

Traslados
Figuras de transposición en la
literatura latinoamericana

Inés de Mendonça
Silvia Jurovietzky
(coordinadoras)

NJ
Editor

**INÉS DE MENDONÇA
Y SILVIA JUROVIETZKY**
COORDINADORAS

TRASLADOS
FIGURAS DE TRANSPOSICIÓN EN
LA LITERATURA LATINOAMERICANA

NJ
EDITOR

Traslados: Figuras de la transposición en la literatura latinoamericana / Francisco Gelman Constantin ... [et al.] ; coordinación general de Inés de Mendonça ; Silvia Jurovietzky ; Mercedesz Kutasy ; prólogo de Inés de Mendonça ; Silvia Jurovietzky. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : NJ Editor, 2023.

Libro digital, PDF - (Asomante / Noé Jitrik ; 13)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-48994-1-5

1. Crítica Literaria. 2. Literatura Latinoamericana. 3. Arte. I. Gelman Constantin, Francisco. II. Mendonça, Inés de, coord. III. Jurovietzky, Silvia, coord. IV. Kutasy, Mercedesz, coord.

CDD 860.9982



CC BY-NC-ND 4.0

Comité de evaluación

Adriana Amante, Pablo Ansolabehere, Valeria Añón, Graciela Batticuore, Beatriz Colombi, Nora Domínguez, Roberto Ferro, Gustavo Lespada, Celina Manzoni, Isabel Quintana, Adriana Rodríguez Pérsico, Guadalupe Silva, Noé Jitrik, Vanina Teglia, Loreley El Jaber.

.UBA FILO
Facultad de Filosofía y Letras



Agencia I+D+i
Agencia Nacional de Promoción
de la Investigación, el Desarrollo
Tecnológico y la Innovación

Este volumen se publica con el apoyo de los subsidios de la Universidad de Buenos Aires y de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica.

Este volumen cuenta con evaluación de pares ciegos.

Director: Noé Jitrik †

Secretaria Académica: Celina Manzoni

Coordinación: Guillermo Vitali

Coordinación y edición de Colección Asomante: María Fernanda Pampín

Diseño de tapa en base a propuesta original de Luz Valero

NJ Editor

25 de mayo 221, 3° piso

1002 – Buenos Aires – República Argentina

Tel: (54-11) 5287-2630

e-mail: ilh@filo.uba.ar

Impreso en Argentina, 2022

PRESENTACIÓN

LA ESCRITURA QUE TRASLADA

Inés de Mendonça y Silvia Jurovietzky

*pinta el concierto salvaje alado hermoso doloroso
la blanca verde púrpura negra música
sólo amarilla de la humana vida
que suena en todo espacio padecido
en todo rastro o reino
del pensamiento el ansia el acto.*

Amelia Biagioni

Una escena: Vincent Van Gogh escribe cartas a su hermano Theo. Allí da cuenta de su interés por las condiciones de producción para los impresionistas: “esta cuestión de asilo y pan cotidiano para ellos”. Vincent pinta cuadros con amarillos, negros, verdes. El cuerpo sensible padece –del latín “estar acostado abiertamente”–, experimenta. La poeta argentina Amelia Biagioni se detiene en esas pinturas de paleta salvaje y en esa escritura. También lo que suena se hace palabra en su poesía; entonces el ansia, el rastro de Van Gogh resuena en el espacio de la página, en el acto del poema.

En ocasiones el discurso verbal acarrea algo de otro orden, ilustra o se deja ilustrar por lo pictórico, aguza el oído a los susurros del lenguaje y a los movimientos de la música e intenta inscribirlos, traslada significados y cruza dimensiones simbólicas. En las discontinuidades aparentes de esos pasajes se elaboran formas y préstamos que instauran sentido. Esos lenguajes otros (imagen, sonido, idioma) se atraen, se ponen juntos o se oponen y desencadenan una afinidad inesperada.

Cuando Kristeva (1964) reflexiona sobre el concepto de intertextualidad a partir del dialogismo bajtiniano, su lectura de la novela moderna pasa de la polifonía al estallido sonoro. Esta forma de relación entre lenguas dentro del propio lenguaje no solo expande la noción de referencia, sino que permite el juego con lo ilegible dentro del discurso mismo. También Todorov (1981) y Genette (1962) releen a Bajtín, cada uno a su manera, y consideran el palimpsesto

intertextual como una forma de réplica entre textos e interlocutores. Lo cierto es que las escrituras se leen y reescriben entre sí desde antes que la teoría y la crítica se pusieran a especular sobre el asunto, pero pensar de este modo abrió la lectura a la instancia de lo intermedio, lo intersticial y lo ya dicho. Ya no podemos leer los textos como entidades cerradas ni puntos cero de ninguna lengua, de ninguna poética, incluso de ningún imaginario. La escritura reescribe a otra, lee y traduce, genera nuevas formas, correlaciones y correspondencias que provocan nuevas lecturas de la tradición y fugan hacia adelante ordenamientos necesarios e imprevistos.

La operación semiótica de la transposición, tal como la han pensado por ejemplo Steimberg (1998) o Traversa (1986), ha sido analizada habitualmente para y desde las artes del espectáculo, en tanto traslación de dispositivos y cambio de géneros o soportes, pero, como aprendimos desde los teóricos de lo intertextual en adelante, el efecto de corrimiento, superposición, agregado y pérdida que este tipo de procesos genera es práctica usual de la literatura. Entrar en esas coincidencias y resonancias, en los vínculos arbitrarios que las y los escritores buscaron o que los textos produjeron, es también un modo específico de pensar y realizar crítica.

¿Pero qué implica rastrear restos, pistas, tópicos, residuos –a la vez propios y ajenos– en una textualidad? Las miradas que expanden los límites de los objetos “legibles” son, por cierto, parte de un camino acumulado de saberes en la crítica latinoamericana pero también emergencia que refracta oblicuamente las naturalezas híbridas de esos objetos. Desde dónde se instala la perspectiva crítica para leer la historia, para leer las lenguas, para leer las imágenes; y, más aún, cómo vuelve, habiendo atravesado esas derivas, a leer las formas específicas de lo escrito.

Las diversas figuraciones del traslado con las que traman sus lecturas los investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires reunidos en este volumen se realizan en las resemantizaciones de lo corporal, en el procedimiento del montaje, las graffías visuales, las afinidades, el fuera de campo y las errancias; el *readymade* y otras técnicas vanguardistas como el collage, la reescritura, la lectura que transgrede, la focalización, y, por supuesto, la traducción, siempre leída como creación y no como copia o posterioridad.

Gelman Constantin, Rios y López abordan diversas formas de lo heterogéneo, desde una definición ética de la crítica. Una ética ante lo diverso y lo próximo que instala “disidencias epistemológicas” (Gelman Constantin) hasta la intersección de prácticas artísticas en las que el cuerpo tiene un lugar preponderante (Rios) o en las que en la operación de lo ilegible, comunicable que no comunica, se parodian o silencian los discursos del Logos o del poder (López). De un modo similar, la noción de red que enhebra Ruiz en su lectura de la traducción-creación propone posiciones geo-críticas, traslados cronológicos y topográficos que cuestionan la relación Europa-América a la vez que recupera la religación, vía Zanetti, como forma propia de la inscripción latinoamericana. También en la mirada que nos propone Seifert el tiempo se espacializa, y allí la espacialidad es un modo de la intertextualidad. Un tiempo escrito que pierde linealidad y se espirala donde lo transpositivo expone correspondencias entre lo mundial y lo local; así como un tiempo antiguo que se escribe y reescribe aparece en la perspectiva de Aldao para reiterar la pregunta ética hacia la recuperación de lo precolombino en lecturas donde supo dejarse de lado.

Por cierto, la *écfrasis* es una de las figuras, si no *la* figura, que realiza formalmente el pasaje o traslado de una representación visual a una representación verbal. Albin y Schnirmajer analizan relaciones específicas entre ilustraciones visuales y discursos verbales, uno en la literatura gauchesca, la otra en las crónicas martianas. Por su parte, Caresani lleva el uso de lo efrástico hacia una expansión que astilla la relación con lo visual referente para incorporar lo puramente imaginario en su lectura de Darío como escritor-lector-traductor de la *écfrasis* modernista.

Mezclas, cortes, copias

Las enseñanzas de la vanguardia respecto de la velocidad, el repentismo y la libertad compositiva persisten tanto en la literatura como en la crítica. La utopía vida-arte se actualiza en la predominancia de lo corpóreo en las teorías de la biopolítica. Gelman Constantin releva los movimientos críticos de sus contemporáneos, y expone en su propia escritura una defensa del “vínculo vital entre cuerpo y lengua” porque, finalmente, su análisis metacrítico recupera las

manifestaciones filosóficas que leen o permiten leer esos vínculos. Cuando dirige su reflexión hacia lo heterogéneo como posibilidad también advierte sobre el riesgo y las prevenciones analíticas que se hacen necesarias para trabajar con objetos diversos y lo diverso dentro del objeto, para no caer en el “peligro de una naturalización de la diferencia”. Si estas nuevas formas analíticas amplían la relación del lenguaje con la vida, tal vez la crítica literaria pueda cuestionar formas del disciplinamiento burocrático y letrado, justamente, en la ruptura teórica de lo disciplinar.

El texto de Rios detecta la presencia de la técnica vanguardista del *ready-made* como máquina compositiva que se inscribe, se utiliza o se tematiza en la escritura de César Aira. Este procedimiento retórico se vuelve reflexión incrustada en la descripción de escenas e imágenes que, en la estética aireana, deviene narrativa. En *La villa*, la perspectiva vanguardista de lo “ya-hecho” es, entonces, una forma de mirar y re-producir, vía escritura, los objetos. La belleza de lo feo, de la basura, de lo descartado y vuelto a ver radican en esa nueva disposición y en el punto de vista (que también es táctil) desde el que se focaliza, se percibe, se mira y se redibuja los objetos. Se trata de moverse entre dos utopías: desde el escritor que vive y produce en simultáneo a la utopía totalizante de la escritura que puede abarcar, prefigurar o engullir lo real.

Si en las lecturas de Gelman Constantin y Rios las artes visuales, el cuerpo y la experiencia ingresan como materia literaria, en el aporte crítico que realiza López la figura convocante es la de la lectura como gesto abarcativo y creador. Al abordar la poética de Héctor Libertella, López rescata las múltiples posibilidades que la escritura tiene como “procedimiento de transformación”. En esta forma del suplemento que implica el discurso sobre el discurso, la lectura y la lengua misma pueden inscribirse en formas ilegibles. La poética de la cháchara, de lo que se repite como loro, del pastiche, del silencio o del hermetismo resisten y cuestionan a la razón y también al mercado. El arte de la distribución, una forma de la escritura que condensa tópicos, imágenes y sintagmas de lo leído, exhibe la lógica compositiva y la apropiación de la tradición. En estas disposiciones las lecturas y concepciones del barroco hispanoamericano, de sus reescrituras neobarrocas y neobarrosas, y de sus implicancias filosóficas se vuelven fundamentales.

Imágenes, palabras, símbolos

La lectura también es uno de los mecanismos privilegiados para provocar escritura en la crónica modernista, tal como nos propone Schnirmajer. Será entonces definitorio, para la producción de cada texto, cuál es la biblioteca virtual o real de la que parte para producir “sobreescritura”. Analiza la ocurrencia de la hipérbole y la litote en algunas de las crónicas norteamericanas de Martí para representar el conflicto entre capital y trabajo como resultado de la lectura de la prensa ilustrada y satírica neoyorquina. La reelaboración y el aprendizaje que Martí obtiene de la lectura de la prensa es clave para la composición de sus “Escenas”. El contrapunto entre sucesos narrados, reescritura y lectura, y la relación entre discursos verbales y visuales, complejiza la ya sofisticada matriz literario-experiencial de las crónicas modernistas. La escritura reescribe las ilustraciones y provoca así nuevas interpretaciones ideológicas.

En un ida y vuelta entre ilustración y palabra, Albin trabaja de manera detallada la relación que León Pallière y Henri Meyer establecieron con el *Fausto* de Estanislao del Campo, su figura de autor –incluyendo sus seudónimos– y con la gauchesca como género. La elasticidad entre el costumbrismo y lo satírico, así como la condición bufonesca de lo dicho estarán tensionados en estas relaciones verbo-visuales que instaura la “écfrasis gauchesca”. Su análisis va abriendo diversas hipótesis que se despliegan a partir de una mirada minuciosa de la imagen y el objeto plástico, que no solo describe sino selecciona, reorganiza y jerarquiza el sistema de lectura. La ilustración puede pensarse como detalle o foco parcial del texto, como su contrapunto o como su expansión imaginaria.

