de Retamar que

reproduce, impactado, el argentino para quien nada importa su autor sino la llegada a un nuevo tiempo, “un tiempo americano” en el que sea posible *esa escritura*. Se trata de un concepto de escritura que se imprime como la marca de una forma de expresión (*La expresión americana* de Lezama) que no solamente elude la lógica del modelo-copia, sino particularmente, se piensa como invención-creación. Comenta a propósito, que Asturias había valorado que un libro suyo encabezara la lista de *best sellers* en Buenos Aires como una prueba de la existencia de un público lector capaz de valorar la escritura latinoamericana y a sus autores lejos de las traducciones y del esnobismo. Y advierte que la juventud de sus lectores no los invalida a aceptar el reto de acabar con las tradiciones sudamericanas atravesadas por el complejo de inferioridad, el de *ser nosotros tan pobres*.

De este modo, lectores ambos, configuran una escena de lectura latinoamericana, regida por el encuentro entre dos visiones poéticas convergentes: la del maestro Lezama y la de Julio Cortázar. Si el cubano había postulado una epistemología poética, entendiéndola como sistema poético del mundo, a través de la cual el artificio del arte se postularía como un vehículo “contramoderno” (Chiampi: 2000)- a contrapelo de los racionalismos, las vanguardias y la modernidad literaria-, susceptible de generar un pensamiento americano, el diálogo entre el autor de *El Perseguidor* y Retamar⁷ puede leerse, precisamente, en el vórtice de esa conversación. El punto de anclaje del coloquio se encuentra, de manera obsesiva, en las lecturas de *Paradiso*.

Para cerrar este apartado, conviene recordar la operación institucionalizadora que realiza la revista en el antológico número 26 de 1964, donde recoge una muestra sustantiva de la nueva novela latinoamericana, dentro de la cual, *Rayuela* ocupa un espacio clave. Si con bastante evidencia el número recoge la prescripción política para los intelectuales, este número en su conjunto constituye antes bien la institucionalización de un nuevo mapa político y cultural de América Latina y de Cuba, y en particular una distinta forma de pensar América⁸.

El azar concurrente: la Imago de Cortázar y Lezama

Los casi 20 años que transcurren entre 1957 y 1976, marcan una ruta de intercambios epistolares, notas, y reescrituras compartidas entre ambos escritores. Para Cortázar esa ruta lleva implícita el acercamiento a la Imago lezamiana como forma de concebir, de un modo **disruptor**, el oficio literario. Si para Lezama la literatura (la poesía, en rigor) se crea a partir de una dinámica hipertélica cuya ruta principal se diseña como la imagen encarnando en la historia; vale decir, la imagen haciendo el descenso órfico de la creación, es, precisamente, en la ruta de Oliveira en *Rayuela* donde leerá el cubano la excepcionalidad de una mirada poética capaz de crear -órficamente-los fragmentos de un mundo.

Sin embargo, Lezama no hace una única lectura del texto del argentino. Como ha estudiado César Salgado, entre 1966 y 1968 media el hiato dado por la generosa crítica de Cortázar sobre *Paradiso*, que lo convertirían en ese “lector múltiple” de *Rayuela*. Después de la lectura de “Para llegar a Lezama Lima”, se produce en el cubano un redescubrimiento de novela de 1963, que desplaza una lectura *reservada y escéptica* por otra *entusiasta y desbordada* (2010:87).

En su ensayo “Cortázar o el comienzo de la otra novela,” publicado en *La cantidad hechizada* y como prólogo a la edición cubana de *Rayuela* de 1968, Lezama corrige aquella lectura inicial que dos años antes había hecho pública en *Casa de las Américas* frente a otros dos conspicuos ponentes, Roberto Fernández Retamar y Ana María Simo, en una mesa sobre el texto cortazariano. Para entonces, Cortázar ya ocupaba un lugar de enorme visibilidad en el campo literario cubano, al punto de ameritar un acto público sobre su obra recientemente editada. En verdad a partir de 1961, luego del cierre de *Lunes de Revolución* y de la primera disputa entre Castro y los intelectuales tras la prohibición del corto PM de Saba Cabrera Infante, la figura de Cortázar comienza a adquirir visibilidad. Es, precisamente, en ese momento cuando se hace ostensible la polémica. Lo que está en juego es la pregunta acerca de si la independencia artística postulada por la vanguardia podría ser leída como un síntoma del individualismo burgués que, de serlo, vendría a contradecir dos núcleos duros: el mandato colectivista de la Revolución y la noción de compromiso intelectual (que intensamente se venía discutiendo en *Lunes*). En este contexto, el paradigma literario que el escritor argentino encarnaba para los lectores de la isla sirvió para argumentar que la radicalidad de la forma también podría constituir el mayor compromiso con la revolución.

Rayuela, sostiene Lezama en aquel coloquio, es la obra derivativa de “un hombre de la era de los ocasos” (1971:55), frente a la hipótesis de Retamar de que la obra era el equivalente latinoamericano del *Ulises* de Joyce. Es la misma hipótesis que años atrás había formulado el otro amigo cubano de Cortázar, Edmundo Desnoes, para la lectura del irlandés. Retamar y Desnoes ven en Cortázar lo mismo que en Joyce, la función de un *escritor subalterno, genial y rebelde*, [que] *usurpaba los fuegos técnicos de la alta vanguardia europea con una intención anti-hegemónica y liberacionista* (Salgado, 2010: 89).

Si, en esa primera lectura pública de Lezama, la obra de Cortázar se define como una operación de extrema vanguardia, que *tiene suficiente nitrogliscerina para reventar la literatura antigua*, pero no para llegar a *“habitar una nueva isla* (Lezama Lima, 1971: 47), parece evidente que, con méritos y deméritos, la novela no alcanza a constituirse en una verdadera obra de creación, porque no logra acercarse a la fórmula “creación-encarnación”, la idea de *poiesis* lezamiana. En todo caso, parece decir el texto, no se desmarca de un pastiche estilístico, aprisionado en juegos vanguardistas.

No obstante, a partir del momento en que Lezama lee la nota de Cortázar sobre la novela-poema lezamiana, y de la cada vez más frecuente conversación epistolar entre ambos, se advierte mutua fertilización. [*Procuró*] *echarte una lazada en un ensayete*, le escribe Lezama a Cortázar el 18 de marzo de 1968 (Lezama Lima, 1998: 372), cuando le envía a París su relectura de *Rayuela*. Si la lectura cortazariana había habilitado la creación de esa mutua fecundidad creadora, el reconocimiento por parte de Lezama de la potencialidad mitopoética hará que en el lugar de la hipótesis de obra derivativa y fatua, el cubano reconozca- narcisísticamente- a un par de *Paradiso*. Lezama se desvía de la atención de Morelli y Oliveira- cuyas perspectivas estarían signadas por la negatividad y la crítica-, hacia la Maga, quien se le presenta como central en la composición de *Rayuela* y la encarnación de aquello que apenas había entrevisto como marginal en su lectura de 1966. *El paudeuma o infantilidad creadora* pasa ahora a convertirse en el punto básico de su revisión.

Como acusando levemente un reclamo, en la misiva de respuesta, Cortázar solo le dedica un párrafo a la nota de Lezama. Sin embargo, lo epigonal y breve no desluce la

potencia creadora de su respuesta. El argentino acusa el impacto de la lectura tras quedar deslumbrado y perplejo frente a un texto (el de Lezama sobre *Rayuela*) que nada tiene de *hojarasca crítica*, sino todo de revelación: *Tú entablas el diálogo con las Sombras (...), tú ves* (1998:1251), señala. Cortázar exalta que Lezama ha descubierto la ruta que él mismo (Lezama) venía postulando para la Imago poética: el descenso órfico encarnado *en el descenso de Oliveira a la morgue refrigerada del manicomio* (1251)". Pese a esa confesión, de ninguna manera el texto acusa una actitud discipular, antes bien, el argentino se ubica en un espacio de encuentro mágico y de revelaciones convergentes. Con la radicalidad que configuró esa amistad literaria, el autor de *Rayuela* hace el homenaje más exquisito a Lezama, al señalar *No cualquier texto engendra páginas como las que has escrito. Ahora ya me puedo morir*"(1251).

La segunda lectura, casi opuesta a la anterior, configura también el tributo a la que Cortázar había ejercido sobre la propia obra de Lezama. En aquella novela poema de 1966, el cubano había extremado las postulaciones de su sistema poético, al postularla como la "Sumula nunca infusa de excepciones morfológicas", vale decir como la totalidad hecha de fragmentos, la literatura como una segunda naturaleza- urdida sobre excepciones morfológicas- ostensiblemente artificial y regida por la lógica de la Imago, tanto en su dinamismo descensional como en la manera de hacerse cargo de la historia. En carta de ese año a Retamar, resume algunas de estas ideas fundantes de una pareja literaria: *Lo que entre ustedes ha hecho un Lezama Lima, es decir asimilar y cubanizar por vía exclusivamente libresca y de síntesis magicopoética de los elementos más heterogéneos de una cultura (...), me ocurre a mí hacerlo a través de experiencias tangibles, de contactos directos (...)* (Fernández Retamar, 2013:192)

Casi en soledad, frente al silenciamiento público que para 1966 pesaba sobre su obra, Cortázar postula tres principios básicos "Para llegar a Lezama": la vivencia oblicua, la causalidad tangencial y la categoría de escritura de frontera. Llegar a Lezama, para el otro latinoamericano, solamente es posible a través del borde iridiscente de una frontera poética, esa que abre un margen cuestionador de los relatos homogeneizadores, tanto de la modernidad literaria proveniente de las metrópolis como de las tradiciones recuperadas por el canon latinoamericanista. La frontera es el espacio poético que hace posible postular una racionalidad alternativa, que al tiempo que problematiza los límites de aquellas lógicas, abre a la posibilidad infinita de un diálogo deconstructor de las asimetrías. En este sentido, lo fronterizo del diálogo instaura una lectura creadora dentro de la maquinaria regulativa del discurso cultural. Frente a los escritores de apolínea asimilación a los sistemas formales del régimen literario, del *perfecto ajuste expresivo* como el que ve en Borges o Paz, la excedencia lezamiana. Frente a lo meridiano del espectro contemporáneo, la liminaridad del maestro cubano. Es por eso que *leer a Lezama es una de las tareas más arduas y con frecuencia más irritantes que puedan darse* (Cortázar, 2004:45). Ese es el carácter de su infrecuencia, su oscura excepcionalidad. Como agrega el argentino, lector de Lezama: Apolo puede ser también nocturno, bajar al abismo para matar a la serpiente de Pitón (Cortázar, 2004: 45)

Son esas las razones que provocan una lectura de Lezama como experiencia fronteriza. Por un lado, como un diálogo especular, la poética del cubano le devuelve la imagen sesgada de su propia experiencia cultural latinoamericana, la de habitar los bordes, los espacios híbridos que conectan y abisman los diálogos entre metrópolis y periferias. Por

otro, la *poiesis* de Lezama que encuentra Cortázar trabaja sobre el azar, el fragmento, la selección, la morfología de las excepciones, la lógica de la tangencialidad; todos ellos, tópicos afines a su *Rayuela*. De este modo, el azar concurrente lezamiano concita el encuentro poético.

Para concluir, esta serie de escrituras cubanas de (y a) Cortázar permite recomponer los mojonos de una esmerada y generosa lectura entre pares; permite volver a armar un mapa, cuyo centro se asienta en las dos novelas-Imago para dar forma a una constelación de debates en torno al *tempo* americano, al mito, a los realismos, a la ficción y al lugar del escritor en el tembladeral de una década. Casi diríamos, que esta serie hace posible el mapa de una *Casa de las Américas* donde la temporalidad se espacializa y la imaginación se instaura como memoria latinoamericana; aquella casa que, inequívocamente, evoca Retamar en su carta de despedida al amigo argentino: la de *esa otra infancia poética con garabatos, proyectos para cuando seamos grandes, fuertes y. En fin.*

Bibliografía

Arrufat, Antón (1964) “Las armas secretas de Julio Cortázar”. En *Casa de las Américas N^o 26*, La Habana, pp. 110-116.

Cortázar, Julio (1999) “Reunión”. En *Todos los fuegos el fuego*, Círculo de lectores, Barcelona, 1966.

--- (1971) “Policrítica en la hora de los chacales”. En *Casa de las Américas N^o 67*, La Habana, pp 41-52.

--- (1967) “Para llegar a Lezama Lima”. En *La vuelta al día en ochenta mundos*. Vol. 2. Siglo XXI Editores, México, pp. 41-81.

---“Algunos aspectos del cuento” (1970). En *Casa de las Américas N^o 60*, La Habana.

--- (2004) *Rayuela*, Punto de lectura, Buenos Aires, 1963.

---- (1973) *Libro de Manuel*, Sudamericana, Buenos Aires.

--- (2009) “Cartas a Antón Arrufat”. En Revista *Matanzas III*, Matanzas. Disponible en: <http://www.atenas.cult.cu/matanzas/2009/3/Paginas/articulos/p41.html>. Consultado: 13-10-2013.

Chiampi, Irleamar (2000) *Barroco y Modernidad*, FCE, Madrid.

Fernández Retamar, Roberto (2013) *Fervor de la Argentina*, Casa Editora Abril, La Habana.

----“América, Murena, Borges” (1955). En *Orígenes N^o 34*, La Habana, pp. 296-296.

--- (1954) *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, Orígenes, La Habana.

--- José Lezama Lima y Ana María Simo (1968) "Discusión sobre 'Rayuela.'" Lezama Lima, José and et al. *Cinco miradas sobre Cortázar*. Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, pp. 7-82.

Gilman, Claudia (2003) *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Goloboff, Mario (1998) *Julio Cortázar. La biografía*, Seix Barral, Buenos Aires.

Lezama Lima, José (1996) *Paradiso*, Archivos FCE, Buenos Aires.

----- (1971) “Cortázar y el comienzo de la otra novela.” En *Las eras imaginarias*. Fundamentos, Madrid, pp. 149-170.

---- (1998) *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*. Edición de José Triana. Editorial Verbum, Madrid.

Quintero Herencia, Juan Carlos (2002) *Fulguración del espacio. Letras e imaginario institucional de la Revolución Cubana (1960-1971)*, Beatriz Viterbo, Rosario.

Salgado César (2010) “Lezama, lector múltiple de *Rayuela*”. En *Revista Casa de las Américas N^o 26*, pp. 87-94.

¹ La relación epistolar entre ambos escritores se había iniciado varios años antes, en 1957, según lo prueban las cartas recogidas en la correspondencia lezamiana (Lezama Lima, 1998). Sin embargo el conocimiento y lectura que el argentino tributa al mítico poeta, la antecede: “Hace dos años tengo ganas de escribirle, pero soy un perezoso. Ahora la lectura del fragmento de *Paradiso* que he leído en *Orígenes* me exige mandarle enseguida esta carta (...)”, señala Cortázar.

² Las misivas de Cortázar dirigidas a Antón Arrufat están recogidas en la revista *Matanzas N^o111*. Las referencias que siguen remiten a ese volumen.

³ Quintero Herencia ha señalado que el desplazamiento de Antón Arrufat como Jefe de Redacción de la revista, en su número 30, estuvo atado a la discusión acerca de canon que ella venía forjando -“el gesto poético y político de la vanguardia en la topografía revolucionaria cubana”. Esa discusión se articularía en torno de los siguientes interrogantes “¿qué espacio ocuparía este tipo de estética-política en la Cuba de los años sesenta? ¿Cuál sería la forma de su intervención y de su efectividad en el escenario cultural cubano?” (2002:446). Señala más adelante: “Arrufat sale de la Redacción de la *Casa* bajo condiciones ligadas a “temarios”, precisamente, “personales”, “morales” y políticos que la oficialidad deseaba ver representados en las páginas de la *Casa*” (247).

⁴ Diversos estudios críticos han abordado “el caso Padilla”. Remito especialmente a los de Gilman (2003) y Quintero Herencia (2002). Este último, además, constituye un aporte clave para el estudio integral de la revista *Casa de las Américas*.

⁵ Me refiero a la Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

⁶ La carta y texto de Cortázar fueron publicados ese mismo año en la revista *Casa de las Américas*.

⁷ Vale recordar que Fernández Retamar fue parte del proyecto origenista, llegando inclusive a ser incluido por Cintio Vitier en la célebre antología *Diez poetas cubanos* (1948) que contribuyó de manera decisiva a crear un canon cubano en la poesía del siglo XX. Por otra parte, su tesis de 1954, publicada con el título de *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)* constituye un tributo al magisterio lezamiano y un aporte crítico que dio inicio a una larga tradición de estudios sobre la “poética trascendentalista” del grupo.

⁸ “Este número de la revista es conceptualizado por la propia revista como una *respuesta* (literaria y política) al rompimiento de las relaciones diplomáticas con Cuba que, desde la Organización de Estados Americanos, decretaron algunos gobiernos latinoamericanos. La muestra que recoge el número narra el desencuentro entre trabajos simultáneos, no afines, entre lógicas políticas antagónicas. Se trata de dos miradas institucionales que se debaten, no sólo el “destino” de América, sino la geografía cultural del hemisferio, desde esta entrega de la Casa” (Quintero Herencia, 2003: 464).

Cardozo, Cristian – *Lenguaje y cuerpo en La Ciudad Ausente de Ricardo Piglia*. [Elektronische Ressource] Saarbrücken: Editorial Académica Española, 2013, 225 págs.

¿De qué manera es posible plantear la relación entre representaciones mentales, mundo exterior y lenguaje? La pregunta, central para el estudio de los problemas de la representación, vertebra el trabajo de Cristian Cardozo. Y a ella se agrega otra, más específica: ¿es factible buscar respuestas también en un texto de ficción como *La Ciudad Ausente*, la novela de Ricardo Piglia publicada en 1992?

En los primeros capítulos del trabajo el autor propone una síntesis de tres modos de abordar la problemática mencionada: la Semiótica de Charles S. Peirce y la Teoría de la Discursividad Social de Eliseo Verón por un lado y el “realismo interno” de Hillary Putnam por otro. Las dos primeras afirman la posibilidad de construir lo real a través del signo en un caso, a través de los discursos en el segundo, mientras que Putnam sostiene que la mente y el mundo definen conjuntamente la mente y el mundo. A la luz de estas perspectivas teóricas, se perfila el marco desde el cual C. Cardozo enfoca las posibilidades que tiene el lenguaje de construir o incorporar el mundo y los cuerpos.

Una lectura del *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio Fernández en clave teórica permite considerarlo como intertexto imprescindible para el análisis de los problemas de la representación en la obra de Piglia. Desde este punto de vista, la obra macedoniana sirve de fundamento para varios de los postulados tematizados en la novela de Piglia que hacen manifiestas las tensiones entre lenguaje, mundo y cuerpo. Entre ellos señalamos: a) una manera de entender los límites del lenguaje y de sus posibilidades de representar la experiencia, fundamentalmente los estados de placer y dolor, que resultarían comunicables a terceros; b) la noción de “todo-posibilidad”, en tanto capacidad del lenguaje de hacer existir lo nombrado; c) una concepción del arte sin referente externo, lo cual hace factible una obra autorreferencial o, mejor aún, una obra construida sobre la base de referencias a otras obras, “hecha de préstamos, de citas, de plagios deliberados” (206).

A diferencia de los críticos que lo preceden y que privilegian una lectura política de la obra de Piglia, C. Cardozo considera particularmente productivo el análisis del texto ficcional como una estrategia para hacer explícita la problemática de la representación. En su hipótesis central el autor del estudio postula la existencia, en la obra de Piglia, de un enunciador que se construye en el cruce de distintos modos de

entender el problema, en diálogo y tensión con otros enunciadores. *La Ciudad Ausente* es leída como un cuestionamiento de las posibilidades de representar lo real mediante el lenguaje por un lado y, por otro, como una manera de dar cuenta del conflicto entre políticas discursivas diversas, orientadas a la imposición de criterios para definir lo real.

Además de analizar la novela, C. Cardozo considera los ensayos de Piglia y su particular forma de entender la novela de Macedonio Fernández. En dichos ensayos aparecen alusiones a mecanismos de la ficción mediante los cuales se configura el aparato estatal como definidor de los criterios de realidad que rigen tanto a los sujetos como los relatos que instalan la creencia al mismo tiempo que sostienen el poder.

A la luz de la tradición macedoniana, la lectura de *La Ciudad Ausente* puede centrarse en el análisis de la posibilidad de decir las afecciones – particularmente el dolor –, de referir aquello que excede el lenguaje, de incorporar ficciones a lo real y de instalar la autorreferencialidad en tanto remisión a elementos intratextuales o bien, a una genealogía literaria que se integra a la novela. Esto va acompañado de procedimientos narrativos que hacen del texto un relato fragmentario, que incorpora remisiones a otros textos, que no está regido ni por continuidades ni causalidades y que no permite discernir los límites entre realidad y ficción, a la vez que “desencadena la existencia de una máquina hacedora de relatos [...] capaz de construir lo real social desde la esfera de lo literario” (135).

En el análisis de *La Ciudad Ausente* el autor tiene en cuenta la reiteración de procedimientos narrativos que permiten configurar una primera serie integrada por “El gaucho invisible”, “Primer amor” y “Una mujer”. En un segundo momento se destaca la lectura de “La isla” vinculada con el *Finnegans Wake* de Joyce, otro de los intertextos considerados ineludibles para el tratamiento del problema del lenguaje en la obra de Piglia. C. Cardozo pone de relieve dos ejes de lectura en “La isla”: la problemática de la reproducción verbal de un universo infinito, inestable e impreciso, y la de la autorreferencialidad en el arte. La filiación de *La Ciudad Ausente* con la obra de Joyce se funda en la recuperación de las estrategias de la parodia y de algunos motivos mediante los cuales explicita la incapacidad de aprehender el mundo a través del lenguaje y sostiene el postulado según el cual el mundo del arte se inscribe en una dimensión distinta a la de la vida que experimentan los sujetos. A una imagen ambigua del mundo corresponde también una escritura discontinua y fragmentaria en la que se suspenden las categorías de tiempo, de causalidad, de permanencia de las identidades.

La poética de la ambigüedad y la metamorfosis recuperada por Piglia, reaparece en algunos motivos. Cabe destacar la posibilidad de establecer homologías entre la asociación pigliana entre Liffey / río / lenguaje / todos los lenguajes y la joyceana entre Anna Livia Plurabelle y el Río Liffey. En este punto, Piglia retoma la poética de Joyce que asocia la figura femenina con la escritura, ambas vinculadas con la memoria. Con ello, se relanza la problemática de la representación en la medida en que en el lenguaje se sostiene la memoria de las afecciones en los cuerpos.

Después del recorrido teórico propuesto y del abordaje de las relaciones intertextuales entre la novela de Piglia y las obras de Macedonio Fernández y James Joyce, C. Cardozo concluye que en *La Ciudad Ausente*, más que corroer los modos convencionales de abordar el problema de la representación, Piglia hace coexistir y pone en tensión las distintas concepciones, sin que sea posible acceder a una respuesta unívoca y lineal al problema de las relaciones entre representaciones mentales, mundo y lenguaje.

D. Teresa Mozejko

teresa.mozejko@gmail.com

Recibido 07/2013

RAYUELA AYER Y HOY

María Elena Legaz*

Resumen

Celebramos los cincuenta años de la publicación de *Rayuela* de Cortázar, una novela que más allá de los avatares de las opiniones de la crítica, de las modas y de las generaciones, sigue apasionando al público lector. La originalidad de los procedimientos estructurales y narratológicos, la hibridez de los materiales puestos en juego, la fascinación producida por algunos de los personajes y la propuesta de un receptor cómplice, producen una ruptura significativa en el campo cultural de la década del sesenta. Puede hablarse de una suerte de libro infinito. ¿Cómo lo leemos hoy?

Palabras clave: Juego-lector-lado

HOPSCOTCH YESTERDAY AND TODAY

Abstract

We celebrated years of Cortázar's *Hopscotch* a novel beyond the opinions of critics, fashions and generations still love reading public, The originality of the structural and narratological procedures, the hybrid of materials placed in game the characters and the proposal of receiver accomplice, produces a significant break in the cultural field decade of the sixties. Can speak of a Kind of infinite book. Alf a century of *Hopscotch*?

Keywords: Game-reader-side

*Doctora en Letras Modernas. Docente e investigadora en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

mariaelena_legaz@hotmail.com

Recibido 06/2013. Aceptado 09/2013

Introducción

En uno de los relatos de *El Aleph*, "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", Borges señala que *La aventura consta en un libro insigne, es decir en un libro cuya materia puede ser todo para todos (Corintos 9:33) pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones* (Borges 1957: 35). Se refiere al Martín Fierro de Hernández. En ese sentido podemos decir lo mismo de *Rayuela* y más aún, pensando de nuevo en Borges, como en "El libro de arena",¹ le cabe otra denominación: "libro infinito".

La percepción de infinitud proviene de las posibilidades combinatorias que le otorgan a la novela de Cortázar los diversos lados, las diversas direcciones, las figuras y constelaciones que dibuja en múltiples travesías. Pero no es sólo la estructura de novela-laberinto lo que justifica esa infinitud, son los materiales que alberga en su interior, las historias que cuenta- aunque no las cuente como en lo que denomina "la novela rollo chino"- las reflexiones que los personajes formulan y de las que los lectores se hacen eco (o no), las teorías que propone, los mundos que explora, los géneros y lenguajes que rompe para sustituirlos por otros nuevos, todo lo que cita, alude o parodia, los planos de la vigilia y del ensueño que enlaza y los juegos y más juegos a los que apuesta desde el título.

Un libro insigne

Un libro insigne debe tener sus fanáticos y sus detractores; *Rayuela* los atesora por ambos lados (más del lado de los fanáticos, claro) y eso se pone de manifiesto en la avalancha de opiniones que se leen por la celebración del medio siglo de su aparición. Un libro insigne necesita poseer por lo menos un capítulo suprimido pues su autocrítica debe ser feroz (el de "La araña",² justamente por donde se había comenzado a construir la novela); necesita- ya que se propone como abierto- trabajar en sus prolongaciones: así *62 Modelo para armar*³ que surge del capítulo del mismo número (para que no queden como notas sueltas algunas de Morelli), o repetir el contexto móvil de los recortes de prensa que se incluyen en los capítulos prescindibles, pero seleccionándolos luego para reunir los testimonios de la represión, la violencia y el horror en

Latinoamérica y en el mundo cuando escribe *Libro de Manuel*⁴, o el relato “Recortes de prensa” de *Queremos tanto a Glenda*.⁵ Un libro insigne puede permitirse exhibir cierta pedantería cultural de saberes cosmopolitas, de una enciclopedia restrictiva de élites sobre todo si quien escribe es un traductor en varias leguas y no vive en su país sino en París. Un libro insigne es digno de dignos antecesores que el autor no conoce pero intuye como lo que ocurre entre esta novela de 1963 y *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio Fernández, pensada, semi-escrita en la década del veinte, abandonada y publicada sesenta años después.⁶ Un libro insigne debe contar entre esos antecesores al propio autor, quien ya piensa sus teorías de una novela- poema cuando dicta sus clases de literatura en Mendoza (clases después reunidas como “Teoría del túnel”⁷), quien reflexiona sobre la necesidad de eliminar a los lectores pasivos cuando ficcionaliza ese deseo en “Continuidad de los parques”⁸, quien pone en crisis todos los presupuestos de la narración en “Las babas del diablo”⁹, quien antes de construir los personajes de *Rayuela* se acerca al hombre, semejante o diferente, en cuentos como “Final del juego” y “El perseguidor”¹⁰ o a Medrano, Persio y el Pelusa de *Los Premios*¹¹. Un libro insigne puede no agotarse y leerse hoy de otro modo, porque jugar, inventar, emprender aventuras y revelarse contra la Gran Costumbre puede hacerse desde cualquier hoy.

Un libro infinito

La percepción de infinitud, quizás fue el mayor impacto de *Rayuela* sobre los lectores, y como Cortázar comprobó con asombro, en especial sobre los jóvenes que parecían estar esperando ese estallido de la imaginación al servicio de la invención para darle su confianza de antemano mientras, lo iba creando y descubriendo a la vez, para nombrarlo compañero de aventura, para convertirlo en su cómplice y terminar definitivamente con un tipo de novela objeto de consumo, que aprisionaba y enajenaba al receptor. El juego consiste en desdoblarse y plegar la novela en tres partes y con ayuda de una suerte de brújula que resulta útil para un navío de rumbo incierto como el Malcolm de *Los Premios*, emprender el viaje con la libertad de elegir entre dos itinerarios distintos. Además, entre las instrucciones que recibe el lector queda claro que se puede pasar por alto un territorio denominado “de otros lados”, es decir, con posibilidades de ser esquivado o desechado si no mediara la curiosidad de la aventura, el atractivo de lo prohibido.

El lector cómplice elegirá la lectura salteada (será el lector salteado de Macedonio)¹² que lo hará zigzaguear por los capítulos según el “Tablero de dirección”, con distintos números que remiten unos a otros. El menos osado, apegado a lo tradicional, leerá tal como se presenta el orden cronológico de los capítulos en el desarrollo de la novela, como siempre. Pero el resultado no será igual ni tampoco la tensión interior de la aventura. Y si pasa por alto el territorio de lo que engañosamente lleva el rótulo de prescindible, se perderá los capítulos en que casi escondidos entre otros materiales suplementarios, se elabora una teoría de “antinovela” o “contranovela” transcribiendo las ideas estéticas de Morelli, el personaje escritor que vive solo con su gato y su máquina de escribir y resulta portavoz del propio autor. Si se quiere llegar al

extremo de la aventura no da lo mismo leer de un modo o de otro, pero además se lea como se lea, siempre hay una trampa que lo aguarda porque ambos recorridos desembocan en un callejón sin salida, como la vida de Oliveira y de muchos otros parecidos a él. El juego no siempre resulta placentero y como en toda apuesta, hay escollos por sortear y a veces el lector se intimida ante la erudición del autor, las frases en otros idiomas, sobre todo en inglés y en francés, y las referencias culturales innumerables susceptibles de desciframiento a la manera borgiana.

Pero entre las idas y venidas de ese laberinto, se descubre una trama si bien no propicia para el lector de desenlaces porque aquí nada se clausura. El Cortázar maestro del cuento que ya tenía publicados tres volúmenes de excelentes relatos, no puede no contar historias aunque *Rayuela* sea mucho más que eso. El autor introduce en esa trama a personajes fascinantes, quienes a la manera de todo ser humano de los sesenta y de cualquier época, buscan desesperadamente su identidad y para encontrarla o siquiera atisbar alguno de sus signos, se hacen preguntas sobre el yo y sobre la comunicación con los otros seres que los rodean. Los encuentros y desencuentros amorosos están centrados el lado de allá, en la pareja Oliveira- la Maga. Si bien en Oliveira, argentino en París, se focalizan las dudas y las búsquedas que coinciden con la desconfianza de la razón en el mundo occidental, después de tantas catástrofes mundiales a mediados del siglo XX y sus reflexiones metafísicas lo convierten en otro perseguidor, como el Johnny Carter del famoso cuento, es el personaje de la Maga quien provoca los más fanáticos seguidores. En la tensión entre los planteos existenciales de Oliveira y la intuición y la emoción a flor de piel para acceder naturalmente al misterio propios de la Maga, se juegan sus vínculos afectivos que ya están rotos cuando entramos por cualquier lado a la novela. Oliveira reconoce que habitan en mundos diferentes separados por un gran caudal de palabras cuando afirma:

“hay ríos metafísicos, ella los nada como esa golondrina está nadando en el aire, girando alucinada en torno al campanario, dejándose caer para no levantarse con el impulso. Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada, Y no lo sabe, igualita a la golondrina “(Cortázar, 1991:87).

La Maga, como la poesía, no necesita de un orden categorial sino de una armonía de otro signo. Sin embargo, sus encuentros regidos por el azar y por leyes que no son las convencionales sino las excepciones a las reglas, como pedía Alfred Jarry,¹³ asumen ribetes mágicos y su erotismo adquiere semejanza con los ritos sacrificiales propios del mito o necesita del desenfado propio de un lenguaje inventado, el glígligo, para no usar las palabras gastadas del amor. La Maga desaparece después de la muerte de Rocamadour, conmovedora escena en medio de una de las más largas discusiones del Club de la Serpiente; sus miembros tratan de seguir indefinidamente la conversación para dilatar el encendido de la luz que revelará la verdad. Oliveira, siempre *como una hoja seca que se mueve sin rumbo*, abandona a la Maga y también a Pola, una amante enferma, pero aunque se vaya de París seguirá buscándola, ella constituirá entonces una más de sus búsquedas. “*Yo para entonces me había dado cuenta de que buscar era mi signo, emblema de los que salen de noche sin propósito, razón de los matadores de brújulas*”. (Cortázar, 1991:14). La carta que la Maga escribe a Rocamadour y que Oliveira encuentra luego en un cajón dentro de la habitación que habían compartido, es en realidad, una carta para él. En un universo cortazariano en que abunda el formato de la

carta, esta misiva resulta la más tierna y dramática y por sus contradicciones la más fiel a la naturaleza humana, aunque sea la de una madre que divide sus sentimientos entre el deseo por el hombre y el amor por el hijo pequeño.

En los capítulos que se desarrollan en París sobresalen las imágenes de la camaradería de un grupo de amigos que provienen de distintos países y de distintas profesiones e intereses. Ossip, hijo de un bosnio y de una escocesa, el español Perico, un chino, Wong, los americanos Baby y Roland, el pianista francés Etienne, la uruguaya Lucía (la Maga) el argentino Horacio Oliveira... quienes se buscan unos a otros como náufragos unidos por la pasión por escuchar jazz, fumar y hablar de todo. En el Club de la Serpiente se crea un clima especial: “*en esa atmósfera donde la música aflojaba las resistencias y tejía una respiración común, la paz de una solo enorme corazón latiendo para todos, asumiéndolo todo /*” (Cortázar, 1991: 63). Oliveira y la Maga, falsos estudiantes en París y sus amigos del Club, resultan testigos de la bohemia parisina de las décadas del cincuenta y comienzos de los sesenta que en el Barrio latino parecen fusionar rincones de pobreza con deslumbrantes retazos de arte en formas de tarjetas postales o afiches. Tales trofeos les permiten compararse entre ellos con un Mondrian, o hablar de “*helechos con la firma de la araña Klee[...]/los espejos de ceniza, Vieira de Silva* (Cortázar, 1991: 13) o antes un Figari *con violetas de anochecer, con caras lívidas, con hambre y golpes en los rincones*” (Cortázar, 1991:13), mientras recorren el Boulevard Saint Michel, el Pont des Arts, la rue des Petits Pont y de noche, la Cave de la Huchette y su famoso club de jazz. La fascinación del París de entonces proviene de que, para ellos, deviene en la región del mundo donde se toca ese “fuego central”, un territorio capaz de sostener aventuras, convocatorias, afinidades y riesgos. El narrador confiesa:

Sí, pero quién nos curará del fuego sordo, del fuego sin color que corre al anochecer por la rue de la Huchette [...] ¿cómo haremos para lavarnos de su quemadura dulce que prosigue, que se aposenta para durar aliada al tiempo y al recuerdo... a las sustancias pegajosas que nos retienen de este lado y que nos arderá dulcemente hasta calcinarnos? (Cortázar, 1991:314).

Un París propicio a la invención y a la pasión creadora que se afirman así: *Ardemos en nuestra obra*. Si en *Rayuela* resultan escasas las referencias a conflictos políticos o bélicos a diferencia de *Libro de Manuel* (sólo alguna vaga mención a la guerra de Argelia, a la tortura en boca de Wong, a un golpe de estado en Campo de Mayo en Argentina), esta bohemia preanuncia un suceso histórico. Bertold Brecht menciona a los anunciadores de fuegos o de incendios desde Kafka hasta Benjamin por los conflictos mundiales que siguen a sus obras. También este “fuego central” en el que se insiste en *Rayuela* prefigura el Mayo francés desencadenado cinco años después y en el que Cortázar interviene. Recordemos sus poemas “Noticias del mes de mayo” o “Mis deseos son la realidad (Nanterre)”: “*...los estudiantes llenos de pólvora/los estudiantes que alzan con sus manos desnudas/los pavimentos de cemento y estadísticas/ para apedrear a la Gran Costumbre/*” (Cortázar, 2008, 1).

Oliveira debe pasar por diversas experiencias además de su relación con la Maga y los amigos del Club de la Serpiente, entre ellas la participación en el grotesco concierto de la pianista Béthe Trepert ligándose a su decadencia física y artística por un absurdo sentido de la curiosidad que se confunde con una actitud solidaria, que lo lleva al límite del ridículo y exaspera al lector. El episodio final con la clocharde representa su descenso a los

infiernos del asco y de la degradación. Aquí la experiencia vital toca una frontera porque no es posible explorar más debajo de la náusea para encontrar el kibbutz del deseo.

De vuelta en Buenos Aires, del lado de acá, su lugar de infancia y de lengua materna, Oliveira se reencuentra con su amigo Traveler, una suerte de doble a semejanza borrosa de muchos de sus personajes de los cuentos, y con Talita, la esposa de éste y convive con una antigua novia de personalidad intrascendente, Gekrepten. Pero el problema de un Oliveira siempre incierto en su búsqueda, es que encuentra en Talita la imagen de la Maga hasta llegar a confundirlas. Según Cortázar el episodio más importante de esta parte de la novela es el del tablón que se coloca de ventana a ventana y que Talita, para transportar unos clavos y un paquete de yerba, debe deslizarse entre uno y otro sitio, entre uno y otro hombre. Le confiesa a Luis Harss que para él “*es uno de los momentos más hondos del libro en la medida que allí se definen destinos*” (Harss, 1969: 282). Lo que trata de decir es que en ese momento Traveler y Oliveira se descubren mutuamente a fondo, al disputarse a Talita. El detalle del tablón recuerda también, según el autor, la primera imagen del libro: la de la Maga en un puente que se extiende sobre un elemento sagrado, el agua ya que los puentes y los tablonos pueden resultar símbolos del paso de una dimensión a otra. Pero, aunque se trate de una búsqueda trascendental, el uso del humor, incluso el más desafortunado borra todo lo rutinario y quita solemnidad a cualquier suceso que podría volverse sentimental e incluso melodramático. También el juego de la rayuela se diversifica como metáfora en una serie de ejemplos concretos en que los sitios en que los personajes argentinos cumplen sus poco convencionales tareas; en el circo se trata del agujero en la lona, al final del palo; en el manicomio encuentran una rayuela resplandeciente “*cuando pisamos la rayuela, ya cerca de la entrada, Traveler se rió en voz baja y levantando un pie empezó a saltar, de casilla en casilla. En la oscuridad el dibujo de tiza fosforescía levemente*” (Cortázar, 1991; 252/253).

Al final (¿pero hay final?) y luego de recurrir a una defensa de piolines y palanganas para preservar su integridad que Oliveira cree amenazada por los celos de Traveler, nada nos asegura que Oliveira se haya tirado por la ventana o que haya pasado de empleado del manicomio a paciente. En ese ámbito en que se exploran los bordes entre la razón, el sueño y la locura, no resulta ajena a la mirada de Cortázar denunciar a esas instituciones de encierro y a la imprecisión que deja al descubierto cuando etiquetan como alienación las circunstancias de algunos seres humanos que no integran una normalidad decretada por las convenciones sociales y culturales y por eso deben ser apartados.

Los capítulos prescindibles presentan un montaje de residuos de los dos lados, la teoría de Morelli sobre la novela que es la propia novela que se lee, y la hibridez de toda clase de materiales de la cultura “alta” y de la cultura “baja” que Cortázar introduce en esa zona del libro. Es posible trazar, por ejemplo, relaciones entre posturas filosóficas contemporáneas y las consideraciones que se hacen en la novela. En este sentido un interesante trabajo inédito de Fabiana Barbero¹⁴ “La ética de la autenticidad en la *Rayuela* de Cortázar” menciona las coincidencias con la lectura crítica de Nietzsche a la moral occidental y la denuncia cortazariana de las posibilidades que ésta cierra al hombre. Para ello la autora relaciona el aforismo 119 de *Aurora* de Nietzsche en que se presenta una metáfora de la conformación del yo que muestra cómo se anulan algunos planos y resaltan otros para el hombre y el capítulo 84 de *Rayuela* que despliega esa misma metáfora y explicita la intuición de los límites impuestos al hombre y la necesidad de expandirlos. También podrían trazarse relaciones con el pensamiento de Marcuse, uno de los ideólogos del Mayo francés¹⁵ y de muchos intelectuales en varios campos del saber. En el otro

extremo, Cortázar rescata de un lejano concurso de la Unesco en el que había intervenido como jurado, un texto del uruguayo Ceferino Piriz, "La Luz de la Paz del Mundo", donde éste propone toda una metodología para un tipo de organización supranacional que deberían adoptar los distintos países. La ingenuidad de los planteos y la inutilidad de la propuesta así como su plasmación en una prosa de agobiantes repeticiones, son objeto de asombro y sorna de parte de Oliveira y Traveler quienes analizan el texto en los capítulos 129 y 133. Por otro lado, las citas que abren la novela, una del Abad Martini del siglo XVIII sobre moral y otra del humorista argentino César Bruto¹⁶ desortografiador del idioma, ya mencionado en varios momentos de *El examen*,¹⁷ resultan otra muestra de la heterogeneidad de materiales que incluye Cortázar, del mismo modo que recurre al ejercicio nostálgico de recordar nombres y etiquetas del mundo cotidiano de su infancia.