Seifert aborda la espacialidad en dos dimensiones principales: como un eje contemporáneo, en tanto ficcionalización, traducción o transposición de lo mundial en lo local; y en los procedimientos intertextuales como dirección centrífuga y centrípeta, como referencias que se retuercen sobre sí mismas. En textos de Pron y su reescritura del danés Adolphsen y en libros de relatos de Obligado señala los usos de lo locativo como intertextualidad. La espiral o la caracola se hacen presentes en los cuentos de Obligado como imagen y orden, como procedimiento o movimiento narrativo. Seifert lo interpreta como la convergencia entre una forma de pensar

el destierro y la naturaleza insistente de los cuentos que buscan hacer emerger “un texto más amplio”. Esa mirada de la espacialidad permite leer en términos ideológicos el desplazamiento, fuera de la fuerte dicotomía territorialidad/ desterritorialización.

Entre lenguas

En las formas del traslado entre lenguas, la producción de significado se adensa y corta sincrónicamente las redes en que se inserta: ese plus que anexa toda traducción o el vacío de lo inefable que se pierde en el pasaje.

Aldao trabaja las crónicas mestizas de Cristóbal del Castillo caracterizadas por su reelaboración de materiales discursivos o reales de la historia americana mediante el uso de procedimientos narrativos y lingüísticos de tradición heterogénea, es decir, indígena y española. El concepto de mestizaje está refrendado por el procedimiento de fusión desplegado especialmente en la voz del enunciador que, en primera persona singular, toma elementos tanto de las crónicas misioneras como de los cantos nahuas, el vocativo semejante a la retórica de la homilía y la repetición casi anafórica de la lengua amerindia. La fusión no se completa, funciona como un contrapunto, así, cuando la narración se asemeja más a la tradición occidental en el orden de lo temático, la forma se torna más cercana a la cultura indígena.

Cuáles son las ideas y las prácticas de los poetas modernistas sobre la traducción y sus complejas operaciones, se pregunta Caresani. Qué lazos perduran entre la mirada de Darío y las palabras de Del Casal, entre la musicalidad visual de Del Casal y las obras plásticas que contempla, entre Darío y las escrituras transpositivas de la poesía francesa que están leyendo. No se trata del traslado de contenidos, la lectura previsible de los poemas como reproducciones fieles de un original pictórico, sino que, en la semántica poética, tal como la plantea Tinianov, la palabra es un camaleón, cambia su color bajo condiciones diversas. El artículo indaga la noción clásica de la relación y semejanza entre las artes sonoras, visuales o literarias *-ut pictura poiesis, ut musica poiesis-*, y analiza distintas teorías sobre la écfrasis para reconcentrar su análisis en “Sinfonía en gris mayor”, señalando tanto la desrealización del espacio, la intensidad rítmica en lo verbal y el abandono de una écfrasis de cualquier referente.

A partir del concepto de Guimaraes Rosa, “traduzaptar”, Ruiz recorre el camino que va de la traducción creativa a la transposición creativa. La obra como punto de partida original pierde su valor aurático en favor de una red donde toma el lugar de punto de cruce, de encuentro. La discusión sobre la singularidad o la reproducción, a partir de las apropiaciones y recreaciones latinoamericanas (Rosa, pero también Darío) expande las series posibles y hace estallar la misma idea de copia-original. Las distintas teorías de la traducción y de lo traducible que se van enhebrando en el artículo, los límites de distinción entre lo propio y lo ajeno, lo identitario y los vínculos a tramar entre estas diferencias hasta llegar a la noción de red, exhiben la operación dariana (y de Ruiz) respecto de sus figuras y sus ideas *enrarecidas* para preguntarse y asediar nuevamente al problema americano, “esa amalgama que subyace en la construcción del objeto que denominamos literatura latinoamericana” (Zanetti, 1994: 491).

Este volumen examina las formas de la transformación y la diferencia que la escritura ejerce sobre otras escrituras, sobre la cultura visual, sobre lo oído y lo percibido. Se trata de evocaciones o acercamientos a la letra que reelaboran su significación en la dinámica de la mixtura, lo híbrido, lo heterogéneo o lo informe. Pero no se reduce a un procedimiento de yuxtaposición o de cruce, sino a la puesta en relación, a la producción de órdenes diversos. Discursos, objetos y experiencias derivan en redes diversas sin disolverse en las traslaciones. Los trabajos que forman parte de este libro presentan hipótesis y caminos posibles en la crítica literaria contemporánea, a la vez que diseñan una cartografía teórica, histórica y geográficamente situada. Como ha escrito Jitrik, “al leer, los sonidos desaparecieron [...] y, sin embargo, hubo resonancias, un sonido callado emergió [...] a veces tan sutilmente como una melodía que sin hacerse oír sin embargo se escucha” (2007: 81).

Bibliografía

Biagioni, A. (1984). *Estaciones de Van Gogh*. Buenos Aires, Sudamericana.

Genette, G. (1989 [1962]). “Transposición”. En *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.

Jitrik, N. (2007). *Fantasmas semióticos: concentrados*. México, Fondo de Cultura Económica.

Kristeva, J. (1981 [1969]). *Semiótica*. Madrid, Fundamentos.

_____|(1984). *El texto de la novela*. Barcelona, Lumen.

Todorov, T. (1981). *Mikhail Bakhtine: Le principe dialogique*. Paris, Seuil.

I - MEZCLAS, CORTES, COPIAS

PARA UN ENSAMBLAJE DE LAS LETRAS Y LOS CUERPOS (QUE YA HA OCURRIDO)

Francisco Gelman Constantín

Hay una cautela crítica que es reverencia ante el encuentro de un reborde, de una saliente. Un acercársele con “estupor y temblores”, como escribía Amélie Nothomb que debían hacer sus súbditos cuando se aproximaban al emperador del Japón. Pero en lugar del encuentro apremiante con el soberano, lo que hay debajo de la cautela nuestra es la sedimentación secular de tabúes, prohibiciones que mucho hicieron sin duda por la adulterez disciplinar pero que, como toda ley, pueden encontrar, súbitamente, la ocasión que las suspenda. Ejemplo clásico y bello de esas admoniciones da un texto muy conocido de Boris Eichenbaum, suerte de pequeño ejemplo de serie negra: “hasta ahora se podría comparar a los historiadores de la literatura con un policía que, proponiéndose detener a alguien, hubiera echado mano, al azar, de todo lo que encontró en la habitación y aun de la gente que pasaba por la calle vecina” (2004: 26). La moraleja de Eichenbaum, sobre el fondo de la antifigura del detective torpe que ahoga su investigación no sabiendo qué dejar afuera, es la de una sabiduría del límite, regulada por la doctrina formalista. Con una teoría de la literatura lo suficientemente científica –acaso la policía científica que llena las programaciones televisivas– puede saberse qué excluir del interés de quien estudia.

Desde luego que objeciones al “método formal” las ha habido muchas y muy diversas, aunque es ironía de la historia no sin gracia que la moral de la continencia crítica haya regresado, con algunas diferencias, como reconversión al entonado díscolo suyo que fue el estructuralismo francés: ante el imperialismo estructural, que quiso tratar toda materia de la praxis social como un texto disponible al análisis del sistema semiológico, sus adversarios y sucesores llamaron con espanto a resguardar la especificidad, a proteger las fronteras. No era, claro, una alarma infundada: mucho se pierde de una y otro cuando se hace de la vida un texto, pero en ese llamado al orden

quedaban también abandonadas por la investigación una experiencia y una esperanza del atravesamiento y la cercanía.

Hoy en día los límites nos son exactamente los mismos y en el curso de un largo proceso de profesionalización (que acaso no imposible pero sí habría sido muy distinto sin los acontecimientos epistemológicos que fueron el formalismo y sus diversos sucesores) los defienden no solo labores teórico-críticas particulares sino también toda una red de dispositivos institucionales de financiamiento, evaluación y regulación de las prácticas. Pero lo cierto es que, en el curso cotidiano de la investigación literaria, junto a esa ética del límite y el retroceso ante el índice amenazante de padres severos, se sugiere –para retomar fuera de su lugar los términos de Joan Copjec (1994: 236)– la posibilidad de una otra ética de lo ilimitado, adversa a las totalidades cerradas y autónomas. Una ética, entonces, en la que manda la responsabilidad ante lo próximo, por muy heterogéneo que sea.

De que esta ética está en obra ya en los estudios literarios hay sobrada prueba. Pensemos en algunos de los trabajos de Mario Cámara sobre usos del cuerpo en la cultura brasileña. Consagrado al concretismo y neoconcretismo, Cámara encuentra la necesidad de situar la relación entre poesía y producción plástica, y coloca por caso a Lygia Clark y Hélio Oiticica en la genealogía de Paulo Leminski o Torquato Neto, para comprender lo que la intrusión del cuerpo produce sobre el rigor formal del modernismo brasileño. La concepción que formula para organizar ese vínculo entre literatura y artes plásticas es la del funcionamiento de una cierta semantización del cuerpo como “matriz discursiva” para la creación estética (Cámara, 2011 y 2007a). Si bien se refiere también a los manifiestos y entrevistas de los artistas plásticos para sostener la transferencia de “fundamentos teóricos”, la investigación supone que el modo en el que objetos (y no-objetos, según la denominación de Ferreira Gullar) elaborados por esos artistas intervienen sobre el cuerpo de los espectadores/participantes tiene efectos sobre las condiciones de producción de la literatura posterior, y por lo tanto la consideración retroactiva de esos objetos compromete a los estudios literarios.¹ Por su parte,

1 Vale advertir en atención a lo que sigue que las investigaciones de Cámara se han servido también de una noción de “montaje”, apoyada en los análisis de Georges

Daniel Link ha defendido –sistemáticamente desde su libro *Fantasmas*– la necesidad de dar gravitación a la noción de “imaginación” en los estudios literarios, como núcleo vital de prácticas dentro y fuera de (o anteriores y posteriores a) incluso el arte en sentido amplio. A través de las circulaciones fantasmáticas, sus análisis pueden leer en red fotografías, instalaciones, series de televisión, escrituras (todavía o ya no más) literarias, disposiciones museográficas, programas deportivos, obras pictóricas, discursos presidenciales y novelas gráficas, comprendidos en su conjunto como productos (o domesticaciones) de la potencia imaginativa. De acuerdo con Florencia Garramuño (2015), los conceptos de “inespecificidad” y “no pertenencia” llevan progresivamente a través de la literatura y las artes latinoamericanas contemporáneas del cuestionamiento de la cerrazón de las disciplinas a la objeción de la autonomía y al pensamiento político de lo común. Componiendo la impropiedad sobre la que Esposito sostiene la *communitas* y la posmedialidad de Rosalind Krauss, Garramuño defiende el atravesamiento de fronteras como caracterización de un horizonte de prácticas y como proyecto ético. La lista podría seguir: las “estilografías visuales” de Adriana Amante (2015), el modo de Adriana Rodríguez Pérsico de concebir la “afinidad” entre Castelnuovo y Hebequer (2012), las errancias y los fuera de campo de Graciela Speranza (2012 y 2006), etcétera.

En muchas de las argumentaciones contrarias a la excesiva restrictividad disciplinar de los estudios literarios recién revistadas resalta el pensamiento biopolítico como ingrediente teórico. En la medida en que bajo el influjo de las teorías biopolíticas no se reduzca la relación del lenguaje con la vida a un modo de representarla, las nuevas concepciones de las prácticas literarias desdibujan algunos de los criterios excluyentes de homogeneización de materiales para la investigación. A este espacio de disidencia epistemológica pertenecen las posiciones de investigadores e investigadoras como Gabriel Giorgi (2014), Cecilia Sánchez Idiart (2016) o Julieta Yelín (2015) cuando desafían las concepciones representacionales y metafóricas de la relación entre lo viviente y el discurso. Incluso en los casos en que sus objetos propios pueden especificarse como literatura –por

Didi-Huberman sobre Eisenstein, y –para pensar la obra de Paulo Leminski, por caso– la han movido más allá de su acepción filmica estricta (Cámara, 2007b).

ejemplo, el estudio de las novelas de Rafael Pinedo y Carlos Ríos, en el caso de Sánchez Idiart—, su concepción de los estudios literarios obvia una restricción clasificatoria categórica porque anticipa el peligro de que ese parcelamiento conlleve un adelgazamiento autonomista del vínculo vital entre cuerpo y lengua.

En solidaridad con esta inflexión, aunque en una modulación que acaso varios de ellos no aceptarían, podríamos sugerir una articulación algo arriesgada entre el error o desvío en el que Foucault declina la vida (2007: 52-57) y la noción freudiana de transposición de la pulsión según la recuperan los seminarios de Lacan (Freud, 1992; Lacan, 2004: 5199-5211). Compartiendo la justeza de las críticas que los estudiosos y las estudiosas actuales dirigen a las metáforas corporales y las metáforas animales, acaso podamos ahora en cambio defender una inherente metaforicidad de lo viviente mismo, pero entendida, en el sentido lacaniano, como su inclinación irrefrenable a entrar en composición con aquello que lo excede, con un aditamento que no satura su incompletud —su “precariedad”, diría Butler (2010: 42-47)— pero sí le sirve de prótesis. Asumido el riesgo de la conexión entre tales conceptos, podemos sin embargo no solo argumentar en su defensa en línea descendente el modo en que la tesis butleriana de la precariedad supone ya la composición implícita de la biopolítica con el teorema lacaniano de la premaduración,² sino también por vía ascendente adherir a la figura de Georges Bataille como nodo ramificado que alimenta por una parte a Foucault y la biopolítica, y por otra al psicoanálisis lacaniano.

El recurso a Bataille carece de inocencia. Depende de la inscripción de este texto en diálogo estrecho con aquella línea de los estudios literarios locales que viene situando el concepto de heterogeneidad del autor francés a la cabeza de un programa de investigación. Me remito al seminario doctoral que dictaron en la Universidad de Buenos Aires Nora Domínguez y Adriana Rodríguez Pérsico en 2012, “Lo heterogéneo en la literatura. Figuras de la anomalía y la

2 El teorema de la premaduración, apoyado en la embriología comparada, señala que la cría humana es dada a luz antes de haber completado un ciclo madurativo que la prepare para sobrevivir en su medio ambiente. De esta fragilidad innata se sigue la singular urgencia con la que ese o esa infante se dirige a su entorno de crianza en busca de socorro y desarrolla un sinfín de recursos para obtener de su comunidad cuidado, incluida la adquisición del lenguaje.

monstruosidad”. Allí, del texto de Bataille “La estructura psicológica del fascismo” se extraía la hipótesis de que “toda sociedad consta de una parte homogénea y una parte heterogénea” (Domínguez y Rodríguez Pérsico, 2012: 1), elementos integrados a la lógica de la utilidad transitiva y la productividad capitalista, y elementos dotados de una autodeterminación divergente, improductivos y disidentes. Al remitir a Donna Haraway –cuyos *cyborgs* dan figura a una crítica feminista de la oposición, simplificadora y civilizatoria, entre naturaleza y cultura–, el seminario dejaba ya advertir el encabalgamiento del concepto bataillano de heterogeneidad, entre el pluralismo ontológico y la producción política de la diferencia. El sostenimiento unilateral de la dimensión ontológica (la heterogeneidad ya no simplemente como producto de la exclusión, sino como causa del proceso de separación) trae consigo el peligro de una naturalización de la diferencia; un constructivismo simple que pondere únicamente la producción cultural de diferencia arriesga por su parte la homogeneización alegórica de los cuerpos de la que nos han advertido Daniel y James Boyarin (1993). Si se pudiera sostener al mismo tiempo una heterogeneidad ontológica básica y distinguirla de la diferencia como proceso político coincidente con los procesos de desintegración y la separación de heterogeneidades altas y bajas (los soberanos y los parias) descritos por Bataille en “La estructura psicológica”, quizás estemos en mejores condiciones para comprender las relaciones de la diversidad interna de los materiales a los que se enfrentan los estudios literarios hoy y sus procesos de discriminación valorativa.

Bajo el imperativo del trabajo con una heterogeneidad, entonces, surgido de una callada ética teórico-crítica de lo ilimitado es que se presenta no solo la posibilidad de tratar con literaturas heterogéneas, sino también la de abrirse a obras heterogéneas que no descartan la remisión a lo literario como nombre de un territorio pero que tampoco pueden dejar fuera aquello que le es extranjero. Así, el nombre de Jean-Luc Nancy parece pertenecer con plena ciudadanía a los estudios literarios; podría objetarse que en rigor pertenece a la institución filosófica, pero durante por lo menos los últimos treinta años la teoría y la crítica no han tenido dificultades en leer casi cualquier texto filosófico como teoría literaria, y a la Deconstrucción especialmente (Panesi, 2005; Gerbaudo, 2014; Porrúa, 2014; entre

otros). Que Nancy haya escrito sobre la literatura del Romanticismo y sobre el objeto libro facilita la concesión del pasaporte. La situación se complica, para la ética del límite, cuando el texto de Nancy nos llega en la voz de la artista escénica Maricel Álvarez, que entra en la sala de un teatro, lee un fragmento, se desnuda, baila, y es sucedida por otra performer y después otro, y después otra, y así hasta 59, completando del ensayo “58 indicios sobre el cuerpo” del autor francés. El dedo acusador del policía de Eichenbaum y de los abogados y funcionarios del cuidado de las fronteras se levanta en alerta: desde que en el medio del texto hay un cuerpo (o varios), pasa a ser materia de la investigación teatral, de los *performance studies*, o de alguna otra disciplina, pero no de los investigadores y las investigadoras literarias. Que a partir de esta serie de performances aparezca un libro, *Communitas*, del mismo Emilio García Wehbi que dirigía las performances y de la fotógrafa Nora Lezano, complica bastante la orden de expulsión; pero para unos estudios literarios afectados por la urgencia de lo próximo, incluso antes de la edición del libro es difícil guardar las distancias. Para una apertura crítico-teórica que puede no haber sido calculada pero que se transforma en deber, la performance *58 indicios sobre el cuerpo* y el ensayo poético-fotográfico *Communitas* ingresan como material de investigación literaria y con ellos el cuerpo hace su incursión en el interior de una práctica acostumbrada a mantenerlo en la segura distancia de la representación.³

3 *58 indicios sobre el cuerpo* se estrenó en Buenos Aires en julio de 2014 en el teatro Timbre 4, y estuvo en la misma sala hasta el mes de agosto. En noviembre de ese año volvió a ser ejecutada en la Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, en el marco de las *V Jornadas de Diversidad y Género*. El grupo de performers estuvo integrado por María Elena Acuña, Pedro Antony, Ana Balduini, Priscilla Bello, Romina Bloise, Camila Carreira, Eva Carrizo Villar, Alejandra Ceriani, Romina Cciera, Hernán Costa, Érica D'Alessandro, Felipe Díaz, Fernanda Díaz, Ingrid Ditisheim, Verónica Dragui, Héctor Drachtman, Luciana Estévez, Alejandra Ferreyra Ortiz, Araceli Flores, Bárbara García Di Yorio, Soledad García, Emilio García Wehbi, Martín Gross, J. René Guerra, María Heller, Cinthia Hernández, Hernán Herrera, Leandro Ibarra, Michelle Krymer, Eliana Kopiloff, Lucas Lagomarsino, María Luna, Vivian Luz, Mariana Maciel, Melina Marcow, Horacio Marassi, Adriana Miñones, Merlina Molina Castaño, Mariana Moreno, Eliana Niglia, Daiana Peralta, Abigail Pérsico, Caymo Pizarro, Federica Presa, Maximiliano De La Puente, Sebastián Raffa, Pablo Ramírez, Julieta Ranno, Mariano Rapetti, Agustín Repetto, Lucrecia Sacchelli, Francisco Sendra, Juan Pablo Sierra, Carolina Silva Carbone, Amalia Tercelán, María Thompson, Lucía Tomas, Paula Triñanes, Mateo

En ese gesto de atravesamiento vale la pena medir lo que ambas obras infligen sobre el texto “58 indicios sobre el cuerpo” de Nancy. El ensayo, publicado originalmente en francés en 2004, prolonga y concentra hasta el aforismo las reflexiones que el autor presentaba desde una década antes en *Corpus* [fr. 1992], *Être singulier pluriel* (1996) y *Nus sommes* [fr. 2002] –así como dialoga con el conjunto de su deconstrucción del cristianismo (Berkman y Cohen-Levinas 2012)–, aunque también las empuja hasta las réplicas paradójicas que sirven a García Wehbi para tomar partido contra algunos de sus supuestos. Por lo que nos concierne, cuando el ensayo de 2004 repudia el concepto de “incorporación” y hace del cuerpo algo “extenso” e “impenetrable” (Nancy, 2007: 13, 22) lo que está en juego es la disyunción absoluta de cuerpo y lenguaje que defendía el ensayo más temprano, que decide tanto la deconstrucción de aquel sustrato cristiano que declina el cuerpo humano como materialización del verbo divino, cuanto el combate contra la reducción del cuerpo a un contenido eidético obrada por la fenomenología.

En efecto, *Corpus* situaba una distancia insalvable entre la piel y la escritura, un “límite absoluto” a través del que “nada transita” y en el que solo resta un tacto entre infranqueables. De la precaución epistémica se pasa al imperativo ético-político, poniendo a la vista lo más persistente de la herencia heideggeriana sobre el pensamiento contemporáneo; el cuidado de la diferencia ontológica entre los cuerpos y lo incorpóreo del sentido se convierte en el primer deber liberador de la teoría: la prevención de que el lenguaje coagule el sentido como significación sobre los cuerpos. El pensamiento debe abrir el espacio en el que

el cuerpo desnudo y la mirada (del desnudo y del espectador) exceden el sistema de la significación posible y establecen un espacio con límites inciertos, en el que la generalidad singular de una existencia y el sentido que transmite pueden de pronto aparecer. (...) Todo lo que resta es la desnudez de una mujer herida y desorientada, que se

de Urquiza, Sara Valero Zelwer y MaguiVittar. A partir de los movimientos surgidos del conjunto de los propios y las propias performers, la coreografía y el movimiento fueron dirigidos por Ceriani, Ferreyra Ortiz y Ranno.

convierte en la crisis de toda ‘metafísica’ del signo (Nancy y Ferrari, 2014: 12-14).⁴

El énfasis debe caer sobre la distancia constitutiva de todo “entre”, tal que solo la separación resguarda la heterogeneidad (Nancy, 1996: 23); al plural de los cuerpos, el lenguaje se opone como aquel “incorporal” que los expone y el decir revela el “con” del ser (la coexistencia originaria de los seres corpóreos), pero precisamente en ningún caso la conjunción del ser con el decir, cuya exterioridad recíproca es irreductible (Nancy, 1996: 108-110). Solo al defender la impenetrabilidad de los cuerpos respecto de la insidiosa presencia del lenguaje puede para Nancy “interrump[irse] toda forma de dominio sobre los cuerpos” (Potestà en Berkman y Cohen-Levinas, 2012: 57). Que el propio Jacques Derrida, en el afectuoso libro que dedica a Nancy –*Le toucher, Jean-Luc Nancy*–, reclame la reposición de la expectativa de una “interrupción continua de la interrupción” (2000: 12) comienza a sugerir los límites de una concepción de este tipo, acaso el ejemplar más reciente de una ética del límite y la policía de fronteras.

En cualquier caso, Nancy declaraba detestar “la historia kafkiana de *La colonia penitenciaria*, falsa, fácil y grandilocuente”, por implicar “no sé qué marcas que vendrían a inscribirse sobre los cuerpos”, “improbables cuerpos que vendrían a trenzarse con las letras” (Nancy, 2003: 14). El cuerpo contemporáneo, añadía, es extensión, el espaciamento mismo que lo distingue de cualquier nombre (íb.: 18-21). Aunque el apellido que figura es el de Kafka, es patente que aquello impugnado detrás de la hipótesis de la “inscripción sobre los cuerpos” es el Foucault de la *Historia de la sexualidad I* (1976) o de *Vigilar y castigar*, así como indirectamente su inflexión *queer* en *El género en disputa* de Judith Butler (1990). Si –como ha hecho notar Copjec (1994)– el foucaultianismo clásico de esos textos suponía la inmanencia absoluta entre el discurso que integra los dispositivos disciplinarios o biopolíticos y la producción de cuerpos,⁵ Nancy les

4 Siempre que la lengua de cita difiera de la lengua del texto listado en la bibliografía, las traducciones son nuestras.

5 Y habría que añadir a esta lista la “postulación continuista” que Derrida encuentra subyacer a la correlación entre “cuerpo sin órganos” y primacía axiológica de lo

oponía la absoluta *excripción*, la separación irreductible que figura en su obra como utopía de libertad. Entendido que “ni palabra ni cosa-en-sí, lo que se ex-cribe es la relación” (Gratton, 2015: 87), la *excripción* preserva la relación como límite impenetrable que guarda a los cuerpos contra la dominación significante.