Aunque no cabe duda que la propuesta de *Rayuela* es propia de la vanguardia, resulta difícil clasificar a Cortázar en alguna de sus corrientes específicas, si bien se mueve en un borde cercano al surrealismo o por lo menos de algunos creadores vinculados a sus orígenes como Lautreamont o Rimbaud. (A ellos dedica una parte importante de su "Teoría del túnel" y Lautréamont es homenajeado en el conocido cuento "El otro cielo").¹⁸ En el capítulo 123 recupera a través de un sueño los espacios del pasado y los del presente, del lado de acá y apunta a una indeterminación con la vigilia.

El verdadero sueño se situaba en una zona imprecisa del lado del despertar pero sin que él estuviera verdaderamente despierto para hablar de eso hubiera sido necesario valerse de otras referencias, eliminar esos rótulos *soñar* y *despertar* que no querían decir nada; situarse más bien en esa zona en donde se proponía la casa de la infancia, la sala y el jardín de un presente nítido con colores como se los ve a los diez años; rojos tan rojos, azules de mamparas de vidrios coloreados, verde de hoja, verde de fragancia, olor y calor, una sola presencia a la altura de la nariz de los ojos y la boca. Pero en el sueño, la sala con las dos ventanas que daban al jardín era a la vez la pieza de la Maga" (Cortázar, 1991:405).

Además su visión del surrealismo resulta suficientemente amplia como para englobar en él toda clase de audacias y de efectos. Los epígrafes que se colocan antes de la primera parte y de la segunda, se relacionan también con protagonistas de la vanguardia: uno es de Jacques Vaché en carta a Breton y el otro de Apollinaire,¹⁹ ambos en francés. Tienen en común la relación entre estar lejos y conservar el amor por la casa, situación que coincide con alguien como Cortázar distante y cerca de la patria.

Un libro infinito no puede desechar nada y además debe rescatar a escritores olvidados entonces como nuestro Juan Filloy, al igual que desde su publicación el autor había rescatado al *Adan Buenosayres* de Leopoldo Marechal²⁰ cuando muy pocos los aceptaban en el mundo intelectual. Mientras tanto, la desconfianza en el lenguaje de los diccionarios, se concretaría en los juegos en el cementerio, las preguntas balanza, los cambios en la ortografía, los palíndromas, anagramas, onomatopeyas, reescrituras... Aunque en el capítulo 93 Oliveira se confiesa *En guerra con las palabras* el mandala del escritor se dibuja con palabras.

Rayuela hoy

Un libro insigne puede ser abandonado, retomado, discutido, negado, otra vez abandonado, vuelto a retomar, comprendido, valorizado a través de los años. Si ha desaparecido para el interés del lector actual ese andamiaje de innovaciones formales y estructurales, las transgresiones a una canonicidad narratológica que antes asombraba e inquietaba- porque esas innovaciones y transgresiones forman parte del bagaje de cualquier escritor actual y del campo del arte en general- ahora provoca otras lecturas. Se puede leer, por ejemplo, como los fragmentos del diario de un autoexiliado, de un falso estudiante en París que se prepara para el Mayo francés; en la fluctuación entre rechazo y aceptación de una acción política en el país sustituto; como las memorias de un naufrago escindido entre dos orillas, entre el multiculturalismo, la profusión de espacios y de lenguas; como la presencia errante en medio de zonas reales, oníricas y virtuales, entre no-lugares y pasajes, entre traducciones. Se puede leer como las figuras que encierran los secretos de la escritura y que se tensan entre la búsqueda metafísica y el juego. Ya en *Los Premios*, Persio manifestaba la necesidad de encontrar un ritmo puramente espacial, que asignara figuras al vocabulario, dibujos a las letras y a las palabras. Podemos leer el dibujo de la novela en el movimiento y los desplazamientos que genera la búsqueda, los ritmos que oscilan entre la dispersión del caos y la necesidad de un cierto orden, como la improvisación en el jazz que inventa una isla de absoluto en el desorden. Podemos leerlo en la transgresión de la linealidad, la ruptura de los trazos consecutivos y la inversión de los signos si es necesario, la violación de los principios de letras y espacios, el no-rechazo de la incongruencia... todo para graficar la búsqueda hasta el límite, hasta el recodo más vital y sagrado, el que Oliverio Gironde exploró en sus poemas de *En la Masmédula*²¹, más allá de la médula, donde hay que afirmar la creación. Hasta agotar el juego.

El jazz no es solamente música y yo no soy solamente Johnny Carter, leemos en “El perseguidor” (Cortázar, 1994: 261). La narrativa como la poesía no es solamente literatura y él no es solamente Julio Cortázar. Porque como piensa Oliveira tener razón solo no sirve para nada. Y el otro alter ego de Cortázar, Andrés Fava escribe en su *Diario*:²² “*Cuando salían vio pasar a un loco sucio y harapiento. Llevaba una paloma contra el pecho y continuamente la acariciaba. Yo no era un hombre, era una caricia a una paloma*” (Cortázar, 1995: 31). Porque finalmente sólo somos lo que sentimos y lo que hacemos por el Otro.

Luego, las convulsiones de Latinoamérica: Cuba, Argentina, Chile, Nicaragua, provocan en su incursión hacia lo Otro una función revolucionaria y en esa pulsión se halla *Libro de Manuel*, un libro ya no para un lector nuevo y cómplice, sino para Manuel, un futuro hombre nuevo según la denominación guevariana. En ese libro tan discutido no puede discutirse el humanismo de Cortázar que muta la concreción simbólica del puente que antes se traducía en pasaje de fuga, tránsito, escisión, alejamiento del territorio invadido por extraños o por diferentes, en un espacio fraternal, “*porque un puente aunque se tenga el deseo de tenderlo y toda obra es un puente hacia y desde algo, no es*

verdaderamente puente mientras los hombres no lo crucen. Un puente es un hombre cruzando un puente, che” (Cortázar, 1973: 37).

Notas

¹ Me refiero al cuento del libro del mismo nombre *El libro de arena* de Jorge Luis Borges. (1973) Buenos Aires, Emecé.

² Ver “Cuaderno de Bitácora” de Julio Cortázar en *Rayuela. Edición crítica* a cargo de Julio Ortega y Saúl Yurkievich (1991). México. Fondo de Cultura Económica.

³ Esta novela fue publicada por Cortázar en 1968 y es una de las que más le costó escribir, según su autor, Aquí la noción de “figura” adquiere su máxima dimensión.

⁴ *Libro de Manuel* su última novela, publicada en 1973, responde a las incitaciones ideológicas de la época y sufrió las críticas de varios sectores de la cultura. Trató de aunar las denuncias contra las dictaduras y la represión, con su irrenunciable estética de “revolución” que necesita abarcar todos los aspectos del hombre en la concepción del humor, el erotismo, la apertura del lenguaje...

⁵ Es el penúltimo libro de cuentos de Cortázar, publicado en 1980 y “Recortes de prensa” uno más de los varios testimonios sobre la tortura, la desaparición de personas y la violencia sin fin. En *Alguien que anda por ahí* de 1977, su relato “Segunda vez” había mostrado a través de la metáfora del cuarto cerrado del policial de enigma, esa monstruosa metodología de las desapariciones en la Argentina antes que se desencadenara en intensidad. Ese cuento fue censurado por las autoridades de facto y su autor no pudo publicar el libro en su país. A partir de entonces se convierte de un exiliado voluntario en perseguido.

⁶ La intención de Macedonio Fernández fue publicar juntas lo que denominaba “las novelas mellizas,” *Adriana Buenosayres*, la última novela “mala”, y *Museo de la Novela de la Eterna*, la primera de las buenas que contenía su teoría novelística. Sin embargo, con sus idas y venidas y el desinterés por publicar, las novelas quedaron sin salir a la luz hasta después de la muerte de este metafísico- escritor quien quería terminar su vida como místico. Por impulso de uno de sus hijos, Adolfo de Obieta, la editorial Corregidor edita en la década del sesenta y setenta toda la obra inédita y entre otros textos las dos novelas mencionadas.

⁷ Cuando en 1994 Alfaguara editó la *Obra crítica* de Cortázar en tres tomos, el primero de ellos está constituido por los apuntes de sus clases en la Universidad de Mendoza, cuya fecha original es 1947 con el título de “Teoría del túnel” (edición de Saúl Yurkievich). Allí, en su visión de la novela europea de entonces, en especial la francesa, muestra su disconformidad con el tipo de narrativa tradicional al mismo tiempo que afirma su interés por el surrealismo y el existencialismo.

⁸ Se trata de unos de sus relatos más admirados de *Final del juego* publicado en 1956; si bien pueden hacerse variadas lecturas de ese texto- como ocurre en la mayoría de los cuentos cortazarianos- una de ellas puede ser la enajenación producida por la lectura en un receptor pasivo; de ahí luego la propuesta del lector cómplice.

⁹ Este es otro de los relatos más complejos de Cortázar, (forma parte de *Las armas secretas*, su tercer libro de cuentos de 1958) y que admite toda clase de interpretaciones; pero resaltan los interrogantes del creador, escritor o fotógrafo en este caso, sobre cómo narrar, desde dónde, con qué técnicas y perspectivas. La preocupación por una renovación constante de técnicas narrativas se manifiesta en toda la producción de Cortázar desde los primeros hasta los últimos libros, ya sean cuentos o novelas.

¹⁰ Pertenecen respectivamente a *Final de juego* y a *Las armas secretas*, libros ya mencionados.

¹¹ La primera novela publicada por Cortázar, *Los Premios* (1959), dentro de la variedad de personajes que pone en movimiento destaca, por su comprensión del otro necesitado o en peligro, a quienes se juegan por solidaridad aunque provengan de clases sociales y culturales distintas. Gabriel Medrano, muere por esa apertura humana al enfrentarse al poder.

¹² Dentro de las categorías de lectores propuestos por Macedonio Fernández se encuentra el lector salteado, el que practica el entreleer y es el que mayor provecho sacará de la lectura según el autor. Sus teorías estéticas están expuestas en “Para una teoría del arte”, “Para una teoría de la novela” y “Para una teoría de la humorística”, reunidas en *Teorías* tomo III de las Obras Completas editadas por Corregidor en 1974.

¹³ Se trata de la patafísica o ciencia de las soluciones imaginarias creada por el francés Alfred Jarry, antecesor del teatro del absurdo y del dadaísmo. Según la patafísica lo que interesa no son las leyes sino sus excepciones.

¹⁴ El trabajo de Fabiana Barbero corresponde al ensayo final del Curso de Posgrado “Cortázar novelista, antes y después de *Rayuela*” que dicté en el primer semestre de 2013 en la Universidad Nacional de Córdoba.

¹⁵ Me refiero sobre todo a *Eros y civilización* (1955), y a *El hombre unidimensional* (1964). Las consignas del Mayo francés eran predominantemente marcusianas.

¹⁶ César Bruto es un seudónimo del periodista Carlos Warnes (1905-1984), humorista, director y participante en varias revistas y periódicos, entre ellas en “Cascabel” en que se inicia como César Bruto, personaje que escribe con los más audaces cambios en la ortografía y la sintaxis. Además del epígrafe de la primera parte de *Rayuela* “Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy” (que no se encuentra en el manuscrito original) ya lo menciona Cortázar en *El examen* y en “De la seriedad en los velorios” de *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) en que lo iguala en el humorismo con Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal, el primer Borges y otros.

¹⁷ A ésta, una de sus primeras novelas escritas para ser publicadas no pudo hacerla conocer al público por razones políticas. Se editó en 1996, doce años después de la muerte de su autor pero está fechada el 21 de setiembre de 1950.

¹⁸ “El otro cielo” es uno de los más admirados cuentos de Cortázar que se encuentra en *Todos los fuegos, el fuego* publicado en 1966.

¹⁹ El texto de Apollinaire correspondiente al epígrafe es *Les mamelles de Tirésias*.

²⁰ La novela de Marechal, publicada en 1948, concentró el silencio o las críticas negativas de sus pares. Uno de los pocos comentarios serios y elogiosos fue el de Cortázar al año siguiente: “Un Adán en Buenos Aires” en la revista “Realidad” marzo/abril de 1949.

²¹ El último libro de poemas de Oliverio Gironde *En la Masmédula* no fue entendido en general por sus contemporáneos ya que su búsqueda expresiva parecía adelantarse a su época (1956).

²² *Diario de Andrés Fava* está fechada como *El Examen* en 1950, pero se publicó en 1995. Posee coincidencias con la novela no sólo en cuanto al personaje central sino en algunos episodios. En un principio formaba parte de la novela.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis: (1957) *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1973) *El libro de arena*. Buenos Aires, Emecé.
- Cortázar, Julio: *Rayuela (Edición crítica)* a cargo de Julio Ortega y Saúl Yurkievich (1994) Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Colección Archivos.
- Cortázar, Julio: (1994) *Obra crítica I*. Buenos Aires, Alfaguara. Colección Unesco.
- Cortázar, Julio: (1994) *Obra crítica II* Buenos Aires, Alfaguara. Colección Unesco.
- Cortázar, Julio (1993) *Obra crítica III* Buenos Aires, Alfaguara. Colección Unesco.
- Cortázar, Julio (1994) *Cuentos completos I*. Buenos Aires, Alfaguara.
- Cortázar, Julio (1994) *Cuentos completos II*. Buenos Aires, Alfaguara
- Cortázar, Julio (1996) *El examen*. Buenos Aires, Alfaguara
- Cortázar, Julio (1960) *Los Premios*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Cortázar, Julio (1987) *62, Modelo para armar*, Buenos Aires, Sudamericana/Planeta.
- Cortázar, Julio (1973) *Libro de Manuel*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Cortázar, Julio (1995) *Diario de Andrés Fava*. Alfaguara, Biblioteca Cortázar.
- Cortázar, Julio (2000) *La vuelta al día en ochenta mundos* Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Fernández, Macedonio. (1967) *Museo de la Novela de la Eterna*. Buenos Aires, Corregidor.
- Fernández, Macedonio (1974) *Teorías*. Buenos Aires, Corregidor.
- Harss, Luis: (1969) *Los nuestros*. Buenos Aires, Sudamericana.

**MILONE, GABRIELA (COMP.) - LA OBSTINACIÓN DE LA ESCRITURA,
CÓRDOBA, POSTALES JAPONESAS, 2013, 188 PÁGINAS.**

La Rocca, Paula*
Neuburger, Ana**

Una de las reflexiones que aborda la crítica y el pensamiento contemporáneo insiste en el límite impreciso que reúne lectura y escritura, en el recorrido que va de una a la otra. Este paso nos devuelve a la pregunta sobre qué es aquello que nos conduce a escribir. Los ensayos que componen *La obstinación de la escritura* (Postales Japonesas, Córdoba, 2013) encierran en sí este interrogante. Hay algo que se impone, no sabemos qué y aun así este imperativo asume la forma de una potencia que restituye la materialidad del lenguaje. Hay un modo de leer que retorna como escritura, una singularidad que se expone en la letra. En definitiva, estas lecturas de poetas, filósofos, y críticos no hacen más que abrir la pregunta ética por cómo leer el texto sin ejercer violencia sobre él. O como diríamos con Barthes cómo hacer una lectura *justa* del texto.

Los ensayos que se reúnen en *La obstinación de la escritura* se encuentran dispuestos en cuatro partes, cada una de ellas delinea un recorrido posible de lectura. Hay un ritmo, una cadencia que marca el movimiento que se da entre lo que falta y lo que resta. Estas dos figuras son fundamentales para hacer una lectura que no se imponga sino acompañe al texto. Nos encontramos, entonces, en una línea de pensamiento que continúa la discusión acerca de los límites del lenguaje como problemática central. A partir de esta premisa -que permanecerá presente como fondo común de estas reflexiones- se iniciarán nuevos aportes en torno a consideraciones sobre la voz, la escucha, el tocar, la lectura, la escritura.

En *Insistencias*, la primera parte del libro, se encuentran los ensayos de A. Canseco, L. Fioretti y F. Maccioni. Pareciera que estos trabajos giran en torno a una idea de temporalidad propia de esos escritos ahí desplegados. La pregunta recae en los inicios, tal como da cuenta la cita de Agamben con la que comienza y se abre esta primera parte. La infancia, tanto en el entrecruzamiento de escritores -Quignard, Lyotard, Agamben, Blanchot- como en la lectura de escrituras poéticas -C. Masin, M. Rodríguez- es comprendida como un umbral entre *eso* que falta y *aquello* que resta, como la mostración de una presencia-ausencia asimilada a la escritura. Infancia que podrá ser leída como la delimitación de un borde inasible que sólo podría indicar un afuera del lenguaje. Eso que no está *ahí* y aun así podemos *leer*. Cada uno de estos ensayos

* Paula La Rocca es estudiante de la Licenciatura en Letras Modernas, FFYH, UNC. Es ayudante-alumno de la cátedra de Hermenéutica de la obra literaria. Conformar el equipo de investigación *La experiencia de la voz, la imagen y el cuerpo en escrituras poéticas contemporáneas (1980-2010)* (CIFYH, Secyt).

** Ana Neuburger es estudiante de la Licenciatura en Letras Modernas, FFYH, UNC. Es ayudante-alumno de la cátedra de Hermenéutica de la obra literaria. Conformar el equipo de investigación *La experiencia de la voz, la imagen y el cuerpo en escrituras poéticas contemporáneas (1980-2010)* (CIFYH, Secyt).

ana.neuburger@gmail.com

Recibido 07/2013

reflexiona, en torno al vínculo lenguaje-temporalidad, sobre la idea del origen como potencia recreadora de un tiempo y a sí mismo, el intento fallido de singularizar esa marca. En definitiva, estos tres ensayos indagan en la capacidad de explorar las experiencias de la temporalidad y en esa búsqueda se formula la misma pregunta: ¿Cómo *tocar* o *ser tocado* por la escritura?

La segunda parte, *Resonancias: entre lo que falta y lo que resta*, que reúne los ensayos de E. Conforte, N. Lorio y G. Milone, propone tres diferentes abordajes de corte teórico articulados por una inquietud común sobre los límites del lenguaje. Aquí se nos invita a pensar, desde una lectura de base blanchotiana, acerca de las posibilidades de la literatura de enfrentarse a la escritura como lenguaje de la Ley, para así experimentar aquello que escapa y que queda suspendido en la cadena lineal de los significantes. La pregunta es por lo real en el lenguaje, y desde allí se interroga por un sentido más allá de las significaciones. Hay un exceso –que es al mismo tiempo una ausencia y una falta- que se *excribe* y que se adentra en una experiencia del lenguaje en la que si hay algo que es todavía comunicable lo será menos por su contenido que por su potencia sonora. Al llevar estas consideraciones hasta el extremo de lo posible es que se nos desafía a pensar el lenguaje despojado de sí mismo. Enfrentados a los restos, en el riesgo de la nada, nos encontramos abismados a la escucha. La experiencia poética nos devuelve, entonces, a la negatividad de aquello que se desvanece en el mismo instante en que se presenta: la experiencia de la voz en la literatura. Dónde se ubica la voz, quién habla y cómo, y finalmente, qué hace, qué es la literatura son los interrogantes que subyacen y conforman un lenguaje de entre líneas en la lectura de *Resonancias*.

En *Figuraciones: desde lo que falta hacia lo que resta*, R. Pavetti, J. Charras y J. Ramacciotti convocan a sus poetas para desplegar singularísimas experiencias de lectura. Al análisis de los procedimientos literarios se suma la reflexión por el estatuto de la crítica: cada uno de los autores se encontrará en la difícil tarea de intentar dar cuenta de su *estar a la escucha*. Se desprende de aquí una problematización del escribir en relación a la temporalidad de la escritura. La palabra, hueco por el que la realidad se escapa, desquicia su propio presente y la lectura-escritura se vuelve lugar de un aquí y ahora que, en su evanescencia, contiene la fuerza del pasado y su futuro. El escribir suspende la Ley de la escritura y se transforma en un umbral de materia que se debate entre lo real y lo imaginario. Así, en las lecturas de Marosa di Giorgio y la de Viel Temperley, se propone leer un afecto, una cercanía que trabaja desde la literatura dando paso al movimiento lectura-escritura que se inscribe en los intersticios del decir poético. La literatura se torna lugar de encuentros inestables, de yuxtaposiciones, de exposición de multiplicidades que se reúnen en y por el lenguaje. La literatura se oye como el llamado de una voz desenfadada que subvierte la lógica estabilizadora de la Ley de la escritura para reunirnos temblorosos en un estar ante y en lo que expone la poesía.

Por último, *Suplementos*, última sección anexada, adjuntada, extensiva del libro, irrumpe con otros escritos. Aquí se da lugar a la entrevista de autor y la traducción de textos. En un intento por continuar una línea de lectura iniciada al comienzo del libro, la entrevista a la poeta Estela Figeroa (y el breve ensayo que la antecede) busca interrogarse acerca del vínculo entre poesía y vida, la posibilidad de habitar espacios y habitar eso que llamamos una voz. La traducción de *El misólogo* de Quignard por A. Canseco se aproxima a una reflexión sobre la escritura, la lengua y la lectura. A través del fragmento y la imagen del tipo epifánica del texto de Quignard, una vez más se

logra acentuar el campo de lecturas que reúne y despliega *La obstinación de la escritura*.

Son múltiples las preguntas que atraviesan estos ensayos; todas parecieran conducir a reflexionar, en términos de experiencia, el límite de lo posible que abre el lenguaje. Ese umbral impreciso lleva a la apertura de un espacio en el que conviven todos los interrogantes de estas lecturas. No bajo una premisa mayor que encierra un horizonte de preguntas posibles, más bien la imagen de un lugar en el que co-habitan cada una de ellas con el único fin de ser interrogantes que no reclaman de por sí una respuesta definitiva. Podemos entrever el modo en que se desprenden ideas en la búsqueda por explorar la fuerza de la pregunta.

Volver a interrogarnos por aquello que nos conduce a escribir adquiere nuevos sentidos. Hay *algo* que acontece en la escritura y que se hace visible como resto y hay, al mismo tiempo, una falta que es posible leer en los intersticios. En el fondo lo único que queda es la pura insistencia de *eso* que desconocemos y que se hace presente en la marca, la obstinación de aquello que falta y aquello que resta pero que siempre retorna en forma de escritura.

TRES PALABRAS SOBRE *LIBRO DE MANUEL*. TEMPORALIDAD, LENGUAJE, Y (CULTURA) POLÍTICA

Susana Gómez*

Resumen

Temporalidad y lenguaje son dos conceptos críticos que habilitan nuevas lecturas de la novela de Julio Cortázar. La cultura política como red argumental establece una reflexión sobre el tiempo, situada en la filosofía y en una mirada sociosemiótica de *Libro de Manuel*.

Abstract

Temporality and language are two critical concepts that enable new readings of the novel by Julio Cortázar. The political culture establishes a reflection on time, from philosophy and a socio-semiotics of *Libro de Manuel*.

Palabras clave:

Tiempo, novela, cultura política, semiótica.

Keywords:

Time, novel, political cultura, semiotics.

*Susana Gómez (Suny). Doctora en Letras, Profesora Titular en Teoría y Metodología Literarias II, FFyH-Universidad Nacional de Córdoba. Responsable académica del Fondo Julio Cortázar, Archivos Virtuales Latinoamericanos, CRLA-Archivos, Universidad de Poitiers, Francia. Sus investigaciones actuales se centran en los problemas de la temporalidad en el discurso literario, específicamente en Cortázar, como una manera de tratar temáticas atinentes al Fondo de 1666 documentos archivados y expuestos en la web. Dirige el equipo de investigación de categoría A: “Problemáticas de la investigación literaria y de sus fronteras” en el CIFFyH “María Saleme de Bournichon”, Universidad Nacional de Córdoba [sunyomez@yahoo.com.ar]

Recibido 06/2013. Aceptado 08/2013

En el cuaderno de bitácora de *Rayuela*, Julio Cortázar anotó a mano, arriba de la hoja y subrayando:¹

“El tiempo

Como duración.

Como condensación (en el sueño)

En las mutaciones animales: (de Vries): el tiempo como intensidad”²

Temporalidad e interdicción

En Cortázar la preocupación por la temporalidad surca las páginas. Una de las preguntas fundadoras de la filosofía, ¿qué es el tiempo?, se renueva en la lectura de sus obras literarias. Sabemos por experiencia como lectores que la lengua literaria, en especial la ficción debe, necesariamente, llevar el tiempo a las palabras, hacerlo ver, sentir. En la literatura, un habla social como diría Bajtin, se procede creando una relación tensa entre la realidad del mundo percibido –la experiencia del tiempo íntimo, individual-, lo contingente –el tiempo público, el fechado, la cronología- y las representaciones simbólicas que otros podrán imaginar. La ficción vive de esta dificultad creadora frente a una lógica de concordancias y confirmaciones de lectura. ¿Cuál es el tiempo del lector, qué es la temporalidad lectora?³

Mi reflexión proviene de conocer desde “afuera” de las obras, ese conjunto de papeles que fueran suyos, reunidos en un *lapsos* que va de los años 40 (un poco más tarde) al final de su vida. Crítica, prensa e investigación se acumularon en cajas de supermercado, fueron a manos de sus amigos Gladis Anchieri y su esposo Saúl Yurkievich, quienes recibieron por encargo “ordenarlos”. Para ello, se trasladan al departamento de ambos en París y, ya enfermo, Julio Cortázar decide donarlos al CRLA-Archivos en Poitiers. Él mismo deja establecido que allí han de quedar para lectura de investigadores y lectores futuros. Las carpetas acusan décadas de traslados, cuidados precarios y subsiguientes catalogaciones. Sus frágiles papeles se colocaron una y otra vez “cronológicamente”, cuidando que no ocurrieran errores, de los tantos que circulan en su biografía literaria y estudios sobre la obra.

Trabajar en el Fondo Cortázar traía a mi mente –a mi cuerpo y biografía- la memoria del tiempo como estratos superpuestos (la idea de Koselleck) y el anacronismo (el error del historiador de pretender ver el pasado como en el pasado, de Didi-Hubermann). El tiempo no era la cronología, era el límite. Supe de ello cuando ví que había una carpeta más, no inventariada, con artículos fúnebres y recordatorios, la gacetilla sobre el entierro en Montparnasse. Ahí recordé el concepto heideggeriano de “ser-para-la-muerte” que traza el ciclo en que el ser (humano) es tiempo. La pregunta final de *El ser y el tiempo*: “¿soy yo el tiempo?” figura como aquello que a la vez individualiza irrevocablemente e iguala ante la muerte concerniente a todos.

La filosofía nos ofrece en donación un concepto: *límite*. Pensamos: “Yo soy mi límite en el tiempo” y puedo pensar “soy” por un límite temporal que me abarca (En Heidegger: “ser-para-la-muerte”). Para comprenderlo mejor cito la lectura que realiza Deleuze sobre Kant: “El tiempo ha devenido límite del pensamiento y el pensamiento no cesa de tener que vérselas con su propio límite. Es desde adentro que el pensamiento está limitado [...] la forma del pensamiento está enteramente atravesada, rajada como un plato, rajada por la línea del tiempo” (Deleuze, 1978, ed. 2008:79).

¿Cuál es el pensar que organiza la donación de Cortázar, rajada por ese tiempo que suponemos cronológico, cómo lo percibió Cortázar al reunir sus papeles año tras año, en su afición

de recortar periódicos (como el cuaderno para Manuel, como el propio Fondo Cortázar)? ¿Qué límites rajan el sistema organizativo de un collage de relatos, de artículos, de lecturas para un archivo virtual? ¿Cómo describir la búsqueda de documentos y datos en este conjunto de papeles si no es por esto que llamo *tiempo*, que no es solamente un calendario, la fecha de un periódico, el año de publicación, la simultaneidad de ediciones, el lapso que demora una traducción?

Propongo que tengamos en mente tres aspectos, a mi parecer fundamentales, para pensar este tema en su hipótesis investigativa sobre esta novela, que radica en sostener que, si bien agotó ediciones en el país, fue ilegible para muchos críticos e inclusive al ser censurada, lo fue también para varias generaciones de lectores. Hoy quizás esta novela sea la menos leída de Cortázar.

Entre los posibles motivos para ello se consideran la escritura (“caducó” me dijo alguien al hablar de su registro de habla porteño anclado en los años cincuenta), también se refieren a lo que llamaríamos “mundos posibles” que ya no tienen referencia (por ejemplo, qué era la secotine, ese pegamento usado para los recortes en el cuaderno de Manuel); por mi parte, sostengo que otros motivos para que se dejara de leer podrían considerarse como políticos. Es decir, relativos a esa serie de objetos del mundo político en el cambio de décadas en que se escribe/edita. La novela accede a una representación lúdica y experimental de los procesos que la lucha armada llevaba adelante en este y otros países. Es un esfuerzo artístico por constituir una capacidad de dar cuenta en una ficción –a la vez dicción, cómo lo escribe- desde el humor grave (aunque no precisamente una parodia) situaciones y discursos contemporáneos que en el presente de escritura fueron políticamente e históricamente perturbadores.

Libro de Manuel es también un esfuerzo experimental por crear una temporalidad en el lenguaje literario (juego artístico, conciencia creadora de un tiempo plurilingüe por los diversos lenguajes sociales que inscriben, collage discursivo y de hablas diferentes). Además, podríamos decir que se trata de un mosaico de temporalidades (hay tiempo en que suceden las cosas, otro en que se dispersa o disgrega el grupo de personajes que viajan, se trasladan)

Sostenible por la trama abierta de su relato, *Libro de Manuel* impele a intuir simultaneidades y superposiciones del presente de la historia relatada en un aquí-allá disperso, donde las acciones se realizan por parte de personajes –esta es una novela de grupo, se sabe- que viven suspendidos en un París teñido de su constante migración, mudanza y periplos urbanos. La rigurosa organización del secuestro del VIP, ese personaje de un diplomático que es el objetivo de La Joda, el embalaje cuidadoso de los inimaginables peludos reales y de la cámara para el pingüino turquesa en cuyas paredes se guardan fajos de dólares que financian la operación, construye un simulacro irónico en el relato. Con ello, lo político rebalsa en significantes de algo que aún no es, de un texto primero que no está todavía escrito aunque pese a ello es legible en su circunstancia cercana al absurdo literario. Innecesario es enumerar aquí los términos de recepción de la novela. Cortázar mismo lo señala, explicitando muchas veces que defendió su novela dando la cara por ella:

Esta vez me pareció que tal vez era el momento de intentar una cosa difícil de hacer, la de encontrar una convergencia en la que, sin perder el nivel literario, escribiera un libro que es una novela, que se puede leer como una novela, pero que contiene al mismo tiempo una visión más amplia, un contenido de tipo ideológico y político, actual y contemporáneo, y que no se queda en declaraciones, hechos. Por eso es que en el libro están los documentos. [...] Entonces me pareció que era necesario hacer esa especie de collage, donde existieran los documentos, las pruebas. El que quiera las verá, y el que no quiera verlas, no las verá. (Cortázar, 1973: 10)

Largo es el periplo de críticas en la época de la publicación y comentarios de críticos argentinos. Ricardo Piglia le dedica tres artículos, Beatriz Sarlo lo comenta en relación a Manuel Puig y Jorge Sábato en *Los libros* en 1973, las polémicas e intercambios de cartas son conocidos y largos de resumir aquí, a las cuales Cortázar responde personalmente. Atacan tanto el señalamiento a las torturas y la muerte, como el erotismo, que para Cortázar es “deliberadamente desmesurado” (Cortázar, 1973:11), porque no cree en las revoluciones sin alegría ni sin juego. Sí podemos señalar a esta novela como un ejercicio creador de una forma de cultura política temporalizada artísticamente. Quiero decir, una escritura que gestiona el sentido de las luchas, la negociación de identidades y así como esa serie discontinua de prácticas significantes del poder.⁴

Invito a que nos situemos ahora en la metáfora de Deleuze sobre el tiempo en Kant para comprender cómo la novela se asienta en una temporalidad que sale de sus goznes, como si egresara de una puerta giratoria que lo expelle a un por-venir, hoy presente e interpela sus sentidos. Hablaríamos de una prospectiva política conocida ya desde otros textos de Cortázar (Deleuze, 1978)

La Joda, es el grupo con su límite dado por el plan de secuestrar a un diplomático, conseguir el dinero para ello y tras la derrota, dispersarse para ya no ser. Sólo queda ese cuaderno para Manuel, el hijo de una pareja de integrantes, con el objetivo de que se transmita la memoria de las acciones de sus padres, la generación a la que pertenecieron. La táctica política está marcada en *Libro de Manuel* por la idea del tiempo como él mismo lo resume para *Rayuela*: duración, condensación (onírica, veremos el absurdo) y mutación de los sujetos.

En otro trabajo presenté la preocupación acerca de este tema, con respecto a la lectura posterior de la novela en Argentina, enmarcada en la noción que desplegara Nicole Loraux, investigadora del mundo clásico griego.⁵ Ella refiere acerca de la prohibición que recae sobre el ciudadano ateniense quien debe juramentar no narrar los males. Debe recordar ese juramento: no olvidar. Pero ¿qué se debe recordar si no es posible narrarlo o representarlo? No olvidar que no hay que olvidar vacía de sentido “aquello que” no pudo ser narrado. Los trágicos tenían prohibido poner en escena en las tragedias las batallas y las muertes de la revuelta jónica.⁶ Se denominó: *el interdicto de Atenas* e impactó en el reconocimiento de los “males” en los espectadores en las tragedias. La pena de exilio (en Grecia tenía su significado) se traslada como un temor al espectador u oyente. Indica Loraux que fue transmitido como una doxa en la cultura occidental de manera claramente ejemplificadora para las generaciones subsiguientes frente a acontecimientos del horror, tales la Soha y como nosotros lo vemos en las novelas sobre la dictadura.

Mi pregunta se formuló de esta manera: ¿Qué interdicto funcionó en *Libro de Manuel* para su lectura? ¿Será que algo no es dado imaginar y narrar este libro -diría Foucault- afectando sus condiciones de audibilidad y de legibilidad? ¿Qué lugar le cabe a ese collage que representa el recorte de la comprensión del presente de su escritura que luego ingresa en “los males” que fundan ese interdicto? ¿Es *Libro de Manuel* la creación de un escenario para la transmisión de una memoria, de un acontecimiento, de un lenguaje que afiance los dos “tiempos” en que se escribe y se lee?

Sigo interrogando este tema en esta novela para describir –ya no para interpretar porque mi umbral del tiempo es otro- qué hace posible su legibilidad social hoy y porqué, a cuarenta años de los hechos de Trelew, estas interdicciones siguen funcionando cuando leemos o conocemos esta novela. El asesinato masivo de detenidos políticos en la cárcel de la ciudad homónima en 1972, en la Patagonia Argentina, aún espera justicia y por ello poco se sabía en 1973. Julio Cortázar entrevista a Francisco Urondo, quien por su parte, lo hizo con los tres sobrevivientes de la masacre. Pero en el momento de publicarse *Libro de Manuel* aún es imposible –no es dado hablar- narrar los hechos en su crudeza. La lengua halla dificultades acuciantes para representar el horror.

Una de las dificultades para su lectura radica, a mi parecer, en la lengua.

Lengua literaria y legibilidad futura.

La lengua, ese conjunto de esfuerzos imprecisos en pos de lograr el dominio de la expresión referencial hacia el otro, es también huella indicadora de una temporalidad sobre cuya experiencia la literatura se revela ineficaz, relativa e inestable. Una lengua literaria es *política* no sólo cuando “se juega” con lo político como tema o léxico, sino cuando el habla de los personajes ejerce lo político y en este caso, frente a una dictadura fascista, el eco de la Revolución Cubana en la guerra de guerrillas, replica en su discurso una hibridación de registros de los grupos armados en Latinoamérica. *Libro de Manuel* desconfía de la capacidad de la lengua idiomática, de diccionario, en permanente estado de interpelación al sistema de una lengua común (español) ante el ajeno francés.

Alberto Giordano habla sobre Barthes, diciendo:

Que la lengua sea a un tiempo la condición del orden social, la amalgama que liga sus formaciones y el medio por el que ellas se reproducen, supone –desde su perspectiva (la de Barthes)- que no hay valor social que no responda a cierto impulso fascista, es decir, que no hay valor social que no quiera, por la fuerza de las palabras, imponerse categóricamente. (Giordano, 1995:18).

Los conceptos de Giordano prestan su contribución en el concepto de amalgama con que designa a la lengua y que la literatura replica a la vez que cuestiona. Me pregunto por la rebeldía de la escritura en *Libro de Manuel* a la violencia de la lengua impuesta, en el uso que de ella hacen los personajes, en sus registros de habla cambiantes así como en la reverberación de los susurros (otra vez Barthes) que se oyen como el ruido de fondo en que un mecanismo lingüístico toma el poder, para desplegarlo frente al lector, aprendiz de esa fuerza idiomática. La mutación de los sujetos (el tercer concepto que coloca Cortázar, los personajes) en *Libro de Manuel* radica en la lengua, monstruosa por su capacidad de devorar los intentos de comprensión que a su vez vuelve monstruosos los objetos de la vida cotidiana que pueblan el mundo posible de la Joda. Leo en la novela una reflexión del personaje *el que te dije* sobre Marcos:

¿Qué haría Marcos si los azares de la Joda lo llevaran un día a ser eso que las tabletas asirias llaman jefe de hombres? Su idioma corriente es como su vida, una alianza de iconoclastia y creación, reflejo de lo revolucionario entendido antes de todo sistema [...] Y sin embargo uno se pregunta el porqué de ese pasaje de un habla definida por la vida a una vida definida por el habla, como los programas de gobierno y el innegable puritanismo que se guarece en las revoluciones. (Cortázar, Manu: 89)

El habla temporalizada en un léxico que señala el esfuerzo mismo de escritura en Cortázar, establece este sistema de trasvases y reenvíos en un habla social grupal, figurada en las señales de los sociolectos de época. Expresiones tales como “boex”, el “blup” de Ludmilla, el “No me emplopes demasiado, hado; trámame un replique, ñique” del modo de hablar de Losntein (Cortázar, Manu: 33) irrumpen en la justificación de una deriva que la literatura intenta traducir o transferir. La violencia sobre la lengua hablada, en su representación ficticia (otro orden antropológico, especulativo al decir de Saer) establece para el lector un juego con su propio fingimiento. Los

personajes mutan (¿genética, generación?) en su léxico y provocan al uso establecido y burgués de un español comprensible, legitimado. Violencia sobre el cuerpo de la lengua y sobre la sonoridad de la lectura, son una señal del tiempo en que se escribe lo que acontece en la novela. Acción directa también, provocación sobre lo establecido.

La novela pone en entredicho la capacidad de la lengua para dar cuenta de lo social “tal cual es”, lo que no implicaría tampoco un tema de realismo ni mucho menos. Explicar un dominio de una lengua en el modo de percibir y actuar lo real involucra en esta novela dimensiones insospechadas en los acontecimientos narrados.

Es interesante prestar particular atención a la traducción, entendida como traslado de sentidos en el espacio simbólico que una lengua impone a otra (del francés al español, a cuál español latinoamericano) así como la injerencia de una voz traductora –Susana– que establece lo dicho por segunda vez o en segundo grado. El comentario de los escuchas ante la traducción de los recortes de periódico cumple también esa función reparadora ante la violencia que ejerce “ese impulso fascista” en los oyentes de la Joda.

De alguna manera el Cortázar traductor puede ser leído aquí, asumiendo un trabajo productor de sentidos y también de sin-sentidos, de su incompreensión y lejanía con respecto a lo narrado en segundo grado por la traducción. Susana también actúa de una manera sub-versiva en la provocación de vectores discursivos en los comentarios de las noticias, que de alguna manera contextualizan las acciones del grupo.