A la obra de García Wehbi, en su artaudianismo militante, ninguna dimensión le es más ajena que la de una distancia infranqueable entre cuerpo y lenguaje. La performance de 2014 y el libro de 2015 se invierten en cambio en la imbricación estrechísima entre uno y otro. Solo así puede comprenderse que, como declara Lezano a raíz de *Communitas*, “[u]n cuerpo desnudo más que mostrar, afirma” (Soto, 2015: 26), o, en palabras de Wehbi, “[l]a violencia, la memoria, la sexualidad, el deseo o el tiempo pueden ser los tópicos, pero es el cuerpo la forma de enunciarlo” (Rosso, 2014). Solo al exceder el terreno de la representación puede atribuirse al cuerpo desnudo una dimensión asertiva (proposicional y no déctica). En una toma de posición categórica, las y los performers de la pieza, justo después de leer el fragmento del texto de Nancy que le toca a cada cual, se desnudan todavía parados frente al micrófono, incorporando su cuerpo como último enunciado de su parlamento, realizan un trazo de barro sobre su piel y exhiben los números que llevan dibujados sobre la espalda. En el mismo momento en que se vuelven contra la *excripción* al incorporar un cuerpo en el meollo del habla y una cifra en la superficie de la piel, por otro lado, los y las intérpretes se alejan de cualquier pretensión de inmanencia o continuo homogéneo, precisamente por cuanto rechazan el libreto que pretendía dirigirlos. En un movimiento de síncope característico de la poética de Wehbi, los cuerpos saltan a la vista fuera del lugar que se les reservaba, inscribiendo su relación constitutiva con el discurso en la misma medida en que se le enfrentan. Los textos de Nancy que los performers alteran preparan sin embargo (hacen lugar a) el ingreso de los cuerpos como un decir.

Por un desvío algo paradójico habida cuenta de las prevenciones del artista frente al psicoanálisis (cfr. Tesone, 2016) –por lo menos desde que el Periférico de Objetos montara *Zooedipous* en 1998 y hasta el recorrido de los textos de Slavoj Žižek en *El grado cero del*

insomnio (Teatro Beckett, 2015)—,⁶ acaso la formulación teórica más acorde que pueda encontrarse para la concepción que sostiene *58 indicios...* esté en la teoría lacaniana del montaje. Si Élisabeth Roudinesco sugería situar la heterogeneidad de Bataille en la genealogía de lo Real lacaniano (2000: 204-207), la radicación del cuerpo a caballo entre los registros real, imaginario y simbólico como efecto del lenguaje puede abrir el camino hacia los desplazamientos que introduce el lacanianismo en el pensamiento de la heterogeneidad. La dominación cultural dependía para Bataille del entretejido de las partes homogéneas con incrustaciones discretas de “heterogeneidad alta” de las que derivaría su carácter imperativo (1993: 12-14) y el encabalgamiento de su concepto de heterogeneidad entre los apartamientos de la naturaleza y la producción social de valor prevenía la naturalización de la diferenciación jerárquica dentro de la heterogeneidad. La construcción conceptual de la lectura lacaniana está dirigida contra el riesgo de la naturalización ya no de la diferencia sino de la homogeneización, sobre la misma línea en la que toda imputación de identidad es redirigida a un acontecimiento de identificación (Lacan, 2004: 880-943). La naturalización de la homogeneización es, en efecto, la dimensión que se juega en el concepto de montaje, que hace de la heterogeneidad el umbral de partida de toda alquimia cultural, de todo choque del cuerpo con el lenguaje (Miller, 2011).⁷

La palabra “montaje” comienza a introducirse en los seminarios de Lacan en los años sesenta, haciéndose eco de la expresión freudiana de “aparato psíquico”, y va adquiriendo presencia conceptual cada vez más definida. Aunque también tiene pleno espesor terminológico cuando define al fantasma como “montaje del deseo” (Lacan, 2001: 368), la noción de montaje toma precisión conceptual

6 El Periférico de Objetos fue un colectivo de teatro de vanguardia dirigido por el propio Wehbi, Ana Alvarado y Daniel Veronese, con la colaboración intermitente de algunos otros artistas, activo entre 1989 y 2005.

7 Cfr. a este respecto la noción en Garramuño, en diálogo con Agamben, de “*una confluencia que se opone a la fusión* porque habla de la construcción de un sentido en el que se encuentran diversos materiales sin que se busque su confusión o estabilización en una identidad híbrida. Destaco también la idea, por lo tanto, de *una comunidad inesencial* de sentido para pensar en un sentido que, sin embargo, no necesita de una especificidad, de una fusión, de una comunidad sustentada en la identidad compartida de cada uno de esos objetos o materiales” (2015: 23-24).

plena como parte de la reformulación del término “pulsión”.⁸ Durante su curso de 1964, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Lacan se detiene sobre la palabra “montaje” y precisa que debe servir para privar a la pulsión del finalismo que pudiera proceder de alguna comprensión acrítica del funcionamiento de las máquinas o de su reducción a una noción simplista de “instinto”; en cambio, el montaje, pensado en relación con ciertos collages surrealistas –sin duda resuenan allí las operaciones de Bataille en las revistas *Documents* y *Acéphale*–, sugiere entender la pulsión como una composición “sin pies ni cabeza”, “la marcha de un dínamo que ramificaría en una toma de gas con una pluma de pavo que sale de alguna parte y que excita el [¿ojo?] con el vientre de una mujer joven” (2004: 5210). La coalescencia con las obras de Wehbi comienza a comprenderse, toda vez que al artista el cuerpo se le aparece como “el territorio extraño en donde confluyen lo sofisticado y lo salvaje, *bello como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección*” (Wehbi y Lezano, 2015: 178; las itálicas son del original), utilizando una cita a Lautréamont que completa la genealogía surrealista.⁹

8 Dejemos apuntado al pasar que cuando echa en falta en el pensamiento de Nancy la interrupción de la interrupción (acontecimientos singulares que colapsen lo infranqueable del límite entre heterogéneos), Derrida hace precisamente del deseo aquello que sostiene la necesidad del (con)tacto más allá de su –presunta– imposibilidad teórica (2000: 139).

9 Por lo que concierne a la posición del surrealismo en la genealogía de un pensamiento contemporáneo de los objetos heterogéneos que vienen a perturbar la aparente manejabilidad del objeto libro para los estudios literarios, no es ocioso renovar la cita a André Breton, allí donde en septiembre de 1924 –es decir, cinco años antes de la ruptura con Bataille y a algunos meses de comenzar a frecuentarse con Lacan– apuntaba:

“El fetichismo humano, que tiene necesidad de probar el casco blanco, de acariciar el gorro de piel, escucha con una oreja muy diferente el resumen de nuestras expediciones. Le es absolutamente necesario creer que *se ha llegado*. Es para responder a ese deseo de verificación perpetua que proponía recientemente fabricar, en la medida de lo posible, algunos de esos objetos a los que uno solo se acerca en sueños y que parecen tan poco defendibles bajo el punto de vista de la utilidad como del agrado. Es así como una de estas últimas noches, durante el sueño, yo tomaba un libro bastante curioso en un mercado al aire libre que se realizaba en Saint-Malo. El lomo de ese libro estaba constituido por un gnomo de madera cuya barba blanca, tallada al estilo asirio, descendía hasta los pies. El espesor de la estatuilla era normal y sin embargo, para nada impedía dar vuelta las páginas del libro, que eran de gruesa lana negra. Yo me había apresurado a adquirirlo y, al despertarme, lamenté

Lo que de la pulsión se debe concebir como “montaje” de acuerdo con Lacan (leído desde Wehbi) es pues el “salto sin transición” entre heterogéneos (2004: 5210, 6156), la conjunción entre el viviente y el lenguaje que no resuelve de un plumazo su divergencia como totalidad u organismo. Porque la pulsión es montaje, entonces, composición sin identidad, puede el cuerpo articular una voz sin quedar prendido enteramente por el discurso que se la presta: porque hay montaje es posible la desobediencia. Es en esta inflexión precisa, entonces, que vale la pena pensar el desafío que *58 indicios...* levanta, valiéndose del texto de Nancy para transformar su teoría radicalmente, para afectarla de la presencia de cuerpos en su interior (y no en su límite). Si la performance de Wehbi y el libro en colaboración con Nora Lezano reclaman a los estudios literarios un pensamiento renovado sobre las relaciones entre cuerpo y lenguaje es porque pronuncian dos exigencias simultáneas. Por una parte, el rechazo de cualquier sustancialismo, de cualquier encierro del cuerpo en una metafísica conservadora de la naturaleza: el cuerpo no precede a la Historia como un trascendental o como una Madre Tierra ultrajados por la representación en el tránsito simbólico de los hombres, sino que es siempre el objeto de operaciones de producción e información, deformación y transformación, al cabo de la invención de una escena que los convoca entre la manipulación y la ortopedia. Y al mismo tiempo –segunda exigencia– esos cuerpos no se sincronizan nunca con el discurso que los invita y precisamente de esa síncopa soportan su disidencia.

Si en *58 indicios...* lo que obliga a pensar en términos de montaje es el vínculo entre texto y cuerpo desnudo que organiza el micrófono, como puntuación del tiempo y espacio escénicos, en *Comunitas* el montaje debe dimensionarse en la materialidad de una costura. El libro yuxtapone las fotografías de Lezano y los epigramas en prosa de García Wehbi alrededor del lomo, cada doble página reúne una imagen y un texto alternando entre pares e impares, y nada –ni siquiera el prólogo de Gabo Ferro, únicos folios, junto con el

no verlo al lado mío. Sería relativamente fácil reconstituirlo. Me gustaría poner en circulación algunos objetos de ese tipo, cuya suerte me parece eminentemente problemática e inquietante” (Breton 2004: 74-75; itálicas del original). Artefactos así de desafortunados desde el punto de vista del uso son los que excitan la imaginación teórica de Lacan.

índice onomástico final, faltos de esa alternancia— define de manera general ese vínculo. Las fotografías son retratos desnudos, las más veces de una sola persona, sobre fondo oscuro; los textos ocupan en cada caso el centro de una página blanca, con la misma alineación y la misma tipografía. Entre el blanco intervenido por la tipografía y el negro intervenido por los cuerpos, nada visible, la costura y el pegamento del libro, ninguna forma garantizada de pasaje, pero sí, a cada lado, la sugerencia sutil y múltiple de una galería de puestas en forma posibles, ductos desde donde hagan comunidad, sin comunicación, unas y otras partes. Figuras corporales de la conjunción y del enfrentamiento (manos entrelazadas o extendidas, sonrisas invitantes, pero también puños alzados y miradas beligerantes), y símbolos verbales de la disonancia y de la conspiración (guerra, choque, encuentro, embajada, infección, confluencia, suma, comunidad, composición). En el blanco o en el negro, elucubraciones sobre la naturaleza del montaje. De su contacto con una poética que hace del ensamblaje conjunto de las letras y los cuerpos, ningún objeto libro puede resultar intacto; en la extrañeza del libro álbum de *Communitas*, en el singular anacronismo del posterior libro intonso *Artaud: lengua ∞ madre*, en la inestabilidad compositiva del más reciente *Trilogía de la columna Durruti*, la materialidad de la obra se hace eco de la proximidad irreductible de una experiencia somática, en un desafío que —en las palabras de la editora Gabriela Hálac durante la presentación del último volumen sobre su colaboración con la imprenta— solo un verdadero “laboratorio editorial” puede salvar la singularidad del libro de la homogeneidad de una “máquina de hacer chorizos”. Chorizos y no morcillas, como las que cocinaba con su propia sangre García Wehbi durante su serie de performances del *Matadero*. Porque en una ética de lo ilimitado, que es de unos estudios literarios pero también —aquí— de la creación, no hay nada que no pueda entrar en la obra suspendiendo la ley de la policía de los límites.

Entre la intercalación de fotografías y epigramas de *Communitas* y los movimientos de las y los performers de *58 indicios...* el cuerpo se incrusta como objeto extraño, heterogéneo, en el interior del horizonte de los estudios literarios para disgregar cualquier expectativa representacional y depositar el discurso literario en el sitio paradójico de una prótesis presupuesta o como parte de un montaje

en la disyunción de cualquier idea de pureza o continuo homogéneo. En la performance, cada cuerpo se ubica entre la doble caligrafía del número rojo y los trazos de barro luego de recitar cada uno su fragmento del texto de Nancy, así como dentro de un delgado cuadrado de tierra que delimita el espacio escénico. Informados al calor de las frases y marcos que los convocan, los cuerpos responden al lugar al que se los asigna con una escritura espontánea en las fronteras de lo lingüístico y que toma su propia superficie como soporte insustituible, como página irreductible a la homogeneización. Cuando los y las 59 intérpretes junto a otros 33 posan para las fotografías de *Communitas*, su gesto corporal y los mismos trazos en barro, así como las cicatrices, tatuajes y demás notas que puntúan su piel, interceptan la lectura sin expulsarla: montan un circuito heterogéneo por el que fuerzan a transitar a cualquier interrogación consecuente. Entre imágenes, escrituras y voces, se conjugan discursos y prácticas diversas y conflictivas sobre una materia viviente insumisa a cualquiera de ellos pero sin cuya articulación ese cuerpo no entraría en esta escena. Cuando ese montaje ya ha ocurrido, no podemos sino seguir abriendo puertas y ventanas, cualquier pase fronterizo.

Bibliografía

Amante, A. (2015). “Estilografías visuales para la literatura”. Programa de seminario en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Bataille, G. (1993). “La estructura psicológica del fascismo” [fr. 1933]. En *El Estado y el problema del fascismo*. Murcia, Pre-Textos. Trad. de P. Guillem Gilabert.

Berkman, G. y Cohen-Levinas, D. (dir.) (2012). *Figures du dehors*. Nantes, Cécile Defaut.

Boyarin, D. y Boyarin J. (1993). “Diaspora: Generation and the Ground of Jewish Identity”. En *Critical Inquiry*, n°4 (19), 693-725.

Breton, A. (2004). “Introducción al discurso sobre lo poco de realidad”. En *Referencias en la obra de Lacan*, n°32, 65-77. Trad. de M. Pascual.

Butler, J. (2010). “Vida precaria, vida digna de duelo”. En *Marcos de guerra*, México D. F., Paidós. Trad. de B. Moreno Carrillo.

—. (1990). *Gender Trouble*. Nueva York, Routledge.

Cámara, M. (2011). *Cuerpos paganos*. Buenos Aires, Santiago Arcos.

—. (2007a). “Apuntes para una historia de los usos del cuerpo en la cultura brasileña: Lygia Clark y Hélio Oiticica”. En *Crítica Cultural*, n° 2, vol. 2, s/p.

—. (2007b). “Contranarciso”. En *Cronópios*, 7 de diciembre de 2007.

Copjec, J. (1994). *Read My Desire*. Cambridge, MIT Press.

Derrida, J. (2000). *Le toucher, Jean-Luc Nancy*. París, Galilée.

Domínguez, N. y A. Rodríguez Pérsico. (2012). “Lo heterogéneo en la literatura. Figuras de la anomalía y la monstruosidad”. Programa de seminario en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Eichenbaum, B. (2004). “La teoría del ‘método formal’”. En Todorov, T. (comp. y pról.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Freud, S. (1992). “Sobre las trasposiciones de la pulsión, en particular del erotismo anal”. En *Obras completas. XVII*, Buenos Aires, Paidós, pp. 113-123. Trad. de J. L. Etcheverry.

Foucault, M. (2007). “La vida: la experiencia y la ciencia”. En Giorgi, G. y Rodríguez, F. (comp.). *Ensayos sobre biopolítica*. Buenos Aires, Paidós. Trad. de F. Rodríguez.

—. (1976). *Histoire de la sexualité I: la volonté de savoir*. París, Gallimard.

García Wehbi, E. y Lezano, N. (2015). *Communitas*. Buenos Aires, Planeta.

Garramuño, F. (2015). *Mundos en común*. Buenos Aires, FCE.

Gerbaudo, A. (2014). “Los estados de la teoría”. En *El taco en la brea*, n°1, pp. 3-19.

Giorgi, G. (2014). *Formas comunes*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Gratton, P. (2015). “Excription”. En Gratton P. y Morin M.-E. (dir.). *The Nancy Dictionary*. Edinburgh, Edinburgh UP, pp. 86-87.

Lacan, J. (2004). *Les Séminaires*. París, A. L. I. Ed. de C. Melman

_____. (2001). *Autres Écrits*. París [Buenos Aires], Seuil [Fénix].

Link, D. (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Miller, J.-A. (2011). “Lire un symptôme”. Conferencia de cierre en el IX Congreso de la New Lacanian School of Psychoanalysis de Londres, 2 y 3 de abril de 2011.

Nancy, J.-L. (2007). *58 indicios sobre el cuerpo – Extensión del alma* [fr. 2004]. Buenos Aires, La cebra. Trad. de D. Alvaro.

_____. (2003). *Corpus* [fr. 1992]. Madrid, Arena. Trad. de P. Bulnes.

_____. (1996). *Être singulier pluriel*. París, Galilée.

_____ y Ferrari, F. (2014). *Being Nude* [fr. 2006]. Nueva York, Fordham UP. Trad. de A. O’Byrne y C. Anglemire.

Panesi, J. (2005). “Discusión con varias voces: el cuerpo de la crítica”. En *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n°12, pp. 1-13.

Porrúa, A. (2014). “La escucha y sus párpados”. En *Badebec*, n° 7(4), pp. 143-158.

Rodríguez Pérsico, A. (2012). “Las afinidades de las artes: Un diálogo sobre lo nuevo y lo moderno”. En *Hispanamérica*, n° 121, pp. 13-24.

Rosso, L. (2014). “Carne de cañón”. En suplemento *Las 12 (Página/12)*, 24 de octubre de 2014, s/p.

Roudinesco, É. (2000). *Lacan. Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*. Bogotá, FCE. Trad. de T. Segovia.

Sánchez Idiart, C. (2016). “Restos de vida. Estéticas de la supervivencia y políticas afectivas de lo común en Rafael Pinedo y Carlos Ríos”. En *452°F*, n° 14, pp. 69-86.

Soto, I. (2015). “Contralectura sobre la belleza”. En *Revista Ñ*, 31 de enero de 2015, pp. 26-27.

Speranza, G. (2006). *Fuera de campo*. Barcelona, Anagrama.

_____. (2012). *Atlas portátil de América Latina*. Barcelona, Anagrama.

Yelin, J. (2015). *La letra salvaje*. Rosario, Beatriz Viterbo.

ARTE Y ESCRITURA

EL READYMADE EN LA VILLA DE CÉSAR AIRA

Marina Ríos

Hacia finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI se producen en diferentes regiones de Latinoamérica textos narrativos, con características disímiles entre sí, pero que responden a una búsqueda por establecer vínculos con prácticas artísticas en las que el cuerpo adquiere un lugar fundamental. De modo tal que se originan novelas, ficciones breves, novelas con dibujos, con fotografías, narraciones que parecen guiones teatrales y ficciones que no respiran por su incansable proliferación de texto tramadas a partir de motivos y procedimientos artísticos.¹ En la misma línea también se puede advertir que a lo largo de todo el siglo XX y XXI, muchas ficciones incorporan elementos externos a la literatura como crónicas, documentos, materiales periodísticos, discursos provenientes de otros saberes como la medicina, el habla popular, la religión, etcétera. Por ello, este artículo establece un deslinde y una jerarquización: analizar el vínculo específico entre literatura y otras artes y que, en un siguiente nivel, traza puntos de contacto con estos otros elementos extra-literarios y extra-artísticos en caso de que los hubiere. Para llevar a cabo esta propuesta se abordará la novela *La villa* de César Aira en la que es posible advertir la imagen-concepto del ready-made de Duchamp puesto a operar en la escritura. Dicha transposición permite pensar en el ready-made como una figura del arte que se diseña en la novela de Aira, pero también como una figura productiva para reflexionar sobre otras ficciones actuales.

Más allá de la innegable y consabida filiación vanguardista de Aira, también es posible señalar la adscripción del propio autor dentro

1 Me refiero a textos como *El gran vidrio* (2007), *Los fantasmas del masajista* (2009), *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2005) de Mario Bellatin o a *La virgen Cabeza* (2009), *Beya* (2013) y *Romance de la negra rubia* (2014) de Cabezón Cámara o *Mano de obra* (2002) e *Impuesto a la carne* (2010) de Diamela Eltit por mencionar algunos ejemplos y que forman parte de mi investigación doctoral titulada *Figuraciones del arte en narraciones de César Aira, Diamela Eltit, Mario Bellatin, Gabriela Cabezón Cámara e Iñaki Echeverría*.

del campo contemporáneo de la literatura, categoría la de “contemporáneo” que es un debate actual entre escritores y críticos. Por esta razón, a propósito de *Sobre el arte contemporáneo seguido de En la Habana* a pesar de ser la compilación de dos textos precedentes, su publicación en el año 2016 resulta una nueva intervención del escritor para pensar relaciones entre la literatura y arte. En particular dos cuestiones: la relación entre literatura e imagen como punto de partida de una segunda cuestión que es el lugar que Aira le otorga a Duchamp. Ambos asuntos son susceptibles de analizarlos bajo la figura del ready-made a partir de la conceptualización que Aira realiza tanto en sus ensayos como en sus ficciones. De esta manera, mientras que en *Sobre el arte contemporáneo* se trata de pensar en una literatura contemporánea que pueda, tal como lo hizo el arte a partir de Duchamp, escribir “cualquier cosa” o, mejor dicho, ser una “reproducción ampliada” de una obra de arte multidimensional; en *En la Habana* se escribe sobre las imágenes y lo que la literatura hace con ellas. En los dos textos lo que juega de fondo es aquello que en “La nueva escritura” (1998) Aira predica: “El procedimiento establece una comunicación entre las artes, y yo diría que es la huella de un sistema edénico de las artes, en el que todas formaban una sola, y el artista era el hombre sin cualidades profesionales especiales”. Cuando el escritor argentino habla sobre literatura o sobre los procedimientos de la literatura, también lo hace sobre las otras artes.

En el primer ensayo, Aira plantea que la obra de arte contemporánea está un paso adelante de su propia reproducción y es en este sentido en que “no se puede fotografiar un concepto”² (2016: 22). O, dicho de otro modo, que la obra de arte y su reproducción juegan una carrera continua en la que el arte trata de conservar ese *quantum* no reproducible mientras que la reproducción genera nuevos perfeccionamientos que intenten captarlo. Esta “huida hacia adelante” –como la denomina Aira– puede generar cierta confusión según el escritor: el arte puede convertirse en algo que fue (como “documento” de lo que ya fue) o algo que será (una posible promesa). Y de esta manera, el escritor argentino lee un desplazamiento

2 Aira, César (2016). *Sobre lo contemporáneo seguido de En la Habana*, Buenos Aires, Random House. Todas las citas pertenecen a esta edición, en adelante se consigna fecha y número de página.

que comienza en la obra de arte como objeto “artesanalmente bello” hacia la obra de arte como “soporte del mito biográfico del artista” (2016: 35). El objeto de arte para el escritor se vuelve un segundo plano respecto al relato que emerge sobre dicho objeto.

En el segundo texto, Aira cuenta su experiencia en los museos de La Habana y en la casa de Lezama Lima; allí relata sobre los objetos que portan imágenes y a partir de ellas las derivas que conducen a una explicación acerca de un procedimiento para producir relatos: la técnica de Raymond Roussel cuya impronta está mediada por la producción de relatos que el azar habilitaría. Es decir, la generación de relatos puede surgir de la organización, jerarquización de elementos provenientes de la realidad pero reunidos a partir del azar. Sin embargo, el procedimiento de Roussel –al menos en un principio– surge a partir de la unión de palabras diferentes y no de imágenes. En el caso Aira, él elige instrumentarlo a partir de las imágenes.

A pesar de la irreductibilidad entre lenguajes: entre la literatura y la pintura en un sentido particular; entre la literatura y la imagen o entre la literatura y el arte en su expresión más general, para Aira la literatura no solo puede ser pensada como realidad ampliada de un conjunto de obras multidimensionales sino que también puede ser un puente entre lo hecho y lo no hecho, ella es obra y discurso al mismo tiempo. Por otro lado, Aira propone que en el potencial de las imágenes podría hallarse un anticipo de la literatura. En esta línea, el escritor destaca que Duchamp se inspiró en Roussel y en sus juegos de palabras³ para pensar en obras como *El gran vidrio* o los diferentes *ready-mades* y Aira se inscribe así en la tradición duchampiana al tiempo que incorpora el procedimiento rousseliano pero inspirándose en imágenes.

3 “Desde muy joven escribía relatos breves sirviéndome de este procedimiento. Escogía dos palabras casi semejantes (al modo de los metagramas). Por ejemplo, *billard* (billar) y *pillard* (saqueador, bandido). A continuación, añadía palabras idénticas, pero tomadas en sentidos diferentes, y obtenía con ello frases casi idénticas. Por lo que respecta a *billard* y *pillard*, obtuve las dos frases que siguen:

1.º *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard.*

2.º *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard.*

En la primera frase, *lettres* tenía la acepción de «signos tipográficos» (letras), *blanc* la de «tiza» y *bandes* la de «orlas». En la segunda, *lettres* significaba «cartas», *blanc* «hombre de raza blanca» y *bandes* «hordas guerreras». Una vez encontradas las dos frases, mi propósito era escribir un cuento que pudiera comenzar con la primera y terminar con la segunda” (Russel, 2011).

A partir de estas cuestiones que el propio Aira desarrolla y para estudiar y analizar la idea de *readymade* duchampiana en Aira es preciso revisar el modo en que este concepto fue leído por la crítica en sus diferentes dimensiones.

En primer lugar, Speranza estudia con detalle el paso de Duchamp por Buenos Aires, su derrotero artístico y la estela de su obra en el arte y la literatura argentina contemporánea. A propósito del surgimiento del *readymade* inaugurado por Duchamp, Speranza establece una relación entre Russel y Duchamp:

A diferencia de Roussel, escribe Octavio Paz, Duchamp sabe que delira. “La ironía”, confiesa Duchamp, “es una forma juguetona de aceptar las cosas. La mía es una ironía de la indiferencia, una ‘metaironía’”. La indiferencia, en efecto, se vuelve filosofía estética que permite incluso elegir un objeto industrial sencillo –un urinario, una pala, un portabotellas –y firmarlo como propio. Ya no hay afirmación ni negación del arte, arte ni antiarte, sino un intervalo, un vacío indiferente donde lo que cuenta es la continuidad de la acción y no de la obra: el arte ya está hecho, el arte es *ready-made* (Speranza, 2006: 288).