En la lengua radica la acción traducida, así como en la lengua literaria se radicaliza el ejercicio de una razón lingüística. Los textos provienen de actuaciones también radicales: un suicidio bonzo de jóvenes chinos por la prohibición del pelo largo, la fuga de las mueres del penal del Buen Pastor en Córdoba, secuestros, tortura, asesinatos y especialmente, el derrotero de un giro a la violencia en los países latinoamericanos. Ese discurso transpuesto requiere de esa lengua-otra, el francés, para el trazado del recorrido entre la discursividad y la obra que vuelve a traducir para el lector de la novela los textos, en lo que pasan los años de su lectura.⁷

Rebelión política en el lenguaje, experimentación y experiencia insurgentes con relación a un orden estatuido para las identidades de los personajes (fascista, dijimos). Leyendo a Giordano, llegamos a Barthes en otro texto, del mismo año: se trata de “La división de los lenguajes” en que propone distinguir dos grupos de sociolectos en relación al poder: los discursos dentro del poder (encláticos y dice “a la sombra del poder”) y los acrátricos, por fuera del poder “(o sin poder, incluso dentro del no-poder)”. Los personajes de la Joda se ubican en ese segundo discurso acrátrico, aquel que cuestiona u oblitera el rol estructurador de la doxa, o, como lo indica Barthes: “para-dojico”. Así, lo revolucionario no es una mera transmisión por repetición de modismos, como leyó alguna crítica que no supo lidiar con la dispersión de la lengua literaria de la novela, sino que es afectado por la temporalidad. Dice Barthes: “el lenguaje revolucionario proviene del lenguaje acrátrico antecedente” (Barthes, 1973 en 1994: 128) pero luego se estabiliza, invade todo y se vuelve enclático. Esto no sucede en la novela, quizás porque es la historia de una derrota.

Su lugar en la temporalidad social que le reconocemos en la historia de las lecturas literarias argentinas, queda instalada en un perpetuo estado de revolución plurilingüe, acrátrica por definición (o “naturaleza”). ¿Manuel recibirá entonces la lengua de sus padres?) Y pensar que los críticos iniciales cuestionaron un lunfardo de los años 40, viéndolo como un anacronismo que ya no se correspondía con la lengua legítima de Buenos Aires de 1973. Por ejemplo, Osvaldo Bayer instala la polémica en el primer número de la revista *Crisis* en el mes de mayo y que fuera la primera discusión sobre esta novela, diciendo que Cortázar “puede aplicar un lunfardo que aquí ya no corre” (*Crisis*, 1973: 17).

Vuelvo a Giordano, en lo que sigue de lo citado anteriormente:

Por eso, la experiencia de la forma literaria, como una afirmación irreductible que se desplaza en el interior de la lengua suscitando su descomposición, como una afirmación irreductible que desprende la lengua de la voluntad de “querer asir” que determina su funcionamiento, es uno de los modos más radicales de la resistencia al poder de sujeción social. (Giordano, 1995, 18)

La traducción obedece, cumple reglas, depende de órdenes de comprensión que el lector – el lector- debe conocer y a la vez interpelar. Leer y traducir a este discurso acrático, revuelve la doxa en la lectura actual de la novela. ¿Podremos reconocer en el plurilingüismo social como memoria transmitida?

La experiencia del sujeto, el ser-ahí en la ficción de Manuel

Inquieta el año en que se publica *Libro de Manuel*, escrito entre 1969 y 1972 y corregido entre el 4 y 5 de septiembre de ese año. El 22 de agosto habían sido fusilados por el gobierno del general Lanusse dieciséis presos políticos de distintas agrupaciones armadas o no, todos jóvenes, en Trelew. Su detención había preocupado a Cortázar porque se estaban violando los derechos humanos y dando comienzo al terrorismo de estado que estallaría en cruel sistema tres años después. Las pruebas de galera se corrigen en un lluvioso fin de semana en Alta Provenza, donde Cortázar se refugia con su Fafner a revisarlas como le gustaba, de campamento, aprovisionándose de latas en los paradores. Su amigo Juan Villoro le había pedido que escribiera un work in progress para un libro, por eso redacta esta especie de diario ensayístico que fue “Corrección de pruebas en Alta Provenza”.

El silencio del trabajo es quebrado por el anuncio radiofónico angustioso de la toma como rehenes, las malas negociaciones del gobierno alemán y luego los asesinatos de los atletas israelíes en las Olimpiadas de Munich. Cortázar dice que las palabras le “saltan a la cara”, lee sus propios textos recortados para su experimento literario. Es asombroso y espeluznante pensar en coincidencias. Ve la página del libro que corrige en ese momento: Susana lee y traduce una nota periodística ubicada en Uruguay en que se habla sobre la carta enviada por la viuda de un torturado preso político brasileño asesinado por el Ejército, a la esposa del cónsul de ese mismo país, entonces secuestrado por los Tupamaros. El recorte de la noticia, que saliera publicada en un diario francés, transcribe el texto de la viuda de Mario Alves de Souza, periodista, donde refiere a la violencia-hambre, la violencia-miseria, la violencia-opresión, la violencia-subdesarrollo, la violencia-tortura, cómo esto lleva al secuestro, el terrorismo y la guerrilla (Cortázar, MANU: 335). Incisivo, aclara algo que hoy nos resulta i-legible pero imposible de no ver, de no leer a la vez:

En esta amargura y esta náusea, me alegra haber encontrado esa carta, habérsela dado a Heredia para que también Manuel pueda leerla algún día. Y también por eso, antes de devolver las galeras corregidas a Buenos Aires, agregué una posdata a la nota preliminar donde una sola palabra bastaba para resumir el resto: Trelew (Cortázar: 1972, ed 2012: 44)

Leemos el comentario de Cortázar a esa página en particular, percibiendo un trastocamiento de los tiempos: nos acerca a ese futuro que años después constituyeron como un pasado, alguna vez llamado *reciente*. El interdicto de Atenas estuvo aquí, fantasmal para recordar que algo no hay que olvidar y que olvidar los males es parte del silencio de su representación.

La violencia llega a Chile y se instala en Argentina, a la vez que esta novela agota sus ediciones una tras otra. Julio Cortázar viene al país, lo entrevista la revista *Siete Días* con fotos de calles de un Buenos Aires situado en una ajenidad de un tiempo paralelo en que sólo preocupa su alta figura, los derechos de autor van a las familias de los muertos en Trelew y a la resistencia allendista en Chile. La novela es rechazada por la crítica cultural y literaria del momento: es peor novela que *Rayuela*. Lo suponía Cortázar, sabía qué podría suceder con su obra.⁸

El Libro *de Manuel, para Manuel*, se construye en un collage de notas periodísticas, en épocas en que la prensa gráfica funcionaba como uno de los más creíbles dispositivos de la verdad junto con la radio que transmitía lo urgente y el minuto a minuto de lo que sucedía en Munich. Las noticias en télex, las referencias recortadas que llegan con atraso cuando ya ha sucedido lo por venir que ellas mismas dan como probables, constituyen ese fondo aperceptivo del discurso social (en la noción reconocida de Bajtin) que sostiene la palabra novelesca. El experimento del collage, una forma de citación e hibridación, en francés papier collé (pegado) termina siendo un experimento (una forma de la experiencia) no controlado sobre el tiempo, un papier collé de la temporalidad y las coincidencias. Por ende, toda sugerencia de unidad narrativa resulta casi impertinente en términos estructuralistas (secuencias, deixis, transformaciones narrativas del personaje, ritmo y frecuencia), aunque no deja de ser una novela que muestra el devenir de acontecimientos complejos, rizomáticos en su significación del proceso que va desde un proyecto humorístico, a su concreción lúdica y fantástica, hacia el final de muertes, balaceras y rescates en una casa operativa.⁹ Percibimos qué tan precarias son las redes espaciotemporales que tejemos para comprender la experiencia y cómo se relativiza el fechado, que por algo será que no aparece en los recortes. Los recortes documentan, archivan, pero no datan, no se acomodan en una cronología exacta suceptible de una corroboración, aunque la unidad de la novela establece un tiempo del proceder, del accionar de personajes y un tiempo del relato fragmentario y superpuesto.

El tiempo en que se signa –se convoca una semiosis- la novela provoca en nosotros un desconcierto ante la lectura de lo sucedido luego, narrado antes y silenciado mientras crecimos. El suyo, a juzgar por su obra, es otro concepto de temporalidad. Busco una cita conocida de Paul Ricoeur en su lectura de Heidegger: “Hay que decir que el carácter histórico del ser-ahí es transferido, de alguna manera, a ciertas cosas subsistentes y manipulables, de modo que valgan como huellas” (Ricoeur, 1981, 1996: 810). Los restos o las huellas, califican como “pasadas” al ente que somos, y cita: “no hay pasado sino un ser ahí pasado”. No es la sustancia o el sustantivo lo que nos hace ser, sino que lo que somos es calificado por el pasado.

La huella construye el tiempo: si hay una huella es porque hubo un tiempo en que esa huella fue existencia de algo que ya no está. Por ende, la literatura siempre será una huella de su escritura, pero también de aquello que es “dejado como una huella” en el papel.

El cuaderno para Manuel se convierte en esa transferencia sostenible, ficticiamente física de un “libro”, palabra ésta cuya semántica indica una mayúscula significante de un reservorio, de una memoria, de un archivo, ese “Desorden lamentable de algunas páginas [...] en esa recopilación al tuntún” (Cortázar, Manu: 318) que se desprenda de la existencia fútil de los individuos y lo trascienda.

Un portador de la palabra que hace las veces de huella temporal, perentoria. Huella de huellas, este cuaderno reúne a los sujetos de la Joda reseñando a la vez los significantes de la acción

política que encaran generacionalmente. Se convierte en un reservorio semiótico, donde sus recortes re-figuran el tiempo. Además, Manuel es el niño pequeño que justifica el legado. Es receptor de huellas, no sólo de un cuaderno, cuya experiencia se entrelaza a estos personajes de ficción que le otorgan una herencia; le dicen “somos-ahí, pasados” para un después en que no estaremos. Un después prospectivo que en la propia novela se torna i-legible en términos políticos, en sus valoraciones ideológicas y en los acontecimientos que la superaron por la violencia, el horror y la muerte planificada maquinalmente. ¿Qué habría sido de Manuel en la dictadura argentina, ya que seguiría siendo un niño?

Nos atrevemos a preguntarnos, saliendo del cuadro de la ficción. Manuel integra una generación cuya infancia es interdicta por el orden totalitario de la dictadura que siguió tras el efímero período democrático. Sin saber por qué, juramentaron sus padres no narrar, no recordar los males y no olvidar que había que olvidar. Luego, hacer memoria fue el nuevo juramento ciudadano.

Mijail Bajtín –otro pensador para quien el tiempo era una gran preocupación- plantea en su ensayo “Autor y personaje” que el tiempo es un umbral de conciencias (autor y personaje), también vivenciado por el sujeto hablante/oyente (lector) como un “tiempo/memoria” valorativa que trasciende lo biográfico. Más allá del tiempo está la muerte, que es memoria. Se confirma la vida del individuo cuando pasa a ser memoria en la vivencia acabada que otro tiene de él. Este acabamiento artístico del héroe puede lograrse cuando el autor se separa del tiempo del héroe, de su vivencia. Volvemos al concepto de límite; en Bajtín es una frontera entre conciencias, que podríamos entender, más no confundir, como duración.

Esta frontera se establece en el legado a Manuel, el camino conductor de la trama de esta novela, quien sería aquel que pueda ver la vida de los que ya no estarán como una totalidad temporal acabada. Sin embargo, hacia el final, se abre el interrogante acerca de si este momento del límite es el presente de la novela. Por eso *Libro de Manuel* cimienta ese límite de la vivencia del héroe (¿el que te dije, la Joda, todos y cada uno de ellos?) creada cual mirada sobre la vida como concluida por parte del otro, cuando ya no está. Dice Bajtín: “La memoria es el punto de vista de la conclusividad valorativa; en cierto sentido, la memoria no tiene esperanza, pero en cambio sólo ella puede apreciar por encima del propósito y del sentido una vida ya concluida y presente.” (Bajtin, 1982 y 2002:97). Es una conclusividad artística, como cuando un pintor dice que esa fue la última pincelada y el cuadro está listo. ¿Cuándo se da, con sus valores, en esta novela? ¿Se ha concluido *Libro de Manuel*?¹⁰

Reviso las lecturas de la novela en su carpeta N°18, cuyas hojas sostienen la crítica y la (mala) prensa que tuvo en Argentina durante varios años, que ya estudiara alguna vez para otra cosa: el discursos de los grupos armados, el discurso de la política y de los derechos humanos violentados en un aquí-ahora enunciativo que, como indica Benveniste, es condición de posibilidad de todo narrar y por ello, de toda temporalidad. El hablar, estudiamos, es un “presente” que establece una efímera coincidencia entre el discurso y el acontecimiento (de hablar). Por su parte, dice Deleuze de Kant que el enunciado, “yo pienso”, ratifica sólo una existencia determinable que sufre el orden del tiempo, su curso. En cambio, la línea del tiempo lo separa del “yo soy”.¹¹

Libro de Manuel es singular en ese sentido liminar que se le otorga al tiempo: es el límite también del pensamiento del personaje *el que te dije*, que encarna una forma de lo determinable de la existencia y por ende de la experiencia de sí. Insisto en usar el verbo “*es*” porque cuando monologa, su discurso señala el devenir del tiempo en tanto constituido en la ficción de un habla y de una mirada sobre lo que ocurre. Completamos su descripción señalando que se *es* en el tiempo. Indica Ricoeur que los personajes irreales (ficticios) “crean una experiencia irreal del tiempo” (Ricoeur, 1981, ed 1996: 815).

Manuel, es el niño silencioso que apenas una vez o dos corretea o tira de la manga a los adultos. Debe su participación en la novela como una promesa, sufre una determinación exterior, ulterior también (el fuera de este tiempo, la externa simultaneidad con el futuro) a quien el cuaderno de recortes dará otro sentido a su existencia. Como se lee en un fragmento de la novela:

[habla Lonstein] En esa comedia idiota, había caso como una esperanza de marcos, la de no caer en la especialización total, conservar un poco de juego, un poco de Manuel en la conducta. Vaya a saber, che. Capaz que tipos como Marcos y Oscar (del que fui sabiendo cosas por el que te dije) estaban en la Joda por Manuel, quiero decir que lo hacían por él, por tanto Manuel en tanto rincón del mundo, queriendo ayudarlo a que algún día entrara en un ciclo diferente y a la vez salvándole algunos restos del naufragio total, el juego que impacientaba a Gómez, la superfluidad de ciertas hermosuras, de ciertos hongos en la noche, de lo que podía dar todo su sentido a cualquier proyecto futuro. (Cortázar, 1973 en 2013:192)

Sin embargo, esa “línea” de la rajadura no es la horizontal cronología, sino el límite entre el pensamiento (yo pienso, íntimo en su temporalidad) y el ser (yo soy, en un tiempo público en mi existencia externa). Volvemos sobre la noción que formulara Heidegger en relación al tiempo existencial: ser-ahí y ser-para-la-muerte como límites que, sin embargo, nos dan percepción y existencia. *Libro de Manuel* sintetiza esa línea en cuanto a la determinación que dibuja *el que te dije*, frontera que se manifiesta entre lo que reflexiona, lo que ve o escucha. Nos preguntamos si vive, qué existencia tiene y si sufre las determinaciones del tiempo a la par de sus compañeros de la Joda. Ellos, en cambio, son referidos, creados en la transformación narrativa como agentes/actores de hechos y discursos; son para el lector pura referencia de quien los oye o quien los describe en su dinámica de viajes y desplazamientos parisinos que lo son también por el sentido de los acontecimientos. El grupo es la medida del tiempo del “yo pienso” de *el que te dije*, que se despliega de diferente manera en Manuel como sujeto del tiempo futuro, portador de la moratoria vital de la infancia destinataria de la suerte de sus padres en su generación. Si fechamos los años de escritura de la novela (1969-72) esta frontera entre el yo íntimo y el tiempo público rajada por la temporalidad resulta poco menos que sorprendente. Dice Cortázar en una entrevista que le realiza Ana María Hernández, al responder sobre las preguntas acerca de quién es el muerto del monólogo final en esta novela:

Yo no sé quién está muerto. No quise saberlo y me pareció que había que dejarle la cosa abierta al lector [...] Pero lo que pasa es que *el que te dije* no tiene a su vez una existencia física definida, de manera que la otra opción, que es probablemente la más lógica es que el muerto es Marcos. [...] Yo no sé si es Marcos o si es el que te dije. No me importa, además. Pero Andrés no es porque Andrés está vivo hasta el final. Él está ahí continuando el libro de Manuel, si quieres, está reuniendo papeles para contar lo que sucedió.”¹²

Reflexiones finales: Una veri-dicción política.

Me interrogo sobre la posibilidad de percibir esta reflexión filosófica como política. Veo claramente en esta novela un tiempo político que ocurre -vuelve a ocurrir- cada vez que es leída la

novela, más sabiendo que la política acaso sea uno de los asideros más incómodos e inseguros para el investigador de las letras. Lo político, la acción directa y la mirada extrañada (la ostranenie formalista) sobre el movimiento de la Joda, fue leído como casi un manual del proceder de un grupo radical de los setenta.

Signos de una existencia en la lengua literaria cuya veridicción no es necesaria por el estatuto de dicción/ficción que es la novela, los objetos que pueblan ese mundo posible de la Joda son a-temporales, fuera de la experiencia del lector que, en Argentina, convivía con la violencia creciente de los grupos armados en su enfrentamiento al poder dictatorial. Trelew no es sólo el asesinato de los detenidos políticos, es la propia detención que figura entre los recortes con nombres y apellidos, con circunstancias y comentarios proferidos a la distancia que se aferra a una geografía perdida. Los cordobeses, el chileno, el paraguayo, las argentinas y hasta la propia Ludmilla emigrada (¿una sombra de Ugné Karvelis?) de un país sometido al totalitarismo remiten a una mapa insólito de una topografía dispar pero semejante en el derrumbe de las utopías por las que se aferran en su plan “extremista”.¹³ Es político el pingüino turquesa que no existe, son símbolos políticos los peludos reales, es creíble un chalet de vacaciones en las afueras donde un diplomático es rehén de un grupo de latinoamericanos armados, así como es cierto que Manuel pudo estar tironeando el pantalón de los amigos de sus padres, como cualquier chico.

Dice Cortázar, en una famosa entrevista que le realiza Omar Prego Gadea, que pretendía en *Libro de Manuel* o lograr la convergencia entre la realidad y la “literatura pura”. Eso nomás, es una huella significativa del tiempo, esa voluntad está impresa en la piel de la novela “más política” de Cortázar.

Quizá sea tal prospectiva lo que no supo leer la crítica argentina en su momento, lo que prolongó su i-legibilidad por varias décadas, una vez transcurrido el doloroso e infernal período dictatorial iniciado tres años después de su publicación. Quizá también reconozcamos que toda literatura es una fuga a un presente de lectura posterior, a una temporalidad que no se puede dimensionar en el momento en que se escribe pero que, si su autor-conciencia organizadora (Bajtín dixit) es un escucha de lo social y de su contemporaneidad- es capaz de dejar señalado. Dice Cortázar en “Corrección de pruebas”:

Así, desde un balcón sobre las tumbas, desde una lenta angustia infiltrándose más y más en el sentimiento de maravillas con que siempre vi llegar a los mensajeros de lo extraño, las señales de un mundo otro, me ha tocado de nuevo vivir un juego de coincidencias que sólo los hipócritas encontrarán casuales, corregir las pruebas de un libro donde a cada página venían a pegarse, falenas monstruosas, las noticias que lo confirmaban y justificaban. (45)

Una prospectiva que no es *a futuro* que, sin embargo, funciona como una prolongación semiótica (síglica, su semiosis) en lectores por venir. La proscripción dictatorial de la novela, su ingreso en las listas de libros prohibidos y su rescate entre las amontonadas montañas de polvo, aseguran todavía una lectura desconfiada y marginal en el corpus cortazariano. Hubo un lapsus de i-legibilidad entre su publicación y todos los presentes de lectura que advinieron, resultante también de una operación sobre la lengua literaria contemporánea, aceptable, legítima, transmisible. Composición política, cultura de lo político en una historicidad –que da cuenta de sí en prospectiva- que, sin saberlo al iniciar su escritura hizo de Trelew un lente que mira lo narrado: el recorte trae al tiempo como lente que ve en un *tempo* (musical) político audible hoy.

Bibliografía:

Fuentes

Cortazar, Julio: *Libro de Manuel* (1973). Edición de Alfaguara, Biblioteca Julio Cortázar. Bs. As
 ----- *Corrección de pruebas en Alta Provenza* (1972), RM, México, 2012 (hay edición de
 Revista Letras Libres, México DF)
 ----- “Conversación con Julio Cortázar”, septiembre de 1973, Nueva Narrativa
 latinoamericana, Vol III, Nº2, University of California (31-40).
 ----- (1973) “Mi ametralladora es la literatura”, conversación con Alberto Carbone, Crisis Nº
 2, junio de 1973

Bibliografía crítica y teórica

Deleuze, Gilles (1978 en ed 2008) *Kant y el tiempo*. Cactus, Bs. As.
 Bajtin, Mijail: “Autor y personaje” en *Estética de la creación verbal*: Siglo XXI, ed. 1982
 Barthes, Roland (1973 ed. 1994) “La división de los lenguajes” (Homenaje a Georges Friedmann),
 1973. En *El susurro del lenguaje*. Paidós.
 Bayer, Osvaldo (1973) “¿Qué opina de Libro de Manuel de Julio Cortázar?” Crisis, 1º de Mayo de
 1973, Nº1
 Giordano, Alberto: Roland Barthes. Literatura y poder. BV, Rosario 1995
 Gómez, Susana (2005) “La escritura en tempo político: ‘Convergencias / Divergencias /
 Incidencias’ o ‘Corrección de pruebas’ de Julio Cortázar”, en CASARIN, Marcelo y OLMOS, Ana
 Cecilia (compiladores): *Ensayo[s] de narradores*, CEA-Alción, Colección Grygia.
 ----- (2012) “Formas literarias del interdicto de Atenas: *Libro de Manuel*, crítica y
 memoria”, en Jornadas Lenguajes de la Memoria, Facultad de Lenguas, noviembre de 2012. En
 prensa.
 Kant, Immanuel: (1789 [2005]) *Crítica de la razón pura*, Taurus, Madrid.
 Loraux, Nicole (2008) *La ciudad dividida, El olvido en la historia de Atenas*, Katz Bs As.
 Loraux, Nicole (1989) “De la amnistía y su contrario”, en *Usos del olvido*, varios autores,
 Nueva Visión, Bs. As. Trad Irene Agoff.
 Ricoeur, Paul (1981) *Tiempo y Narración III*, Siglo XXI, Buenos Aires.

NOTAS

¹ Se utilizan las siglas acordadas para el Fondo Julio Cortázar en la Universidad de Poitiers, Francia. Esta notación ha sido resultado de una investigación bibliotecológica y archivística. Puede hallarse en:

http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Site_Cortazar/Home.html

² Pág. 133, en edición transcrita por Gladis Anchieri y en la versión anotada por A. M. Barrenechea en Sudamericana.

³ Solemos ubicar el tiempo en a) momentos (presente, pasado, futuro) b) lapsos o etapas (de corta, mediana o larga duración), c) dominios que estructuran el tiempo (horarios, agendas, trabajo, familia) d) medidas (día, hora, segundos). Por otra parte Heidegger señala tres formas de pensarlo: a) el “tiempo para la muerte” existencial, b) el histórico, c) el tiempo ordinario (orden: el mundo del ser). Además, consideremos las tensiones entre el nivel político (macro) del tiempo, un nivel de las interacciones (medio) y un tercero, de las significaciones temporales. El tiempo cosmológico que recuerda a la diferencia en la doxa griega entre el tiempo de la naturaleza (de la

physei) y el tiempo humano, construido culturalmente (la thesei o thesis, convenido). DUBAR, Claude. Revista *Temporalités*. www.revues.temporalites.org

⁴ En la revista *Crisis* N°2, contesta a Alberto Cardone: “Ya verás vos, que muchos de nuestros compañeros de ruta, nuestros camaradas van a decir que un tema tan terrible como es el de la tortura, tan serio, como lo son la guerrilla urbana y la represión, no se puede tratar, como en mi libro, de la manera fantasiosa, absurda, llena de humor y de pingüinos. Bueno, me importa un carajo cualquiera de las dos críticas. [...]Yo te voy a repetir lo que le dije a Collazos en nuestra polémica: cada uno tiene sus ametralladoras específicas. La mía, por el momento, es la literatura”. 6/1973

⁵ “Formas literarias del interdicto de Atenas: *Libro de Manuel*, crítica y memoria”, en I Coloquio Jornadas Lenguajes de la Memoria, Facultad de Lenguas, noviembre de 2012.

⁶ Se le denomina “el interdicto de Atenas”, que aún hoy pervive en las reglas del verosímil. Puede verse en la literatura contemporánea argentina sobre la dictadura y en el precepto implícito en la discursividad social en los tópicos de “lo inenarrable”, “lo innombrable” que adopta la narrativa cuando debe o quiere representar el horror, también en el cine.

⁷ Tal la noción exacta de legibilidad social que demostrara el sociocrítico Edmond Cros: “aquella capacidad de los signos de transferir lo social a los textos”. En francés, el término que usa Cros es “traduire” que no se releva sólo en su literalidad sino también en la actuación de un escritor sobre las políticas lingüísticas que organizan el uso de la lengua –de la lengua en la literaria- en un momento determinado

⁸ En 1983 Cortázar regresa por última vez a la Argentina por unos días, ya enfermo. Dice el escritor, ante la pregunta por el año 1973, en su anterior visita al país: “Sí, yo me fui en ese momento con la intención de volver en septiembre, pero quien volvió no fui yo sino Perón, y detrás de Perón vino López Rega, y con él nació la Triple A. Y yo recibí en París la condena a muerte: cartas que me desafiaban a venir a Bs As., y me trataban de hijo de puta para arriba y para abajo. [...] Entonces, en ese momento, sentí por primera vez en mi vida que me convertía en un exiliado”. (*La Semana* 8/12/83)

⁹ Leyendo las novelas que remiten a la dictadura, la “casa operativa” pasa a ser un motivo cronotopizado de la “casa” entendida como el lugar señalado en el tiempo en que el argumento desata traiciones, identidades, resistencias y tragedias. Nombrar *La casa de los conejos* (Alcoba), *La casa operativa* (Feijóo), *La aguja en el pajar* (Mallo), y otras tantas llevan a volver sobre los últimos momentos del rescate del VIP. ¿Cuándo esa descripción del chalet estaba disponible como cronotopo y no lo supimos leer? Curiosamente, Francisco Urondo describe una casa en *Los pasos previos*, publicada en 1973 también, pero es la del secuestro por parte de policías, como la novela de Mallo; así también *El mejor enemigo* posee en su historia una casa operativa también y fue redactada en 1986.

¹⁰ Bajtin tiene lecturas de Kant, como sabemos, ya que su círculo kantiano las discutía en los años 20.

¹¹ Dice más claramente que ese “yo pienso” es un sujeto pasivo, que sufre efectos de las causas que provoca o recibe. Paradojalmente, indica Deleuze, el yo íntimo es aquel “yo pienso” activo que sufre en el “yo soy” la determinación externa del tiempo sobre sí. Sufro las determinaciones que provoca, en mi pensar, mi existencia exterior.

¹² “Conversación con Julio Cortázar”, septiembre de 1973. Esta cita está en el Fondo Cortázar en una versión dactilografiada de la entrevista.

¹³ Es interesante prestar atención a las observaciones de los personajes de la Joda a la terminología –un problema de nombrar acciones y sujetos- respecto de subversivo, extremista, guerrillero, que la prensa incorporada al collage manifiesta como tensión en la discursividad social de la época.

UNA CLASE SOBRE JULIO CORTÁZAR

Martín Prieto*

Resumen

El artículo desarrolla una “clase” sobre el escritor argentino, explicitando su relación con otros escritores (Borges, Macedonio Fernández), las vanguardias y el fantástico. Se interpelan los lugares comunes de la crítica literaria argentina sobre Cortázar en estos aspectos.

Abstract

This paper develops a "class" on the Argentine writer, explaining its relationship with other writers (Borges, Macedonio Fernández), the avant-garde and the fantastic. The commonplaces of literary criticism on Argentina Cortázar interpellate in these aspects.

Palabras clave

Historia literaria, literatura argentina, Cortázar, Vanguardias, fantástico.

Keywords:

Literary history, literature Argentina, Cortázar, Vanguardians, fantastic.

*Martín Prieto es Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Rosario, donde es profesor Titular ordinario en la cátedra de Literatura Argentina II. Es director del Centro Cultural Parque de España (CCPE/AECID). Ha publicado, entre otros *Breve Historia de la literatura argentina*. Poeta.

Me cuenta una vez Beatriz Sarlo (que es, por supuesto, muy crítica), que cuando daba clases de literatura argentina en la UBA, preparó una sobre Cortázar que se asentaba en dos certezas: que como cuentista Cortázar es menos que Borges y como novelista, una especie de “normalización” de Macedonio Fernández –ya vamos a volver sobre estas dos ideas- y, siguiendo Sarlo de algún modo a Nicolás Rosa, sostiene que Cortázar es, sobre todo, autor de una obra de iniciación: pero no de una obra que relata la iniciación de un personaje, sino de iniciación de los lectores, por lo tanto preferentemente jóvenes, en los misterios de la vida y del mundo. Así lo escribe Rosa en el prólogo a una edición de *El perseguidor y otros cuentos*, de 1981: la influencia de Cortázar “pareciera recaer más sobre la sensibilidad que sobre producciones específicamente literarias: es una escritura que solicita y logra una adhesión a la propuesta –por definición inalcanzable- de descubrir los misterios de la vida y del mundo (una literatura de iniciación) más que a su realización escrituraria concreta.”¹

A la clase siguiente, los alumnos le regalan a Beatriz Sarlo un enorme afiche con la cara de Cortázar, firmado por todos ellos.

Esta “anécdota” que podría terminar acá, como una “broma”, tiene sin embargo algunos componentes que me interesaría que desarrolláramos hoy.

El primero, el más evidente, es el “enfrentamiento” entre la universidad y la crítica literaria, que parecen mayormente haber abandonado a Cortázar por otros objetos de estudio hoy más prestigiosos –Walsh, Puig, Saer, Aira- y los jóvenes lectores que, envejecidos los “motivos” de las ficciones cortazarianas (pensemos en *Rayuela*: el jazz, el boxeo, el existencialismo) mantienen sin embargo vigente la obra a partir de un pacto identificador sobre todo con las peripecias de encuentros y desencuentros amorosos de sus personajes y cierta aura “artística”, bohemia, que los rodea, tanto a los personajes de *Rayuela* como a los de *El libro de Manuel*: eternamente jóvenes, improductivos, fuera del mercado laboral, pero también fuera de cualquier presión y coerción de la institución educativa, esos personajes de Cortázar ya estudiaron –porque saben cosas, discuten sobre esos saberes- pero aun no trabajan o, como en las telenovelas, tienen unos trabajos un poco imprecisos que les permiten ocuparse tiempo completo de actuar la diégesis de los relatos. Los otros que me gustaría que tratáramos son:

- a- la relación de Cortázar cuentista con Borges;
- b- la relación de Cortázar novelista con la vanguardia y sobre todo con Macedonio Fernández y Leopoldo Marechal;
- c- la herencia de Cortázar en la literatura argentina.

Pero antes, hay también una pre-historia de Cortázar que como yo creo que tiene incidencia en la historia, es decir, como yo creo que hay algo del Cortázar cuando aun no era Cortázar que tiene incidencia en el Cortázar más reconocido por todos nosotros, vale la pena irnos por un momento para atrás, hacia fines de los años 30, cuando bajo el seudónimo de Julio Denis, Cortázar publica *Presencia*, un libro de poemas, de 1938 y once años más

tarde, en 1949, una obra de teatro, *Los Reyes*: ambas obras certifican que Cortázar, fue, en sus comienzos, uno de esos “jóvenes serios” y contravanguardistas que en los años 40 propiciaron una poesía cuyos temas -la infancia y el amor perdidos, la tierra natal- y el uso machacante de la primera persona los acercaban a la poesía romántica, aunque se tratara de un romanticismo contenido, apaciguado por la presencia de una cultura libresca y antirrealista, de raigambre seudoclásica, notas que pueden seguirse en la reescritura del mito de Teseo y Ariadna que Cortázar ensaya en *Los Reyes*, como en casi todos sus poemas de la época. Uno, por ejemplo, “Brumas”, publicado en el número 2 de la revista *Addenda*, en julio de 1934, firmado como J. Florencio Cortázar:²

Buscar lo remoto con férvidas ansias
 Y en limbos extraños hundir obstinado el deseo.
 Que el ritmo, lo Impar de Verlaine nos conduzca
 Y acordes oscuros de queda armonía
 Marquen nuestros pasos sobre el gris sendero.
 Debussy... maestro... quiero sinfonías
 Que esbocen con notas pinturas de nieve y acero:
 Baudelaire... te pido me des una pluma
 Que en noche de insomnio
 Hayas estrujado contra tu cerebro.
 Manet por los bordes de tus concepciones
 Vagaré anhelante de encontrar lo Bello
 Que me niegan todos
 Los que no han tenido como tú el llamado
 Del aire, del ritmo, del amor, y el cielo.
 A aquellos que ansiosos de altura
 Con honda ternura se aferran al Arte dilecto.
 Quiero incorporarme: desdeñar los claros,
 Firmes horizontes del actual camino
 Que hallaron mil veces los genios. Prefiero
 Con gesto absoluto y un rictus de firme osadía
 En limbos extraños hundir obstinado el deseo.
 Buscar lo remoto con férvidas ansias...
 Yo sé que es difícil, vago e hipotético.
 Pero no abanono ni a Verlaine ni a Byron,
 Porque... ¿quién lo sabe?
 Acaso de pronto, nítido y brillante
 Del fondo impreciso de mis horizontes
 Brote el gran misterio...! (2000)

Pero también, de esos años remotos, de esa prehistoria de la bibliografía de Cortázar es el poema “Objetos perdidos”³, firmado en Mendoza en 1944:

Por veredas de sueño y habitaciones sordas
 tus rendidos veranos me acechan con sus cantos.
 Una cifra vigilante y sigilosa
 va por los arrabales llamándome y llamándome,

pero qué falta, dime, en la tarjeta diminuta
donde están tu nombre y tu calle y tu desvelo
si la cifra se mezcla con las letras del sueño,
si solamente estás donde ya no te busco. (1978)

Puede verse que el programa romántico y antirrealista empieza a ser minado por la presencia del contorno y donde aún bajo la imponente y libresca lápida del entresueño, de la irrealidad, irrumpe la presencia tímida aun de lo real: los arrabales, el verano, una mujer. El realismo será, precisamente, el primer problema que enfrente la obra madura de Cortázar, y de su solución emergerán, lo más destacado de su obra: sus cuentos fantásticos de los años 50 y 60 y *Rayuela*.

Vayamos a los cuentos, y entonces a la primera parte de nuestra exposición, la relación del Cortázar cuentista con Borges. Durante los años 60 y 70, Borges y Cortázar fueron casi protagonistas excluyentes de la literatura argentina que sucedía “fuera” de la literatura o, si ustedes prefieren, en sus paratextos más reconocidos: suplementos culturales, revistas, congresos, programas universitarios, tesis. Y no solo fueron figuras excluyentes sino que actuaron como antagonistas tanto literarios como políticos o, sobre todo políticos, y de ese antagonismo político se desprendía, con menos convicción, uno literario. El político era notorio: mientras Cortázar celebraba la revolución sandinista, Borges le daba la mano a Pinochet. Y esas actuaciones o gesticulaciones externas (digamos así: de política exterior) estaban directamente relacionadas con sus también divergentes posiciones en la escena política argentina: no solo en relación con la dictadura de 1976 –que Borges celebró y Cortázar deploró- sino, unos años antes, con la vuelta al gobierno del peronismo, en 1973. Basta ver, al respecto las posdatas de Borges de 1974 a sus prólogos a los libros de José Hernández y de Sarmiento, en los que impera el lamento porque en la Argentina se hubiese canonizado como libro nacional al *Martín Fierro* y no al *Facundo*, o se hubiese optado por la barbarie y no por la civilización. Ahora, escribe Borges, -y ahora es 1974- padecemos las consecuencias. Cortázar, en cambio, ese mismo 1974, escribe, sobre *Rayuela*: “Diez años después, mientras yo me distancio poco a poco de *Rayuela*, infinidad de muchachos aparentemente llamados a estar lejos de ella se acercan a la tiza de sus casillas y lanzan el tejo en dirección al cielo. A ese cielo, y eso es lo que nos une, ellos y yo le llamamos revolución”. Estos posicionamientos divergentes –que en Borges suponen una continuidad y en Cortázar un cambio, una modificación- inciden en sus mismos vínculos personales, como si ambos sobreactuaron para sus propios públicos políticos. A Borges le dicen, a finales de los 70, que es notorio que ha influido en la obra de Cortázar y Borges dice: “Bueno, no seamos tan pesimistas” Y para esos mismos años, 1977, Cortázar dedica su cuento “Reunión con un círculo rojo”, de *Alguien que anda por ahí* “a Borges”, para aclarar inmediatamente que se trata de Jacobo Borges, el pintor venezolano.

Sin embargo, es un hecho que a fines de los años 40 es Borges quien publica en una revista bajo su dirección el cuento “Casa Tomada”, después incluido en *Bestiario*, de 1951, y es un hecho también que buena parte de los cuentos de *Bestiario* (1951), *Final de juego* (1956), *Las armas secretas* (1959) y *Todos los fuegos el fuego* (1966) fueron escritos al calor, al fuego de las intervenciones ensayísticas y ficcionales de Borges de los años 40 y 50, sobre todo en lo que hace a dos de sus características principales: su intensidad – a los mejores cuentos de Cortázar, como a los de Borges- hay que leerlos palabra por palabra,

pues la mínima distracción puede provocar una pérdida del sentido del relato. Y su vínculo con el género fantástico. Pero el fantástico, si bien practicado con magisterio por Borges fue, en él, más un modelo para el desarrollo de la idea de la “imaginación razonada” que un género de práctica profusa. Cortázar, en cambio, podría definirse más latamente como un autor de cuentos fantásticos; de hecho, en su obra se encuentran algunos de los cuentos fantásticos mejores y más celebrados de la literatura argentina, desde “Casa tomada” a “Las babas del diablo”, de “Las babas del diablo” a “La isla al mediodía”, de “La isla al mediodía” a “Ómnibus”, de “Ómnibus” a “Continuidad de los parques”.

Recordemos, brevemente, las distinciones elaboradas por Tzvetan Todorov, que todos ustedes podrían recitar de memoria, en su estudio *Introduction á la littérature fantastique*, de 1970. Todorov diferencia tres categorías dentro de la ficción no-realista: lo maravilloso, lo insólito y lo fantástico. Cada uno de estas categorías tiene su fundamento en el modo en el que en el relato se explican o no sus elementos sobrenaturales.

Si el fenómeno sobrenatural se explica racionalmente al final del relato, como en “Los crímenes de la calle Morgue”, de Edgar Allan Poe, estamos en el género de “lo insólito”. Lo que a primera vista parecía escapar a las leyes físicas del mundo tal y como lo conocemos no es más que un engaño de los sentidos que se resolverá según estas mismas leyes. Este es el caso de muchos de los “fantásticos” de Quiroga, que es el mayor discípulo de Poe en la literatura argentina, y del promedio de los relatos policiales de enigma.

Por otro lado, si el fenómeno sobrenatural permanece sin explicación cuando se acaba el relato, entonces nos encontramos ante “lo maravilloso”. Ese es el caso de los cuentos de hadas, de las fábulas, de las leyendas, donde los detalles sobrenaturales –que los hombres vuelen, o tengan seis cabezas. En ese sentido, el maravilloso no crea problemas. Nadie que esté viendo o leyendo *El señor de los anillos*, cuando aparece un elfo se pregunta “pero cómo puede ser” ni se queda esperando que al final de la película o del libro un narrador omnisciente le informe sobre la razón científica de su existencia.

Y para Todorov, el fantástico se encuentra entre lo insólito y lo maravilloso, y sólo se mantiene el efecto fantástico mientras el lector duda entre una explicación racional y una explicación irracional. Asimismo, y esto es muy interesante, rechaza la idea de que un texto “pueda permanecer” fantástico una vez acabada la narración: es insólito si tiene explicación y maravilloso si no la tiene. De este modo, lo fantástico no ocupa más que “el tiempo de una incertidumbre”, hasta que el lector opte por una solución u otra. Es cierto que esta teoría del joven Todorov –tenía 31 años cuando la formuló- ha recibido ya suficientes rectificaciones y ajustes y refutaciones, y no vamos a abundar ahora en esa bibliografía, pero no ha sido tocada, creo yo, en lo esencial, que es ese territorio de incertidumbre en el que se instala lo fantástico, y en el que Cortázar es magistral. Y creo yo que parte del magisterio que ejerce Cortázar en el género consiste en que muy tempranamente (ya en “Casa tomada”) Cortázar opta por un fantástico cuya “incertidumbre” radica en que se instala, o se envuelve, en las convenciones de superficie del realismo.