Bajo esta premisa Speranza recupera aquella fábula personal que Aira relata en “Particularidades absolutas” sobre su escena iniciática de escritura a partir de una circunstancia vivida en la infancia que se replica en un “prefacio” que Aira escribe (o dice que escribe) de niño⁴. Allí, surge lo que él considera una “redundancia” porque

4 “Porque aquella idea de escribir me vino después de una experiencia que tenía todas las características indicadas de suceso ya a medias escrito en la realidad, por organizado y significativo. Yo tendría ocho o nueve años, y un domingo de invierno habíamos ido a una yerra, momento culminante en el calendario de la liturgia ganadera. El lunes, al volver de la escuela, me senté a escribirlo [...] la vida cotidiana, mi vida repetida y de sentido difuso escolar y chico de pueblo, jamás me había inducido a escribir [...] mientras esta experiencia ceremonial sí lo hacía. Ese domingo ya había sido de escritura de por sí. En él, como toda experiencia auténtica, la escritura estaba anunciada y a medias realizada ya. Es como si yo hubiera sentido que no se puede escribir lo ya escrito. Que sólo se avanza hacia lo nuevo por el camino de la repetición y la redundancia. Entonces, en mi primer gesto de escritor quise ampliar la redundancia, marcarla a fuego, y antes de ponerme a escribir el relato, escribir algo introductorio, una declaración de intenciones [...] Volví a la mesa, puse ‘Prefacio’ y empecé. Por supuesto no pasé del prefacio” (Aira, 2001: 13-14).

lo que se narra ya estaba “a medio escribir” en la propia experiencia que organiza y ordena a esa escritura. Por ello, Speranza analiza:

La epifanía de la escena evocada o construida, tanto da, es elocuente como condensación de un nuevo comienzo de la literatura argentina. La fórmula mágica para escribir el mundo sin tener que escribirlo ya existe en otro campo y se llama *ready-made*; el niño César Aira, se deduce, empieza a escribir bajo el efecto Duchamp (Speranza, 2006: 292).

Este “efecto Duchamp” en Aira que Speranza fundamenta parte de las ideas, los ensayos y la práctica literaria del escritor. Ahora bien, si el posicionamiento de Aira parte de un punto de vista vanguardista (siguiendo los análisis de Contreras),⁵ si Aira escribe bajo el “efecto Duchamp”, si el procedimiento para el escritor es lo que permite comunicar a las artes, si la literatura es “un puente de plata entre lo hecho y no hecho” (siguiendo los escritos del propio Aira) ¿De qué manera un objeto-concepto como el *readymade* de Duchamp cobra visibilidad en un texto literario?

No es novedad, para Aira la literatura debiera aspirar a una forma *readymade*. Sin embargo, la relación que el escritor argentino entabla con esta imagen-concepto duchampiana se organiza de diferentes maneras. Por un lado, es posible advertir, a través de sus ensayos, la idea del *readymade* en la escritura a partir de sus reflexiones sobre literatura y experiencia ya esbozadas en “Particularidades absolutas” pero también en su texto *Las tres fechas*:

La experiencia se escribe a sí misma en tanto se organiza psíquicamente en el que la vive. Una utopía recurrente en los escritores es escribir y vivir a la vez de modo de ganar tiempo. En los hechos, casi siempre algo se escribe mientras sucede la experiencia: diarios, cartas, notas. Ackerley había llevado un diario en su viaje a la India, que le sirvió de base [...] para escribir *Hindoo Holiday*. Foster fue más lejos, porque compuso *The hill of Devi* sin escribir nada, salvo unas páginas de introducción y transición: se limitó a recopilar las cartas que había enviado. De modo que es *un libro ready-made*: ya estaba

5 Cf. Contreras (2002).

escrito desde el momento en que sucedieron los hechos, lo que actúa retrospectivamente sobre éstos e identifica la escritura con la experiencia: lo que sucedió no fue otra cosa que la escritura de un libro (Aira, 2001: 48; énfasis mío).

El “libro *readymade*” no es entonces la suma de aquellas ficciones que adquieren la forma de un diario, de una autobiografía o de una carta sino el modo en que este actúa de modo retrospectivo sobre los hechos. Por eso este cruce que Aira diseña guarda cierto enigma en tanto y en cuanto, desde esta perspectiva, toda la literatura conserva esa posibilidad (como potencia) de ser parte de hechos ocurridos en los que la escritura actúa sobre ellos.

Contreras consigna la idea de *readymade* en Aira, también en diversos niveles: por un lado, en el valor del nombre propio que despliega la poética de Aira. Y por otro, como parte de un continuo que cristaliza en novelas del ciclo pampeano, como *La liebre*, para la que el perspectivismo es fundamental:

El continuo [para Contreras leibniziano] es ese pliegue que nos hace pasar de un cuento a otro como un punto de vista a otro por completo heterogéneo. Si la traducción supone una transformación absoluta de la perspectiva, es este perspectivismo –no el que multiplica los puntos de vista sobre un mismo objeto sino el que convierte a cada punto de vista en un punto de inflexión– el que define la multiplicación de las versiones, la proliferación del relato. [...] Es el efecto-Duchamp: el perspectivismo que define a su vez de un modo central la espacialidad de la novela en términos de *puntos de vista*, de posicionamientos, y efectos ópticos (2002: 65).

De este modo, esta idea funciona como “instrumentalización” que Aira realiza del concepto y sirve para señalar el énfasis que coloca en “el punto de vista” y “el acto del artista”. Asimismo, Mariano García cuando releva la conexión entre Aira y Duchamp advierte dos cuestiones que ligán al artista y al escritor argentino: la indiferencia asociada a la idea de belleza y el rol de la anamorfosis (a la que también alude Contreras). Respecto al primero, García explica que para que esta indiferencia ocurra es “necesario un absoluto desinterés que permite negar toda significación tanto al objeto como al gesto; que

todo se convierta en ‘acto puro’” (2006: 98). En efecto, la indiferencia es una prédica que Aira no solo tematiza sino que lo convierte en procedimiento en muchas de sus historias. Por su parte, Speranza señala el interés por el *ready-made* duchampiano en Aira como un procedimiento –entre otros creados por las vanguardias y privilegiados por el escritor– para proponer un “continuo narrativo” como una operación conceptual capaz de incluir “todo” (desde la “mala forma” hasta la convivencia de saberes diversos).

De esta manera, el concepto de *readymade* se tematiza, formaliza, instrumenta y desgrana en sus ficciones y ensayos. Ahora bien, focalizaré en el modo que la idea de *readymade* se realiza en la escritura a través de procedimientos (ya sea una écfrasis, una metáfora, una sinestesia o algún otro recurso) para dejar su huella, su marca conceptual que permite pensar una relación entre lo visual y lo verbal, o bien, entre la literatura y otras artes. Y en un siguiente nivel, en su relación (menos evidente) con los cuerpos. Para ello, me centraré en el análisis de *La villa*.⁶

La villa: carritos cartoneros y una calesita bajo lamparitas funcionales

La villa cuenta la historia de Maxi, un joven de clase media que comienza a ayudar a los cartoneros a transportar aquellas cosas que juntan en carritos. De a poco, el joven conoce la villa del bajo Flores mientras un subinspector lo observa y lo sigue. Finalmente, la “huida hacia delante” conduce a identidades duplicadas, narcotráfico y medios masivos tergiversando los hechos que ocurren en la villa y

6 Cabe una aclaración: para hacer frente a la relación de Aira con el *ready-made* se podría suponer que novelas como *Varamo* (2002) o *Duchamp en México* (1997) (entre otras) son más pertinentes para tal fin (en las que se escribe a partir de lo ya hecho) sobre todo respecto de *La villa* en la que no se tematiza una circunstancia artística. Sin embargo, *La villa* posee un aspecto que considero importante a los intereses de este artículo: el modo en que la idea de *ready-made* se hace visible es a partir de un objeto y no de “escritos” como en las otras novelas mencionadas (el poema en *Varamo*; la colección de tickets en *Duchamp en México*) y cuya relación entre lo verbal y visual se vuelve operativa para pensar otras ficciones actuales como por ejemplo, *La virgen Cabeza* de Cabezón Cámara o *El gran vidrio* de Bellatin. Para un análisis de las ficciones de *Varamo* o *Duchamp en México* y su relación con Duchamp cf. García (2006), en particular apartado “Procedimiento” (79-109); y Mbaye (2011).

zonas aledañas. Dos elementos funcionan como puntos de partida: los carritos cartoneros y la disposición de la villa y sus luces.

Apenas pasadas unas veinte páginas, en las que se inaugura uno de los argumentos base de la novela y el narrador introduce, a través del recurso de la ecrásis, una descripción y explicación sobre los carritos que utilizan los cartoneros para transportar aquello que consiguen en sus pesquisas diarias. Si Borges pone el acento en la “epigrafía” que los antiguos carros criollos poseían,⁷ Aira se desplaza hacia la forma ya no de las palabras sino del objeto popular:

Los carritos de los que tiraba [Maxi] eran siempre distintos. Pero dentro de la variedad siempre eran adecuados a su fin: transportar cargas con un máximo de velocidad y facilidad. Esos carritos no se compraban, ni se encontraban entre los desechos domiciliarios. Los hacían ellos mismos, probablemente de desechos, sí, de restos, pero restos de otras cosas, quizás muy lejanas originalmente del carrito que terminaban siendo. Maxi no andaba con miramientos estéticos en general, y menos en esto; pero por la gran casualidad de su ocupación los podía apreciar desde una cercanía mayor que la que daría la contemplación: los usaba. Más que eso, se uncía a ellos. Había notado cómo todos eran distintos, en altura, capacidad, largo, ancho, hondo, tamaño de las ruedas, material, en fin: todo. Los había hechos con tablones, o con varillas, o con caños, hasta con alambre tejido, con lonas tensadas, con cartón. Las ruedas siempre eran adaptadas, y de las más distintas procedencias: de bicicletas, de moto, de triciclo, de cochecito de bebé hasta de auto. Evidentemente, el aspecto del carro también cambiaba en cada ejemplar, y debía de tener su propia belleza particular, su valor como artesanía

7 En *Evaristo Carriego*, Borges escribe un texto titulado “las inscripciones de los carros” y allí relata: “Persiste el carro, y una inscripción está en su costado. El clasicismo del suburbio así lo decreta y aunque esa desinteresada yapa expresiva, sobrepuesta a las visibles expresiones de resistencia, forma, destino, altura, realidad, confirme la acusación de habladores que los conferenciantes europeos reparten, yo no puedo esconderla, porque es el argumento de esta noticia. Hace tiempo que soy cazador de esas escrituras: epigrafía de corralón que supone caminatas y desocupaciones más poéticas que las efectivas piezas coleccionadas, que en estos italianados días ralean”. Y más adelante dice: “Es consabido que los que metodizaron esa disciplina, comprendían en ella todos los servicios de la palabra, hasta los irrisorios o humildes del acertijo, del calambur, del acróstico, del anagrama, del laberinto, del laberinto cúbico, de la empresa” (Borges, 2004: 148).

popular. Siempre había sido así, en realidad, y los historiadores de Buenos Aires habían recogido la historia de los carros y su decoración: las inscripciones ingeniosas, las pinturas que los adornaban (el famoso “fileteado”). Ahora, era otra cosa. No en vano habían llegado los noventa. Estos carros no tenían inscripciones ni pinturas ni nada por el estilo. Eran puramente funcionales, y hechos como estaban de restos ensamblados, su belleza era en cierto modo automática, objetiva, y por ello muy moderna, demasiado moderna para que ningún historiador se ocupara de ella (26-27).⁸

Si en el ensayo *En la Habana* Aira expone acerca de lo que la literatura hace con las imágenes, en este fragmento, esta posibilidad se pone en funcionamiento. Aquí, se propone una forma para la literatura y el arte diagramada a partir de una combinatoria específica entre lo visual y lo verbal pero que trasciende el recurso implementado de la écfrasis y conduce a una “reflexión del *readymade* miniaturizada” y dispuesta en un solo objeto.