Así relata Cortázar, en una entrevista con Evelyn Picon Garfield⁴, la génesis del cuento “Ómnibus”:

Yo tomaba todos los días ese ómnibus para ir a mi trabajo y todo lo que se describe de la geografía de Buenos Aires, el número del ómnibus, los carteles que hay en el interior y las distintas etapas del viaje, se ajustan exactamente a la realidad. Estaba muy habituado a tomar ese ómnibus y en

un momento dado, ya no me acuerdo si en el ómnibus o en mi casa o en un café, de golpe sentí eso que yo llamo la situación, porque no tengo otra palabra, era una especie de bloque, en la que a alguien le sucedía una cosa extraña y penosa en ese autobús. Y eso se organizó inmediatamente con la idea de la muchacha que sube y los otros tienen flores y ella no tiene flores. Porque efectivamente ese autobús pasa por un cementerio privado, y yo estaba habituado a ver a mucha gente que llevaba flores para sus muertos. O sea que todo eso es muy realista y lo fantástico se instala dentro de eso (1978: 65).

“Ómnibus”, segundo párrafo: “A las dos, cuando la ola de los empleados termina de romper en los umbrales de tanta casa, Villa del Parque se pone desierta y luminosa (...) En la esquina de avenida San Martín y Nogoyá, mientras esperaba el ómnibus 168...” Ahí se ve que el relato responde a ciertas convenciones de mínima del realismo: lenguaje informativo, sobrio, sin demasiado brillo verbal ni elementos decorativos, como si el narrador se propusiera, limpiamente, nombrar las cosas y los hechos a través de un lenguaje referencial y denotativo. Hasta que pasa algo raro: todos los pasajeros del 168 –cuyo recorrido es seguido minuciosamente a lo largo del relato, y este es un detalle de verosímil realista- llevan flores –inclusive en un momento son flores, son nombrados por las flores que llevan (como, recordarán, en “La autopista del Sur” los personajes son nombrados como los autos que manejan) menos Clara y otro pasajero que sube después. Todos los pasajeros con flores –y el chofer y el guarda- miran con insistencia a los que no tienen flores. Cuando el ómnibus llega a Chacarita, al cementerio, todos los que tienen flores se bajan y el chofer y el guarda insisten en que se bajen ellos también, que sin embargo insisten en que van hasta Retiro. Cuando finalmente llegan a destino, casi se escapan del ómnibus y una vez en la plaza él compra unas flores, y ahora los dos, como los demás pasajeros del 168, tienen flores. El fantástico se instala en esa “incertidumbre” que nos lleva a preguntarnos si es que los que llevan flores están muertos, y por eso se bajan en el cementerio, o si la inquietud y curiosidad que generan quienes no llevan flores en quienes sí las llevan reside en que éstos están muertos y aquellos no: pero algo de la otredad, de la diferencia entre unos y otros, los que tienen y los que no tienen flores, y la incertidumbre por saber dónde se juega la realidad y dónde la maravilla le da al relato carta de ciudadanía en el territorio de lo fantástico.

Algo parecido sucede con “La isla al mediodía” cuyo origen Cortázar sitúa no en una experiencia mental, sino en una experiencia vivida:

Yo volaba de Teherán a París, en un avión de Air France y a mediodía pasábamos por una isla del Mar Egeo. Yo estaba del lado de la ventanilla y vi en ese mar profundamente azul una maravillosa pequeña isla que era como una tortuga de oro que flotaba allí. Tuve una sensación de maravilla y de irrealidad, es decir, yo estaba pasando por encima de un lugar cuyo nombre ignoraba y que era inútil preguntarle al steward porque él no hubiera sabido tampoco. Era un lugar anónimo y sin embargo yo estaba encima y tenía una especie de deseo de estar allí. Y luego dejé de ver la isla y entonces de golpe me convertí en el steward que veía la isla todos los días.

En el cuento, recordarán, Marini, que es el steward del viaje de Cortázar, se obsesiona con una isla, Xiros, en el mar Egeo, a la que mira desde el cielo cada vez que le toca el trayecto Roma- Teherán. Otra vez, en primer lugar, la impronta realista del relato: las costumbres del steward, las características del viaje, su vida fuera del trabajo. Pero tanto se obsesiona Marini que acaba renunciando a su trabajo y yéndose a vivir a la isla. Después de un par de días de convivencia idílica con la gente del lugar, Marini se encuentra mirando el reloj, pensando que ya es hora de que pase el avión por arriba de sus cabezas, ahora sin él, pero después le da bronca estar pensando en eso, se arranca el reloj y, esto es importante para la “poética” de Cortázar novelista, entiende que no sería fácil matar al hombre viejo, pero sintió que la empresa era posible. Después escucha el ronroneo del avión, y ahí ingresamos en la incertidumbre del fantástico. Marini, que no quiere ver el avión, entrecierra los ojos, e imagina su horrible vida anterior, luego abre los ojos y ve que el avión está cayendo. Marini se tira al agua, ve a un hombre que trata de nadar, va, lo busca, lo trae hasta la orilla, le hace respiración boca a boca, pero el tipo ya está muerto: yace sobre la orilla. Cuando los lugareños, alertados de la caída del avión, llegan a la orilla, sólo ven el cadáver de un hombre, lo único nuevo entre ellos y el mar. Opciones: que Marini nunca haya ido a la isla, que todo haya sido un sueño suyo, que el avión en efecto se cae y Marini nada hasta la isla y llega muerto. O que Marini esté en la isla, y el “sueño” o la fantasía, sea que el avión se cae y que quien muere no es él, que está en la isla, sino el hombre viejo, ese que era él antes de liberarse e ir a la isla: lo nuevo es el hombre viejo, muerto. La incertidumbre no se despeja nunca, y de alguna manera esa es la novedad, o el desvío que le imponen los mejores cuentos fantásticos de Cortázar a la teoría del fantástico de Todorov: que ese “tiempo de la incertidumbre” dura para siempre; no hay solución hacia el maravilloso o hacia el insólito al final del relato: la incertidumbre permanece.

Y yo creo que la incertidumbre permanece precisamente por el modo en el que lo extraño, lo raro, lo irracional, emerge en un mundo cotidiano, común, realista. Y –ahora ingresamos en el tercer punto de esta exposición, la relación del Cortázar novelista con Marechal y Macedonio Fernández- tiene que ver con el vuelco hacia la circundante que supone en Cortázar la lectura de *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal, según se desprende de su celebratoria noticia bibliográfica publicada en la revista *Realidad* en 1949⁵, donde Cortázar, además de destacar “el acontecimiento extraordinario” que suponía la publicación de la primera novela del autor de Marechal, escribía:

Muy pocas veces entre nosotros se había sido tan valerosamente leal a lo circundante, a las cosas que están ahí mientras escribo estas palabras, a los hechos que mi propia vida me da y me corrobora diariamente, a las voces y las ideas y los sentires que chocan conmigo y son yo en la calle, en los círculos, en el tranvía y en la cama. (Cortázar, 1949)

La crítica uruguaya Mercedes Rein⁶ destaca que lo que Marechal le ofrece a Cortázar no es una “exigencia realista” en un sentido absoluto, ausente por otra parte tanto en uno como en otro, sino la posibilidad de desmonetizar el valor de objeto precioso que tenía la palabra -para Marechal antes de escribir *Adán Buenosayres*, para Cortázar antes de leerlo, o sea para todo el Cortázar neorromántico de los años 40- que era para ambos, sobre todo, palabra poética, para convertirla en palabra narrativa: adelgazada, transparente, “sigilosa portadora de un sentido”, y enturbiada después, como sigue Rein, en Cortázar, por la irrupción del terror, la violencia, la inquietud angustiada o lo fantástico, dando como

resultado eso que Abelardo Castillo⁷ llamó “lo fantástico cotidiano”, invención de la cual fueron beneficiarios muchos de los narradores fantásticos de los años 70 como, por ejemplo, Angélica Gorodischer, y el mismo Castillo: “Sus fantasmas [de Cortázar] son realistas. Viajan en tranvía, en subterráneo, caminan de mañana por la calle. Sobre todo eso: operan a la luz del sol.”

Rayuela, por su parte, también será beneficiaria de ese mismo vuelco, pero ahora menos en lo que hace a los mecanismos de representación como en lo concerniente al habla de los personajes, donde para calibrar mejor el contraste dentro de la misma obra de Cortázar, bastará cotejar el habla artificiosamente poética de los personajes de *Los Reyes*, con el de los de *Rayuela*, que tratan de participar de ese idioma “turbio y caliente, torpe y sutil pero de creciente propiedad para nuestra expresión literaria”, que Cortázar había entrevisto en Marechal.

Es cierto que hoy la lengua de *Rayuela* parece cristalizada y excesivamente literaria, pero también lo es que pocos años después de la publicación de la novela, la cubana Ana María Simo⁸ encontraba que el “lenguaje popular porteño” aparecía en algunos personajes de *Rayuela* “captado casi con la fidelidad de una grabación”.

Y el otro gran antecedente de peso que de algún modo ampara la novela, y la vincula con la tradición de la vanguardia que también desestabiliza ese “inicio” neorromántico y antivanguardista, es Macedonio Fernández, de quien Cortázar toma la idea de la “anti-novela”, y en quien está inspirado el personaje de Morelli, esa suerte de alter ego de Cortázar, notoriamente inspirado en la figura de Macedonio y cuyas intervenciones teóricas y críticas van pautando la lectura de la novela. *Rayuela*. Capítulo 79: “Situación del lector. En general, todo novelista espera que su lector lo comprenda, participando de su propia experiencia, o que recoja un determinado mensaje y lo encarne. El novelista romántico quiere ser comprendido por sí mismo o a través de sus héroes; el novelista clásico quiere enseñar, dejar una huella en el camino de la historia. Posibilidad tercera, la de hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor.”

Esto no quiere decir que haya algo del estilo de Macedonio Fernández en Cortázar, porque las morellianas son un concentrado de estilo cortazariano y difieren en todo del de Fernández. Recordemos los 56 prólogos a *Museo de la novela de la eterna*, donde su autor “dilata la entrada en materia narrativa, cambia el peso de la obra hacia la especulación teórica, y crea la primera novela lúcidamente vuelta sobre su propio discurso narrativo, la primera anti-novela de la literatura latinoamericana” cuya acción, que prácticamente no interesa, sucede desvaídamente en los últimos capítulos. Cortázar, al revés, pone la acción y los personajes en primer plano, y la reflexión teórica en un definido segundo plano, de modo tal que lo anti-novelesco (la agobiante escritura de la escritura de la novela de Fernández) no atente de ningún modo contra lo propiamente novelesco o narrativo.

Pero, insisto, más allá de las notorias diferencias con los modelos –Marechal, Macedonio- Cortázar les rinde tributo a ambos y genera una obra –pienso más ahora en *Rayuela* que en sus cuentos- demasiado vinculada a la tradición y tal vez por ese mismo “peso” de la tradición, demasiado poco libre para generar a su vez una tradición. La crítica, muy rápidamente entrevió en la obra de Cortázar, menos el “comienzo” de una nueva era en la novela argentina, un “hermoso final”, como lo describió Enrique Pezzoni: el final de las vanguardias. Tal vez por eso, a 50 años de publicada *Rayuela*, sigue siendo complejo encontrar los ecos de su obra en la obra de otros escritores-novelistas argentinos, más allá de una cantidad de epígonos epidérmicos de los años 60 y 70 que escribieron, como el

mismo Cortázar lo anotó un poco apesadumbradamente, un montón de “rayuelitas”. Bajo ese rayo cayó (y me gustaría tomarlo como ejemplo) parte de la obra de Néstor Sánchez, sobre todo *Nosotros dos* y *Siberia Blues*. La historia de la literatura es ingrata a veces con los escritores, pero nunca con sus obras y posiblemente *La condición efímera*, de 1988, que contiene “El diario de Manhattan”, haya en su momento pasado completamente desapercibida, entre otras cosas porque Sánchez ya había quedado instalado bajo el influjo cortazariano y a fines de los años 80 –años en los que se consolidaba la figura de Saer y empezaba a tomar forma pública la de Aira- nadie parecía dispuesto a prestarle demasiada atención a una obra que llevara como carga la marca de Cortázar. 25 años después podemos decir que esa marca era falsa y que ese diario, compuesto con la autoimpuesta dificultad de ser escrito con la mano izquierda, siendo diestro su autor, parece estar más en sintonía con algunos experimentos autobiográficos contemporáneos –como los de Mario Levrero- que con cualquier obra de Cortázar, pero el “retraso” de la crítica y de los lectores en leerlo marcan, también, la potencia proyectiva que generó la obra de Cortázar en la historia de la literatura argentina.

En efecto, y más allá de algunos de los casos señalados por Rita Guntzmann⁹ - Néstor Sánchez, Amalia Jamilis, Humberto Constantini, Juan Carlos Martini Real, la segunda parte de la obra de Daniel Moyano, Rubén Tizziani, Abelardo Castillo -, y algunos otros, como Eduardo Gudiño Kieffer, o *El país de la dama eléctrica* (1984), una hermosa y simple novela de Marcelo Cohen que parece cerrar la recortada saga de *Rayuela*, el vínculo que la obra de Cortázar mantiene con la literatura argentina es, sobre todo, con la tradición y no con su proyección futura. Si es cierta la prescripción del filósofo italiano Giorgio Agamben según la cual “la vanguardia, cuando es consciente, nunca está dirigida hacia el futuro, sino que es un esfuerzo extremo por recuperar una relación con el pasado”, la obra de Cortázar cumple con ese requisito de base al establecer una vinculación con la tradición de la vanguardia en la narrativa argentina -Arlt, Fernández, Borges, Marechal- pero esa aprehensión consume todo su esfuerzo y la vuelve inane para convertirse, a su vez, en modelo de la narrativa futura, según podrá comprobarse en los próximos años leyendo a Manuel Puig, Juan José Saer, Osvaldo Lamborghini y César Aira.

¹ Rosa, Nicolás (1981) “Prólogo” a Cortázar, Julio, *El perseguidor y otros cuentos*, Buenos Aires, Ceal.

² Trenti Rocamora, José Luis (2000) *Cuando firmó J.Florencio Cortázar antes que Julio Denis. Su desconocida iniciación literaria*, Buenos Aires, Sociedad de Estudios Bibliográficos Argentinos.

³ Transcripción facsimilar del manuscrito en Picon Garfield, Evelyn, *Cortázar por Cortázar*, México D.F., Universidad Veracruzana, 1978

⁴ Picon Garfield, Evelyn (1978) *Cortázar por Cortázar*, México D.F., Universidad Veracruzana.

⁵ Cortázar, Julio (1949) “Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres”, en *Realidad* nº14, Buenos Aires, marzo-

abril de 1949.

⁶ Rein, Mercedes (1969) *Julio Cortázar: el escritor y sus máscaras*, Montevideo, Diaco

⁷ Castillo, Abelardo (1994) “Las armas secretas del cuento”, en *Clarín*, Buenos Aires, 10 de febrero de 1994

⁸ AAVV (1968) *Cinco miradas sobre Cortázar*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo,

⁹ Guntzmann, Rita (1990) “La influencia de Rayuela en la prosa argentina actual”, en *Escritura* nº 29, Caracas, enero-junio de 1990.

LA DISPUTA HERMENÉUTICA POR LA MORAL DEL LENGUAJE EN LA CAUSA JUSTA DE OSVALDO LAMBORGHINI

Ana Levstein*

Dedico este trabajo a la memoria de los lazos rotos a causa de "La causa justa" de Osvaldo Lamborghini

Resumen

En *La causa Justa*, de Osvaldo Lamborghini, nadie es dueño de su discurso: historia de palimpsestos, escritura de escrituras, diseminación del sentido. Una lectura posible es, a nuestro entender, que se trata de un cuento sobre las implicancias de las crisis de sentido inscriptas en toda producción de sentido.

Este artículo pone el foco en el nervio argumental que nos orienta hacia una lectura de *La Causa Justa* como disputa entre paradigmas hermenéuticos, entre posiciones militantes de algunos de los personajes centrales en cuanto a los usos o abusos del lenguaje y la moralidad/inmoralidad/extramoralidad que los atraviesa. Distintas filosofías del lenguaje ("speech acts", "deconstrucción") atraviesan a los personajes, involucrados en discusiones de vida o muerte, en torno a la mentira, la verdad, el chiste, la promesa, la moral y su único presupuesto común: el lenguaje como "escritura" en sentido derrideano, como huella de huellas, donde lo real "en sí" sería inaccesible al saber y por lo tanto indecidible.

En el relato advertimos un uso dialectal, desterritorializante, "menor" de la lengua, y por eso mismo revolucionario, materializando la concepción de "literatura menor" que Gilles Deleuze presenta en su estudio sobre Kafka. Dicho dialecto tiene también un carácter soez y paródico, como los motivos populares sobre los cuales se construye la argentinidad.

Palabras clave: hermenéutica, moral, malentendido, diseminación, indecidibilidad

Abstract

* Dra. en Letras, Magíster en Sociosemiótica, Prof. Adjunta del Seminario "Los massmedia y la formación de nuevas subjetividades y actores sociales", Escuela de Ciencias de la Información –U.N.C-. Profesora Adjunta de "Hermenéutica", Escuela de Letras –UNC-. Investigadora del Centro de Investigaciones "María Saleme de Burnichon" de la Facultad de Filosofía y Humanidades –U.N.C-.

Mail:[analevstein@gmail.com]

Recibido 07/2013. Aceptado 09/2013

In "La causa Justa" from Osvaldo Lamborghini, nobody owns his speech; palimpsests history, writing scripts, dissemination of meaning. It is a story about the implications of the crisis of meaning production registered in all meaning production. This paper puts the focus on argument structure that guides us to a reading of "La causa justa" as dispute between hermeneutic paradigms among militant positions of some of the central characters in terms of the uses and abuses of language and morality / immorality / extramorality flowing through them. Different philosophies of language ("speech acts theory", deconstruction) pass through the characters involved in discussions of life and death, about the lie, the truth, the joke, the promise, morality and their only common premise: language as writing, as a trace of an unknowable reality. In the story appears a dialectal use, deterritorialising, "minor" of the language, and so, very revolutionary, adhering to the concept of "minor literature" that Gilles Deleuze presents in his study of Kafka. This dialect is also crude and parodic, as the popular motifs on which to build the *argentinidad*.

Key words: hermeneutics, moral, misunderstanding, dissemination, undecidability

1. Introducción

En *La causa Justa*, nadie es dueño del sentido: historia de palimpsestos, escritura de escrituras, que remite al linotipista Luis Antonio Sullo ("este hombre infatigable en su lucha para que los libros dijeran lo que alguna vez susurraron: *no leía jamás pero sus subrayados eran perfectos*") quien, probablemente haciendo honor a la fonética de su apellido intenta apropiarse la historia con "su" subrayado. Dice de él el narrador: "Jamás nos diste el gusto de leer un libro" (Lamborghini, 2003: 10).

Este artículo pone el foco en el nervio argumental que nos orienta hacia una lectura de *La Causa Justa* como disputa entre paradigmas hermenéuticos, entre posiciones militantes de algunos de los personajes centrales en cuanto a los usos o abusos del lenguaje y la moralidad/inmoralidad/extramoralidad que los atraviesa.

Dos empleados de la empresa "Egometrix" en la Argentina de 1982, Heredia y Mancini, mantienen recurrentemente, durante los recreos de los clásicos partidos entre "Solteros" y "Casados" que allí se organizan, el siguiente diálogo: Heredia, (luego "El Chupapijas") dice a Mancini (luego "El Desocupado"): -"Mirá hermano, yo te quiero tanto, que te lo juro por mi madre te chuparía la pija si fuera puto, sí, te lo juro, y vos sabés que yo no soy puto", y Mancini le responde: -"Y vos sabés que yo estaría a tu disposición: lo primero que haría al levantarme a la mañana sería enchufártela en la boca. Te digo más, me quedaría sin trabajo porque te inundaría de leche la garganta en la misma jeta del Gerente General." Éste que estaba presente, opinaba para sí que "había otras formas de manifestar la amistad" (Lamborghini, 2003: 20).

Verdad de perogrullo: expresión muy soez pero también muy argentina y muy frecuente en ese tipo de eventos. Quizá el diálogo no pasaba de un amistoso "chiste", si no aparecía en escena, Tokuro, un ingeniero electrónico de la empresa, "un fanático de

la verdad", quien sostiene que "el que falta a la palabra falta al honor. El que hoy falta al honor traiciona al amigo, es capaz de traicionar Patria y Emperador". Para él se trata, como dice Belvedere, "de dos homosexuales prometiéndose asquerosidades. Es desagradable pero las promesas deben mantenerse" (Belvedere, 2000: 86). Comienza allí la cruzada de Tokuro, "cinturón negro y aterradora fama de violento cuando se creía en la causa justa" y "quien no cree en chistes" para que Heredia cumpla su palabra, que por lo tanto o es *perjurio* o es *promesa* a cumplir. El Gerente General intenta frenar la debacle pero Tokuro insiste. Los empleados, escondidos en las duchas comienzan a desesperarse:

Miraron a la Empresa como pidiéndole amparo. La Empresa era el Gerente General. Pero la Empresa no estaba preparada para enfrentarse al Tokuro de la palabra empeñada... Ya discutían en la sala de las duchas para que luego, solidarios y unidos, ese nipón demente no los desnucara por el último chiste (Lamborghini, 2003: 24).

Como dice Belvedere, la Argentina, para Lamborghini aparece como "un determinado uso y flexión del lenguaje" en el que, "lo que se percibe como propio es más una deformación que una formación de la lengua. Se trata de literaturas menores (al estilo de lo que Deleuze y Guattari supieron leer en Kafka). Este uso dialectal, desterritorializante, menor de la lengua, tiene también un carácter soez y paródico, como los motivos populares sobre los cuales se construye la argentinidad (Belvedere, 2000: 84 y 87).

2. La mentira/la verdad como "intención" y "performativo": el malentendido

Tokuro parece desconocer que lo que determina una mentira es la intención del hablante. "Se puede decir lo falso sin mentir, pero también se puede decir la verdad con la intención de engañar, es decir, mintiendo" (Derrida, 1997:12). No acepta que es propio de cualquier enunciado el poder funcionar como referencia vacía o separada de su referente. "Sin esta posibilidad, que es también la iterabilidad general, generable y generalizadora de toda marca, no habría enunciado" (Derrida, 2010: 360).

Cuando Tokuro comprende, según su cultura de procedencia, el valor de un *speech act*, pareciera pensar en la realización de un performativo entendido desde las conciencias, las intenciones literales de los interlocutores en la totalidad de una operación teleológica que implicaría que ningún resto escapa a esa totalización "presente", ninguna diseminación escapa al horizonte de la unidad del sentido. Heredia y Mancini cuando sienten encima la interpretación que Tokuro hizo de su diálogo-chiste intentan hacerle entender que su "querer-decir" era otro, que se trata de un "malentendido". *La causa justa* evidencia que el malentendido, como ya lo hiciera Jakobson acerca del ruido, no es accidental sino estructural de toda comunicación.

Ezequiel Jansky, un ingeniero polaco, "casi amigo" de Tokuro y que con otro nombre es boxeador y posible campeón sudamericano según los críticos, aparece boxeando con el japonés para evitar que éste insista en "enseñarles a esos dos a no mentir". Pero Tokuro que, además de karateca es boxeador (Jansky no lo sabía) vence al polaco de 23 años y lo mata. Nadie, menos aún el Gerente General, quien estimula a Jansky para que "los libere a todos" quería que "la inmundicia", la "orden tan asquerosa" de

Tokuro se cumpliera, pero ahora había un muerto, Jansky, y además, *amigo* de Tokuro. En un momento aparece la opción de que sea Nal, El Culón quien asuma la afrenta en lugar de Heredia, pero Tokuro no acepta lo que para él es "trampa", "Palabra Incumplida" en esta "Llanura de los Chistes" que es Argentina para él. La solidaridad del Gerente con Heredia se rompe y es obligado a ejercer la "Palabra Cumplida". Pero Tokuro va por más: le ordena a Heredia ir vestido de geisha porque ya se deshonró como hombre y "suicidarse si quiere recuperar la honra". El "Sublime Gerente" hace un chiste sobre la geisha en una publicidad y Tokuro, reprimiendo la furia, le dice que por favor no le nombre más "esa palabra terrible: chiste." "En este país llanura, chistes terminan con muertos" (Lamborghini, 2003: 36). Esta frase condensaría, según nuestra hipótesis de lectura, algunas de las filosofías del lenguaje que se disputan la "verdad" de lo que jamás dejará de ser una posible versión del paradójicamente uni-verso. La economía discursiva puesta en juego es a la vez producción de verdad o enunciados verdaderos y producción de moral o valores de justicia y justeza del decir. Dicha economía, desde la lógica "literal" de Tokuro, debería adecuarse a una realidad unívoca, sustraída a cualquier construcción semiótica, invirtiendo el "no hay fuera de texto" derrideano. Lo real, por el contrario, al consistir en lenguaje, en texto, al ser una trama de huellas, permanecería, según nuestra apuesta, siempre incógnita, inaprehensible, constitutivamente ficcional.

La *Llanura de los chistes* aparece como el país donde las cosas no son lo que se dice pero tampoco se miente: es el país del "como si", de la simulación. "Las cosas no son sino que parecen. Todo es en chiste, pero los chistes se cumplen", por eso a Tokuro los chistes lo aterran, por eso también, las dificultades de una hermenéutica lineal y transparente para comprender el sentido. Además lo que no *era* sino que *parecía* termina siendo (A Nal le decían "Gordo puto" porque lo parecía, y luego termina siéndolo) y viceversa (Heredia "se va de boca" con Mancini y termina su iniciación homosexual en un proceso de "literalización del sentido" (Belvedere, 2000: 91). Tokuro se encarga de romper el deslizamiento donde "una palabra lleva a la otra" e introduce un "proceso de subjetivación en el que las palabras producen una subjetividad". "Tokuro no cambia la verdad pero la produce" (Belvedere, 2000: 92).

3. El Chiste: crisis del sentido y la escritura como condición de posibilidad del habla.

Una de las posibles cuestiones a leer en *La causa justa* es, como ya anticipamos, las implicancias de las crisis de sentido inscriptas en toda producción de sentido.

El hecho de que quien organiza los destinos humanos no sea un Dios sino un "Sabio Loco" dice elocuentemente, la imposibilidad simultánea de la Justicia y de las Causas. El relato mostraría aquello a lo que, tanto Foucault como Derrida, han referido como la "maldad de los signos", una constitutiva malignidad del lenguaje, de todo "peligroso suplemento" como Rousseau definía la escritura, según Derrida en *De la Gramatología* (Derrida, 1998: 184).

Lamborghini pone en escena situaciones, que desde una lectura que podríamos calificar de "deconstructiva" —a partir de una noción novedosa de "escritura" como "marca" o "huella"— cuestionan la simplicidad del origen, la continuidad de toda derivación, de toda producción, de todo análisis, la homogeneidad de todos los órdenes. Nos

invita a pensar que todo lo que llamamos "realidad" o "experiencia" o "ser como presencia", al igual que nuestro "presente" temporal, es una compleja operación de suplementación que rompe con la presencia como origen o *telos*. La noción de "escritura" supone una ruptura con la comunicación entendida como comunicación de las conciencias o de la presencia o como transporte lingüístico o semántico del querer-decir, y la necesidad de separar el concepto de polisemia del de diseminación (Derrida, 2010: 358). La causa justa, subrayaría (como Sullo) y como la escritura de Lamborghini, (desde la hipótesis de lectura que aquí seguimos), "el carácter irreductible del lenguaje literario, imposible de ser subsumido en un metadiscurso o en su referencialidad" (Belvedere, 2000: 88)

Los personajes del cuento ostentarían paradigmas hermenéuticos en pugna, siendo Tokuro el sostenedor emblemático de las condiciones de verdad y felicidad de los *speech act* y la filosofía analítica del lenguaje de un lado, y Sullo, el escritor invisible o más bien el subrayador y "dueño" de la biblioteca, el portador paradigmático de la "diseminación" derrideana.

Como nos lo recuerda Derrida, Austin en su "Segunda Conferencia" alude a lo que "no se emplea seriamente" "como uso parasitario en relación a un uso normal" (Derrida, 2010: 366). A punto tal que una "enunciación performativa será hueca o vacía si es formulada por un actor en escena, o introducida en un poema, o emitida en un soliloquio" (¿como el de "Tokuro dice a Tokuro"?). El lenguaje en tales situaciones, piensa Austin, "no se emplea *seriamente*" (Derrida subraya). Austin excluye lo "no-serio", lo "parasitario" (como sería la entonación de broma de Heredia a Mancini), "lo no-ordinario", la "decoloración del lenguaje", es decir el Chiste, nervadura central del relato de Lamborghini y todo aquello que, sin embrago, el propio Austin no tiene más remedio que admitirlo, es la *posibilidad abierta de toda enunciación* (Derrida, 2010: 366). Por eso Tokuro y Jansky sienten terror del "chiste":

No tenían miedo al despido porque conseguirían trabajo a los dos días y ganando el doble. Miedo no, pero sí terror, terror a "chiste" en llanura inmensa que pronto se convertía en enredo, deshonor, traicionera violencia. Tenían miedo de abrir la boca y producir fatal equívoco (Lamborghini, 2003: 41).

Uno podría decir, desde el sentido común, que Tokuro interpretó fuera de contexto, el diálogo de Heredia y Mancini, pero en la deriva que Lamborghini pone en juego, se trataría, siguiendo a Derrida, de "la descalificación o el límite del concepto de contexto, "real" o "lingüístico", del que la escritura hace imposibles la determinación teórica o la saturación empírica " ya que "no hay más que contextos sin ningún centro de anclaje absoluto" (Acero, 1989:124). Para Tokuro, se trata del problema de la literalidad: la palabra tiene *un* sentido y una vez empeñada debe cumplirse, en cambio para Heredia y Mancini "siempre hay un *doble sentido*". Para el "aporteñado" cuenta la viveza de desafiar la literalidad. De un lado la literalidad y la "Palabra Cumplida", del otro, "el chiste, la metonimia, la informalidad. Para el argentino "una palabra trae a la otra", para el japonés "otra palabra trae Hiroshima". "Palabras que traen palabras, contra palabras que acarrear consecuencias" (Belvedere, 2000: 90).

4. Lenguaje y referencia: Lo "Literal" ¹

Tokuro, sintiéndose vencido, redacta un testamento. Ordena a la empresa que con sus ahorros se construya un mausoleo para Jansky en cuyo frente figure la palabra "¡Complicadísimo!". Se va de picnic pensando "toda su vida como el reguero de una vida equivocada" y se practica un *harakiri*. El juego deviene en tragedia. Las fronteras entre los tipos lógicos "ficción" y "realidad" se contaminan, mutan, se indeciden volviendo todo muy "complicado", enloqueciendo el logocentrismo organizador de la vida. La única marca que serviría de nemotécnico para pensar que no existe signo sin duplicidad constitutiva es la palabra "Complicadísimo". ¿Cómo imaginar el referente de este superlativo? Hipotetizamos: superlativo exacto de lo aporético de toda interpretación y su correlato moral. Aquella singularidad *sui generis*, inclasificable. "Complicadísimo" se vuelve como un mantra, un deíctico, entre el japonés Tokuro y el polaco Jansky.

"Complicadísimo" sería el paradigma hermenéutico que funcionaría como antídoto, tanto del paradigma "literal" y "serio" de Tokuro, como del divertido "Hacer teatro" de Jansky y Tokuro, como del palabrerío soez, no menos irresponsable de Heredia y Mancini, emblemáticos del paradigma "Chiste". "Complicadísimo": síntesis de las hermenéuticas como derivas, como rizomas, como heterotopos del/los lenguajes. Quizá "Complicadísimo" podría haber sido la respuesta de Abraham a Jehová y a su comunidad, la única palabra (¿en cualquier idioma?) que designaría la impresentabilidad de la Justicia y de la palabra Justa, o "Palabra Cumplida", derecha, en su destino errancia constitutiva, en su aporía fundamental, en su oblicuidad, como la traducción, siempre en devenir, sin saturabilidad ni exhaustividad posibles.

La realidad o referente, siempre es una "X", una incógnita, como dice Nietzsche en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*:

Todo concepto se forma igualando lo no-igual. Del mismo modo que es cierto que una hoja nunca es totalmente igual a otra, asimismo es cierto que el concepto hoja se ha formado al abandonar de manera arbitraria esas diferencias individuales, al olvidar las notas distintivas, con lo cual se suscita entonces la representación, como si en la naturaleza hubiese algo separado de las hojas que fuese la hoja, una especie de arquetipo primigenio a partir del cual todas las hojas habrían sido tejidas, diseñadas, calibradas, coloreadas, onduladas, pintadas, pero por manos tan torpes, que ningún ejemplar resultase ser correcto y fidedigno como copia fiel del arquetipo (Nietzsche, 1990:23-24).

Para Tokuro, entonces, el concepto, lo representativo, platónico, el arquetipo del lenguaje como "honor y "Palabra Cumplida". Para Heredia y Mancini, un habla placentera y "literaria" (en la perspectiva wittgensteiniana todos son "juegos de lenguaje", lo literal y el chiste) que ellos creen inofensiva y sin efectos de la "Palabra Incumplida". En el medio, la realidad inasible pero contundente de lo singularísimo de la alteridad radical: el amor y la muerte excediendo -con su "resto" inapropiable de sentido- la operación homologadora del concepto.

5. Lenguaje: moralidad/extramoralidad

En "La llanura de los Chistes", a más de un personaje le va la vida en interpretar una expresión lingüística. La desviación y podríamos decir la irresponsabilidad estructural del decir, del hablar, del escribir o escritura en el sentido de una "economía general", es lo que Tokuro parece desconocer, militando más bien, por lo que nuestra cultura leería como un "fetichismo" de la palabra recta y atada a un referente, en su acepción pre-nietzscheana. Para Nietzsche, la "verdad" —y por lo tanto la moral— es una creación social establecida mediante una convención que el uso y la costumbre han hecho que acabemos adoptando como norma inviolable, "una suma de relaciones humanas que después de un prolongado uso, a un pueblo le parecen fijas, canónicas, obligatorias", "ilusiones de las que se ha olvidado que lo son" (Nietzsche, 1990: 25). De allí que, un sentido extramoral Nietzsche nos mostraría la radical falsedad de todo lenguaje. Sólo se aceptará en sociedad a aquel individuo que use de un modo correcto las metáforas establecidas por convención. La "verdad" extramoral está vinculada al interés social, aunque ella misma provenga del olvido, de la inconsciencia de su mentira original. La filosofía nietzscheana del lenguaje nos permite ver la pugna hermenéutica que sostienen Tokuro por su lado, con Heredia y Mancini y los "llanuros" por el otro, como una pulseada entre etnocentrismos lingüísticos correlativos de antropomorfismos. Los *tadeys*, como animales similares a los humanos, pero no parlantes, ponen en crisis la oposición metafísica naturaleza/cultura donde el lenguaje es capital, recordándonos con Nietzsche que "si pudiéramos comunicarnos con la mosca, llegaríamos a saber que también ella navega por el aire poseída de ese mismo *pathos* /orgullo por su inteligencia y raciocinio/, y se siente el centro volante de este mundo" (Nietzsche, 1990: 17). Somos seres frágiles que nos limitamos a expresar con metáforas las relaciones entre los objetos y nosotros.

La coyuntura de Malvinas, pone en guardia a Tokuro acerca de lo político como lugar privilegiado de la mentira: al fin de cuentas, es Galtieri, un dictador del Estado argentino, quien manda a tantos jóvenes a inmolarsse en una guerra helada. Además, en las teletecnologías del decir, ya no se trata de esconder o disimular una determinada realidad "objetiva" o el archivo original, sino de destruir o construir realidades y archivos, como lo muestran palmariamente las guerras, que son guerras hermenéuticas por imponer la interpretación "correcta", "justa" y, por lo tanto, "moral" y "verdadera".

Heredia y Mancini se saben bromeando, dejan proliferar al habla por el habla misma, con la intención de divertirse, que, al igual que en el *Agregado*, no hace sino insistir en un lenguaje autorreferente, donde el lazo expresión-referente se desvanece. Para Tokuro, en cambio, la *Causa Justa* es el enlace ético entre la palabra y su "cumplimiento", su efectuación, su desembocadura en un exterior al lenguaje mismo. La palabra está siempre "empeñada" (a diferencia de la biblioteca de Sullo que es según el relator "inembargable").

Ambos paradigmas "Palabra Cumplida" o "Literalidad" y "Palabra Incumplida" o Chiste" constituyen el doble vínculo y la imposibilidad de la interpretación "Justa" y de toda acción guiada por ella. Ninguna interpretación, ninguna conducta, ninguna experiencia, tendrá jamás (desde la perspectiva desconstruccionista que orienta las premisas de este artículo) fundamento ontológico racional y por lo tanto predicados morales unívocos. Siempre, dicho fundamento será precario y local, por lo tanto impugnado,

discutible, mejorable, empeorable, *ad infinitum*. No hay presencia ni conciencia exterior ni interior que convaliden una interpretación por encima de otra. Tanto Tokuro por un lado, como Heredia y Mancini por el otro, exhiben los peligros de los conceptos de mentira y verdad, metafísicamente heredados, propios de una hermenéutica que no logra sustraerse a los predicados morales. Esta tenaza, (mentir diciendo la verdad y viceversa) esta doble posibilidad tan necesaria como paradójal, para mejor o para peor, es, para Derrida, la base del concepto de *responsabilidad*:

Es preciso que esta doble posibilidad permanezca abierta a la vez como oportunidad y como amenaza, sin lo cual sólo nos quedaría el desarrollo irresponsable de una máquina programática. La responsabilidad ética, jurídica o política, si es que la hay, consiste en decidir la orientación estratégica que se dará a esta problemática que sigue siendo una problemática interpretativa y activa, en todo caso realizativa, en virtud de la cual la verdad tanto como la realidad no es un objeto dado de antemano que sólo se trataría de reflejar adecuadamente. Es una problemática del testimonio, por oposición a la prueba (Derrida, 1997: 49).

Los dos amigos "hacen teatro". "Hacen Teatro" en las esquinas de Buenos Aires (como acostumbraba hacerlo Jansky en Varsovia) donde simulan peleas, se insultan cada uno en su idioma y la gente se apelotona alrededor tomando partido. "Hacer teatro" había comenzado a ser un "chiste" favorito de los dos amigos. Tokuro al principio creía que Jansky era "actor", pero éste le responde que "no es profesional, es algo más chiste", para divertirse y Tokuro comienza a "reírse como chico, como nunca en la vida había reído" con esos paseos. La amistad, relación no utilitaria ni instrumental, propia de una economía que Bataille llamaría "general" en contraposición al vínculo laboral, de colegas o economía "restringida" trae la apertura hospitalaria al otro, el placer, la diversión, pero también situaciones policiales y el riesgo de muerte, es decir, las aporías y paradojas de las estructuras en abismo, de las cadenas suplementarias.

De la descontrolada deriva de las lenguas de ambos amigos, japonés y polaco emergen los suplementos *ad infinitum*, donde la mentira inherente al lenguaje corroe la moral del logos como *habla*, Presencia, Razón y Vida parasitados por sus contrarios, *escritura*, (como los subrayados de Sullo,) Ausencia, Locura y Muerte, respectivamente. La máscara usurpa el rostro, el "hacer teatro" que tanto los divertía en las esquinas de Buenos Aires termina en la policía y en situaciones de riesgo y de "Palabra Incumplida".

Con Derrida nos planteamos entonces si es esta posibilidad general forzosamente la de un fracaso o de una trampa exterior al lenguaje donde uno podría perderse y errar, o esquivarla y triunfar. En sus términos:

¿la generalidad del riesgo admitido por Austin *rodea* el lenguaje como una suerte de foso, de lugar de perdición externo del que la locución podría siempre no salir, cosa que podría evitar quedándose en su casa, al abrigo de su esencia o de su *telos*? ¿O bien este riesgo es, por el contrario su condición de posibilidad interna y positiva? ¿éste afuera su adentro? ¿la fuerza misma y la ley de su surgimiento? En este último caso, qué significaría un lenguaje "ordinario" definido por la exclusión de la ley misma del lenguaje. Al excluir la teoría general de este parasitismo estructural, Austin, que pre-

tende sin embargo, describir los hechos y los acontecimientos del lenguaje ordinario, ¿no nos hace pasar por lo ordinario una determinación teleológica y ética (univocidad del enunciado - de la que reconoce en otra parte que sigue siendo un "ideal" filosófico-, presencia ante sí de un contexto total, transparencia de las intenciones, presencia del querer-decir en la unicidad absolutamente singular de un *speech act*, etc.? (Derrida, 2010: 367).