En primer lugar, cabe destacar, la posición del narrador quien detiene el relato no solo para describir sino también para explicar estos objetos. Su punto de vista se posiciona en el punto de observación del propio joven quien realmente los puede mirar de cerca. Un detalle se vuelve imprescindible, se trata de la aclaración del narrador quien comenta específicamente que Maxi “no andaba con miramientos estéticos” pero los podía “apreciar desde una cercanía mayor” porque básicamente “los usaba”. Mariano García explica la “anamorfosis” en Aira y resalta la importancia de la cercanía o lejanía de los objetos (y de allí los gigantismos o miniaturas en sus ficciones) de acuerdo con el punto de observación. García indaga sobre la “perspectiva acelerada” o “perspectiva retrasada”.⁹ Esto significa –en la explicación de García– que extremar la presentación de algún elemento de un objeto muy de cerca o muy de lejos puede romper la representación dando lugar al fenómeno visual de la anamorfosis. En este sentido, las ruedas de cochecitos de bebés,

8 Todas las citas de esta novela pertenecen a la siguiente edición: Aira (2001). *La villa*, Buenos Aires, Emecé. En adelante se consigna el número de página entre paréntesis.

9 Cf. García (2007: 98).

de autos, de bicicleta al describirse desde una perspectiva retrasada (es decir, cuando los objetos se describen más de cerca que lo que realmente están) funcionan como un modo general de la anamorfosis y –al decir de Contreras– dando lugar a una “confusión de las proporciones” más que a su estricto traspaso al plano verbal. La narración se ofrece con una perspectiva retrasada pero no llega a diseñar una total anamorfosis, sin embargo, tampoco se mantiene una “pura” écfrasis. Cuando Mitchell estudia la figura de la écfrasis en la poesía, señala:

El “trabajo elaborativo” de la écfrasis y el otro se parece más a una relación triangular que a una binaria; su estructura social no se puede entender sólo como un encuentro fenomenológico entre un sujeto y un objeto, sino que debemos imaginarla como un *ménage á trois* en el que las relaciones de yo y otro y de texto e imagen están inscritas de forma triple. Si bien la écfrasis expresa el deseo por un objeto visual (ya sea para poseerlo o para alabarlo), también suele ser una ofrenda de esta expresión como regalo al lector (2009: 174).

Es en este sentido que esta écfrasis narrativa de los carritos se nos ofrece a los lectores como una composición “desinteresada” de Maxi hacia el objeto. Esta es la indiferencia frente al ideal de belleza que García reconoce en Duchamp y lee en Aira¹⁰. Es el lector quien puede percibir la mirada desdoblada entre Maxi y el narrador. Por un lado, Maxi aprecia los carritos en su valor de uso y por otro, el narrador trasciende esa mirada y la reinterpreta: la figura del *ready-made* se hace visible en la descripción.

10 Oyarzún a propósito del *ready-made* de Duchamp explica el concepto de indiferencia de la siguiente manera: “Lo que destaca a la cosa solitaria o ensamblada como posible “obra” de Duchamp, como posible producto artístico, no es el proceso de su gestación material, artesanal o mecánica, indiferente al fin, que cae fuera del círculo del arte, sino el momento de la elección de indiferencia que le hace espacio de exhibición al objeto” (141). Esto quiere decir que el artista elige al objeto primero por su indiferencia. Esta consiste en una “anestesia” (en el sentido de que hay ausencia de buen o mal gusto) que irrumpe y provoca un efecto en el espectador. Tal efecto tiene como punto de partida interrumpir el efecto mismo. Es decir, que en la propia estructura del *ready-made* el artista se identifica con la función del espectador. Cf. Oyarzún (2000).

Los carritos están descriptos a partir de una mirada enmarcada: el narrador observa a través de Maxi. Es el modo a través del cual cobran visibilidad y se observan como posibles *readymades*, sus partes (ruedas, sogas, cuerdas, cartones, maderas, etcétera) son extraídas de su función original (y ya hecha) para constituir un elemento nuevo.

En paralelo, el narrador resalta dos características más de estos objetos: su belleza y su valor como artesanía. En cuanto a la belleza, establece que es “automática y objetiva” características que señalan una mirada surrealista en el narrador. En el ensayo *En la Habana*, mientras Aira observa los objetos en el museo de Lezama Lima, reflexiona sobre la capacidad de generar relatos a partir de las imágenes y aclara: “Hablé de ‘generación automática de relatos’, pero es incorrecto, porque no es automática; yo reemplazaría esta última palabra por no ‘psicológica’ (72-73).” Es en este sentido que los carritos poseen una belleza “dada” por la disposición azarosa de otros elementos.

En cuanto a la idea de artesanía, el escritor argentino –primero en “Particularidades absolutas” y luego en “Sobre lo contemporáneo”– distingue la idea de “arte” de la de “artesanía”:

Al arte no es necesario hacerlo bien (...) Si es arte, o para que sea arte, debe crear valores nuevos; no necesita ser bueno, al contrario: si se lo puede calificar de bueno es porque está obedeciendo a parámetros de calidad ya fijados, y se lo puede poner entonces, según este novedoso concepto dieciochesco reinterpretado por mí, en el rubro de la “artesanía” [...] “Crear valores” es intervenir en la historia personal del espectador. Crearle un gusto, darle una nueva mirada... Eso tiene, o ha tenido, su equivalencia en el artista: desde el momento en que el arte deja de proponerse como producción de objetos artesanalmente bellos, pasa a la dimensión de lo no hecho, y los objetos del arte se vuelven apenas el soporte del mito biográfico del artista” (33-35).

Los carritos dejan de ser artesanías para convertirse en arte ya hecho. Sin embargo, su funcionalidad mediada por la impronta de la década de “los noventa” es una muy concreta: trasladar cartones y otras cosas que juntan los propios cartoneros.

Si los *readymades* de Duchamp como “Portabotellas” o “Rueda de bicicleta” eran objetos industriales manufacturados; en Aira, se trata de objetos, serializados (“los había hechos con tablones, o con varillas, o con caños, hasta con alambre tejido, con lonas tensadas, con cartón”)¹¹ que acusan un contexto nuevo y con otro signo: la ausencia de trabajo y la salida “creativa”, de “invención” del sujeto cartonero emergente durante la crisis político-social-económica hacia fines de los años noventa y comienzo del dos mil. Y se produce un desplazamiento singular: ya no se trata de un objeto puesto en un museo sino de un objeto-*readymade* puesto en esa realidad que la novela figura. El gesto es incómodo: ¿el carrito cartonero es algo que podría ser “hecho por cualquiera”? no hay un mito de la biografía del artista pero sí una comunidad (el colectivo cartonero “estereotipado”¹² –como sostiene Contreras– cuyo saber (y necesidad) posibilita esta invención.

**

La lógica *readymade* tal como se articula en este artículo se extiende por su parte, a la forma de la villa (esto implica su disposición y descripción) y las lamparitas de colores que indican “las calles” al tiempo que dan forma al relato y a la figuración de ese espacio.

Maxi logra acceder al barrio y el narrador se detiene en ese punto. Al principio el “grandote” observa desde cierta distancia los límites, quiere ingresar pero cree que las familias tienen pudor de invitarlo, luego piensa que es porque lo ven dormido y decide alargar sus

11 En este sentido, se tiene en cuenta el recorrido que realiza Buchloh acerca de las interpretaciones sobre los *readymade* de Duchamp (sobre todo para reflexionar en los años sesenta sobre el arte conceptual) y en las que explica cómo éstas fueron diversas y hasta por momentos limitadas, por ejemplo, en el caso de Kosuth y el colectivo inglés “Art after Philosophy” quienes privilegiaban al *readymade* como una declaración de intenciones por encima de la contextualización. Esto significa no tener en cuenta características tales como la relación del *ready-made* con la noción de uso, de objeto de consumo y de producción industrial y su carácter serial y la dependencia al contexto, características que para Buchloh son fundamentales del *readymade*. Cf. Buchloh (2004).

12 Contreras explica: “De eso se trata, decíamos recién, en el exotismo de César Aira: de volverse lo que ya se es por el camino del simulacro y la ficción. Es el juego de las esencias vuelto parte de la obra mediante mecanismos que aseguran la transfiguración del estereotipo en invención (86)”.

siestas para permanecer más tiempo despierto (ya que padece de ceguera nocturna). Sin embargo, a medida que logra acercarse cada vez más y observar desde otra perspectiva, llega a la conclusión de que él no es como ellos, de que es demasiado “señorito” y por eso, no le permiten el ingreso. Finalmente, un día logra llegar un poco más allá. En esta instancia se describe la disposición de las lamparitas que iluminan la zona:

El resplandor general se explicaba por la cantidad de bombitas que colgaban en las callejuelas. El fluido para ellos era gratis, ¿por qué las iban a escatimar? Eran bombitas comunes y corrientes, de cien watts, colgadas de cables que hacían una maraña en el aire. Parecía una iluminación de feria: una guirnalda con diez foquitos, un racimo de media docena, un círculo de quince o veinte, o bien filas, de a uno, de a dos, de a tres, o dos foquitos y un tercero arriba del triángulo... En fin, todas las combinaciones posibles, sin método, en un despliegue de creatividad caprichosa. [...] Con el correr de los días Maxi se empezó a dar cuenta de que la cantidad y disposición de los foquitos no se repetía: cada detalle tenía su dibujo lumínico propio, lo que debía hacer las veces de nombre: más fácil habría sido numerarlas, pero si la villa era realmente circular, como le parecía, entonces numerar las calles no habría tenido ninguna utilidad... (30).

El narrador califica de “creatividad caprichosa” la disposición de los foquitos. Nuevamente como en los carritos, las lamparitas están ligadas a la invención y a la focalización del narrador hacia Maxi. Pero también a su valor de uso. Las lamparitas tienen una función concreta: nombrar las calles. Un código visual que reemplaza al código verbal no será solamente un detalle de la narración, una mera descripción. Las lamparitas esconden el secreto mejor guardado: gracias a este sistema de codificación y decodificación logran engañar al inspector Cabezas. Acompañan esta disposición de los focos el tipo de espacio que se diseña en la villa. A través de Cabezas nos damos cuenta de que el barrio recibe el apodo de “la calesita” por la circularidad del trazado. Esta organización dificulta el acceso al centro de la villa que opera como otro enigma dentro del relato. Dos fuerzas se enfrentan: por un lado, el personaje que mira y por otro, el objeto mirado (en este caso las luces y la villa) porque ambos se

desplazan: Maxi quien puede ver de cerca o de lejos y a partir de allí su perspectiva cambia; la villa que guarda su secreto en aquel código visual y permite convertir a la villa en una suerte de calesita puesta a funcionar:

¿Qué había pasado? El pastor no había mentido, y a Maxi nadie lo había cambiado de lugar. ¿Y entonces? Sus protectores villeros habían adoptado una solución bastante más complicada, pero posible y dentro de todo lógica. Cambiaron la configuración de las luces de todas las calles; como no sabían si Cabezas tenían estudiada la serie, para que no entrara en sospechas tuvieron que cambiarlas todas, y las dejaron en el mismo orden pero desplazadas seis lugares, de modo que el “pato” quedó brillando seis calles a la derecha, y fue por ahí por donde se metió el policía asesino, y en lugar de encontrar el tesoro encontró su perdición.

¿Pero entonces la Villa podría “girar”? ¿Era posible? Quizás no había estado haciendo otra cosa desde épocas inmemoriales. Quizás su existencia se había consumado en una rotación sin fin (194).

De esa calesita (García y otros la denominan “rueda de la fortuna”) surgen –como partes de esta maquinaria– formas del relato ligadas no sólo a la invención sino también a la relación entre imagen y texto. Porque a partir de la composición del espacio y los objetos y de la perspectiva de los personajes (Maxi, Cabezas, el narrador) se diseña un relato que constantemente está “dibujando” perspectivas o técnicas visuales: por ejemplo, una transposición irónica del *Trompe-l’œil* en el medio de la situación vertiginosa que vive el inspector Cabezas:

Cabezas se lanzó sobre la puerta, y la abrió de par en par por el impacto. No pudo dar crédito a sus ojos. Lo que había del otro lado... era simplemente nada. No había habitación. Era una fachada, detrás de la cual se abría un paisaje desolado lleno de lluvia, con otras casillas, cerca y lejos, iluminados por los relámpagos. Era parecido y distinto a la vez: afuera, pero también adentro (193).

O esos pequeños guiños duchampianos que nos recuerdan a obras como “La cascada”: “Lo más curioso era que adentro de las

casillas, que Maxi podía ver apenas, y fugazmente, por una puerta abierta o una ventana, eran mucho más discretos en el uso de luz; en contraste con el abuso de afuera, los interiores se veían en penumbras (28)”. “Todo hombre (...) se hace ideas sobre lo que hay detrás de las casas, y en las rarísimas ocasiones en que puede verlo (al fondo de un pasillo larguísimo cuya puerta ha quedado abierta por casualidad, o desde el contra frente de un edificio alto) nunca queda desilusionado: al contrario, ve que se había quedado corto con sus fantasías...” (35).

Esto conduce a un aspecto menos evidente: bajo esta figura del *readymade* hay cuerpos que accionan ya sea a partir de la mirada o de la propia acción. Lo que Didi-Huberman describe como:

Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto una operación hendida, inquieta, agitada, abierta. Todo ojo lleva consigno su mancha, además de las informaciones de las que en un momento podría creerse el poseedor (2014: 47).