Esta cita de Derrida es fundamental a la hora de considerar el hilo conductor de este artículo: el fracaso del lenguaje y de la comunicación encarnado como sufrimiento y muerte de los personajes más "serios" y nobles de *La causa Justa*, en el marco de una "guerra" hermenéutico-moral, que con Lamborghini y Derrida pretendemos resituar en un "contexto" extra-moral del lenguaje como convención y fuerza apelativa que convoca a la responsabilidad. La causa (¿justa?) de este fracaso es que dada la estructura de iteración de toda marca (ya hablemos de lenguaje o de experiencia, ya que para Derrida la marca abarca a ambos), la intención que anima la iteración, como por ejemplo la recurrente broma del diálogo Heredia-Mancini, "no estará nunca presente totalmente a sí misma y a su contenido. La iteración que la estructura *a priori* introduce ahí una dehisencia y una rotura esenciales. Lo "no-serio", la *oratio obliqua* ya no podrán ser excluidos, como lo deseaba Austin (y Tokuro) del lenguaje "ordinario" (Derrida, 2010: 368). Lo mismo ocurre con el discurso ético y teleológico de la consciencia. Para que un contexto sea exhaustivamente determinable es preciso que la intención consciente esté totalmente presente y actualmente transparente a sí misma y a los otros, puesto que ella es el foco determinante de un contexto. Esto lleva a Derrida a plantear la estructura gramática y por lo tanto la duplicidad y la aporía de toda comunicación. "La escritura se lee, no da lugar, "en última instancia", a un desciframiento hermenéutico, a la clarificación de un sentido o de una verdad" (Derrida, 2010: 371).

Tokuro impugna el "como sí" del juego, la ironía, el chiste, el uso "no-serio" y parasitario del lenguaje al que alude Austin. Al fin de cuentas, el "como si" es un patrón antropomórfico y moral, "metafórico" que amenaza al lenguaje con vaciarse de su virtud absoluta: el performativo, la realización, la "Palabra Cumplida" como en *El Golem* de Borges. Para Tokuro como para Kant (en un sentido más ligado a la fuente pura del "derecho" que a la ética) "la veracidad es un deber formal absoluto", del que se excluye todo contenido histórico y contextual.

Tokuro paga con su vida las consecuencias éticas, religiosas, jurídicas y políticas del hablar. "La llanura de los chistes" es para él, "paraíso complicadísimo del equívoco jugueteón, sí, pero padre también de la muerte, que no entraba en la cabeza del hombre". Pero también reniega de la historicidad, singularidad y novedad de las situaciones del lenguaje. Piensa del lenguaje lo mismo que Kant del derecho: cualquier enunciado no verdadero, o "palabra incumplida" descalifica la fuente del lenguaje, lo pone fuera de uso. La función del lenguaje es antes que nada apelativa más que informativa: crea un lazo de fe con el otro, con el prójimo. Una hipótesis arriesgada y seguramente, por ello mismo, muy discutible: Tokuro sostendría una noción de la "palabra incumplida" que podría ser el esbozo de una perversión totalitaria, en cuanto a una presunta monosemia del lenguaje, sin contextos, sin diálogo con lógicas alternativas, con prosodias, entonaciones, dobles sentidos, en fin, una concepción del lenguaje que desconocería el Babel de los relativismos. El chiste erosiona, carcome la buena fe imprescindible de toda apelación. Como a Kant, a Tokuro le interesa esa necesidad inmanente de decir la verdad: "Si no se proscribiera incondicionalmente la mentira, se socava el vínculo social de la

humanidad en su principio mismo" (Derrida, 1997: 27 y 28). De allí que el "chiste" es algo esencialmente malo, aunque como en el juego o la broma pareciera no perjudicar a nadie. ¿No estaría Tokuro proscribiendo lo constitutivo de los signos y el lenguaje, lo más propio y esencial de toda semiótica: el comercio de las sustituciones, de la trampa, el engaño, el signo como abismo, como simulación, como vicario que quiere pasar por original? Pero, nuevamente, la verdad es paradójica y obedece a un doble vínculo:

por cierto, es preciso que haya verdad y veracidad, pero no hay que ponerlas en práctica de cualquier manera, a cualquier precio. Cualquier verdad no es buena en sí misma y el imperativo no es tan sagrado e incondicional como lo quería Kant. Habría que tener en cuenta los imperativos hipotéticos, la oportunidad pragmática, el momento, las formas del enunciado, la retórica, el destinatario, etc. (Derrida, 1997: 33).

Es imposible abordar el fenómeno "Complicadísimo" de la mentira sin "por lo menos la conjugación de una "lógica del inconsciente" y de una "teoría de lo realizativo" (Derrida, 1997: 40). Cuando los realizativos tienen éxito, producen una verdad cuya fuerza se impone a veces para siempre. Al crear el derecho, esta violencia que no es legal ni ilegal crea lo que luego se tendrá por una verdad de derecho, incuestionable. "Esta dimensión realizativa *hace la verdad*, como dice Austin. Y ello imprime la dimensión irreductiblemente histórica a la veracidad y a la mentira (Derrida, 1997:36).

¿Qué es un *speech act* feliz cuando la posibilidad de fracaso continua constituyendo su estructura? *La causa justa*, es en nuestra hipótesis, el emblema de ese fracaso estructural. Para Austin este fracaso sigue siendo anormal, parasitario, algo de lo que es preciso desviarse resueltamente. Su concepto de "lenguaje ordinario" está marcado por esta exclusión que es también evidentemente moral, como Tokuro lo demuestra.

El lenguaje, para Tokuro (como para Austin) carecería de resto, de aquello intraducible, opaco y singular de un significado que nunca precede al proceso de significación y no sería pasible de la reversibilidad del par opositivo chiste/literalidad, ficción/realidad, que no son un adentro y un afuera, separados, exteriores entre sí, como pretendería el logocentrismo, sino una cinta de *Moebius*.

Lo que sucedería en *La Causa Justa* sería precisamente el extremo de una situación hermenéutica donde la palabra en sus infinitos juegos, reclamaría vaciarse de su valor referencial. La pregunta recorre el relato: ¿qué confiere significado a un signo, en la deriva diseminadora, si una experiencia o una entidad extralingüística única e identificable, no pueden hacerlo? Nuestra apuesta/respuesta es la *responsabilidad* -singular y aporética, y en cada caso única- de los seres parlantes, la ética de la palabra empeñada, que no es ajena a la intencionalidad si por ésta entendemos una condición general de la posibilidad de significar.

El relato se cierra o se repliega sobre el amor y la complejidad del vivir-morir: ¿había amado Tokuro a Jansky? "Sí, lo amó, pero muy complicado, él incapaz de amar. Los celos, el amor. Filipinas, y él dibujado ridículo. Complicadísimo ovillo, vergonzoso, y la pradera: La Gran Llanura de los Chistes". Otro anillo de *Moebius*: si Tokuro siente que él es un dibujo y sus enemigos, los hombres muertos son los verdaderos, ya no se sabe cuál es el signo y cuál el referente. Los hombres: huellas de huellas, seres de habla, es decir, de chistes, tropezando, de tanto en tanto, con algún referente último (autorreferente, que, como la tragedia, no admitiría representación, con lo único que no

sería pasible de ficción: la muerte de los muertos, la crueldad, el sexo de los *tadeys* (¿los "humanos"?) y el amor sufriente de la amistad genuina.

Nota

¹ Nombre de la revista a cuyo comité de redacción pertenecía Osvaldo Lamborghini. cfr Carlos Belvedere *Los Lamborghini. Ni "atípicos" ni "excéntricos"*. p: 87 y 126.

Bibliografía

ACERO, Juan José (1989) "Derrida y algunas cuestiones de teoría lingüística: Derrida vs. Austin-Searle: ¿dos tradiciones en pugna?" en *Jacques Derrida "¿Cómo no hablar?" y otros textos*. Anthropos. Suplementos. Revista de Documentación científica de la Cultura. Madrid.

BATAILLE, G. (2007) *La parte maldita. Ensayo de economía general*. Editorial Las Cuarenta. Argentina

BELVEDERE, Carlos (2000) *Los Lamborghini. Ni "atípicos" ni "excéntricos"*. Editorial Colihue. Puñaladas. Ensayos de Punta. Argentina

DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1985) *EL Anti-Edipo*. Editorial Paidós Studio Básica. España.

DERRIDA, Jacques (2010) "Firma, Acontecimiento, Contexto" en *Márgenes de la filosofía*. Editorial Cátedra. 7º edición. Madrid.

DERRIDA, Jacques (1997) *Historia de la mentira: Prolegómenos*. Oficina de Publicaciones del CBC. Secretaría de Extensión Universitaria. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Cursos y Conferencias. Segunda época. Argentina.

DERRIDA, Jacques (1998) *De la gramatología*. Editorial Siglo Veintiuno. 5º edición en castellano. México.

LAMBORGHINI, Osvaldo (2003) "La causa justa" en *Novelas y cuentos II*. Editorial Sudamericana. Edición al cuidado de César Aira Argentina.

NIETZSCHE, Friedrich (1990) "Sobre Verdad y Mentira en sentido Extramoral". Editorial Tecnos Madrid.

AUTOFICCIONES LÍRICAS**(UNA VEZ MÁS, EL ‘ENIGMA ENUNCIATIVO’)**

Ferrero, Graciela*

Resumen

Nos proponemos reflexionar sobre la extensión al género poético de la categoría de la autoficcionalidad, originalmente aplicada a la narrativa. Revisamos, en función de este objetivo, cuestiones previas vinculadas con el estatuto genérico de la poesía, la referencialidad, la autoría y la intencionalidad. Nuestro interés por la autoficcionalidad lírica surge de su incidencia en el que consideramos “enigma enunciativo” del género y en la densidad ‘humana’ que otorga a la categoría retórica del “yo lírico”, la ambivalencia textual generada por la oscilación entre autobiografía y ficción

El pacto ambiguo –que desplaza la contundencia del pacto autobiográfico de Lejeune– se analiza en su funcionamiento en algunos poemas autoficcionales de particular complejidad

Autoficcionalidad lírica- enigma enunciativo-pacto ambiguo- meta-memoria- autopoéticas

We propose to consider the notion of autofiction, conventionally applied only in the narrative genre, also in the lyric one. In order to arrive to this purpose, we try to answer to previous issues related to the generic status of poetry, referentiality, authorship and intentionality. Our interest stays in the incidence of this lyrical autofiction in which we consider "the enuntiation enigma" and the 'personal density' that gives to the rhetorical category of "poetical I", the textual ambivalence generated by the oscillation between autobiography and fiction.

We also ask about the ‘autofictional pact’ (also called ambiguous pact) in its performance in some particularly complex poems.

Autofictional poetry- enuntiation enigma- ambiguous pact- metamemory- one self poetics

* Dra. en Letras (UNC) Prof. Titular de Estudios textuales del español contemporáneo I - Fac. Lenguas (UNC); Prof. Titular de Teorías de la Literatura (Fac. de Filosofía y Humanidades- UCC).
Docente/Investigadora acreditada ante la SECYT- Fac. de Filosofía y Humanidades, UNC.
grafer@hotmail.com

Introducción

A la variedad de formas que históricamente han adoptado las llamadas ‘escrituras del yo’ han correspondido otros tantos términos cuya profusión da cuenta no sólo de la riqueza del género, sino de la atención concedida por teóricos y críticos. Uno de los conceptos más debatidos en los últimos tiempos en torno al ‘espacio autobiográfico’ es el derivado del término ‘autoficción’, en tanto replanteo de la crisis de la representación que hace centro en la ardua cuestión del ‘yo’ que aspira a ‘decirse’ en un texto.

El neologismo, cuya paternidad se atribuye a Serge Doubrovsky, designa a un texto ficcional en primera persona cuyo protagonista lleva el mismo nombre del autor editorial. Doubrovsky lo emplea por primera vez en un texto ficcional, *Fils*, de 1977. Allí, en tono irónico se refiere a la autobiografía como “*un privilegio reservado a las personas importantes de este mundo, en el ocaso de su vida, y con un estilo grandilocuente*”; frente a este género consolidado, la autoficción es “*la ficción que, en tanto escritor decidí darme de mí mismo [...] ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales*. (citado en Alberca, 2007: 146)

Casi veinte años después, Manuel Alberca publicó un artículo titulado “El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción” en el que dio andamiaje teórico a la invención de Doubrovsky, y la enmarcó en el espacio de las ‘novelas del yo’. En un libro del 2007, titulado como el artículo de la década anterior, Alberca formula la siguiente precisión:

Las novelas del yo constituyen un tipo peculiar de autobiografías y/o de ficciones. En realidad, como su nombre indica, se trata de novelas que parecen autobiografías pero que también podrían ser verdaderas autobiografías que se presentan como novelas, en cualquier caso las considero como la excepción o el desvío de la regla y como “tierra de nadie” entre el pacto autobiográfico y el novelesco (2007:64)

En ese territorio impreciso en que habitan las novelas del yo (la novela autobiográfica, la autoficción y la autobiografía ficticia) impera el ‘pacto ambiguo’ así bautizado como homenaje –pero también como réplica– a la categoría del ‘pacto autobiográfico’ de Lejeune.

Alberca explica la ambigüedad del pacto por la dimensión contractual del texto autoficcional, que lo convierte más en un modo de lectura, que de escritura: el lector no es capaz de distinguir entre lo ficcional y lo factual, por lo tanto sella un pacto ficcional sin dejar de lado el autobiográfico. En cuanto al nombre propio en el que coinciden autor, narrador y protagonista, distingue dos modos de “identidad nominal” (siguiendo de cerca a

Lejeune) la explícita y la implícita, en la que el signo onomástico es suplido por señales textuales que cumplen la función identificadora.

¿Existe la autoficción lírica?

Sirvan solamente de introducción los párrafos precedentes, que instalan la categoría de la autoficción en el género que la vio nacer: la narrativa. La pregunta a la que queremos responder en este trabajo concierne al discurso poético y puede enunciarse de este modo ¿Existe la autoficción lírica?

La instalación en sede lírica hace exigible (todavía hoy) una toma de posición en cuanto a su estatuto genérico: la entendemos como espacio legible desde matrices teóricas semejantes a las utilizadas para los otros géneros, que la redimen de su condición de discurso ‘otro’ o antidiscurso.

Esta toma de posición obedece a que según certeramente dice Laura Scarano:

ni siquiera un siglo de saneamiento metodológico para depurar de sustancialismo al yo lírico y superar la convencional atribución del poema a su autor real, han sido suficientes para eliminar nuestros prejuicios a la hora de interpretar el juego de la subjetividad en el género lírico. (2011: 222)

En efecto, a pesar de los denodados esfuerzos de la Pragmática de la comunicación y de la Teoría de la enunciación para instalar la idea del carácter construido del yo lírico, del carácter ficcional del género y de una intencionalidad productora como responsable de la semiosis global, siguen vigentes interpretaciones confesionalistas, encasillamientos del género en la enunciación en primera persona o el énfasis en la función expresiva o emotiva del emisor, de carácter excluyente.

Frente a este arsenal de clausuras históricas, no resulta extraña la problematización sobre la posibilidad de un discurso lírico autoficcional.

Para los que siguen considerando a este género discursivo la expresión de la subjetividad de un yo identificable con el autor real, la idea de una mezcla de datos veraces con otros sólo verosímiles es casi impensable, en tanto el lírico es para ellos el discurso de la sinceridad por antonomasia, generador de ‘verdades’ del yo, sólo opacadas por el código tropológico.

Para quienes ya han asumido la ficcionalidad del género poético, la expresión autoficcional es casi redundante. Todo lo concerniente al discurso poético es ficcional, sin distinguos. Esta posición resulta tan extremada como la anterior, en tanto entiende la ficcionalidad como una propiedad de la materialidad textual (derivada de la intencionalidad autorial) y no como un efecto de lectura.

Es la Pragmática la disciplina que obliga a desclausurar la homeostasis del texto-mensaje de base lingüística, a partir de la importancia asignada al receptor/lector y de considerar a la recepción desde una perspectiva constructivista.

El poema autobiográfico carece de marcas formales propias y diferenciadas que le permitan al lector distinguir lo verídico de lo inventado: la suya es una textura ambivalente, que horada la ‘ilusión del texto homogéneo’ e implica una consecuente transformación en el pacto de lectura, esto es, se trata de una nueva modalidad literaria que requiere otro posicionamiento en el acto de lectura. No se trata de discernir si lo que se nos cuenta es ‘verdad’ (autobiografía) o ‘imaginación’ (ficción) *sino que ambas entidades son imposibles de discernir* en la lectura del texto.

En nuestra percepción intelectual del tema, existen dos cuestiones de inexcusable tratamiento previo: una es la atinente a la referencialidad del discurso poético; la otra, la vinculada con la autoría y la intencionalidad.

Desde diversos fundamentos epistemológicos —y con propósitos diferentes—, los teóricos han coincidido en subrayar a la autorreflexividad como rasgo inherente al discurso lírico; desde esa atribución articularon, como corolario, la negación de la referencia.

Adoptando el punto de vista de la Fenomenología, Stierle (1999: 431) define el estatuto de identidad de la lírica como ‘antidiscorso’, en tanto transgresión de los esquemas discursivos que condicionan las posibilidades elementales de organización del estado de hecho y de su atribución a la materialidad de los hechos extrapoéticos.

La poesía genera la abolición de los esquemas temporales y de la espacialidad, y multiplica a través de la metáfora y el distanciamiento temático, sus propios contextos: a partir de estos procedimientos, Stierle infiere el carácter de ‘auto-revelación’ de su materialidad textual autosuficiente, distante de las construcciones referenciales que la mimetización de acciones históricas parecen imponer a los discursos narrativos.

Hoy, salvo casos insulares, la mayoría de los teóricos que se ocupan del discurso lírico admiten la referencialidad, aunque en algunos casos marcan cierta distancia con la que atribuyen a la narrativa.

Estas posturas tiene un representante paradigmático en Ricoeur (1975: 190-191), quien entiende que los textos poéticos tienen efectivamente referencia, aunque ésta es indirecta: hablan del mundo a través de la compleja estructuración del texto; pero también hablan de su propio lenguaje y, en este sentido, son efectivamente autorreferenciales. Se trata, en consecuencia, de una referencia doble, o mejor, desdoblada.

Sin negar la opacidad del discurso centrado sobre sí mismo, el representante de la Hemenéutica cuestiona la radicalidad de la tesis autorreferencialista jakobsoniana y sostiene que el predominio de la función poética no anula la referencia, sino que la vuelve ambigua y reflexiva.

En sede Semiótica, Riffaterre (1997: 146) distingue entre la referencialidad usual de los discursos no poéticos, legible en términos de “significado” y la que él denomina “significancia”, atribuible al discurso lírico en tanto éste proyecta una hermenéutica propia que exige determinadas estrategias de decodificación para ser interpretada.

También atenúa la autorreferencialidad plena José María Paz Gago (1999: 117 y ss), quien sostiene la existencia de un mundo o universo textual de referencia, que no es identificable con los mundos posibles ficcionales ya que su naturaleza es eminentemente metafórica: *“El texto poético no habla directamente del mundo real ni de los sentimientos*

emocionales [sic] del poeta, sino que se refiere a ambos indirectamente a través de la práctica sistemática de la metáfora” (1999: 118)

Pozuelo Yvancos (1997: 262) deriva la referencialidad de la lírica de su carácter ficcional, pero a partir de la siguiente salvedad: existe una relación de interdependencia entre el mundo ficcional y la construcción textual hipercodificada del poema.

Parte de considerar a la comunicación lírica como un caso de comunicación literaria que, por serlo, presupone un hablante ficticio, de tal modo que la separación entre narración, drama y lírica nunca puede justificarse por la índole de su subjetividad o por ser la lírica más directamente expresiva del yo-hablante.

Por otra parte, como un segundo momento teórico, destaca la aplicabilidad de la teoría de los mundos posibles al texto lírico, en cuanto éste ofrece iguales dimensiones de organización de mundos y submundos que cualquier otro texto literario: la semántica literaria ha roto con la tradicional imagen de una realidad extratextual de existencia anterior al texto y a la cual éste representa. Pozuelo adhiere en este punto a la postura de Harnshaw con respecto a la ficción y los campos de referencia internos: *“El texto lírico construye su propia realidad referencial al tiempo que la describe”* (Harnshaw, 1997: 157).

La autoría y la intencionalidad. Señala Arturo Casas (2005: 71) que en el discurso lírico, la identidad del sujeto poético (que se corresponde con la de todo discurso ficcional) se vincula con una doble enunciación que comprende las dimensiones empírica y fictiva del acto elocutivo y, por lo tanto, genera la relación entre al menos dos subjetividades y dos intencionalidades, las reales o empíricas, correspondientes al poeta, y las configuradas por la “enunciación enunciada”, que corresponden al hablante o hablantes poéticos y se conforman como construcciones virtuales asentadas en informaciones presentes en el enunciado y por la resolución, por parte del lector, de los vacíos y otras indeterminaciones de ese mismo enunciado.

Es así que el giro pragmático experimentado por la teoría literaria ha rehabilitado la operatividad del concepto de intencionalidad, al menos en su dimensión comunicativa. Pero se hace necesario precisar, en este punto, qué se entiende por intencionalidad ‘recuperable’ en los textos poéticos: no es la real o empírica que corresponde al acto elocutivo del poeta, sino la que se infiere del significado del texto, lo que el texto significa por sí mismo en la materialidad del enunciado y en su actualización por el lector.

Pretender recuperar la intención del autor, o de otra forma, lo que el autor quiso voluntariamente expresar en los textos, es lo que los filósofos del arte llaman “falacia intencional”

A partir de estos razonamientos, la categoría de la autoficción puede reconocerse en sede lírica cuando en el texto poético en el que coinciden el nombre del autor editorial con el del yo lírico, el enunciado memorial construye su propia realidad referencial al tiempo que la describe.

Por otra parte, la intencionalidad comunicativa, es decir la que recupera el lector en el texto, se manifiesta en la escritura de una memoria de vida (privada, pública, afectiva o política) jalonada de autobiografemas y realemas¹ que vinculan el nombre de autor con quien dice **yo** en la enunciación enunciada. Es el lector quien recupera la identidad

¹Itamar Even-Zohar (1985) denomina "realemas". a los operadores de realidad (1985) que contribuyen a que el lector perciba el texto como un discurso verosímil, familiar y objetivo.

(pragmática, no ontológica) entre el sujeto lírico y el autor; para esto se desliza de lo textual a lo extratextual (metatextos autoriales, biografías, etc.) no para verificar la exactitud de los datos de lo que lee, sino para advertir su ambigua consistencia.

Paul de Man consideraba la prosopopeya la figura propia de la autobiografía – y Olney elegía la metáfora – un yo que se configura y crea a través de metáforas (1993:17) para Darío Villanueva será, la paradoja la figura que la defina, en tanto convivencia de elementos en apariencia antagónicos: la ficción y lo fáctico extratextual.

La autoficción y la densidad ‘humana’ del pronombre

La autoficción lírica resulta entonces una **figuración** de vida humana, una zona de tensión entre la escritura en primera persona como re-creación de lo vivido y otra paradoja, la de la ‘memoria de sí mismo’ que afecta al discurso poético como a cualquiera de las ‘escrituras del yo’.

La paradoja de la memoria- en un texto poético como en el más crudo relato testimonial- radica en que la memoria es instrumento de identidad, trazado de continuidad entre lo que se fue o se creyó ser y lo que en el presente se es o se cree ser: el ejercicio de la memoria debiera permitir, en consecuencia, estabilidad y duración. Sin embargo, la evocación de lo pasado es selectiva y escasa: la entorpecen los recuerdos ‘encubridores’ que sofocan hechos sobresalientes con reminiscencias vanas o triviales; pero también la obstaculizan los llamados recuerdos ‘creadores’: reminiscencias de cosas que jamás ocurrieron o cosas ciertas, acontecidas y, sin embargo exhumadas con un sentido diferente al que tuvieron.

Esta compleja figuración de vida humana que es el enunciado autoficcional, potencia su dificultad al imputarse a una fuente de lenguaje también compleja como es la de la lírica.

Si bien es cierto que el yo lírico es una construcción retórica, una categoría que el estructuralismo había vaciado de contenido y reducido a su carácter funcional, en el poema autoficcional, la identidad pragmática que vincula al yo con el autor editorial (“persona que escribe y publica” según Lejeune (2004: 61) otorga particular densidad ‘humana’ al deíctico. A su vez, el yo que cuenta su historia en primera persona se apodera del lector y éste— en palabras de Michel de Certeau— se convierte en “cazador furtivo viajando por escrituras ajenas para encontrar-se” (1996-1999, I: LII)

Cuando el vínculo identitario (pragmático, no ontológico) se refuerza con la aparición en el poema del nombre del autor, (identidad onomástica) el efecto de creencia se acentúa: estamos ante la presencia de un signo (el nombre) que vale como ‘firma’, que da fe de lo dicho y avala la experiencia relatada.

Vista cansada (2008) de Luis García Montero, es un sostenido poemario que en otro lugar hemos caracterizado como autoficcional.¹ En la segunda sección del libro, titulada “Infancia” el recorrido memorial se territorializa en la primera *topía* infantil, casa, ciudad,

escuela; y en los vínculos familiares primarios: madre y padre.

“Coronel García” es uno de los poemas pertenecientes a esta sección: en él, el vínculo onomástico está planteado en el paratexto: “Coronel **García**” remite en forma directa al nombre del autor editorial, Luis **García** Montero. El biografema (es decir, el operador ‘biográfico’) se constituye sin ser necesario efectuar el trayecto texto-mundo; por inferencias, advertimos que el yo lírico y el tú destinatario explícito, son las figuras textuales de un hijo y su padre, seres verbales que por un efecto de lectura, conservan las huellas de los rostros reales que articulan.

Lo tematizado en el texto es la problemática relación con el padre, constante que vincula al yo-adulto con el niño que fue, pero también, las indudables semejanzas entre uno y otro, descubiertas en el presente de la enunciación y cifradas en el verso que se reitera: “Pero el norte y el sur// son dos gotas de agua”.

[...] *Una vez más,
te vuelves a esperarme,
cuando la piel de mi futuro
se escribe con la ley
de tus ochenta años.
un amigo de muchos
condenado a estar solo.
Tú eras
un joven solitario perdido en un ejército.
Y estás ahí
muy joven o muy viejo,
con el mundo a tu espalda,
y los brazos tendidos,
orgulloso de mí. [...]*
[...] *Entre tú y yo el árbol del orgullo
suele brotar en un jardín selvático,
entre tantas especies
que viven al amor del exotismo.*

*Pero el norte y el sur son dos gotas de agua.
Voy a decepcionarte también en mi vejez.
(2008: 35)*

Hemos transcritto el final del texto para tratar de explicar desde este fragmento, el funcionamiento del ‘pacto ambiguo’: el receptor leerá ‘como verdadero’ aquello que está autentificado por un vínculo tan fuerte como la identidad nominal, aún cuando sepa que no se trata de un texto referencial, sino interpretativo. La ambivalencia textual se lleva hasta el límite: el biografema es casi sofocado y reducido a estrechos márgenes no por la mera combinación con datos ficcionales, sino por el desdoblamiento temporal del yo (adulto-

infantil) y por la estrategia proléptica del último verso (“Voy a decepcionarte también en mi vejez”).

En “Coronel García” la infancia ‘no ocurre’, “ya que un niño no es porvenir de nadie sino a condición de dejar de ser lo que él es: un niño” (Astutti, 2002: 151-167).

Complejidades de la autoficción lírica

Esta complejidad del yo en la lírica autoficcional se intensifica cuando el poema da cuenta no sólo del ‘contenido’ de la memoria sino de los procesos de la meta-memoria. Así se designa a la capacidad de reflexionar y juzgar las propias habilidades mnémicas; otra definición de la dimensión ‘meta’ de la memoria es la de raigambre psicoanalista : la autopercepción o autoconocimiento del funcionamiento de la memoria propia (Laplanche y Pontalis, 1996: 153).

El poema “Preguntas cruzadas” comienza con un claro ejemplo de esta reflexión sobre el recordar: «La memoria no es / un animal doméstico. / Prefiere cazar sola / y vivir las preguntas cruzadas de la noche» (2008:21). La memoria, caracterizada como animal resistente a los lazos del dominio y las rutinas impuestas de descanso y alimentación, “prefiere cazar sola”: se apodera de recuerdos y olvidos conforme a sus propias “leyes”. El *estado de memoria* del sujeto no es pasividad absoluta, pero tampoco conciencia dirimente que permita hablar de un resultado de la ‘agencia’ de un sujeto: “Bajo por la escalera mecánica del metro / busco los arrabales del pasado, / y en dirección contraria / vengo hacia mí / subo también camino del presente / a cruzarme conmigo» (2008:21). Los ejemplos se multiplican a lo largo del libro; la extensión de este artículo sólo nos permite recalcar en los más notables:

*Todo estaba tan cerca
que los dedos
parecían surgir de la memoria.
Con la primera luz,
los calendarios y los accidentes
ya tenían la forma de un recuerdo,
la contundencia de lo que es verdad,
de lo que nos persigue
igual que los desnudos
los sueños y las bicicletas.*

(“Las comparaciones no son odiosas”, 42)

En el caso transcrito, el yo lírico no sólo evoca sino que reflexiona sobre el contenido

evocado: determinados sucesos de la infancia ocurrieron para ser evocados, “ya tenían la forma de un recuerdo”.

El yo adulto advierte, en otras ocasiones, la trama que une a los “acontecimientos” de la edad pretérita con el futuro: el pasado predetermina al presente desde el cual se evoca. Por la meta-memoria el yo que recuerda es capaz de discernir la causa de la melancolía: ésta no se debe a lo que el tiempo se ha llevado, sino a los “futuros” que eran previsibles (“estaban los asientos reservados”).

*Más que de lo perdido,
se trata de los puentes invisibles,
narrados con la prosa del recuerdo,
que suelen conducir hasta el futuro.
Hoy sé lo que pasó,
cómo se han comportado
los amores, los cuerpos,
El trabajo y la muerte, con nosotros.*

(“Asientos reservados”, 2008: 44)

“Asientos reservados” es un texto clave para la ilustración del funcionamiento del proceso al que estamos refiriéndonos, por cuanto el elemento generador de la evocación son las fotos de la infancia: «Hay algo roto y serio / en las fotografías de la infancia». La fotografía es el corte en lo sucesivo, la fijeza del instante frente a la fluencia narrativa. Esta idea está presente en la concepción del tiempo personal como *continuum*, “narrados con la prosa del recuerdo”. La fotografía de la infancia es seria y rota, se trata de una imagen cristalizada pero también “cifrada”. El mismo poema lo precisa: «Serio, por los destinos que se cumplen. / Roto, por las condenas imprevistas» (2008: 45).

Otra manifestación extrema de la autoficcionalidad lírica es el de las llamadas ‘poéticas de autor o autopoéticas’. Casas (2000: 210) caracteriza a esta clase textual como “dominio borroso” (designación metafórica justificada por tres razones: imprecisión metalingüística y conceptual, asistematicidad y fragmentariedad). En esta clase incluye a una serie abierta de textos que de modo explícito o implícito contienen una declaración o postulación de principios o presupuestos estéticos o poéticos que un escritor hace públicos en relación con la obra propia, bajo condiciones «intencionales y discursivas muy abiertas»:

los prólogos o epílogos a obras propias y o ajenas, en general la producción teóricocrítica del autor, sectores de sus escritos memorialísticos o autobiográficos, de sus cartas, de las entrevistas concedidas, de las conferencias y otros textos de cuerdas paralelas. (Casas, 2000: 214)

La distinción entre poéticas (o autopoéticas) explícitas o implícitas es clara: las primeras actúan en el caso de manifiestos, entrevistas, conferencias, prólogos y epílogos a obras propias y ajenas, la producción teórico-crítica de un autor, sectores de sus escritos memorialísticos o autobiográficos, de sus cartas, etc. Las autopoéticas implícitas, en cambio, están incorporadas de modo necesario a toda obra literaria en la medida en que ésta constituye siempre una expresión de réplica o acuerdo con el sistema de convenciones. Si antes hemos hablado de *Vista cansada* como un poemario autoficcional, debe entenderse que no sólo constituye una poética implícita, sino que es posible suponer en su urdimbre textual la presencia de autopoéticas explícitas, heterónomas (por su dependencia del texto principal) es decir, asimilables al estatuto de los metapoemas.

El espacio de las ‘tomas de posición’ de Bourdieu (1995: 61) vincularía al sujeto autor editorial, con el yo autoficcional en su figuración de poeta:

*Que la vida y los libros
Son brazadas del mismo nadador
resulta fácil de entender.
A la luz del recuerdo
la lluvia sucedida en una página
suele caer en los tejados
de la ciudad más nuestra.
[...] La herencia literaria
se pide como un crédito.
Yo lo aprendí en Granada, meditando
palabras de familia
con Jaime Gil de Biedma.*

(“Jaime”, 2008: 80-81; el destacado nos pertenece)

A “Segundo tiempo” (cuarta sección de *Vista cansada*) pertenece el fragmento transcrito, que forma parte del poema-homenaje “Jaime” dedicado a quien García Montero reconoce como uno de sus maestros, el poeta catalán Jaime Gil de Biedma. Éste, refiriéndose a Luis Cernuda, dijo «...Cernuda no influye, enseña». Otro tanto podría decirse de la recepción del magisterio ético y estético del poeta catalán por parte de García Montero, quien se “reconoce” al apropiarse de los versos biedmanianos y reescribirlos en este poema-homenaje cuya trabada intertextualidad instituye una autopoética.

En la última estrofa el sujeto lírico, en su figura de poeta da cuenta de su ‘toma de posición’ con respecto a la tradición. La herencia literaria no es dádiva amistosa, sino préstamo, crédito. Esto significa una reivindicación del trabajo literario, ya que no se trata sólo de instalarse cómodamente en línea con sus precursores elegidos; la mirada madura se acerca a la concepción de la tradición de Eliot, tal como aparece formulada en el ensayo “La tradición y el talento individual” (1917). Según el autor de *La tierra baldía*, el poeta no puede romper con la tradición, ya que esto supondría un lugar exterior a ella desde el cual el sujeto pudiera verla con objetividad; el poeta está *dentro* de la tradición: su conquista de la originalidad es el duro esfuerzo de reescribirla desde la singularidad de su propia apertura. A esta dificultad es a la que aluden los versos: “La herencia literaria / se pide como un crédito”.

¿Dónde radicar en este texto la ambivalencia? ¿Puede un ‘momento autopoético’ entenderse como ficcional si coincide con similares expresiones del autor editorial en sus textos teórico-críticos? El carácter complejo de la categoría teórica admite estos planteos: cuando a la identidad nominal entre autor editorial y yo lírico, se suma la identidad ‘de prácticas’ se potencia el efecto de creencia del lector.

Si antes hablamos de una ruptura del supuesto equilibrio de las autoficciones en favor de lo ficcional, en este último caso -el de las autopoéticas- se da la situación inversa: el predominio del dato constatable con la realidad extratextual, aún cuando ésta sólo sea otra ‘realidad’ discursiva originada en el mismo autor editorial, pero ya no como poeta, sino en su rol de ensayista, crítico o blogger.

Otra vez, el enigma enunciativo. Esta condición enigmática se deriva de la propia estructura enunciativa del **yo**² como han planteado desde diversos fundamentos epistemológicos, los teóricos. Preferimos, para concluir, apelar a la palabra ambigua de los poetas y citar los tantas veces citados versos de Pessoa: “*O poeta é um fingidor./ Finge tao completamente / que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente.*” (“Autopsicografía”, 1995: 81).

La ficcionalidad en la lírica a todo alcanza, se extiende al margen del sistema verdad/falsedad, produce envíos y reenvíos del texto al mundo y del mundo al texto. Disuelve la verdadera vida en “imaginario autobiográfico” y resuelve en imágenes fragmentarias la consistencia de ese imaginario. Pero a pesar de toda esta impostura, también en la lírica “de tanto en tanto una frase nos lee, nos da noticias nuestras” (Petit, 2001: 112)

Notas

¹ FERRERO, Graciela. *La escritura y sus repliegues. Planteos metapoéticos en la poesía última de Luis García Montero*. (2012) Inédita.

2. Decía Benveniste que **yo**, desde el punto de vista enunciativo era “Yo” y “yo digo que”.

BIBLIOGRAFÍA

Primaria:

GARCÍA Montero, Luis. (2008). *Vista cansada*. Madrid: Visor.

PESSOA, F. (1995) *Antología poética. (Seguida de fragmentos do "Libro do desassossego")* Lisboa: Editora Ulisseia.

Secundaria:

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

ASTUTTI, Adriana. (2002) "El retorno de la infancia en Los misterios de Rosario y Cómo me hice monja, de Cesar Aira". *Iberoamericana* II, Nº.8

BENSON, Ken. (2012) "La autoficción dialógica" en Actes du XVIIIe congrès des romanistes scandinaves Romanica Gothoburgensia 69, Acta universitatis Gothoburgensis. Göteborg, 2012 (Disponible en <http://du.diva-portal.org/smash/get/diva2:561640/FULLTEXT01.pdf#page=135>, Consultado 13-11-2013)

BOURDIEU, Pierre (1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

CASAS, Arturo (2005) "Metapoesía y (pos) crítica: punto de fuga". En *Anthropos*, Nº 208. Barcelona: Anthropos

(2000) "La función autopoética y el problema de la productividad histórica". En José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor.

DE CERTEAU, Michel. (1996-1999) *La invención de lo cotidiano*. Vol I. *Artes de hacer*; Vol. II. *Habitar, cocinar*. México: Universidad Iberoamericana.

EVEN-ZOHAR, I. (1985). "Les règles d'insertion des réalèmes dans la narration" en *Littérature*. (Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=328249730> Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. Sistema de Información Científica ... Realismo; consultado: 13-11-2013)

HARNSHAW, Benjamin [1997] "Ficcionalidad y campos de referencia". En Garrido Domínguez, A., *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco libros.

LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean B. (1996) *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Paidós

LEJEUNE, Philippe (1991) "El pacto autobiográfico". En *La autobiografía y sus*

problemas teóricos. Estudio e investigación documental. Barcelona: Suplemento *Anthropos* Nº 29.

PAZ GAGO, José María (1999) *La recepción del poema. Pragmática del texto poético* Oviedo: Universidad de Oviedo.

POZUELO IVANCOS, José M. (1997) “Lírica y ficción”. En Garrido Domínguez, A. (ed.), *Teorías de la ficción literaria.* Madrid: Arco Libros.

(1993) *Poética de la ficción.* Madrid: Síntesis.

RICOEUR, P. (1975) *La metáfora viva.* Buenos Aires: de Senil.

(1991) *La lectura del tiempo pasado. Memoria y olvido.* Madrid: Arrecife.

(2010) *Del texto a la acción: ensayos de hermenéutica II.* México: Fondo de Cultura Económica. 2ª edic.

RIFFATERRE, M. (1997) “Semiótica intertextual: el interpretante”. En NAVARRO, Desiderio (selección y traducción), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto.* Colección Criterios. La Habana: UNEAC-Casa de las Américas

SCARANO, Laura. (2011) “Poesía y nombre de autor: entre el imaginario autobiográfico y la autoficción” en *Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas.* Nº 22, Año 20. Mar del Plata: Universidad de Mar del Plata.

STIERLE, K. (1999) “¿Qué es recepción en los textos de ficción?” En Fernando CABO ASEGUINOLAZA, (ed.), *Teorías sobre la lírica.* Madrid: Arco.

VILLANUEVA, Darío (comp.) (2000) *Avances en Teoría de la Literatura.* Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2ª edic.

(1992) *Teorías del Realismo Literario.* Madrid: Instituto de España-Calpe.

PROYECTO “PAPELES TEATRALES” UNA FILIACIÓN ENTRE INVESTIGACIÓN, TRADUCCIÓN Y EDICIÓN EN LA UNIVERSIDAD

Lic. Soledad González*
Lic. Micaela Van Muylem*

Resumen

La colección Papeles teatrales, de la Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC es un proyecto en el cual intentamos articular la investigación sobre el teatro con la difusión de dramaturgia y teoría contemporáneas. Partiendo de nuestro objeto de estudio, teatro europeo y latinoamericano, buscamos que se conozcan y difundan las creaciones artísticas y reflexiones teóricas, contribuyendo al diálogo dentro y fuera de la universidad, articulando siempre la lectura crítica con la difusión de material seleccionado desde un criterio estético y teórico. Por caso, en la traducción de *Sad Face*, *Happy Face*, del belga Jan Lauwers, juegan un papel muy importante el aspecto de la oralidad y la puesta en página del texto, rasgos que orientan nuestra actual indagación. En la edición tuvimos en cuenta tanto el efecto que se busca producir en el lector del texto en la lengua original y en la traducción, así como la relación entre la obra literaria y la puesta en escena.

Abstract

The collection Papeles teatrales, of the Publishing House from the Faculty of Philosophy and Humanities, UNC, is a project in which we try to articulate research and the spreading of theater dramaturgy and contemporary theory. Based on our object of study, European and Latin American theater, we try to disseminate the artistic creations and theoretical reflections, contributing to the dialogue inside and outside the university, always articulating critical reading of selected material from an aesthetic and theoretical point of view. For instance, in the translation of *Sad Face*, *Happy Face*, from the Belgian Jan Lauwers, a very important aspect is the orality and the mise en page of text, aspects that guide our present inquiry. In the publishing we considered both the effect produced in the reader of the text in the original language and in translation, and the relationship between the literary work and the staging.

* Soledad González. Prof. Adjunta a cargo del Curso de Nivelación en la Licenciatura en Teatro. Facultad de Artes, Investigadora en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.

*Micaela Van Muylem. Prof. Titular de Literatura Alemana II y Lengua Alemana IV. Facultad de Lenguas, Investigadora en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. micaelavm@yahoo.com

Recibido 06/2013. Aceptado 09/2013

Palabras clave

Traducción, teatro, investigación, puesta en página

Keywords

Translation, theatre, research, mise en page

La traducción en escena en el marco de un proyecto editorial universitario

Papeles teatrales es un proyecto editorial que surge en relación con la actividad de investigación académica de los dos equipos que para esta instancia de producción nos reunimos, en continuidad de lazos y temáticas comunes: «Teatro, poesía y política, confluencias y tensiones (1980-2010)», dirigido por la Dra. Adriana Musitano y «Dinámicas discursivas en la literatura española actual. Convergencias y divergencias», dirigido por la Dra. Mabel Brizuela¹. Es entonces, desde nuestras investigaciones que detectamos la necesidad de dialogar con publicaciones teóricas sobre el teatro actual y de creación nacional e internacional. Así, consideramos que Papeles teatrales puede constituir un espacio importante que cubra esta expectativa. Nuestra intención es publicar libros de bolsillo, de edición muy cuidada, con autores relevantes y de experimentación, a la vez que procuramos que el producto sea atractivo como libro, tanto por su contenido novedoso como por su diseño.

El proyecto se orienta a conformar espacios de intercambio, discusión y creación, difundiendo nuevas perspectivas críticas y de escritura teatral; establecer recorridos que den cuenta de la diversidad poética y crítica de la escena contemporánea; posibilitar el intercambio de reflexión teórica entre universidades y grupos de investigación nacionales e internacionales; profundizar los vínculos que existen entre las producciones locales y las de otros países; propiciar que las ediciones cuidadas y económicas faciliten la distribución nacional e internacional de textos que significan un aporte importante para dramaturgos, investigadores, actores, estudiantes de teatro y público en general.

Entre los trabajos que proponemos realizar como equipo editorial prevemos la traducción de obras en lengua francesa, neerlandesa y alemana de material dramático y de teoría teatral contemporánea, específicamente del siglo XXI, que aún no se hayan publicado en lengua española. En el caso de los textos teóricos, se escogerán aquellos que por un lado, unan pensamiento crítico, filosófico y poético al conocimiento de la actividad teatral, en todos sus aspectos, y, por otra, parte relacionen la escritura con la poesía y la política, tres esferas en las que se sitúa nuestra investigación. Del corpus de investigación del equipo de la Dra. Musitano se seleccionarán textos de autores argentinos, latinoamericanos, y de los europeos Philippe Minyana, Michel Vinaver, Joseph Danan, Jan Fabre, Stefan Hertmans, Jan Lauwers, de quienes algunos textos serán traducidos, mientras que del equipo de la Dra. Brizuela nos abocaremos a dramaturgas españolas como Itziar Pascual, Gracia Morales y Laila Ripoll.

Marco poético-político: fundamentación del trabajo de traducción

Siguiendo la corriente crítica que restablece el estatuto literario del texto dramático, el presente proyecto de investigación, traducción y edición propone un acercamiento a las escrituras dramáticas del siglo XXI, abordando cuestiones inherentes a esta textualidad caracterizada por ser escrita simultáneamente al propio trabajo de representación, y atravesada por esta razón por la oralidad y la vocalidad.

Partimos, efectivamente, de algunas de las observaciones que se dan en el Proyecto de Investigación dirigido por la Dra. Musitano, donde se plantea que estos textos modifican las convenciones teatrales, trastocan el diálogo, la determinación de las voces, espacialidades y acciones; evitan la marcación temporal, producen la no diferencia entre didascalias y parlamentos, palabra monologada y metateatral; forman un entramado verbal que se comporta poéticamente, con funciones metafóricas que frecuentemente restituye la oralidad de la palabra y sustenta el *convivio* teatral como acontecimiento efímero, poético y expectatorial (Dubatti, 2003). Son los directores y/o actores quienes realizan en las puestas la asunción de esa teatralidad virtual "contaminada" o bien "iluminada" por lo poético, hacen que ese "paisaje textual" (Pavis, 2000a) devenga acto escénico. Gran parte de las escrituras poéticas y dramáticas del Siglo XXI se vinculan a las formas mediáticas –radiales, televisivas o cinematográficas– (cf. Pavis, 2000a) al mismo tiempo que los autores incursionan en distintas expresividades, voces y perspectivas, más allá de la voz lírica o dialógica del teatro. Las formas escénicas en su devenir poético modifican las relaciones entre las formas genéricas consolidadas en la tradición del teatro moderno.²

La propuesta también puede resumirse en este pensamiento de Goethe: "No existe nada debajo de las superficies pues ellas son el secreto". A partir de esta premisa, la hipótesis es que lo complejo del espesor textual que permite en la realización escénica transitar y transmitir las tensiones del proyecto dramaturgico de cada texto, llega por sí solo, si nos detenemos en cada signo de la superficie. El abordaje, tratándose de un texto literario, se inicia en la lectura placentera y empática, seguida de una lectura que apela al oído interno del traductor para despertar la intuición rítmica sonoro-espacial. Sería esta sensibilización musical y formal la que orientaría las hipótesis acerca de las intenciones poéticas-políticas del texto, distinguiendo: contenidos de la ficción y procedimientos formales.

En la superficie textual se cifraría forma y ritmo del conjunto y de las partes (actos, escenas, cuadros); tipos de discursos: didascalias (indicaciones y acotaciones del autor), diálogos, monólogos y otros; usos del lenguaje: vocabulario, figuras poéticas, flujo y caudal. Aparecerían también las relaciones conflictivas, analizables a través de instrumentos que propone la pragmática: actos de habla, presupuestos, sobrentendidos e intertextos, interacciones e interpelaciones. Las líneas temáticas-poéticas y la visión de mundo aflorarían en el espesor que provoca la yuxtaposición de estos indicios materiales.

El lector especializado -director, actor, investigador o traductor- ante el texto se pregunta ¿cómo leer las tensiones y resonancias que surgen en la textualidad? El texto del traductor, al igual que el texto escénico, es siempre una respuesta posible. La problemática de la traducción literaria nos sirve para pensar la realización escénica ya

que a menudo pasamos por alto el hecho de que el traductor es, sobre todo, un lector especial. El texto traducido es, pues, sólo el reverso, el rostro visible de un proceso de dos caras que ha empezado a gestarse durante la lectura, como un ejercicio de ida y vuelta, entre el decir y la acción. Se trata de revisar las diversas opciones posibles a la hora de traducir/representar textos que en principio toleran la ambigüedad, es decir, que son portadores de un lenguaje poético donde incluimos el canto. Poesía y canto en el texto dramático quedan atravesados por la oralidad y la vocalidad en la ausencia-presencia de una corporalidad profunda. En numerosas ocasiones en textos traducidos o versionados, los problemas son de índole rítmica y se trata entonces de intentar encontrar equivalentes sonoros y rítmicos de las voces extranjeras/regionales en nuestra lengua/habla, aunque también sería preciso definir la sonoridad, su relación con el sentido y con la historia de las palabras.

En la escritura de los autores contemporáneos propuestos para ser traducidos y editados, se combina el lenguaje coloquial con el poético y el canto; y lo que se buscaría en su realización escénica, al igual que en una traducción o versión, es un tono, una cierta sencillez en la enunciación que, sin embargo, no deje de lado, en los intersticios de lo no dicho, un cierto número de enigmas -que muchas veces son irresolubles en el texto literario- junto con una musicalidad organizadora de sentidos. Se trata pues de develar los procedimientos y las operaciones para dar una respuesta tan compleja como la obra que propone/compone el autor. Desde la primera lectura, nuestra línea de trabajo se centra en unir significación y musicalidad, en sensibilizar el oído a los problemas del ritmo y la sonoridad que no son otra cosa que la matriz sensual y susceptible de ser experimentada de todo texto literario.

En nuestro equipo de investigación, abordamos el *corpus* de textos escritos en lengua castellana como aquellos textos por traducir desde una perspectiva hermenéutica, de acuerdo con las siguientes operaciones: 1- análisis de la escritura a nivel de superficie, considerando la disposición tipográfica y espacial, el tratamiento fónico y léxico, los asintactismos que ligamos a la efectividad necesaria a lo performático y experiencial del acto poético y/o escénico, uniendo teoría y práctica en la idea de “escritura en voz alta”; 2- la fragmentación discursiva, lo monológico y lo dialógico; 3- las combinaciones retórico-poéticas del *corpus*, las largas enumeraciones, *listings* (Pavis, 2000:10); y 4- la incidencia de lo intertextual e intermedial.³ En síntesis se atienden los problemas básicos de la traducción dramática, la incidencia de las voces regionales y la combinación habla-canto.

La relación entre las escrituras dramáticas y poéticas si bien ha sido reconocida por investigadores contemporáneos, presenta un desarrollo analítico escaso. La perspectiva experimental aquí considerada permitirá conocer su incidencia en la teatralidad, performances e intervenciones. Asimismo posibilitará interpretar las funciones estéticas y políticas asignadas. Siendo un objetivo incluir el estudio de las escrituras de dramaturgos contemporáneos europeos, producidas en la última década, creemos que con nuestro aporte será posible interpretar la renovación teatral y poética que tiene lugar en el paisaje de estos territorios.

Un caso concreto: el proyecto *Sad Face, Happy Face*

Todo es política, pero el arte no es todo. El arte siempre acaba entre los pliegues de la historia, es inútil y no tiene influencia en ningún acontecimiento, en ello radica su secreta necesidad (Jan Lauwers).

El primer trabajo en el marco de la colección PAPELES TEATRALES es la traducción del neerlandés de una trilogía del dramaturgo belga Jan Lauwers. Las piezas que conforman *Sad Face Happy Face, una trilogía de la humanidad*, fueron estrenadas en 2004 (*La habitación de Isabella*), 2006 (*Lobstershop*) y 2008 (*La casa de los ciervos*) y se publicaron finalmente en *Kebang!* en 2009, junto con otra trilogía, una serie de monólogos y un relato del mismo autor.

Elegimos esta obra por diferentes motivos. Creemos que la propuesta de Lauwers y Needcompany en estas tres piezas reviste muchos elementos significativos, de interés para el lector hispanohablante, que condensan la búsqueda estética del autor y de su compañía. En la investigación determinamos las búsquedas estéticas de los artistas europeos y argentinos, así como los recorridos en los que se encuentran y/o diferencian. Los numerosos puntos de contacto que hemos encontrado hasta ahora han sido un aliciente adicional para emprender este proyecto de edición.

Para presentar nuestra primera experiencia como equipo editorial, nos referiremos brevemente al autor belga y su compañía, describiendo los elementos que nos interesan de la trilogía y fundamentando nuestra elección, a fin de profundizar finalmente en el trabajo de traducción, tanto en la gestión editorial como en el trabajo en sí con el texto. Esperamos poder dar cuenta, de esta manera, del trabajo que llevamos a cabo en PAPELES TEATRALES.

En Flandes, la región neerlandófona de Bélgica, al igual que en Argentina y en muchos otros países, no se han publicado muchos textos teatrales en las últimas décadas, dado que la mayoría de las obras se escriben para la compañía propia, en la que el autor o dramaturgo es a la vez director y/o actor. La obra que crean autores flamencos como Fabre, Decorte y también Lauwers está concebida desde el principio para la puesta en escena, de la cual el texto es sólo una parte del todo artístico. En el caso de la publicación de las obras de Jan Lauwers, se trata sin embargo de algo más que el registro de los parlamentos y acotaciones de una obra que ha sido representada. El trabajo que el autor realiza con el texto incluye los juegos sonoros y rítmicos que se perciben en la puesta, pero también incorpora recreaciones visuales, como juegos con la tipografía y la disposición del texto en el espacio. Esta puesta en página del texto escénico acerca el trabajo sobre el papel al trabajo sobre la escena, de obras en las que siempre confluyen diferentes disciplinas artísticas como teatro de texto, danza, canto y escenografías que en algunos casos se pueden considerar instalaciones autónomas dentro de la obra.

Lauwers (Amberes, 1957) estudió pintura en la Academia de Bellas Artes de Gante, formó dos ensambles teatrales, *Epigonensemble*, en 1979 y el colectivo *Epigontheater zlv*, en 1989. Las siglas «zlv» remiten a la abreviatura neerlandesa

«olv» o sea: «bajo la dirección de» que figura usualmente en las carteleras y créditos. «Zlv» significa «sin dirección de», marcando ya una ruptura con respecto a la presencia de un único director o creador de la obra. Veremos luego que en *Needcompany*, que Lauwers funda en 1986 junto con la coreógrafa Grace Ellen Barkey y un equipo más o menos estable de colaboradores, se propone un trabajo creativo colectivo. Esto no significa, sin embargo, que la dramaturgia sea un trabajo en colaboración. Lauwers escribe sus textos teatrales solo, pero la presencia en el texto de su compañía se advierte fuertemente. Vemos entonces que las obras están concebidas para ser representadas por un conjunto concreto de performers, lo cual es interesante de destacar porque los relatos que se ponen en escena están estrechamente vinculados con los rostros y personalidades de estos actores. En una de las obras de la trilogía, la *Casa de los ciervos*, por ejemplo, los personajes tienen los nombres de los actores y se pone en escena una experiencia vivida por el grupo durante una de sus giras: la noticia de la muerte del hermano de una bailarina. Se entrelaza lo autobiográfico con la ficción y ello se hace evidente en la puesta en escena. La tensión entre escritura individual y creación y experiencia colectiva aflora continuamente en las representaciones. Por ello, la publicación de *Kebang!* significó también una manera de tomar distancia y otorgar a la obra literaria una mayor autonomía respecto del contexto original. En el libro sólo se incluyen los textos de Lauwers, sin fotografías ni datos de las representaciones, se da, en cambio, un mayor protagonismo al juego tipográfico y a la disposición de las palabras en el papel.

Hemos mencionado el valor que adquiere la escenografía como elemento autónomo. Este punto juega un papel fundamental en la comprensión de la obra de Lauwers, tanto en lo relativo a la representación cuanto a lo concerniente al texto. Las instalaciones, que pueden ser analizadas como elemento artístico autónomo, del mismo modo que la música, por ejemplo, que también logra desprenderse del contexto de la representación, porque se distribuye en forma independiente en CD, son elementos independientes que conformarían la «obra de arte total». Más aún, en la *Needcompany* incluso cada área (música, texto, iluminación, videoarte, escenografía, vestuario) está en manos de un grupo, es producto de un equipo de trabajo creativo, una suerte de sociedad dentro de la sociedad. El trabajo distribuido en diferentes centros que a la vez se reúnen en la escena da cuenta de la intención de “descentrar la mirada, de disolver el único centro y hacer foco en centros que coexisten” (Lauwers, 2013b). El director sigue siendo uno solo, pero su intención radica en disolver su función de único artífice del espectáculo. Del mismo modo funciona el texto de Lauwers, descentrando la mirada y desenfocando la lectura, como veremos más adelante.

Otra particularidad que a primera vista no parece serlo, es la lengua en que han sido publicados los textos. A pesar de que Lauwers escribe todos sus textos en su lengua materna, el neerlandés, las obras se representan casi siempre en varias lenguas, predominantemente inglés y francés, lo cual no sólo refleja el carácter internacional de la compañía, compuesta por actores de diferentes nacionalidades, sino que muestra claramente la y la propuesta de constituir un espacio de creación colectiva europea. Este hecho ya ha abierto el debate entre los más puristas acerca de si aún se puede decir que el teatro de la *Needcompany* es flamenco, ya que la mayoría de los integrantes son extranjeros y las puestas son casi totalmente en inglés, una cuestión que parece como

menor en el caso del texto literario, puesto que siempre está escrito en la lengua vernácula.

Los mencionados textos publicados logran entonces cierta autonomía respecto de la puesta en escena en la cual podemos decir que tienen su origen, pero cierto es también que no pueden leerse fuera del contexto en el que se escribieron. Lauwers es uno de los autores en los que se centró el trabajo de Hans-Thies Lehmann al describir la nueva práctica teatral *postdramática* (Lehmann, 1998), lo que constituye otro motivo por el cual elegimos la obra *Sad Face, Happy Face*. En ella se observa por un lado, el proceso que hizo el dramaturgo durante los años 80 y 90 de destrucción y disolución radical de todos los componentes del teatro dramático, y, por otro, la manera en que hoy, dos décadas más tarde, “se intenta contar un relato con los restos, con lo que quedó después de destruir todos los elementos clásicos para volver a contar historias e intentar reconfortar al espectador” (Lauwers, 2012).

Otro elemento que rescatamos y en el que confluye el trabajo de investigación con el de edición, es el vínculo que observamos en la trilogía entre el diálogo y el monólogo. Las figuras (no ya personajes) en la obra de Lauwers han perdido la distancia necesaria con respecto al otro y al sí mismo, son a la vez demasiado promiscuas y están demasiado aisladas. El exceso y la carencia son constantes en la interacción, en la escena y en el texto. Lauwers aprovecha al máximo este recurso y le da una vuelta de tuerca sumando el componente épico del canto colectivo. En casi todas sus obras hay momentos de canto grupal en una modalidad más próxima al coro griego que al de Brecht ya que no se trata de tomar una distancia didáctica sino de transmitir una profunda conmoción colectiva. Una conmoción ocasionada por la catástrofe, por un estallido que suele ser previo a la obra o se posterga continuamente en los diálogos, un estallido desfasado. El título de la edición belga es *Kebang!*, una onomatopeya, creada por Lauwers, de un estallido aparece igualmente en *La casa de los ciervos*, por ejemplo. El texto también estalla y se hace fragmentario, tipográficamente explota en formas y escalas de grises. En la traducción y en la edición hemos intentado conservar, siempre con variaciones mínimas, esos elementos que dan cuenta de la detonación. Desde lo visual observamos:

Maarten schiet de pin door het hoofd van Julien.

GRACE Oh nee. Dat is niet goed. KEBANG KEBANG. Nu ben ik bang.

(Lauwers, 2009a: 148)

Maarten le dispara en la cabeza a Julien.

grace Oh, no. Eso no está bien. KEBANG KEBANG. Esto está muy mal.

(Lauwers, 2013: 96)

Importa destacar que al emprender el proyecto también tuvimos en cuenta las

traducciones existentes de la trilogía, en su versión alemana (Fischer Verlag) y francesa (Actes Sud). Observamos que en ambos casos se optó por poner el acento en el contenido, dejando de lado el trabajo tipográfico, un componente que nosotros consideramos esencial e imprescindible, dado que juega un rol protagónico –tanto durante la puesta en escena en la pantalla sobre la que se proyectan los sobretítulos, como en la edición en papel y en neerlandés.

Otro punto en el que se diferencia nuestra edición de las dos traducciones europeas antes mencionadas es que hemos incluido las letras de las canciones, que no aparecen en la versión francesa, por ejemplo. Hemos optado además por dejar las canciones que están en francés o inglés en la lengua original, seguidas de una traducción más o menos literal para la comprensión del sentido, toda vez que en ellas predomina el juego rítmico y musical. Un ejemplo de lo antedicho es la siguiente canción:

SONG FOR A YOUNG GIRL SHOT DEAD

This is a song for the girl with the porcelain skin
She lived for years behind the Holiday Inn
She died alone and was known as Ms Brown
As far as we know she never left town
Dear young Ms Brown (Lauwers, 2009a: 122)

CANCIÓN PARA UNA MUCHACHA ASESINADA

Esta es la canción para una muchacha de piel de porcelana
que vivió durante años detrás del Holiday Inn
murió sola y abandonada y la conocían como Miss Brown
hasta donde sabemos nunca salía de la ciudad
querida jovencita miss Brown. (Lauwers, 2013:78)

Creemos que dejar ambos textos le permite al lector que conoce inglés o francés leer la versión original, y a quien desconoce esas lenguas puede acceder al juego textual y comprender su sentido gracias a la traducción. Cabe mencionar que en la edición argentina, el libro incluye el CD con las canciones que hemos mencionado anteriormente como obsequio. De ese modo se le acerca al lector hispanohablante un elemento más del universo de Lauwers y de Needcompany.

En una primera entrevista a Lauwers en Bruselas, en enero de 2012, surgió el proyecto conjunto de editar la trilogía en español, pero aún no existía el proyecto editorial de la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Algunas de las integrantes del equipo ya teníamos experiencia en la traducción literaria, sobre todo, de teatro y en el trabajo en el mundo editorial. Por ello, se gestó de a poco la idea de crear este espacio de transferencia y difusión que es PAPELES TEATRALES.

Tras la gestión editorial, que comprende las negociaciones por los derechos, la confección y posterior firma de los contratos de cesión entre el editor o agente del autor en la lengua original y la editorial que publicará la traducción, la de traducción entre esta última editorial y la traductora y la de solicitud de los subsidios para financiar los costos del proyecto, se inició la tarea de traducción en sí. En este caso en particular,

dado que el proyecto fue una propuesta de publicación en conjunto con el autor, hemos podido llevar a cabo un trabajo de colaboración muy estrecha, y el texto publicado es el resultado de una versión que luego fue revisada tanto por un traductor del neerlandés, Julio Grande, como por la asistente artística de Needcompany, Elke Jansens y el propio autor. En el caso del género teatral, existe el acuerdo de traducir los textos para la escena en la que se representará la obra. Si se trata de publicaciones en papel, se opta por un español con rasgos algo menos localistas, pero siempre en la variante del español del traductor, ya que es el único modo de garantizar que los diálogos mantengan la naturalidad y el carácter coloquial del original. Por ello, para esta traducción se optó usar la variante argentina, conservando el uso del voseo y una elección de vocabulario y modismos vernáculos.

Dado que además de la calidad literaria del texto nos interesa asegurar que el libro tenga una calidad de la edición del libro, la directora de la colección, Adriana Musitano, llevó a cabo la tarea de editora de mesa, tanto en lo que se refiere al texto cuanto a la supervisión de la puesta en página de la versión en español, que estuvo a cargo de la diseñadora y docente universitaria Carmen Garzón.

Analizaremos a continuación algunos casos de traducción que consideramos interesantes para dar cuenta del modo en que trabaja el autor y de nuestras elecciones de traducción. En las páginas que presentaremos a continuación intentaremos dar cuenta del juego tipográfico que hace Lauwers en el libro. Debemos recordar que los sobretítulos son aquí una parte integral de la puestas en escena, debido a la variación constante de lenguas en la representación, y la gran cantidad de países diferentes que se visitan durante las giras. En ellos no sólo se da cierta información que se dice en otra lengua sino que funcionan como un elemento visual más en la escena. A diferencia del subtítulo de películas, en el que se sintetiza la información y se omite todo aquello que no se considera imprescindible. En el teatro, el sobretítulo -ya que se trata, como en la ópera, de textos proyectados por encima de la escena- no existe una restricción tan grande en lo que respecta al espacio, pero Lauwers, además de usar la pantalla para dar información (la traducción de los parlamentos) utiliza dicha superficie para proyectar imágenes y filmaciones, además de jugar con la tipografía, otorgándole así al texto un carácter visual y una autonomía dentro de la puesta en escena. En este sentido observamos otra una diferencia importante entre la recepción del texto leído y de la puesta en escena. El lector no se ve confrontado a diversas lenguas, salvo en contadas ocasiones como es en el caso de las canciones o la presencia de un personaje «extranjero». Muy por el contrario, el espectador constantemente oye otra lengua y lee un sobretítulo en la lengua en la que no se está hablando en ese momento. Como vemos, este es otro elemento utilizado para “descentrar la mirada”. En el texto en papel, ese juego se repite, gracias al artilugio tipográfico en la puesta en página. Veamos algunos ejemplos de ello.

Rushdie.

CATHERINE Toen ze vaststelden dat hij ongeneeslijk ziek was, besloot hij zich ten dienste te stellen van de wetenschap. En zo wil het verhaal dat hij zich liet klonen met toevoeging van het

DNA van **Jimi
Hendrix**

Maar het experiment leidde tot grote ontredde in zijn hoofd, dat nu eigenlijk niet echt zijn hoofd meer is. Een soort van identiteitscrisis.

THERESA **Ben ik of
niet?**

CATHERINE Hij wordt een vluchteling in eigen land; een heroïne-junkie die eindigt onder een hoop vuil in de rue de Flandre. Dat is de straat waar het restaurant 'De Lobstershop' zich bevindt.

THERESA Vladimir en Salman kijken elkaar recht in de ogen. Een siddering gaat door beide lichamen. Ze beseffen dat ze voor altijd met elkaar verbonden zullen blijven door de kreeft. En die gedachte maakt hen gelukkig.

Nuestra diseñadora ha conservado en castellano el juego visual, pero ha variado la tipografía pero creando una versión propia.

En la mano izquierda cuelga

la langosta

jef «¡Una langosta!», grita. «¡Es una langosta!».

catherine Con la mano derecha quiere alejarse del suelo, pero de pronto comienza a moverse el montón de basura.

theresa Dos ojos lo miran fijo.

catherine El montón de basura sobre el que está acostado no es un montón de basura, sino...

Salman

theresa Salman mira sonriendo a Vladimir y le dice en un inglés muy pobre que *él fue el primero en encontrar la langosta.*

catherine Quiere recuperar la langosta, pero el animal no suelta.

nasty Salman es un hombre extremadamente bueno que, por ciertas circunstancias de este país, ha ido a parar en la vereda bajo una pila de frazadas.

theresa Salman es un nombre indio que le puso la madre en honor al escritor condenado Salman

Rushdie. Rushdie.

catherine Cuando descubrieron que padecía una enfermedad incurable, decidió ceder su cuerpo a la ciencia. Y así quiso la historia que se dejara clonar agregándose ADN de

Jimi Hendrix

Jimi Hendrix

Este es otro ejemplo de cómo el artista plástico confluye con el escritor en la creación de la obra literaria. Al igual que en la escena se reúnen diferentes disciplinas:



Ochtendlied
eenakter

personen |

LILIANE GRANDIFLORA-
VANDENHEUVEL
een oudere aristocratische dame

LEOPOLD GRANDIFLORA
een oude aristocratische heer

LEO VANDENHEUVEL
homoseksuele broer van Liliane, bon vivant

LENA GRANDIFLORA
zeer mooie dochter van Liliane

HARRY beroepsrevolutionair

EDUARDO Spaanse hromb

USM DELMORE Italiaanse advocate

TCHI Taiwanese taxichauffeur

o THER FUCKER !!!

163 | Ochtendlied | eenakter

El dibujo y el texto escrito a mano también son de Lauwers, e intervienen la página, desenfocando el texto impreso, haciendo que la mirada recorra la superficie de la hoja. Otro ejemplo de algo similar es un relato breve incluido en el libro, que aparece en el margen derecho de la hoja:

PROFESSOR **Heb je wat water voor me?**

KONINGIN-MOEDER **Nee. Je krijgt geen water.**

PROFESSOR *Tot Claudia. Geef me eens wat water.*

KONINGIN-MOEDER **Je geeft hem geen water.**

Claudia geeft hem water.

KONINGIN-MOEDER **Je geeft hem wel water. Waarom geef je hem water? Ik heb je gezegd hem geen water te geven. En toch geef je hem water.**

CLAUDIA **Ik geef hem water omdat hij water vraagt en hij vraagt water omdat hij dorst heeft. En als iemand dorst heeft, moet hij drinken. En zolang er water is, kan ik water geven. Dus geef ik water, want hij heeft dorst en hij vroeg water. Het is niets. Kom, professor, ga wat meer rechtop zitten.**

PROFESSOR **Claudia?**

CLAUDIA **Ja.**

PROFESSOR **Voel eens.**

CLAUDIA **Wat?**

PROFESSOR **Voel nog eens.**

CLAUDIA **Alweer?**

PROFESSOR **Het is zo belangrijk te weten of alles nog werkt.**

Claudia steekt haar hand in zijn broek.

PROFESSOR **Heb ik een erectie?**

ze dachten dat ze

een stomme leugen. Dus hou je mond. Hou die stomme mond van je. Hij voelt niks, hij ziet niks en hij gelooft me. Dus is hij gelukkig. En jij verpest het door je stomme mond te openen. Dus hou hem gesloten. Hou die godverdomse mond.

KONINGIN-MOEDER **Laten we hiermee ophouden. Over enkele dagen ben je vast weer op de been. De dokter heeft gezegd dat het een tijdelijke verlamming is.**

PROFESSOR **Misschien heb ik die medicamenten tot nu toe in de verkeerde doseringen genomen.**

CLAUDIA **Ik zal de bijsluiter eens nalezen.**

PROFESSOR **Die dokter zal toch vandaag komen ?**

KONINGIN-MOEDER **Natuurlijk. Hij komt immers altijd onmiddellijk.**

De koningin-moeder zet een monstermasker op en weer af. De professor gilt.

CLAUDIA **Rustig maar. Je had weer een hallucinatie.**

PROFESSOR **Stel dat die dokter niet thuis is?**

CLAUDIA **Op de bijsluiter staat niets over de dosering.**

KONINGIN-MOEDER **De dokter hoeft niet eens thuis te zijn. We bellen hem rechtstreeks via zijn gsm.**

PROFESSOR **Die man heeft mij opgegeven. Die man heeft beslist mij te laten sterven.**

INGRID **De dokter is op weg naar hier.**

PROFESSOR **O ja? Waar blijft hij dan?**

267 | Het lied van de slang | deel 3

de hele nacht zelf hadden uitgevonden

Como podemos observar, en el libro se lee una obra de manera convencional, y a la derecha se incorporó otro texto adicional. En las dos páginas se lee «Creían que ellos mismos/ habían inventado toda la noche». El relato sigue en las páginas posteriores.

Esperamos haber podido dar cuenta con estos ejemplos de la manera en que tanto en la puesta en escena como en la obra literaria se trabaja con conceptos similares, que han sido centrales en el trabajo de traducción y de publicación.

Nuestro proyecto editorial, ligado a la investigación, pretende llenar algunos vacíos puesto que traducibilidad y teatralidad son conceptos tan problemáticos como axiales en el ejercicio de la traducción y de la puesta en escena. Se pretende atravesarlos y, de este

modo, indagar y comprender la dialéctica existente entre ellos. Del mismo modo en que un traductor se pregunta si todo es traducible, qué se pierde, qué se gana, qué se modifica, qué permanece, el realizador teatral se pregunta qué tipo de textos es posible llevar al escenario. La traducción no es sólo el pasaje de una lengua a otra, sino, fundamentalmente, una operación intercultural en la que se adaptan sistemas signícos diferentes. Es una forma de reflexionar sobre lo propio y sobre lo ajeno; un intento de comprendernos y de comprender a los otros (Trastoy, 2009: 8,9) Por esta razón buscamos acercar todas estas instancias: procesos y relaciones, experiencias y representaciones, discursos y prácticas, juegos de lenguaje y sonoridad, todo dentro del contexto de la traducción literaria y la práctica escénica contemporánea. Siguiendo a Steiner cuando plantea que el grado de dificultad de la traducción depende de la distancia temporal, cultural, de los puntos de vista y del sistema de referencias, intentamos desde este equipo de investigación intentar desarrollar un ejercicio de reflexión sobre nuestra “conciencia técnica” (Steiner, 1980: 67).

Bibliografía

- Dubatti, Jorge (2003) *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. Atuel. Buenos Aires.
- Lauwers, Jan (2006) *La Chambre d'Isabella* seguido de *Le Bazar du homard*, Arles, Actes Sud. (trad. Monique Nagielkopf)
- Lauwers, Jan (2009a) *Kebang!* Van Halewyck, Lovaina.
- Lauwers, Jan (2009b) *La Maison des cerfs*, Arles, Actes Sud (trad. Olivier Taymans)
- Lauwers, Jan (2012). Entrevista realizada el 12 de enero de 2012 en Bruselas. Entrevistadora: Micaela van Muylem. Inédita.
- Lauwers, Jan (2013a) *Sad Face, Happy Face*. Colección PAPELES TEATRALES, Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Córdoba. (trad. Micaela van Muylem)
- Lauwers, Jan (2013b) Entrevista realizada el 2 de julio de 2013 en Bruselas. Entrevistadoras: Adriana Musitano, Micaela van Muylem. Inédita.
- Lauwers, Jan (2008) *Sad Face | Happy Face, Drei Geschichten über das Wesen des Menschen*, Fischer Verlag, Francfort del Meno. (trad. Brigitte Auer)
- Musitano, Adriana (2009) “La investigación teatral, apropiaciones y teatro ausente” disponible en: <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/teatropoliticounc/files/2009/07/la-investigacion-teatral.pdf>, 10/08/2013.
- Pavis, Patrice (2000) *El análisis de los espectáculos*. Paidós. Bs. As.
- Steiner, George. (1980). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México: Fondo de Cultura.
- Trastoy, Beatriz . 2009. “Miradas críticas sobre el teatro posdramático”, revista Aisthesis N°46, Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile. pp. 236-251.

¹ Ambos equipos compartimos el lugar de trabajo en el Centro de Investigaciones, y contamos con la aprobación y subsidio de SECyT, UNC. Suma sus saberes a este proyecto editorial universitario como asesora y para las dos líneas de la Colección la Dra. Beatriz Trastoy, directora de importantes investigaciones y publicaciones en teatro, en la UBA, tal la revista electrónica de la especialidad, *telondefondo*, *Revista de Teoría y Crítica Teatral* (en www.telondefondo.org/).

² Dice Minyana (2001): “Pasé de una escritura con base de monólogos a una escritura más escueta, más lacónica. (...) En este momento, por hechos diversos, he pasado a la autoficción y este tipo de escritura me acompaña. Abro un libro, hay una palabra que surge, y así puedo componer o imaginar toda una escena. (...) Espero, en cierto modo, hacer un trabajo de poeta”.

³ La metodología de análisis del texto dramático y espectacular toma la propuesta de Patrice Pavis (2000) que si bien diferencia niveles de superficie –en relación con la textualidad y enunciación– y de profundidad, referido al mundo del texto en su valor ficcional e ideológico, se revisa tal oposición a partir de Barthes.

**MÍMĒSIS, POÍĒSIS Y KÁTHARSIS EN LA TEORÍA ESTÉTICA DE
LEOPOLDO MARECHAL
UN DIÁLOGO CON PLATÓN Y ARISTÓTELES**

Valeria Secchi*

Resumen:

El presente artículo indaga sobre la recepción marechaliana de tres nociones fundamentales de la estética platónica y aristotélica, las nociones de *mímēsis*, *poíēsis* y *kátharsis*. La primera, no consiste en una copia estricta de la realidad, cuestión ya rechazada por Platón, sino en un desbordamiento de las formas que transforma el orden natural de las cosas y acontece por la mediación de la mente del poeta. La segunda, se trata de una capacidad generatriz que actualiza, en una materia contingente, lo necesario y lo universal. Marechal toma de Platón la noción de *poíēsis* como pasaje del no ser al ser, pero no se priva de incorporar terminología aristotélica para ofrecer una idea acabada de la producción poética. Por último, Marechal recepta la noción aristotélica de *kátharsis* y realiza la transposición de los efectos de la tragedia a la comedia. La compasión, el temor y el ridículo son motivo de purificación y de ascenso del alma.

Palabras claves:

Mímēsis - *Poíēsis* - *Kátharsis* - Estética - Recepción

Abstract:

This paper investigates Marechal's reception of three fundamental notions of Platonic and Aristotelian aesthetics: *mimesis*, *poiesis* and *katharsis*. The first notion is not strictly a copy of reality, an issue that had already been rejected by Plato, but an overflowing of the forms that transforms the natural order of things and occurs through the mediation of the poet's mind. The second is a generating capacity that updates the necessary and universal on a contingent matter. Marechal takes from Plato the notion of *poiesis* as passage of non-being to being, but does not hesitate to incorporate Aristotelian terminology to provide a complete idea of poetic production. Finally, Marechal receipts the Aristotelian notion of *katharsis* and performs the transposition of the effects of the tragedy to the comedy. Compassion, fear and ridicule are the cause of the purification and ascent of the soul.

Keywords:

Mímēsis - *Poíēsis* - *Kátharsis* - Aesthetic - Reception

* Dra. en Filosofía, Prof. asistente en la cátedra de Filosofía Antigua I, Escuela de Filosofía, UNC.
Valeria Secchi [valeriasecchi@yahoo.com.ar]
Recibido 05/2013. Aceptado 07/2013

MÍMĒSIS, POÍĒSIS Y KÁTHARSIS EN LA TEORÍA ESTÉTICA DE LEOPOLDO MARECHAL UN DIÁLOGO CON PLATÓN Y ARISTÓTELES

Introducción

La teoría estética de Leopoldo Marechal invita a diversos acercamientos. Nuestro interés en esta ocasión es propiciar la comunicación entre el poeta argentino y los filósofos griegos, Platón y Aristóteles, en torno a la recepción de tres conceptos claves de la estética antigua, los conceptos de *mímēsis*, *poiēsis* y *kátharsis*.

En su vasta y fecunda obra –que se diversifica en diferentes géneros: poemas, novelas, obras de teatro y una gran cantidad de ensayos, prólogos, recensiones, conferencias y cartas– el autor se dedica al problema de la *mímēsis*, principalmente, en algunos pasajes del diálogo “La Glorieta de Ciro”, inserto en la novela *Adán Buenosayres* (1948), en las “Claves del *Adán Buenosayres*” del *Cuaderno de Navegación* (1966) y en el escrito de reflexión “Teoría del Arte y del artista” (recién publicado en 1998). En este último texto también dilucida el concepto de *poiēsis*, al que ya se había referido en el capítulo “Del poeta, el monstruo y el caos” del *Cuaderno de Navegación* y sobre el que vuelve en el poemario “Heptamerón” (1966). Con respecto al concepto de *kátharsis*, Marechal lo desarrolla de modo explícito en otro capítulo del *Cuaderno de Navegación*: “Breve tratado sobre lo ridículo”.

Nuestro autor se manejó libremente, se valió tanto de fuentes primarias como secundarias y su modo de remitirse a las fuentes no es la cita textual, sino la referencia sin cita. A veces da a conocer a sus autores y textos predilectos y otras veces los asimila en su escritura sin dar mayores precisiones¹.

El acercamiento a Platón y Aristóteles fue a través de la *Historia de las ideas estéticas en España* de Marcelino Menéndez y Pelayo. Los volúmenes de esta obra son la primera fuente de Marechal (Marechal, 1943: 123). Según él mismo relata, durante su segundo viaje a Europa (1928-1931), releía metódicamente las epopeyas clásicas y estudiaba a Platón y Aristóteles, como así también a los filósofos medievales San Agustín y Santo Tomás de Aquino (Andrés, 1968: 32).

En lo que respecta a Platón consideramos, junto con Graciela Maturo, que el *Banquete* ha sido su principal foco de interés; también, aunque en menor medida, el *Fedro*, el *Timeo* y el *Cratilo*. (Maturo, 1999: 198-199)². De las obras de Aristóteles, la principal fuente de Marechal es la *Poética* (Marechal, 1966: 170). Según la noticia de Barcia, la edición que leyó es la que hizo el profesor Schlesinger en 1947 para la Editorial Emecé, con prólogo de José María de Estrada (Barcia, 2004: 79).

En las “Claves de *Adán Buenosayres*”, el escritor problematiza y justifica su interés por los autores antiguos. Allí se cuestiona: “¿Cómo es posible que Marechal, un hombre contemporáneo, se haya metido en tan viejas líneas?” (194). A lo que responde: “yo soy un ‘retrógrado’, no en el sentido habitual e insultante de la palabra, sino en la significación ‘mejorativa’” (195). Según interpreta, la humanidad inicia un movimiento descendente a partir de su origen que, planteado en términos de Hesíodo, culmina en la Edad de Hierro época a la cual pertenecemos. En este contexto, sólo quedan dos

recursos o movimientos posibles: o dejarse llevar por la corriente del río o nadar a contracorriente, vale decir, “iniciar un retroceso en la marcha del río” (196).

Este retroceso respondió a la necesidad de recuperar cierto equilibrio que lo vinculara a una tradición, a una “línea viviente” que, según sus palabras, “había roto y deseaba reanudar” (Marechal, 1943: 122). En 1957 escribió una “Carta al Dr. Atilio Dell’Oro Maini”, en la que explica que debemos sentirnos herederos plenos del legado de la cultura occidental:

Somos herederos de la ‘sustancia intelectual’ de Europa, herederos legítimos y directos. Alighieri, Cervantes y Shakespeare son tan míos como podrían serlo de un italiano, un español y un inglés. Aristóteles y Santo Tomás son tan míos como de Jacques Maritain. Somos legítimos herederos, profesores y continuadores de la civilización occidental; y con una ventaja en nuestro favor: la que nos da el ‘hecho americano’ en el sentido de la ‘no retórica’ y del ‘no *parti pris*’ nacional (Marechal, 1957, 322-323)³.

En consecuencia, es imposible comprender la obra de Leopoldo Marechal fuera de la tradición a la cual pertenece. Si bien su formación autodidacta lo llevó a incursionar por diferentes caminos: transitó del modernismo a la vanguardia y emprendió un posterior retroceso de la vanguardia hacia el símbolo, orientado por su conversión religiosa al catolicismo y por la búsqueda de una concepción filosófica y teológica (Marechal, 1967 335). Este cambio de actitud existencial orientó su vuelta hacia las fuentes antiguas y direccionó su estética definitivamente.

1. La *Mímēsis*

En el diálogo “La Glorieta de Ciro”, inserto en el *Adán Buenosayres*, Marechal retoma un concepto clave de la Estética antigua, que se remonta en última instancia a la especulación platónica y, en particular, a la aristotélica: el concepto de *mímēsis*⁴.

Para nuestro autor, la *Poética* de Aristóteles es, sin dudas, una fuente orientativa de su proceder como escritor y donde halla la clave para la dilucidación de este concepto⁵. La recepción del concepto de *mímēsis* acontece en un contexto cristiano. Marechal se vale de la noción de imitación y la contrasta con la de creación. De este modo, le adjudica al poeta el proceder imitativo, puesto que está obligado a trabajar con formas ofrecidas por la naturaleza. En sentido estricto, sólo conviene el término creador a Dios, ya que la creación absoluta es la que se hace a partir de la nada (Marechal, 1948: 489).

El poeta es, fundamentalmente, un imitador y no un compositor de versos. Esta distinción aristotélica, retomada por Marechal, es válida para aclarar que contra la opinión vulgar, el poeta no es poeta porque compone versos, sino porque es imitador de la naturaleza mediante el lenguaje (Aristóteles, 2003: 1447B 10).

Ahora bien, entender la *mímēsis* como “imitación de la naturaleza”, no significa entenderla como una verdad de tercera categoría o, dicho de otro modo, como una “copia de la copia”⁶, cuestión ya rechazada por Platón, pues lo imitado no es la realidad material, sino más bien su forma sustancial, su cifra o número ontológico; algo así como la idea encarnada en el objeto. Marechal pone en boca de Adán, su interpretación de la *mímēsis* aristotélica. El personaje afirma:

Para el viejo Aristóteles, el pájaro no es el pájaro de carne y hueso, como se cree ahora, sino la “esencia” del pájaro, su número creador, la cifra universal abstracta y sólo inteligible que actuando sobre la materia, construye un pájaro individual, concreto y sensible (Marechal, 1948, 490).

En la base de esta formulación se encuentra el problema de los universales. Aristóteles le adjudicó cierta generalidad a la poesía, en contraposición con la historia, y la asemejó a la filosofía porque su objeto es universal y no particular. Pero a diferencia de ésta, la poesía no se ocupa de entes reales, sino ficcionales o verosímiles. En palabras del filósofo:

No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no difieren por decir las cosas en verso o en prosa, la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía dice más bien lo general y la historia lo particular (Aristóteles, 2003: 1451b 1-5).

En efecto, el poeta debe ser artífice de argumentos más que de versos (en el sentido de metro), ya que es poeta por imitación. Aristóteles le asigna a la poesía una posición de privilegio con respecto a la historia. Pero, aún cabe preguntarnos: ¿a qué se refiere, el filósofo, cuando dice “más general”? García Yebra, en su comentario de la *Poética*, explica que la poesía estudia a “un tipo de hombre” y la historia a “un hombre en particular”, a un individuo concreto. El tipo es universal o general, porque puede incluir a muchos individuos; no es un sujeto histórico, porque no es un ente real. La atribución de dichos o hechos a un tipo de hombre no se basa en la realidad, sino en la verosimilitud o en la necesidad que son las leyes de la poesía (García Yebra, 1974: 274).

Veamos ahora cómo recepta Marechal esta enseñanza aristotélica. La naturaleza o esencia tiene tres modos de existencia posibles: uno material, otro en el entendimiento humano y, por último, el que nos ofrece el arte. Son tres existencias diferentes logradas por una única esencia (Marechal, 1998: 390). Sobre el tema en *Adán Buenosayres* afirma:

El pájaro es un compuesto de materia y forma: por lo que tiene de material, está sujeto a todas las limitaciones del individuo, a sus contingencias, a la corrupción y a la muerte. La forma, en cambio, libre de la materia por el trabajo abstractivo del entendimiento, goza en éste de una existencia universal y durable. Por eso, al imitar el pájaro en su forma, el artista no crea “un pájaro”, sino “el pájaro”, con un granito de la plenitud maravillosa que tiene el pájaro en la Inteligencia Divina (490).

Nos resta todavía preguntar: ¿qué tipo de universalidad es la que proporciona el arte? Evidentemente, no tenemos que enfrentarnos a conceptos del tipo de los de las ciencias teóricas: los universales lógicos. En realidad, el arte no debe reproducir verdades empíricas, tampoco debe reproducir verdades ideales de tipo abstracto (Reale, 1985: 128). El arte transfigura los hechos, en virtud de su manera de tratarlos, bajo el aspecto

de la posibilidad y de la verosimilitud y de esta forma les concede un significado más amplio, universalizando, en cierto sentido, el objeto. El arte no sólo puede y debe desvincularse de la realidad, a fin de presentar los hechos y personajes como podrían y deberían haber sido, sino que también puede introducir lo irracional y lo imposible.

Santiago Barbero nos explica que el proceso de *mímēsis* consiste en componer un modelo particular capaz de valer por otros individuos concretos. En este sentido, hablamos de universal. El *mímema* que es *mímēsis* de una acción, se rige por las leyes de la probabilidad, es decir, asume un valor virtual al referir no sólo qué hizo un individuo en determinada oportunidad, sino a qué clase de personas les acontece decir o hacer tales o cuales cosas, verosímil o necesariamente (Barbero, 2004: 98).

En las “Claves de *Adán Buenosayres*”, Marechal sigue a Aristóteles cuando se refiere a la universalidad conferida por el arte. El autor afirma:

El verdadero narrador es un “intérprete” y no un “fotógrafo” de la humanidad: nunca pinta “individuos”, sino especies o géneros de hombres (186).

Por otra parte, en “Teoría del Arte y del artista” aparece una afirmación que, aparentemente, no se corresponde con lo que venimos desarrollando hasta ahora. El poeta no es un imitador de formas creadas por el Verbo, sino un inventor de nuevas formas que él va añadiendo a la creación divina (385). En este sentido, Graciela Maturo afirma: “La *mímēsis* no es una mera copia, sino una prolongación de la obra creada” (Maturo, 1999: 205). Esta oposición es sólo aparente.

En efecto, para Marechal la imitación no se reduce a la simple reproducción de la realidad material (Marechal, 1927: 238). La imitación destaca el carácter novedoso de la obra de arte. Por tanto, acontece una ruptura con la representación de *mímēsis* como copia estricta de la realidad. Desde esta perspectiva, Marechal se despega de la noción de imitación como mera copia y propone un desbordamiento de las formas que transforma el límite natural de las cosas. Esta decisión lo lleva a distanciarse de Jacques Maritain; al respecto en “*Interlunio* de Oliverio Girondo” nos dice:

Maritain en su libro *Art e Scolastique*, define al artista como un continuador de la naturaleza creada; y me pregunto ahora si esa continuación de la natura por el arte no consiste a veces en romper el límite natural de las cosas, para que desborden y adquieran la riqueza de otras posibilidades (422).

Por tanto, el autor de una obra artística somete las cosas a una suerte de transformación, las arranca de su estado natural y las libera ofreciéndoles un nuevo destino. Desde esta perspectiva Marechal ofrece la noción de “transmutación”, la cual se encuentra contigua a la de “alquimia”. Ambas resultan esclarecedoras a la hora de analizar la problemática de la *mímēsis*. Efectivamente, el poeta es también un alquimista⁷, ya que es capaz de transmutar la materia contingente de su arte en una esencia inmutable.

Un ejemplo de esta empresa lo realiza nuestro autor en el poema “Niña de encabritado corazón” de 1929, el cual se erige como anticipación de “El cuaderno de tapas azules” del *Adán Buenosayres*. En ambos textos acontece una transmutación alquímica: la transformación de la mujer terrestre en criatura poética. Según Pedro Luis

Barcia, ésta es la matriz expresiva de toda la creación marechaliana: la transfiguración de las más diversas realidades del mundo, por medio de la palabra poética, en sustancia intemporal, producida por el arte (Barcia, 2000: 113). El desafío que se le presenta al poeta es la posibilidad de detener el tiempo; de rescatar lo contingente en virtud de su arte. En efecto, tanto la Niña del poema como la protagonista del *Adán*, Solveig Amundsen, son liberadas por la palabra poética. En el caso de aquélla, en el primer verso del poema aparece nombrada como: “Niña de encabritado corazón”, la cual se transmuta en el último verso en “Niña que ya no puede suceder” (Marechal, 1929: 127). También en Solveig, la operación poética consiste en arrebatar a la mujer las propiedades sensibles y edificar sobre ellas una nueva imagen, emancipada de las categorías espacio-temporales. En virtud de esta empresa, la mujer adquiere la estabilidad de las cosas espirituales. Se produce en ella un inevitable desdoblamiento. La mujer de tierra se destruye a medida que la mujer celeste se va edificando en el alma del poeta.

Desde esta perspectiva, la operación poética posibilita una ampliación y una recreación de la realidad natural. Para explicar este proceso de transmutación alquímica, Marechal recupera el antiguo concepto de *mímēsis*. En efecto, lo *mimético* es una relación originaria que no debe entenderse como una reproducción fotográfica de la realidad. Por el contrario, se busca operar una transformación del orden natural con la mediación de la mente del poeta. Por la cual, se conciben nuevas criaturas intelectuales que constituyen la trama de mundos ficticios o alternativos.

2. La *Poiēsis*

Marechal construye de la noción de *poiēsis* valiéndose, simultáneamente, de elementos platónicos y aristotélicos. Por una parte, toma de Platón la concepción de *poiēsis* como pasaje del no ser al ser y, por otra, no se priva de incorporar la terminología aristotélica para ofrecer una idea acabada de la producción poética. Términos tales como: materia y forma, potencia y acto son claves para comprender la *poiēsis* marechaliana.

En este camino dialógico entre Marechal y los antiguos, se hace necesario recordar que las palabras griegas *poietikê* y *poiēsis*, lo mismo que *poietês* (poeta), se forman directamente sobre el verbo *poiêin* (hacer). Por tanto, el poeta es principalmente un hacedor, un compositor (García Yebra, 1974: 240).

La *poiēsis* es una energía o idea activa que, uniéndose a la materia, le comunica la forma. Dicho de otro modo, la *poiēsis* es una capacidad generatriz, una virtualidad activa que actualiza y exterioriza en una materia contingente, lo necesario y lo universal. La virtud del poeta es lograr que lo informal de su caos poético se determine y se traduzca en formas capaces de ser manifestadas. En términos aristotélicos, lograr que sus posibilidades pasen de la potencia al acto. Por tanto, toda creación es un pasaje de lo no manifestado a la manifestación (Marechal, 1998: 393).

En este sentido, nos remitimos al *Banquete* platónico, más precisamente, al pasaje donde Sócrates explica que el concepto de creación –*poiēsis*– es algo muy amplio, ya que todo lo que es causa de algo y produce el pasaje del no ser al ser es creación. De modo que todas las actividades que entran en la esfera de las artes son creaciones y los artesanos de éstas, creadores o poetas. Sin embargo, no se les llama poetas sino que tienen otros nombres. Lo que ocurre es que del concepto total de creación se ha separado una parte, la relativa a la música y al arte de la métrica, que se denomina con

el nombre genérico de “poesía” y a los que poseen esa porción de creación se los llama “poetas” (Platón, 1997: 205c). Para el filósofo ateniense existe en los hombres un anhelo de inmortalidad que induce a la generación. Hay hombres que son fecundos según el cuerpo y otros lo son según el alma. Los primeros se dirigen a las mujeres para la procreación de los hijos. En cambio, los que conciben en las almas son los progenitores o poetas de obras espirituales. Un alma mortal se hace inmortal por la fecundación en lo armónico. Existe un misterioso parto, en virtud del cual la vida del artífice se dilata en un nuevo ser. Esta es la fecundidad que Platón atribuye al alma del poeta (206c).

Aparece aquí una clara distinción entre la concepción platónica y la aristotélica. Según esta definición, puesta en boca de Sócrates, el poeta es poeta porque se ocupa del arte de la métrica y de la música. Por tanto, lo poético queda restringido al verso. En cambio, Aristóteles reniega de esta postura porque no es el metro sino la *mímēsis* lo que determina la calidad de poeta. En este aspecto, Marechal se inclina por Aristóteles y no por Platón, aunque recepta la noción platónica de *poíēsis* como un pasaje del no ser al ser⁸.

El argentino también asume la terminología aristotélica a los fines de circunscribir el acto creador del poeta. Éste se cumple en dos tiempos: uno *ad intra* y otro *ad extra*, en los que adquiere importancia el concepto de forma sutil que, en rigor de la verdad, constituye lo que podríamos llamar el verbo interior del poeta. En la fase *ad intra* tiene lugar la elaboración de las formas, instaladas en la matriz del alma. Ésta constituye la fase deleitable del proceso creador, ya que sin penurias ni trajines el poeta va nutriendo esas formas íntimas con su propia sustancia. Después vendrán los dolores de parto, no bien la forma sutil ya madura exija su exteriorización en una letra que se le resiste y le ofrece combate. Dicho de otro modo, toda *poíēsis* exige un doble descenso por parte del poeta. Pero no todo queda allí, en el descenso, sino que la acción del nombrar poético se completa con el ascenso. En un primer momento, el caos interior aún no circunscripto desciende a la limitación de las formas ya individualizadas, aunque todavía en estado sutil. Luego acontece el segundo descenso, cuando la forma sutil que él nutrió en su alma deserta de su generalidad para someterse a una nueva limitación, la de lo particular, donde acontece la criatura poética individualizada. Naturalmente, ambos descensos del poeta son, a la vez, dos menguantes de universalidad. El cambio de dirección al fin se logra en el orden exterior de la creación poética que atañe también al orden de la caridad.⁹

El desarrollo de la forma sutil tiene su tiempo de gestación interna que debe cumplirse antes de salir a la exterioridad de la palabra y es indudable que cuanto más entero y claro sea lo proferido íntimamente por el verbo interior, tanto más íntegra y clara será la manifestación externa de la forma sutil. Y si por obra de la impaciencia el artífice le robase a la forma sutil el tiempo necesario de su gestación daría en un monstruo literario (Marechal, 1966: 225).

Por otra parte, nuestro autor asume la terminología proveniente de las teorías cosmogónicas griegas. El cosmos es una obra organizada por un creador y el caos es la instancia previa y generadora; equivalente al silencio que precede a la palabra. El caos primigenio se identifica con el silencio, entidad previa y generatriz de la poesía, en él subyacen todos los posibles musicales anteriores al sonido. Aparece aquí una recurrencia temática a la música de las esferas. El poeta se concentra en la búsqueda de la armonía musical, como una forma concreta de imitar la armonía del cosmos¹⁰. En su poema “Arte poética” expresa:

Lo no manifestado se parece al silencio,
negación y principio de la sonoridad,
que, si afirma lo suyo proferible,
ya corta los pañales de la música (366).

El caos musical es el polo pasivo de poeta. El pasaje de la potencia al acto se produce una vez que el creador pronuncia su “*Fiat lux*”. Y por fin, acontece el advenimiento de la criatura poética, en el instante en que la forma sutil se exterioriza y concretiza en el lenguaje. Dicho en términos marechalianos, en el poeta se dan tres caídas. En la primera se retira a la íntima contemplación de su caos de música. En la segunda deberá elegir una de las posibilidades que son manifestables o proferibles y que se encuentran aún en su interior, excluyendo las otras. A esta posibilidad el autor la denomina “forma sutil”. En la tercera caída, la forma sutil abandona la interioridad y se hace exterior. Se encarna en una materia donde se asegura su manifestación *ad extra*. Este es el fin del oficio del poeta (Marechal, 1998: 392-394).

3. La *kátharsis* por la risa

Para acercarnos a la noción de *kátharsis* primero es necesario atender a la noción marechaliana de sainete. En el sainete comedia y tragedia se encuentran íntimamente unidas. En efecto, el sainete es una tragicomedia y, todavía más, es la imagen de la existencia del hombre sobre la tierra. En la novela *El banquete de Severo Arcángelo* se afirma que todo lo que está, en alguna medida, fuera del Gran Principio es cómico y dramático al mismo tiempo¹¹.

Ahora bien, el tipo de hombre más apto para protagonizar un sainete es aquel que oscila permanentemente entre la risa y la seriedad, como así también entre los dos extremos de la virtud y el vicio. Por esta condición de ambivalencia, el protagonista de un sainete debe reunir las dos condiciones para excitar la compasión y el temor del lector-espectador.

Estos dos sentimientos nos remiten inexorablemente a la tragedia aristotélica. Nuestro autor se detiene pormenorizadamente en esta cuestión, a la que le dedica un capítulo de su *Cuaderno de navegación*, titulado: “Breve tratado sobre lo ridículo”. Allí define a la tragedia como “imitación de un acto grave” y, por contrapunto, a la comedia como: “imitación de un acto risible” (232)¹². Para el filósofo de Éstagira, la tragedia ocasiona en sus espectadores, mediante los sentimientos de compasión y temor, una suerte de “purga pasional” que se llama *kátharsis*. Ahora bien, una vez recuperada esta noción, lo que a Marechal le interesa es averiguar si es posible una transposición de los efectos de la tragedia a la comedia o, dicho en sus propios términos, si es dable una “catarsis por la risa” (232).

Desde esta perspectiva, analizamos cada uno de los elementos en juego. En primer lugar, señalamos que es Aristóteles quien le proporciona a Marechal una indicación decisiva para afrontar un problema estético fundamental: el efecto sobre el espectador. Ciertamente, el espectador está realizando en sí mismo y, de algún modo, las experiencias trágicas del actor. La representación de la acción trágica opera en el espectador por “compasión” (*éleos*) y “temor” (*phóbos*). En Aristóteles “compasión” y “temor” no deben entenderse como estados anímicos, sino más bien como experiencias que le llegan a uno desde fuera que lo sorprenden y arrastran. *Éleos* es la desolación;

por ejemplo, desolador es el destino de Edipo. *Phóbos* es un escalofrío; uno se ve sacudido por el estremecimiento. Desolación y terror son dos formas de éxtasis; de estar fuera de sí. Ambas dan testimonio del hechizo irresistible de lo que se desarrolla ante uno¹³.

En la *Retórica*, Aristóteles define estas pasiones del alma de la siguiente manera:

Sea, pues, la compasión cierta pena por un mal manifiesto, destructivo o penoso, de quien no merece recibirlo; mal que también uno cree poder padecer o que lo puede padecer alguno de los suyos (1385b 13-15).

Sea, pues, el temor cierta pena o turbación ante la idea de un mal futuro, destructivo o penoso. Pues no se temen todos los males (...), sino aquellos que pueden causar grandes penas o destrucciones, y éstos no cuando parecen lejanos, sino tan próximos como si estuvieran a punto de suceder (1382a 21).

La compasión y el temor se generan en el espectador, porque están presentes previamente en la estructura de los hechos narrados. Esto cobra tal importancia que Marechal coloca el sentimiento de compasión incluso en la génesis de la obra. Al respecto en “Novela y método” afirma:

Pese a la necesaria objetividad de la novela (género que a mi juicio debe excluir todas las irrupciones subjetivas del narrador), resulta que si el narrador no está presente como “agonista” de su obra, lo está en todos y cada uno de los personajes que describe y que se dan entonces como otros tantos desdoblamientos del narrador, mediante los cuales se “realiza” él en sus “posibles” o en potencia de ser. De tal manera que si el narrador hiere, se hiere (377).

Evidentemente, esta forma de “padecer con” aristotélica, está presente no sólo en el lector-espectador, sino también en el autor y en la estructura de la obra (Marechal, 1939: 295). El asentimiento del agobio no se refiere al decurso trágico, experimentado por un espectador particular, sino a una ordenación metafísica del ser que vale para todos. Desde esta perspectiva universal, se entiende el sentimiento trágico del temor.

En consecuencia, instalado frente al texto trágico, el lector-espectador descubre el riesgo de que su drama posible abandone la mera potencialidad y se resuelva en acto. Y esa conciencia de su posibilidad y riesgo trágicos es la que lo lleva entonces, a experimentar el sentimiento de terror (Marechal, 1966, 233).

Aclaradas estas nociones, Marechal se pregunta si es posible una transposición de éstas a la comedia. A tales fines, recepta el capítulo quinto de la *Poética* aristotélica y ofrece la siguiente traducción del párrafo 1449a 33-34: “Lo ridículo tiene por causa una privación y una fealdad no acompañadas de sufrimiento y no perniciosas”¹⁴.

En efecto, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor (1449a 35-36). Cabe preguntarse entonces: ¿cuál es el defecto por el cual lo cómico se define? O dicho en términos marechalianos: ¿a qué privación nos referimos, cuando hablamos de algo ridículo? Se trata de una privación de la verdad y, por contrapunto, damos en la mentira; de la belleza y damos en la fealdad; del bien y damos en el mal (Marechal,

1966: 234). En sentido extensivo, lo cómico se daría en las contingencias y en las limitaciones de toda criatura.

Ahora bien, el espectador padece con los actores la misma experiencia ridícula, ya que reconoce sus propios defectos y contingencias bajo formas risibles. Y esa experiencia de su propio ridículo suscita en él, no ya el terror de la tragedia sino la risa. Por esta razón Aristóteles destaca que, para que lo cómico acontezca, es necesario que la privación y la fealdad no estén acompañadas de sufrimiento. Esto es lo que Marechal denomina “catarsis por la risa”, la cual sucede en la medida en la que el espectador toma conciencia de sus propios defectos y limitaciones. Pero nuestro autor da un paso más, argumentando que esa toma de conciencia no sería posible para el hombre, si no tuviera en sí mismo y de algún modo la noción de Alguien sin límites ni defectos, con quien comparar la magnitud y naturaleza de sus privaciones humanas. Lo que le permite concluir que: “una carcajada puede ser el comienzo de una metafísica” (235).

La risa se convierte así en otra forma de mediación entre el hombre y la divinidad. En este sentido, el humor es análogo a la tragedia, pero sin revestir su carácter de seriedad. La catarsis por la risa tiene también por finalidad purgar de vicios el ánimo de los hombres. Al respecto, Francesco Buonamici realiza un comentario que aparece en la edición de García Yebra, el cual bien podría haber salido de la pluma de Leopoldo Marechal: “con la risa nos purga la comedia; con la compasión la tragedia” (367).

Por otra parte, el editor nos explica que el término “catarsis” proviene del lenguaje de la medicina que corresponde al latino *purgatio*, “purgamiento” o “purgación”. De este primer sentido fisiológico se pasó, por analogía, a otro que es también una especie de término técnico del lenguaje religioso, donde viene a ser sinónimo de “expiación” o “purificación” (382-383). Por último, se usa también analógicamente, en sentido psíquico: así como se purgan los humores del cuerpo para evitar o curar enfermedades, también se purgan las pasiones o afecciones del alma para curar sus dolencias (Marechal, 1966: 233). Esta purgación no consiste, sino en la transformación de las pasiones en disposiciones virtuosas. Hay que comprender que la purgación del alma no trata de suprimir, extirpar o desarraigar, sino moderar, templar, reducir a justa proporción o medida. Por tanto, puede percibirse, detrás de esta serie de ocurrencias terminológicas, un sentido moral.

Marechal también llama la atención sobre este aspecto y, efectivamente, distingue dos sentidos de la catarsis: el moral y el metafísico. El primero opera a modo de purga, provocando que el espectador se cure del riesgo de las pasiones. El segundo consiste en el reposo del alma tras haber cumplido, siquiera virtualmente, una experiencia dolorosa o risible, cuya posibilidad queda excluida en adelante (Marechal, 1966, 234). Desde esta perspectiva, la catarsis es también clarificación y purificación; es el retorno del alma desde el desconocimiento al conocimiento, desde la turbación al orden y al equilibrio.

En definitiva, Leopoldo Marechal abre un espacio dialógico con Platón y Aristóteles; dialoga valiéndose tanto de fuentes primarias como de secundarias. En su obra las voces de estos filósofos, así como de otros muchos autores, no se oyen por separado, sino todas juntas. Sin embargo, la sinfonía se logra en la unidad final. Marechal difumina los contornos para lograr un dibujo nuevo. No se trata, de ninguna manera, de un *collage*, sino que se trata de una resignificación poética inclusiva, en la cual las nociones de *mímēsis*, *poiēsis* y *kátharsis* son capitales para comprender el oficio del hacedor literario y también el efecto que la escritura provoca en el lector-espectador de una determinada obra.

Bibliografía

- Andrés, Alfredo (1968) *Palabras con Leopoldo Marechal*. Carlos Pérez Editor, Buenos Aires.
- Aristóteles (1974) *Poética*. Ed. Valentín García Yebra. Gredos, Madrid.
- . (2003) *Poética*, Ed. Eilhard Schlesinger. Losada, Buenos Aires.
- . (2005) *Retórica*, Trad. Ignacio Granero, Eudeba, Buenos Aires.
- Barbero, Santiago, (2004) *La noción de mimesis en Aristóteles*. El Copista, Córdoba.
- Barcia, Pedro Luis (2004) “La Estética inédita de Leopoldo Marechal: *Didáctica por la huella del Hermoso Primero*”. En A. M. González de Tobia (Ed.) *Ética y Estética de Grecia a la Modernidad*. Centro de Estudios de Lenguas Clásicas, UNPL, La Plata, pp. 75-98.
- . “Lo nacional y lo universal en la obra de Leopoldo Marechal” (2000). En *Cincuentenario de Adán Buenosayres*. (Ed) Nina Bruni. Ediciones Fundación Leopoldo Marechal, Buenos Aires.
- Cornavaca, Ramón (1990) *Mimesis en la República de Platón*. Facultad de Filosofía y Humanidades, Córdoba.
- Coulson, Graciela (1974) *Marechal, la pasión metafísica*. Fernando García Cambeiro, Buenos Aires.
- Gadamer, Hans-Georg (1996) *Verdad y Método I*. Sígueme, Salamanca.
- . (1998) *Studi platonici I*. Marietti, Genova.
- Marechal, Leopoldo (1948, 1994) *Adán Buenosayres*. Ed. Pedro Luis Barcia. Clásicos Castalia, Madrid.
- . (1966, 1998) “*Athamor* (Sainete alquímico)” En *Obras completas. El teatro y los ensayos*. T. II Perfil Libros, Buenos Aires, pp. 233-238.
- . (2000) “Autobiografía de un novelista”. En revista *Proa*. Nº 49, Editorial Proa, Buenos Aires, pp. 61-71.
- . (1966, 1995) “Claves de Adán Buenosayres”. En *Cuaderno de navegación*. Emecé, Buenos Aires, pp. 197-208.
- . (1966, 1995) “Del poeta, el monstruo y el caos”. En *Cuaderno de navegación*. Emecé, Buenos Aires, pp. 222-229.
- . (1966, 1995) “Breve tratado sobre lo ridículo”. En *Cuaderno de navegación*. Emecé, Buenos Aires, pp. 230-235.
- . (1939, 1994) *Descenso y ascenso del alma por la Belleza*. Estudio Preliminar y notas Pedro Luis Barcia. Vórtice, Buenos Aires.
- . (1965, 1998) *El banquete de Severo Arcángelo*. T. IV. Perfil Libros, Buenos Aires.
- . (1966, 1998) “*Heptamerón*”. En *Obras completas. La poesía* T.I. Perfil Libros. Ed. M. de los Ángeles Marechal. Buenos Aires, pp. 267-397.
- . (1929, 1998) “*Odas para el hombre y la mujer*”. En *Obras completas. La poesía* T.I. Ed. M. de los Ángeles Marechal. Perfil Libros, Buenos Aires, pp. 127-161.
- . (1970, 1998) *Megafón o la guerra*. T. IV. Perfil Libros, Buenos Aires.
- . (1998) *Obras completas. Los cuentos y otros escritos*. T. V. Ed. M. de los Ángeles Marechal. Perfil Libros, Buenos Aires.
- . (1943, 1998) “*Recuerdo y meditación de Berceo*”. En *Obras completas. Los cuentos y otros escritos*. T. V. Ed. M. de los Ángeles Marechal. Perfil Libros, Buenos Aires, pp. 117-130.

- . (1949, 1998) “La poesía lírica: lo autóctono y lo foráneo en su contenido esencial”. En *Obras completas. Los cuentos y otros escritos*. T. V. Ed. M. de los Ángeles Marechal. Perfil Libros, Buenos Aires, pp. 143-156.
- . (1927, 1998) “Fioravanti y la escultura pura”. En *Obras completas. Los cuentos y otros escritos*. T. V. Ed. M. de los Ángeles Marechal. Perfil Libros, Buenos Aires, pp. 237-240.
- . (1938, 1998) “El poeta y la República de Platón”. En *Obras completas. Los cuentos y otros escritos*. T. V. Ed. M. de los Ángeles Marechal. Perfil Libros, Buenos Aires, pp. 285-289.
- . (1939, 1998) “Victoria Ocampo y la literatura femenina”. En *Obras completas. Los cuentos y otros escritos*. T. V. Ed. M. de los Ángeles Marechal. Perfil Libros, Buenos Aires, pp. 293-298.
- . (1941, 1998) “Arthur Rimbaud. La contemplación poética”. En *Obras completas. Los cuentos y otros escritos*. T. V. Ed. M. de los Ángeles Marechal. Perfil Libros, Buenos Aires, pp. 307-310.
- . (1941, 1998) “Sobre la inteligencia argentina”. En *Obras completas. Los cuentos y otros escritos*. T. V. Ed. M. de los Ángeles Marechal. Perfil Libros, Buenos Aires, pp. 313-320.
- . (1957, 1998) “Carta al Dr. Atilio Dell Oro Maini”. En *Obras completas. Los cuentos y otros escritos*. T. V. Ed. M. de los Ángeles Marechal. Perfil Libros, Buenos Aires, pp. 321-324.
- . (1967, 1998) “El pan juego de Xul Solar, un acto de amor”. En *Obras completas. Los cuentos y otros escritos*. T. V. Ed. M. de los Ángeles Marechal. Perfil Libros, Buenos Aires, pp. 327-329.
- . (1967, 1998) “Distinguir para entender”. En *Obras completas. Los cuentos y otros escritos*. T. V. Ed. M. de los Ángeles Marechal. Perfil Libros, Buenos Aires, pp. 329-340.
- . (1968, 1998) “Novela y método”. En *Obras completas. Los cuentos y otros escritos*. T. V. Ed. M. de los Ángeles Marechal. Perfil Libros, Buenos Aires, pp. 375-378.
- . (1998) “Teoría del arte y del artista”. En *Obras completas. Los cuentos y otros escritos*. T. V. Ed. M. de los Ángeles Marechal. Perfil Libros, Buenos Aires, pp. 389-396.
- . (1973, 1998) “Los puntos fundamentales de mi vida”. En *Obras completas. Los cuentos y otros escritos*. T. V. Ed. M. de los Ángeles Marechal. Perfil Libros, Buenos Aires, pp. 401-404.
- . (1938, 1998) “*Interlunio* de Oliverio Girondo”. En *Obras completas. Los cuentos y otros escritos*. T. V. Ed. M. de los Ángeles Marechal. Perfil Libros, Buenos Aires, pp. 421-424.
- Maritain, Jacques (1983) *Arte y escolástica*. Club de Lectores, Buenos Aires.
- Maturó, Graciela (1999) *Marechal, el camino de la belleza*. Editorial Biblos, Buenos Aires.
- Menéndez y Pelayo (1943) *Historia de las ideas estéticas*. T. I. Espasa Calpe, Buenos Aires.
- Pío del Corro, Gaspar (2006) *Marechal, un dolor, un viento, una guerra*. Ediciones del Copista, Córdoba.
- Platón (1997) *Banquete*. Trad. M. Martínez Hernández. Gredos, Madrid.
- . (1992) *República*. Trad. Conrado Eggers Lan. Gredos, Madrid.
- Reale, Giovanni (1985) *Introducción a Aristóteles*. Herder, Barcelona.

---. (2001) *Platón: en busca de la sabiduría secreta*. Herder, Barcelona.

-Secchi, Valeria (2004) “La poética platónica: poesía filosófica, divina y cosmogónica”. En *Estudios platónicos I*. Ed. Ramón Cornavaca. Ediciones del Copista, Córdoba, pp. 133-152.

-Warning, Rainer (comp.) (1989) *Estética de la recepción*. Trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. La balsa de la Medusa, Visor, Madrid.

Notas:

¹La actitud de Marechal fue la de un asimilador y un recreador de la tradición. Su formación autodidacta lo llevó a incursionar en la lectura de fuentes griegas, latinas, así como al Antiguo y el Nuevo Testamento, los autores cristianos y la tradición oriental bajo la guía de René Guénon. Desde su perspectiva, el artista -y el escritor en particular- no debe ser nunca un destructor de las tradiciones que le son propias, sino un continuador y un revitalizador de las mismas. En este sentido, Marechal incorpora en su escritura las voces de otros autores en un nuevo horizonte de significado. En varios de sus escritos de reflexión ha dado las claves de lectura de su obra y ha revelado los nombres de los autores que están presentes en ella.

² La edición de los *Diálogos* platónicos a la que Marechal tuvo acceso es la francesa de *Les Belles Lettres* de 1924. Este dato puede corroborarse en lo que se conserva de su biblioteca personal, que actualmente se encuentra en la Biblioteca de la Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Rosario.

³ En ese marco de referencias, Marechal asume la posición de ubicar al escritor argentino en un contexto mayor. Sin embargo, este sentido de lo universal no le impide tener en cuenta los vínculos necesarios existentes entre “lo foráneo y lo autóctono”.

Por el contrario, su propuesta consiste en apropiarse de la tradición europea y cultivarla desde nuestra identidad americana y argentina. Esta problemática aparece desarrollada en los escritos de reflexión: “Sobre la inteligencia argentina” (1941) y “La poesía lírica: lo autóctono y lo foráneo en su contenido esencial” (1949). Sobre este tema véase también el artículo de Barcia: “Lo nacional y lo universal en la obra de Leopoldo Marechal”.

⁴ Para profundizar el concepto de *mimesis* en la antigüedad véanse los excelentes trabajos de Ramón Cornavaca, “*Mimesis* en la *República* de Platón” y de Santiago Barbero, *La noción de mimesis en Aristóteles*.

⁵ Marechal da a conocer su interés en la *Poética* aristotélica en dos capítulos del *Cuaderno de navegación*: “Claves de *Adán Buenosayres*”, p. 171 y “Breve tratado sobre lo ridículo”, p. 231 y ss. La cuestión reaparece en la “Autobiografía de un novelista”, 63. La obra del estagirita la relee durante su estadía en París en el año 1929 y en ella descubre tres puntos fundamentales: 1. La posibilidad de que la preceptiva de Aristóteles, en la que se legisla la epopeya y la tragedia, podía corresponder exactamente a la novela de tipo moderno. 2. El aspecto “metafísico” de la epopeya que es factible de ser trasladado a la novela. 3. La posibilidad de una “catarsis por la risa”.

⁶ Por “copia de la copia” entendemos una verdad de tercer rango contando a partir del original. Platón desarrolla este problema en el Libro X de *República*, donde termina condenando a la poesía y a los poetas de su época. Marechal también vuelve sobre esta cuestión en el escrito de 1938 “El poeta y la *República* de Platón”, publicado en el tomo V de las *Obras completas*. Para profundizar sobre las razones de la condena a los poetas véase nuestro trabajo: (2004) “La poética platónica: poesía filosófica, divina y cosmogónica. En *Estudios platónicos I*. Ed. Ramón Cornavaca. Ediciones del Copista, Córdoba, pp. 133-152.

⁷ Marechal se refiere a la tarea alquímica del poeta especialmente en el escrito “Athamor (Sainete alquímico)” en *Obras completas* II p. 236. En este texto se preocupa por distinguir el “oro físico” del “oro metafísico”, aludiendo a los dos niveles a los que puede arribar la poesía: el humano y el divino.

⁸ En Marechal este pasaje no se realiza en términos absolutos. Vale decir, el poeta no crea, hablando en sentido estricto, sino que produce a partir de una materia preexistente: el lenguaje.

⁹ Marechal se ocupó de esta cuestión en diferentes oportunidades, véase “Del poeta, el monstruo y el caos” 226-228; “Teoría del arte y del artista” 392-393; *Adán Buenosayres* 496-497; “Arte poética” del “Heptamerón” 368-369 y el “Introito” de *Megafón o la guerra*. p. 335.

¹⁰ El poeta trabaja de manera análoga al Demiurgo divino, imitando la armonía del Cosmos, imprimiendo en sus criaturas las proporciones musicales que rigen el orden celeste. En esta analogía Demiurgo-poeta aparece, sin duda, una reminiscencia platónica. Marechal se vale en distintos pasajes de su obra de esta referencia. En todos ellos alude a la producción poética-demiúrgica como sinónimo de “fuego creador”. Es decir, como la exteriorización de algo que previamente se encontraba en el interior del artífice y que desde allí se plasma en una materia concreta, que en el caso del poeta es el lenguaje. Para profundizar esta analogía véase: *El banquete de Severo Arcángelo* XXX, p. 291; *Heptamerón* II, 8, pp. 364-365; “El panjuego de Xul Solar un acto de amor”, p. 328 y “Del poeta, del monstruo y del caos” p. 222. También en *Adán Buenosayres* aparece mencionado el término “Demiurgo” en tres ocasiones, en clara referencia al quehacer poético: L I, II, p. 192, L II, II, p. 296, L VII, VIII, pp. 751-752.

¹¹ Marechal desarrolla esta idea en varios pasajes de su segunda novela, véanse especialmente las páginas 153, 158, 187, 192-193 y 300.

¹² Evidentemente la primera definición está tomada del sexto capítulo de *Poética* 1449b 24. Lo que nos llama la atención es que utiliza la misma traducción de Menéndez y Pelayo y no la de Schlesinger, quien sustituye el adjetivo “grave” por “digno”. Consideramos esta eliminación como un indicio que da cuenta del modo de recepción operado por nuestro autor, quien se valió simultáneamente tanto de fuentes directas como indirectas.

¹³ Para profundizar este tema véase el capítulo de Gadamer: “El ejemplo de lo trágico” en *Verdad y Método I*. 174 y ss. Básicamente, se describe lo trágico como un fenómeno ético-metafísico al que se accede a partir de la experiencia estética, cuya esencia involucra también el efecto sobre el espectador.

¹⁴ En esta oportunidad no sigue estrictamente la versión de Schlesinger, quien traduce el sustantivo griego “*geloion*” con el término “risible”, en lugar de “ridículo”. Reproducimos a continuación la traducción del profesor alemán: “Lo risible es un defecto y una desfiguración sin dolor ni perjuicio”. Aristóteles *Poética*. Trad. E. Schlesinger. 1449a 33-34, p. 43.

LA ADMINISTRACIÓN DE LA IMAGINACIÓN AMERICANA EL BARROCO Y LEZAMA LIMA

Olga B. Santiago*

Resumen

Fundada en el concepto de imaginación histórica, la relectura lezamiana del arte colonial en el siglo XX en los ensayos de *La expresión americana*, publicados en 1957, constituye un gesto de resistencia a la dominación cultural desde el ámbito de la interpretación artística que, además, proporciona las escenas del drama americano en el origen de su cultura.

En función de estos ensayos de Lezama Lima, este trabajo se propone poner en evidencia el rol histórico atribuido al modo de expresión barroca y la construcción de la figura genuina del artista, factores en base a los cuales el cubano funda una identidad americana legítima. Cuestiones significativas si consideramos que las propuestas estético-culturales del autor, resultan el punto germinal de varias operaciones identitarias desarrolladas en el discurso literario en las dos últimas décadas.

Palabras Clave: Discurso- Poder- Barroco- América- Lezama Lima

ADMINISTRATION OF THE AMERICAN IMAGINATION BAROQUE AND LEZAMA LIMA

Abstract

Founded on the concept of historical imagination, a Lezamian re-reading and reinterpretation of colonial art in the twentieth century in the *American expression* essays, published in 1957, represents a gesture of resistance to cultural domination from the view of an artistic interpretation which –at the same time– provides scenes of American drama in the origin of its culture.

Based on the aforementioned Lezama Lima's essays, this paper aims to highlight the baroque mode attributed to the construction of expression and genuine figure of the artist, factors on which the Cuban creates an authentic American identity. Significant issues considering that the aesthetic-cultural proposals of the author become the germinal point of many identity-construction operations developed in literary discourse in the last two decades.

Keywords: Speech- Power- Baroque- America- Lezama Lima

*Doctora en letras, Master en sociosemiótica, docente en FFyH – UNC.

Correo electrónico: olgasantiago@sinectis.com.ar

Recibido 05/2013. Aceptado 08/2013

LA ADMINISTRACIÓN DE LA IMAGINACIÓN AMERICANA EL BARROCO Y LEZAMA LIMA

“Y apareció el Barroco apresurándose a llenar el vacío”

Carlos Fuentes

Si el arte es capaz de redefinir la realidad en términos de imaginación, el Barroco desafía fronteras para instalarse en la ambigüedad del “entre”: entre el sueño y la vigilia, entre lo real y lo imaginado, entre lo verdadero y lo posible, y; en este juego de máscaras, simulaciones, alegorías y representaciones simbólicas, lo imaginado adquiere tanto poder como lo real. En este trabajo no nos interesa caracterizar el Barroco en tanto estilo artístico, sino como narración, atender al relato que construye en su modo de funcionamiento y las operaciones críticas y hermenéuticas que suscita para lograr instalar lo posible como real. Tampoco nos inquieta si este relato es verdadero o falso sino advertir ciertos efectos de sentido puestos en circulación a partir de operaciones críticas que, como las de Lezama Lima, logran instalar un vínculo entre el arte Barroco y la realidad o la identidad, al punto que el Barroco acaba por definir la esencia americana.

Diferentes formulaciones del discurso latinoamericano, definen la cultura de estas tierras con el calificativo “barroca”. Desde voces autorizadas la circulación discursiva con este tópico se generaliza, y se repite, sin mucha fundamentación, que Latinoamérica es barroca, que la cultura, la sociedad y aun la naturaleza de estas tierras es barroca. Puede advertirse en los argumentos que se esgrimen distintos principios de explicación. Aplicado al hombre americano se asocia con preferencia a la identidad mestizo o criolla para aludir a la mezcla de componentes antitéticos: étnias, culturas; muchas veces la asociación refiere a la eficacia de los recursos propios de la estética para la expresión necesariamente oblicua del sector. Por ejemplo, Octavio Paz, lo vincula al origen de la expresividad americana y señala una profunda correspondencia psicológica y espiritual entre la sensibilidad criolla y el estilo barroco. Para Carlos Fuentes, el modo expresivo responde a las necesidades de enmascarar el rostro y de expresar identidades ambiguas en situación de la colonización española.

El barroco aparece así vinculado al origen cultural americano y respondiendo a las necesidades de la nueva subjetividad que se gesta a partir de la conquista: el mestizo y el criollo. Identidades que padecen la subestimación de sus capacidades espirituales, morales e intelectuales por parte de los peninsulares y, debido a esta acusación de inferioridad, son postergadas en sus derechos de gobernar la tierra natal quedando en posición de subalternidad en relación con el español metropolitano¹.

La modalidad del estilo con sus juegos de contrastes y paradojas, su decir alegórico y simbólico, con las posibilidades de desdoblamiento de unidades semánticas o centros de atención múltiple, constituye un recurso especialmente idóneo para el ocultamiento, para decir en secreto o disimulado que requieren los criollos en la época.

Atentos a la preceptiva artística de Baltasar Gracián que en *Oráculo Manual y arte de prudencia* advierte: “Lleva riesgo de perder el que juega a juego descubierto”, los

criollos buscan en los discursos del s. XVII, de modo oblicuo, indirecto, disimulado, generar una relación de equivalencia en las representaciones de la tierra americana y europea y probar la igualdad de capacidades del hombre de una y otra tierra. En el entramado de posibilidades y restricciones en que se mueven los letrados, la utilización de la compleja retórica gongorina que hace de la complejidad y oscuridad un principio estético, opera como un principio que solventa su condición de hombres doctos, de ingenio agudo y sutil, conforme a la preceptiva definida por Gracián en *Agudeza y arte de ingenio* (1642).

El arte permite dar muestras de erudición e ingenio y, entonces, conjuga con la necesidad de reconocimiento del criollo en el espacio social, de modo que en la apropiación de las formas artísticas es posible leer un alegato criollo en defensa de su dignidad. Las huellas de estos reclamos en estilo Barroco puede rastrearse, entre otras, en las producciones de los mexicanos Sor Juana Inés de la Cruz y don Carlos de Sigüenza y Góngora, de los peruanos Espinosa Medrano y Juan del Valle Caviedes, del granadino Domínguez Camargo o del cordobés don Luis de Tejeda y Guzmán. La estética se vincula entonces, desde un principio a identidades subalternas, a sujetos en situación de dominación o marginados que requieren reconocimiento social. Pero además, hay otro componente que gravita en la identificación Barroco-América: el mestizaje, la mezcla y, por esta línea, con los procesos de transculturación, rasgos que también han fungido en las argumentaciones sociológicas subestimadoras al referir a la cultura de estas tierras, a su sociedad y posibilidades de desarrollo.

Vigente en América durante los siglos XVII y XVIII, la estética sufre un largo letargo en el siglo XIX, anatémizada por las voces independentistas por su vinculación con la colonización y el imperialismo español. Sin embargo resurge a mediados del s. XX en Cuba probablemente por la influencia de los artistas de la generación del 27 -reunidos en torno al homenaje a Góngora-, muchos, refugiados de la guerra civil española en la isla. Las expresiones adquieren allí la designación de “neobarroco” acuñada por Severo Sarduy que le asigna con el prefijo no el sentido de “nuevo” sino de “renovación”, es decir, de un fenómeno de recurrencia en la historia. La reaparición coincide ahora con tiempos de inquietudes identitarias colectivas e individuales despertadas por los desafíos de la Modernidad y el retraso de los proyectos políticos y culturales, de modo que las interpretaciones artísticas quedan ligadas a las nuevas condiciones objetivas de producción.

La modalidad artística emerge con vigor en la producción literaria y ensayística de los cubanos José Lezama Lima (1910-1976), Alejo Carpentier (1904-1980), Severo Sarduy (1937-1993), Virgilio Piñera (1912-1979); reaparece entre otros casos, en la literatura del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez -novela *La guaracha del Macho Camacho* (1976)-; la uruguaya Marosa Di Giorgio (1932-2004); el chileno Pedro Lemebel (1952); y de distinta manera e intensidad en los argentinos Osvaldo Lamborghini (1940-1985) y Nestor Perlongher (1949- 1992), Cesar Aira, Copi (Raúl Damonte Botana), Tamara Kamenszain, Emeterio Cerro, Arturo Carrera. Las manifestaciones literarias en el estilo se desparraman en distintas direcciones del mapa americano donde se asiste en los últimos años a proliferantes diseminaciones del código estético.

En especial en la versión cubana, las formas del arte son elegidas como el espejo en que al americano elije mirarse para definir una manera de ser diferente y en procura de un reconocimiento en el concierto mundial. En 1957 Lezama Lima escribe *La expresión americana* y en 1964 Alejo Carpentier, la “Problemática de la actual novela latinoamericana”, ambos textos identifican en la carácter americano un vínculo natural con el Barroco y en ambos, puede leerse la huella del alegato criollo del s. XVII.

Para Carpentier América Latina es la tierra elegida del Barroco, América es barroca por naturaleza, porque:

Toda simbiosis, todo mestizaje engendra barroquismo. El barroquismo americano se acrece con la “criolledad”, con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano, sea hijo de blanco, venido de Europa, sea hijo de negro africano, sea hijo de indio nacido en el continente, la conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser un criollo; y el espíritu criollo, de por sí, es un espíritu barroco (1976: 64).

En búsqueda de una forma expresiva específicamente latinoamericana, liberada de modelos europeos, Alejo Carpentier propone el Barroco como el estilo que define lo esencial americano, como la estética que da forma al mito del origen cultural de estas tierras, operación con la cual naturaliza una tradición y legitima el modelo artístico como genuino producto de la tierra:

Barrocos fuimos siempre y barrocos tenemos que seguirlo siendo, por una razón muy sencilla: que para definir, pintar, determinar un mundo nuevo, árboles desconocidos, vegetaciones increíbles, ríos inmensos, siempre se es barroco. Y si toma usted la producción latinoamericana en materia de novela, se encontrará con que todos somos barrocos. El barroquismo en nosotros es una cosa que nos viene del mundo en que vivimos: de las iglesias, de los templos precortesianos, del ambiente, de la vegetación. Barrocos somos y por el barroquismo nos definimos. (cit. en Rincón, 1977: 176)

En su ensayo sobre la novelística de 1964, Carpentier sostiene que América, su hombre, su cultura permanecen desconocidos para el mundo, en consecuencia, advierte sobre la necesidad de la novelística de abandonar la tendencia al regionalismo y aspirar a ingresar en la literatura universal para conseguir mediante las letras darse a conocer y ser reconocido por el extranjero. “la gran tarea del novelista americano de hoy está en inscribir la fisonomía de sus ciudades en la literatura universal” (1964: 14). “No temamos el barroquismo, arte nuestro, nacido de árboles, de leños (...); barroquismo creado por la necesidad de nombrar las cosas, (...) “El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco” (Carpentier, 1964: 42-43).

Carpentier lee lo que es considerado una desventaja para América como componente productivo: el cúmulo de culturas coexistentes en la tierra proporciona al hombre americano “una visión mucho más amplia que la que tienen, por lo general, ciertos intelectuales europeos” (Carpentier, 1964: 33). Ahora bien, el conocimiento de otras culturas, su arte, no impide la posibilidad de crear algo nuevo desde lo conocido, en esta particularidad: “han querido hallar, algunos, una prueba de *subdesarrollo* intelectual, parejo al económico. Pero entender, conocer, no es equivalente de *dejarse colonizar*. Informarse no es sinónimo de de someterse” (Carpentier, 1964: 33). El contacto asiduo con otras culturas debe actuar como energía engendradora, como capacidad de expansión: “lejos de significar un *subdesarrollo* intelectual, sea, por el contrario, una posibilidad de *universalización* para el escritor latinoamericano” (Carpentier, 1964: 34). Reaparece entonces en la argumentación desmentido el prejuicio subestimador que históricamente pesa sobre los americanos.

Pero la identificación no queda reducida al espacio hispano, Haroldo de Campos asimila el Barroco a la operación que funciona en la base en su noción de “razón antropófaga”, fenómeno que entiende propio de la cultura de Brasil y hace extensivo a Latinoamérica. Su tesis principal explica:

Ya en el Barroco se nutre una posible “razón antropófaga” destructora del logocentrismo que heredamos de Occidente. Diferencial de lo universal, comenzó por ahí la torsión y la contorsión de un discurso que nos pudiera desensimismar de lo mismo. Es una antitradición que pasa por los intersticios de la historiografía tradicional, que se filtra por sus brechas, que pasa oblicuamente por sus fisuras, sino del reconocimiento de ciertos dibujos o recorridos marginales a lo largo del derrotero preferencial de la historiografía normativa (1981: 17)

Al igual que Carpentier, Haroldo de Campos reniega de las tesis subestimadoras de la cultura latinoamericana y, en consecuencia, su literatura, fundadas en la consideración de países no desarrollados o subdesarrollados económicamente. Sostiene, por el contrario, que el intercambio cultural, la multiplicidad de cruces de discursos vigentes en América abre la posibilidad de diálogo, produce el enriquecimiento cultural que alimenta la literatura. Desde aquí postula la necesidad de pensar lo nacional en relación dialógica y dialéctica con lo universal, propone el desarrollo de un pensamiento de “devoramiento crítico” del legado cultural universal, en imagen plástica: un americano antropófago de la cultura universal. Un gesto lejano a la sumisión del “buen salvaje”.

También el intelectual brasileño reconoce al barroco en el comienzo, en el origen de la literatura del Nuevo Mundo y señala la apropiación de los americanos del Barroco hispano para transformarlo, transfigurarlos, transmutarlo, en otra cosa. Indica como casos paradigmáticos, en Brasil a Gregorio de Matos, a Oswald de Andrade, en Hispanoamérica, a Sor Juana Inés de la Cruz, a Juan del Valle Caviedes.

Su tesis que sostiene la posibilidad de alimentarse de las diferencias a partir de la interacción dialógica, impulsa la vigencia de una fundamental heterogeneidad cultural en la que América es dueña de una identidad diferenciada potenciada por los cruces o, en todo caso, equivalente a otras en el concierto universal, pero nunca en inferioridad de condiciones.

La curiosidad barroca

La propuesta de Lezama Lima en los ensayos de *La expresión americana*, forma parte de su proyecto cultural que aparece ya en un texto temprano *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1937). Desde entonces, el autor americano plantea el conflicto por definir la expresión genuina del cubano que se debate entre una decidida orientación hacia lo localista, las corrientes nativista, el negrismo, el indigenismo, o bien la opción por tendencias vanguardistas que llegan desde el extranjero; en este contexto el maestro de La Habana postula allí la integración de estilos que permita el diálogo cultural y la inserción de la isla en la dimensión universal. Años más tarde, después de la etapa consagratoria que significó su rol de director en la revista *Orígenes* (1944-1956), con

las mismas preocupaciones culturales y literarias, Lezama asume el rol de redefinir la crítica del arte americano y, en consecuencia, postula un modo distinto de interpretar las obras. Al fundar su proyecto de lectura alude al tradicional complejo criollo y refuta la imposibilidad de los americanos de crear o de ser originales a partir de su condición epigonal decretada por europeos:

He ahí el germen del complejo terrible del americano: creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver. Sudoroso e inhibido por tan presuntuosos complejos, busca en la autoctonía el lujo que se le negaba, y acorralado entre esa pequeñez y el espejismo de las realizaciones europeas, revisa sus datos, pero ha olvidado lo esencial, que el plasma de su autoctonía es tierra igual que la de Europa. (Lezama, 1969: 21)

A partir del concepto de “eras imaginarias”², lezama propone una relectura del arte americano con un método crítico mítico, en el que la historiografía y la técnica científica son desplazadas, para permitir la emergencia de una representación poética que en sus “formas” potencia un sentido y permite la reconstrucción de una visión histórica. Desde esta mirada mítico-poética es posible visualizar en las formas artísticas, entidades imaginarias animizadas, presencias naturales y datos de cultura que actúan como personajes, participan como metáforas en un drama. Entidades que adquieren vida en un espacio contrapunteado por la imagen y mediante el sujeto metafórico que es el agente activo capaz de “producir metamorfosis hacia la nueva visión” (1969: 13). Poniendo en juego su imaginación, memoria, ingenio, el sujeto metafórico que encarna el artista, revela enlaces, analogías, asociaciones sorprendentes, descubre formas que dan cuerpo a una imagen, que encierran presagios, que anuncian sentidos y reconstruyen una visión histórica.

Ahora bien, la propuesta de este método crítico-mítico y en buena medida ficcional promete, según Lezama, a muchos hechos artísticos un verdadero nacimiento; con este planteo lee en el ensayo “La curiosidad barroca” de *La expresión americana* el arte del s. XVII en las colonias.

Es justo destacar acá que Lezama Lima es el primero en proponer una relectura del estilo colonial atenta a las condiciones de producción artística y así, logra re-interpretar las manifestaciones del arte Barroco en América e impugnar la subestimación europea sobre las capacidades criollas.

En ese texto paradigmático de 1957, el maestro de La Habana diferencia el Barroco español del americano y destaca en éste una fuerza creadora, la capacidad de apropiarse de lo ajeno para volver a inventar y hacerlo propio. Las formas de raíz europea son siempre en la apropiación americana reelaboradas, no hay repetición de formas, no hay degeneración de rasgos españoles sino nuevos rasgos, el estilo alcanza en América para el autor un carácter plenario.

Pero además de original, aduce el cubano la teoría de “lo larval” barroco en América para considerar la forma artística propia de la esencia americana, expresión de un mundo por definición barroco. De este modo el Barroco no sería un estilo ajeno y trasplantado sino que está en germen desde siempre en América. Niega así la interpretación tradicional de la crítica sobre el barroco americano como una versión dependiente, imitativa, especular, y hasta degradada, de los modelos trasladados de la metrópoli y enfatiza el carácter no epigonal del arte.

Acorde al método crítico lezamiano, la caracterización del Barroco americano despliega en el ensayo “La curiosidad barroca” dos dimensiones de sentido: una que devuelve la imagen de una gesta heroica, una hazaña de orden cívico-religioso, y otra que se concentra en la imagen de un banquete ceremonial que se inscribe en el orden cívico-cultural.

El enunciador propone leer el arte Barroco del s. XVII y XVIII como arte de contraconquista, en respuesta a la tesis de Werner Weisbach en el libro *El Barroco arte de la contrarreforma* (1942). De este modo Lezama lee en las obras artísticas un movimiento inverso a la Conquista, entiende que las expresiones del Barroco encierran las huellas de una gesta, un acto de temeridad, un atrevimiento que exige el reconocimiento de su creador. La arquitectura, por ejemplo, en los primeros tiempos de convivencia cultural hispano-americana, manifiesta la resistencia de lo disímil por alcanzar una forma-símbolo. Las formas desplegadas en el interior de la iglesia de Juli, en las portadas de la catedral de Puno en Perú, revelan tensión entre elementos culturales americanos que pugnan por emerger entre la arquitectura europea. Las descripciones discurren en términos bélicos: “el señor Barroco quisiera poner un poco de orden pero sin rechazo, una imposible victoria donde todos los vencidos pudieran mantener las exigencias de su orgullo y de su despilfarro” (1969: 36).

Las expresiones dan cuenta de un proceso de integración de elementos disímiles que logran unirse en un impulso hacia una nueva forma, o bien son el resultado de una metamorfosis donde convive armoniosamente lo disímil. Es el caso de la figura de la princesa incaica colocada por el escultor indio Kondori en la portada de la iglesia de San Lorenzo de Potosí que alcanza su transfiguración en indiátide.

Los trabajos del indio Kondori y el Aleijadinho ponen en escena una lucha heroica, a veces contra el demonio, a veces por el reconocimiento del nativo. Con la riqueza mineral de la propia naturaleza realiza el indio Kondori la gran hazaña del Barroco americano, al lograr insertar en la piedra cuzqueña de la iglesia de la Compañía: “los símbolos incaicos de sol y luna, de abstractas elaboraciones de sirenas incaicas, de grandes ángeles cuyos rostros de indios reflejan la desolación de la explotación minera” (1969: 54). La gesta del indio Kondori es reconocida como un triunfo: “fue el primero que, en los dominios de la forma, se ganó la igualdad con el tratamiento de un estilo por los europeos. [...]”; su heroísmo redundaba en un bien colectivo: “Ahora, gracias al heroísmo y conveniencia de sus símbolos, precisamos que podemos acercarnos a las manifestaciones de cualquier estilo sin acomplejarnos [...]” (1969: 54).

Pero si el indio Kondori “representa la rebelión incaica” con su arte, que expresa un reclamo de aceptación al español, y consigue un pacto de convivencia y respeto por la cultura incaica, el Aleijadinho, decididamente creador, se opone a los modos estilísticos de su época e impone los suyos y, de este modo, se alza con la gloria de la conquista de la expresión americana. Hijo de una negra esclava y un arquitecto portugués, el Aleijadinho desde joven soporta la lepra que desfigura su rostro: “lucha hasta último momento con la Ananké, con un destino torvo, que lo irrita para engrandecerlo” (1969: 55). Lezama atribuye a su arte esencia de “fundador de ciudades”, ya que opera como fuerza germinativa de Ouro Preto y ciudades vecinas; además, en tanto expresión de un espíritu libre, su arte anuncia el proceso revolucionario independentista en América:

[...] el triunfo prodigioso del Aleijadinho, que prepara ya la rebelión del próximo siglo; es la prueba de que se está maduro ya para una ruptura. He ahí la prueba más decisiva, cuando un esforzado de la

forma, recibe un estilo de una gran tradición, y lejos de amenguarlo, lo devuelve acrecido, es un símbolo de que ese país ha alcanzado su forma en el arte de la ciudad. Es la gesta que en el siglo siguiente al Aleijadinho, va a realizar José Martí. (1969: 55)

El Barroco religioso del Aleijadinho revierte el mal – la lepra y podemos leer: la conquista – y lo vuelve fecundo; las deformaciones del rostro del hombre que habita estas tierras, generadas en la variedad de culturas que conviven en ella, reciben la gracia de una armonía creadora al nutrirse de lo natural americano:

En la noche, en el crepúsculo de espeso follaje sombrío, llega con su mulo, que aviva con sus nuevas chispas la piedra hispánica con la plata americana, llega como el espíritu del mal, que conducido por el ángel, obra en la gracia. Son las chispas de la rebelión, que surgidas de la gran lepra creadora del Barroco nuestro, está nutrida, ya en su pureza, por las bocanadas del verídico bosque americano. (1969: 57)

El mulato Aleijadinho opera la integración de fragmentos: la fusión de razas, artes y religiones diversas; él logra la proeza de la asimilación creadora: la tradición cultural traída desde el Viejo Mundo fraguada en el paisaje americano, queda así atrapada por su imaginación artística, el rostro del primer auténtico americano, la nueva subjetividad criolla. Se había dicho al comenzar: “El primer americano que va surgiendo dominador de sus caudales es nuestro señor Barroco” (1969: 34); la estrategia lezamiana desarrollada tiende entonces a instaurar la legitimidad de la expresión ganada heroicamente por nuestros artistas. Hazaña que requiere continuidad, dice el cubano: “Es la gesta que en el siglo siguiente al Aleijadinho, va a realizar José Martí” (1969: 55), lo que sugiere otro continuador en el tiempo contemporáneo.

La otra configuración del Barroco en el ensayo se desarrolla en torno del campo semántico del banquete ceremonial. La noción de banquete queda asociada a la ingestión de alimento y al tópico del “apetito” que puede leerse en el doble registro: corporal y espiritual-intelectual.

Según Lezama, desde el discurso del inca Garcilaso pueden reconocerse figuras que anticipan el carácter festivo y ceremonial del Barroco americano. La historia de Garcilaso registra la existencia entre los incas de grandes salas que llamaban “galpón”, que “servían de plaza para hacer sus fiestas cuando el tiempo era lluvioso” (1969: 35), lo que ya anuncia la desmesura en el goce exigida por el americano, fiestas en cuyo esplendor se incluye la magia, el misterio, aspectos que se entiende forman parte de la esencia del Barroco en América.

Destaca ahora el escritor el aspecto sensual del Barroco, el goce de los sentidos: “Ese señor americano ha comenzado a disfrutar y a saborear” (1969: 35). Pero el artista nativo une al goce, la pasión innovadora que debe a su expresión; encarna este aspecto don Hernando Domínguez Camargo, el poeta santaferreño del Nuevo Reino de Granada que, burlado por humanistas peninsulares, es jerarquizado en equivalencia con Góngora y Quevedo por la calidad de sus metáforas:

Más que una voluptuosidad, un disfrute de los dijes cordobeses y de la encristalada frutería granadina en Hernández Camargo, el gongorismo, signo muy americano, aparece como una apetencia de frenesí innovador, de rebelión desafiante, de orgullo desatado, que lo lleva a excesos luciferinos, por lograr dentro del canon gongorino, un

exceso aún más excesivo que los de Don Luis, por destruir el contorno con que al mismo tiempo intenta domesticar una naturaleza verbal de suyo feraz y temeraria. (1969: 39)

Por otra parte, el énfasis en la expresión de formas exteriores de la fe para mover la voluntad de los hombres nació en América, se nos dice, sustentado por los Ejercicios espirituales ignacianos que postulaban: “El hombre para Dios, si el hombre disfruta de todas las cosas como en un banquete cuya finalidad es Dios” (1969: 41). De esta manera queda legitimada la propuesta de disfrute de las cosas terrenales, el placer del cuerpo y, a la vez, su correlato: el goce espiritual. El banquete, la reunión de amigos alrededor de una mesa, tiene su análogo en la ceremonia de los fieles en misa; surgen entonces equivalencias entre sabor y saber.

En este sentido se nos presenta la imagen de un banquete al que distintos comensales aportan una variedad de alimentos a la mesa, equivalente a un ceremonial de ofrendas. Se celebra el encuentro, la amistad, se goza de la fiesta de los sentidos, se disfruta. Mediante esta imagen Lezama asigna al Barroco americano un carácter plural, integrador de culturas variadas, de creencias, de personalidades y paisajes (espacio-tiempo) diferentes.

El banquete literario, la prolífica descripción de frutas y mariscos, es de jubilosa raíz barroca. Intentemos reconstruir, con platerescos asistentes de uno y otro mundo, una de esas fiestas regidas por el afán, tan dionisiaco como dialéctico, de incorporar el mundo, de hacer suyo el mundo exterior, a través del horno transmutativo de la asimilación. (1969: 41)

El “horno transmutativo de la asimilación” que de modo figurado es análogo al órgano del estómago en su función digestiva, opera como integrador de lenguajes, tiempos y culturas diferentes. Al alegórico (simbólico) banquete concurren comensales españoles y americanos que aportan sabores al paladar Barroco: el bogotano Domínguez Camargo lleva las servilletas, Lope de Vega aporta la col y la berenjena y luego los cangrejos; don Luis de Góngora colabora con la aceituna, Sor Juana con el aceite, fray Plácido de Aguilar suma la toronja (pomelo); se integran también en el s.XX, el argentino Leopoldo Lugones – “que salta del Barroco de la edad áurea, para demostrarnos que en nuestros días aquel Barroco se hace también imprescindible”– trae en bandeja la gallina con el aroma de cebollas fritas; el mexicano Alfonso Reyes contribuye con el vino, el cubano Cintio Vitier arrima al convite “el enigmático e imprescindible tabaco” y finalmente llega el café acompañado de una cantata de Juan Sebastián Bach en la Sala China del Palacio de Schönbrunn en Austria o en el Palacio de Chapultepec en México.

La imagen del banquete sensible del Barroco celebra el encuentro y la amistad en los que se produce el intercambio de alimentos para el goce de los sentidos y del cuerpo, pero ella anticipa la otra, la imagen del banquete y goce del espíritu en que el intercambio nutritivo es cultural. Banquete de integración de diversidad cultural.

Pero aún hay más; la particularidad americana de incluir al banquete como alimento la “golosina intelectual”. En este sentido se presenta al Barroco de Indias en su condición de “amistoso de la Ilustración” por su afán de saber científico. Los dos prestigiosos artistas e intelectuales del s. XVII mexicano: Sor Juana Inés de la Cruz y don Carlos de Sigüenza y Góngora, se distinguen por el apetito de conocimiento universal. Interesados por las leyes del mundo de la física, de la naturaleza, por sondear

en los arcanos misterios cósmicos, ambos fundan en esta curiosidad el germen de la innovación poética. En *Primero Sueño* se destaca el conocimiento de saberes humanistas de la época, el concepto del cuerpo de filosofía escolástica, saberes sobre medicina, anatomía, astrología, metafísica, entre sus fuentes científicas se encuentran: *Ars Magna* del jesuita Atanasio Kircher y el *Discurso del Método* de Descartes. Amistad y apetito de saber particularizan nuestro Barroco más pleno que encarnan aquí los artistas mexicanos: “En el amigo de la monja jerónima don Carlos de Sigüenza y Góngora, el lenguaje y la apetencia de física o astronomía, destellan como la cola de Juno” (1969: 37).

Este apetito de conocimiento y por descubrir nuevas formas que Lezama entiende como particularidad del Barroco americano es destacado en el título del ensayo en la noción de “curiosidad”.

Con estos rasgos, el Barroco es caracterizado como un modo de vida pleno y gozoso en que conviven los opuestos en armonía: “en Carlos de Sigüenza y Góngora se redondea la nobleza, el disfrute, la golosina intelectual, de ese señor Barroco, instalado en paisaje que ya le pertenece, realizador de unas tareas que lo esperan, fructivo de todo noble vivir” (1969: 40). Comparado con su pariente español, el mexicano “realiza un espléndido ideal de vida” (1969: 40). Es el señor Barroco arquetípico, por su vida aventurera, Sigüenza disfruta del afán de conocimiento, la amistad con Sor Juana Inés de la Cruz, se deleita en diversas y múltiples actividades— además de escritor, ocupa cargos reales y universitarios: catedrático de astrología y matemáticas— y se inventa incluso una serie de aventuras sabrosas que generan curiosidad por su vida.

Por su parte, sor Juana ostenta la primacía en alcanzar la plenitud de la poesía americana; su *Primero Sueño*, que inicia la influencia americana sobre lo hispánico, significa, en medio de su realidad de vasallaje en la corte virreinal, “una lucha invisiblemente heroica, soterrada, pero situada en el centro mismo de la vida” (1969: 45). El *Sueño* — afirma Lezama — es lo más opuesto a un poema de los sentidos, su mundo de referencias no es exterior sino un viaje intelectual del alma en el cual sugiere, a partir de las alusiones a Proserpina y Ascaláfo, un sentido órfico. Un viaje secreto del alma, favorecida por el sueño, al inframundo, por moradas subterráneas: “Parece como si remedase la lenta corriente de un río sumergido [alusión al mito de Aretusa], mientras la sustancia del sueño va horadando y penetrando aquellos parajes” (1969: 46). Aunque en la aventura del alma de sor Juana se permanece en el nivel de la conciencia y del mundo diurno, se accede a algún conocimiento: “Hay una sabiduría, parece desprenderse del poema, en el sueño, pero trabajada sobre la materia de la inmediata realidad” (1969: 47). Sin embargo el autor de *Paradiso* reconoce que, tanto en *El Sueño* de Sor Juana como en el poema “Muerte sin fin” (1939) del mexicano José Gorostiza, se abre la posibilidad de un modo de conocimiento poético, análogo al conocimiento mágico, y ambos alcanzan el excepcional estado de intuición poética que prelude la revelación.

Por el apetito de conocimiento de lo sobrenatural, nocturno, enigmático, de misterios divinos, el Barroco se configura cual ceremonia religiosa, rito cultural que abre la posibilidad de confluencia de diversos credos. Sor Juana en el auto sacramental *El divino Narciso* enlaza el rito católico con la deidad náhuatl de la semilla, mientras que la figura de Narciso en el auto opera la transfiguración al mundo cristiano; confluyen en la imagen el mito clásico, la creencia náhuatl y la teología cristiana. La literatura de sor Juana abre la posibilidad de leer en el arte Barroco una reconciliación religiosa entre las dos culturas “Como si esa misma caída grave del sueño fuese transformando las divinidades de la sangre y la ira en los nuevos dioses del óleo y la reconciliación”

(1969: 49). Los opuestos conviven también en las formas de la pintura cuzqueña donde se conjugan mitos paganos de la antigüedad clásica con rasgos culturales americanos.

En la lectura del Barroco americano, Lezama asigna a la expresión artística un poder mágico, encantatorio, que provoca la unión de los fragmentos desunidos, la integración o bodas de lo disímil para dar nacimiento a una nueva forma: “Pero en el más característico Barroco americano, en los trabajos del indio Kondori, en el Perú, es la naturaleza, el fuego originario, los emblemas cabalísticos, el ornamento utilizado como conjuro o terror, el que informa el templo” (1969: 50).

En relación a las formas, entonces, se niega la posibilidad de pura ornamentación, no hay juego con la forma por la forma misma en el Barroco americano. Por el contrario, se atribuye a las formas un poder de seducción semejante al de los misterios órficos, formas que, imbuidas por la gracia espiritual, imantan la mirada: “Tiene la gracia, como cuando avanzamos en la noche, del encuentro con los ojos del gato, que parecen poner en el laberinto de los corredores un ancla arracimada de sirenas” (1969: 53).

En este ensayo Lezama insiste en destacar la originalidad del Barroco americano y valorarlo en equivalencia e, incluso, en ventaja respecto al español: las obras del indio Kondori compiten con lo mejor del arte Barroco europeo, o bien de modo contundente dice: “Después del Renacimiento la historia de España pasó a América, y el Barroco americano se alza con la primacía de los trabajos arquitectónicos de José Churriguera o Narciso Tomé” (1969: 50). Las argumentaciones permiten reconocer las huellas de la subestimación del hombre americano y su necesidad de reconocimiento por parte de otro europeo con quien se compara.

Si en *La expresión americana* se sostiene el carácter larval del Barroco en América, en el texto “Corona de las frutas”,³ el escritor postula que la realidad europea referida por Góngora y otros españoles es inferior a su expresión, en consecuencia, el verbo poético es el exceso; en cambio en América la desmesura es rasgo de la realidad americana y el verbo se adecua al mundo expresado:

Pero en el paisaje americano [...] lo Barroco es la naturaleza. Es decir que si un papayo, mantequilla de las frutas, o una guanábana, plateado pernil de la dulzura, recibiese el tridente de la hipérbole barroca, sería un grotesco, imposible casi de concepción. Lo Barroco, en lo americano nuestro, es el fiestón de la alharaca excesiva de la fruta, lo Barroco es el opulento sujeto disfrutante, prendido al corpachón de unas delicias, que en las miniaturas de la Persia o Arabia, eran sopladitas escarlatas, yema de los dedos, o pelusillas. (1981b: 134)

La argumentación expresa el apasionado americanismo del escritor y recuerda las de Alejo Carpentier. Ambos escritores defienden el Barroco como raíz de la expresión americana, lo identifican con su realidad natural, social, histórica, lo asocian a gustos y modos de ser del hombre de estas tierras y le atribuyen una fuerza productiva en dimensión cultural.

Ahora bien, podríamos probar una esencia barroca excepcional? Por qué sería más verde, más frondoso, más grande un árbol americano que uno europeo o africano? Sin negar la contundencia e impacto de la Conquista, tampoco podríamos sostener la exclusividad de América como ámbito en el que se produce el mestizaje, ya sea racial o cultural, Serge Gruzinski en *El pensamiento mestizo* muestra este aspecto como denominador común en la génesis de toda cultura. Sin embargo no deja de repetirse que nuestra cultura se caracteriza por el mestizaje y nuestras expresiones son barrocas. Un

principio de explicación de esta permanencia estaría dado por la autoridad alcanzada por los intelectuales que esgrimen los argumentos. Entre ellos le cabe a Lezama Lima en *La expresión americana* inaugurar el mito barroco.

En base a la hermenéutica crítica de Lezama Lima y algunas reflexiones de Alejo Carpentier y Haroldo de Campos, por no abundar en el tema, podríamos afirmar que en las décadas del 50 y 60 cuando se revitaliza y revaloriza la estética, se produce una americanización del Barroco tendiente a fundar diferencias culturales incluso en relación a la sociedad española. ¿Cómo se lee esto si consideramos que desde 1927, cuando el hispanista alemán Helmut Hatzfeld esgrime su tesis que España es eternamente barroca y decreta que ésta es el centro del espíritu barroco en Europa, en los discursos del otro lado del Océano se afirma con contundencia incuestionable el vínculo Barroco e Hispanidad funcionando en la construcción de genealogías y en la definición de identidades (en este caso europeas)? Para esas voces el epicentro de la relación está desde siempre en la Península y se hace extensivo a las antiguas colonias a partir de una inevitable tradición cultural. Y finalmente, es que acaso no existió antes y ahora, también un Barroco no hispano? Tienen las formas artísticas exclusividad de pertenencia o acuñada su nacionalidad?

Pero retomemos para concluir el texto de Lezama Su interpretación crítica de obras coloniales revela el poder encerrado en las formas del arte que se condensa en una “imago épica”: la de una lucha por la identidad cultural. Formas que denuncian un gesto de rebeldía al sometimiento y, a la vez, una búsqueda de reconocimiento de la dignidad del nativo. Su discurso configura un relato cultural en procura de incidir en la memoria histórica y de seguir operando en la orientación de un destino continental. Desde aquí las interpretaciones funcionan administrando la imaginación colectiva; proponen un relato histórico en el cual el arte Barroco es la forma específica de expresión de nuestros reclamos y, a la vez, de nuestras búsquedas (apetitos, curiosidades), en consecuencia, instaura para el americano el modelo de una identidad en lucha.

Probablemente atender al relato que sostienen, según Lezama, las formas barrocas en nuestra cultura pueda generar un punto disparador para establecer o no diferencias entre el código tradicional del estilo y las manifestaciones más contemporáneas, que no nos decidimos a identificar dada su proliferación y llamamos: barrocas, neobarrocas, neobarrosas. neobarrosas y ultrabarrocas.

Podríamos preguntarnos si el Barroco de las últimas décadas mantiene la actitud rebelde que Lezama descubre en el arte colonial para asignarle un carácter de “contraconquista”, si es posible leer en las formas del arte actual un transfigurado movimiento de resistencia a algún tipo de dominación, o bien, la expresión de otras diferencias (sociales, políticas, sexuales), de una minoría contrahegemónica o transgresora de límites que, de modo indirecto, manifiesta sus reclamos y urgencias? O si por el contrario, sus formas adornan una derrota y disimulan un sometimiento a la órbita hispano y/o europea aún en nuestros días.

Hasta qué punto el gran relato de la americanización del Barroco ha respondido como alegoría a la necesidad de reconocimiento de identidades diferentes, de sujetos subalternos; hasta qué punto sus formas encubren la marca de subestimación que nos pesa desde la Conquista? Se corresponde entonces con una etapa de liberación o de decadencia cultural? Encierran sus formas el atrevimiento de proponer una lógica otra a la modernidad occidental o, disimulan una actitud conservadora?

En su juego de carácter bifronte el arte Barroco sigue desafiando al lector a descifrar su código. Por ahora solo podemos sostener que contribuye al diseño de una política cultural que busca intervenir habilitando maneras de mirar, de leer, de nombrar, de interpretar, e instaura la legitimidad de una forma artística en la que los americanos se

reconocen y quieren ser reconocidos. El Barroco circula y se prolifera en formas varias sin alcanzar un sentido único pero se ha mantenido central en la construcción de una genealogía cultural americana, naturalizando la caracterización de una América barroca.

NOTAS

¹ Hemos desarrollado con mayor extensión la problemática del criollo y su relación con el Barroco en: “Las letras del Barroco hispanoamericano desde la polémica hispano-criolla” en Revista Península vol. II, nº 1, 2007, CEPHCIS/ UNAM/ Mérida, Yucatán, México, págs. 125-135.

² El concepto de “eras imaginarias” se basa en una imagen encarnada en la historia, una “imago” que se impone como historia; se trata de circunstancias, conceptos, períodos excepcionales, que atrapados por la imaginación en una imagen poética se convierten en arquetipos y, por tanto, vivientes, eternos, universales.

³ “Corona de las frutas” aparece el 21 de diciembre de 1959 en el suplemento literario del diario *Lunes de la Revolución*.

Bibliografía

-
- Carpentier, Alejo, (1964) “Problemática de la actual novela latinoamericana” en *Tientos y diferencias*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- (1976) “Lo barroco y lo real-maravilloso” en *Razón de ser*. Caracas, Eds. del Rectorado de la Universidad central de Venezuela, pp. 51-73
- Campos, Haroldo de, (2000) *De la razón antropofágica y otros ensayos*. México, DF. – Madrid, Siglo veintiuno editores.
- Champi, Irleamar (2000) *Barroco y modernidad*. México, Fondo de Cultura Económica.
- (1994) “La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno” en Revista *Criterios*, nº 32, La Habana, Ediciones Casa de Las Américas, pp. 177-185.
- Fuentes, Carlos, (1992) *El espejo enterrado*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Gracián, Baltazar, (1942) *Agudeza y arte de ingenio*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- Gruzinski, Serge, (2000) *El pensamiento mestizo*. Barcelona, Paidós.
- Lezama Lima, José, (1969) *La Expresión Americana*, Chile, Editorial Universitaria.
- (1970) Recopilación de textos sobre José Lezama Lima. Serie Valoración múltiple, Casa de las Américas, Madrid, España,
- (1977) *Obras Completas*. Tomo II, México: Aguilar.
- (1981) *Imagen y Posibilidad*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- (1993) *Fascinación de la memoria. Textos inéditos de José Lezama Lima*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Maluczynski, Pierrette (1994) “El campo conceptual del (Neo)barroco: (Recorrido histórico y etimológico) en Revista *Criterios*, nº 32, La Habana, Ediciones Casa de Las Américas, pp. 131-171.
- Martí, José, (1954) *Prosa y Poesía*, Buenos Aires, Kapelusz.
- Marzo, Jorge Luis (2010) *La memoria administrada. El Barroco y lo Hispano* Madrid, Katz Editores.
- Mataix, Remedios; *Para una teoría de la cultura: “La expresión americana” de José Lezama Lima*, www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/public/
- Paz, Octavio, (1983) *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Rincón, Carlos (1977) “La poética de lo real maravilloso americano” en Alejo Carpentier, *Valoración múltiple*, La Habana, pp. 123-177.
- Santiago, Olga Beatriz (2007) “Las letras del Barroco hispanoamericano desde la polémica hispano-criolla” en Revista *Península* vol. II, nº 1, CEPHCIS/ UNAM/ Mérida, Yucatán, México, págs. 125-135.
- Sarduy, Severo, (1974) *Barroco*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- (1969) “Dispersión. Falsas notas / Homenaje a Lezama”. En *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Yurkievich, Saúl (1991) “La expresión americana o la fabulación autóctona”, en *Revista Iberoamericana* N° 154, enero-marzo de 1991, Madrid, Frankfurt, Editorial Iberoamericana / Vervuert, págs. 43-51.