Esta es la primera aproximación frente al “dilema de lo visible” que Didi-Huberman interpreta, frente a la escisión ineluctable entre lo que vemos y lo que nos mira para situarnos en un entre, en una dialéctica entre-dos. Por ello, el cuerpo de Maxi es nombrado (por el narrador y por otros personajes) como “titán”, “gigante”, “con demasiada musculatura”, “gigante benefactor” un cuerpo que al lado del “hombrecito” prototípico que se describe en representación de todos los hombres de las familias que Maxi transporta se vuelve desproporcionado¹³ y por lo tanto, su “vista” también: en aumento cuando observa los carritos de cerca, en penumbras cuando quiere ver el centro de la villa o el interior de las casillas, y con mayor luz cuando franquea los límites entre la ciudad y el barrio. Volviendo a la propuesta de Contreras acerca de “un dispositivo para generar

13 “¡[P]or favor! ¡Arriba todos!”, y miraba al padre de la familia, como diciéndole ‘aproveche’. Y si el hombrecito también se trepaba, la familia entera iba sobre ruedas, en *rickshaw*, sentada sobre su tesoro de basura (16)”.

mirada” que traduce en la imagen de un *telescopio invertido*¹⁴ en esta oportunidad más que distancia (lejanía o cercanía) lo que predomina en Maxi es el componente háptico de percepción. Maxi “pesa” a los cartoneros, siente su dimensión (que para él es liviana), también la de los carros que arrastra por la ciudad. Aunque esta dimensión táctil no solo tiene su correlato en un plano literal del término sino también en el sentido en que lo lee Didi-Huberman (retomando a Merleau-Ponty) en las que ver es también una experiencia del tacto.¹⁵ Pablo Maurette en su ensayo sobre el tacto desarrolla esta dimensión en el plano de la estética y se aleja de la propuesta de Deleuze, primero, y Deleuze y Guatari, después, en la que lo táctil se encuentra aún muy ligado a lo visual reemplazando el par “vista-tacto” por una nueva dualidad “visión óptica-visión háptica” en la que se coagula el par “liso-estriado”. De esta manera, para Maurette: “El concepto de lo háptico abre un camino que conduce desde las entrañas protosensibles de la afectividad originaria hasta la multiplicidad de manifestaciones de lo afectivo y de lo táctil, pasando por instancias intermedias, sensibles pero imperceptibles, como la propiocepción y la cinestesia” (2015: 61). Más adelante en lo referente a la literatura, en particular, esgrime:

Se trata de un tocar a la distancia, de un tocar afectivo, de un tocar háptico. Y si la literatura logra esto es porque en el lenguaje mismo, en la madeja de forma y contenido que constituye cada pieza literaria, se manifiesta lo háptico. La literatura evoca el tacto y lo convoca porque ella misma es una expresión afectiva del espíritu humano, pero lo hace no solo al tomarlo como tema, al describir texturas, sensaciones, al explotar las posibilidades literarias del cuerpo, sino que también es capaz de imitar en sus formas los mecanismos hápticos. Hablo de un “estilo háptico”, que mediante figuras retóricas como la

14 “Un dispositivo con el que se crea distancia, sí, pero para que estos estereotipos se vuelvan ampliados, espectacularmente, como estereotipos quintaesenciados, alucinados, potenciados” (Contreras, 2002: 88).

15 Didi-Huberman cita a Merleau-Ponty: “a pensar que todo visible está tallado en lo tangible, todo ser táctil prometido en cierto modo a la visibilidad, y que hay, no sólo entre lo tocado y lo tocante, sino también entre lo tangible y lo visible que está incrustado en el encaje, encabalgamiento” (Merleau-Ponty en Didi-Huberman, 2014: 15).

metáfora y la metonimia, organiza el espacio de manera idiosincrática, emula el movimiento con cambios de ritmo, gracias a crescendos y disminuendos, y establece una propiocepción del texto articulada por simetrías y asimetrías estructurales (...), una realidad textil, un tejido minuciosamente bordado (Maurette, 2015: 74).

La villa posee su grado de complejidad porque, si bien por un lado, la dimensión óptica, de perspectivas, de técnicas visuales está constantemente operando en el nivel de la trama y los procedimientos, también es posible señalar esta otra dimensión “táctil” (menos evidente) que motorizan los personajes. Desde el cuerpo ampuloso y benefactor de Maxi que se “uncía” a los carros hasta el de los cartoneros que se dejan llevar, hasta el propio Cabezas que persigue sin tregua a Maxi en su arbitrario recorrido. Pero también la dimensión háptica surge en el plano de la escritura, cuando el relato adquiere velocidad o se ralentiza, en la mentada “huida hacia adelante” que precipita la diégesis y para lo que la tormenta (esa lluvia que moja los cuerpos) contribuye a este final espectacular. Mientras Cabezas “como un obeso yacaré nadando contra la corriente, iba de casilla en casilla, la pistola asida con las manos, los ojos fijos en los números mal pintados sobre las puertas...” (192). Maxi duerme en un catre hecho a medida “de gruesa lona elástica tendida sobre un bastidor de aluminio, que se doblaba en cuatro sobre bisagras hidráulicas. Tenías tres hileras de saca y pon...” y líneas más adelante “habían preparado [los cartoneros] un juego de sábanas de hilo, y una frazada de lana de vicuña, teñida de rojo brillante...” (187). Proporciones, dimensiones, espesores, texturas y materiales son parte de esa “tactilidad” que pareciera entrar en tensión con esa “dimensión óptica” que el texto insiste en dejar en la superficie. En consonancia con esto, se encuentra una explicación para esta relación entre lo óptico y lo táctil en el barroco como régimen escópico de la Modernidad. Martin Jay al respecto desarrolla:

Significativamente, el espejo que sostiene ante la naturaleza no es el vidrio reflectante plano (...), sino que se trata antes bien de un espejo anamórfico, o bien cóncavo o bien convexo, que deforma la imagen visual, o más precisamente, revela la condición convencional antes que natural de la especularidad “normal”, mostrando que

ésta depende de la materialidad del medio de reflexión. En realidad, precisamente porque es por completo consciente de esa materialidad (...) *la experiencia visual barroca tiene una cualidad profundamente táctil o tangente*, lo cual le impide inclinarse hacia el ocularcentrismo absoluto de su rival, el perspectivismo cartesiano. Aunque en el plano filosófico no hay ningún sistema que pueda juzgarse equivalente a la visión barroca, *es evidente que el pluralismo de los puntos de vista de las mónadas de Leibniz (...) parecen relacionarse de algún modo con aquella visión (...) la visión barroca reconocía la inextricable relación que existía entre la retórica y la vista*, lo cual significaba que las imágenes eran signos y que los conceptos siempre contenían una parte irreductible de imagen (2003: 236, subrayado mío).

Bajo esta dimensión “sinestética” los cuerpos cobran protagonismo bajo la figura del *readymade* que móvil y envolvente ostenta cuerpos que accionan.

Por tanto, la figura del ready-made expone un vínculo posible: la invisibilidad de lo marginal y popular de la villa –tal como el propio texto figura estos conceptos–¹⁶ se visibiliza a partir de una perspectiva ligada a lo artístico que se ofrece de modo errático. Ni los carritos, ni las lamparitas de colores o la disposición de la villa son objetos de arte sino de uso aunque la mirada de Maxi –mediada por la del narrador– ilumine aquellos aspectos que bien podrían, a pesar al propio Aira y del propio Duchamp, exhibirse en una galería de museo. O exactamente lo contrario, no portan mito biográfico del artista (y en consecuencia tampoco su firma) pero sí portan un valor nuevo: un arte funcional por fuera del museo. Las “artesanías” de la villa devenidas “arte” son funcionales y no pueden más que ser usadas por cuerpos en acción.

Entonces, si en los carritos se podía leer una suerte de “reflexión del *ready-made* miniaturizada”, a través del trazado de la villa, la disposición de las luces y aquellas técnicas visuales que narran los

16 Me refiero a la utilización del estereotipo (tal como la conciben los trabajos críticos de Contreras, García, Quintana entre otros) por ejemplo, en la caracterización de los cartoneros y de otros habitantes de la villa, a su lenguaje despojado y la descripción del barrio y sitios aledaños ligados a la invención como he mencionado en diversos momentos del artículo.

hechos (me refiero a las transposiciones del *trompe-l'oeil* y otras técnicas que mencioné anteriormente) se puede leer una “miniaturizada teoría de la representación”. Por tanto, si la pregunta que no se dice, que no se pretende decir (la firma del artista César Aira no lo permitiría) es ¿Cómo se representa la villa miseria de Buenos Aires? la respuesta es con un exceso de representación hasta su puesta en crisis. En la descripción de la villa se desborda esta idea del estereotipo y el exotismo que Contreras advierte para las novelas del ciclo pampeano. Las técnicas visuales ya hechas que polemizan con la idea de representación se vuelven en el plano de la escritura para des-representar la villa ahora convertida en calesita. “La villa ya está hecha”, o más precisamente, la villa es “cualquier cosa” parafraseando esa impronta duchampiana de lo que es el arte contemporáneo para Aira. Finalmente, la calesita luminosa se pone en funcionamiento. En esta dirección, así como el carrito o la disposición de la villa se transponen como *readymades* literarios, la cabeza desproporcionada de la virgen en *La virgen cabeza* intervenida con ojos de zafiro, dientes de rubí incrustada en un altar ambulante o el cuerpo carbonizado de *Romance de la negra rubia* ambas ficciones de Gabriela Cabezón Cámara vuelto arte¹⁷ son susceptibles de ser leídos bajo la inmensa estela duchampiana que la literatura ha sabido apropiarse en favor de construir ese “puente de plata entre lo hecho y no hecho” que Aira predica.

Bibliografía

Aira, C. (2001). “Particularidades absolutas”. En *Nueve perros*, vol. 1, n° 1 pp, 13-14.

_____ (1998). *La nueva escritura*. Disponible en: <<http://www.jornada.unam.mx/1998/04/12/sem-aira.html>> (Consulta: 09-/04-2018)

_____ (2001). *La villa*. Buenos Aires, Emecé.

_____ (2016). *Sobre el arte contemporáneo seguido de En La Habana*. Buenos Aires, Literatura Random House.

Bellatin, M. (2007). *El gran vidrio*. Buenos Aires, Anagrama.

17 Cf. Ríos (2018).

Borges, J. L. (2006.) *Obras completas. Tomo I*. Buenos Aires, Emecé.

Buchloh, B. (2004). “El arte conceptual de 1962 a 19629: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones”, en *Formalismo e historicidad*. Madrid, Akal.

Cabezón Cámara, G. (2009). *La virgen cabeza*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Contreras S. (2002). *Las vueltas de César Aira*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Didi-Huberman, G. (2014). *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial.

García Díaz, T. y Villalobos, J. P. (2006). “Para leer a César Aira”, en García Díaz, T. (coord.) *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*. México, Universidad veracruzana.

García, M. (2007). *Degeneraciones textuales, los géneros en la obra de César Aira*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Mbaye, D. (2011). “La influencia extranjera o la fórmula Marcel Duchamp, Raymond Roussel, John Cage”. En *La obra de César Aira: una narrativa en búsqueda de su crítica*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/12821/1/T32965.pdf>>

Maurette, P. (2017). *El sentido del tacto*. Buenos Aires, Mar dulce.

Oyarzún, P. (2000) “Anestésica del ready-made”. En *Anestésica del ready-made*. Santiago de Chile, Universidad Arcis.

Ríos, M. (2018). *Figuraciones en torno al arte contemporáneo en ficciones actuales*, actas de IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas, Rosario, 2015. Disponible en <http://www.celarg.org/int/arch_publici/rioscc2015.pdf> (Consulta 09-04-2018).

Russel, R. (2011). *Como escribí algunos libros míos [1935]* Disponible en: <<https://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/russell.pdf>>.

Speranza, G. (2006). “César Aira, literatura ‘ready-made’”. En *Fuera de campo, Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona, Anagrama.

LA LECTURA COMO TRANSFORMACIÓN EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA

UNA FORMULACIÓN DE HÉCTOR LIBERTELLA

Silvana R. López

A partir de *El camino de los hiperbóreos* (1968), “la escritura de la huella” libertelliana¹ cala en el “rompimiento”² de ciertas categorías de la literatura –un intento de escape a las sujeciones de la lengua y a aquella forma cuya mirada se ve atenazada por un sentido único– mediante procedimientos de citación, de intertextualidad y de transgenericidad. La poética prosigue en la reescritura de la serie literaria que reescribe y expande motivos narrativos (*Aventuras de los miticistas*, *El paseo internacional del perverso*, *Memorias de un semidios*); en el productivo entrecruzamiento de la poética libertelliana con la de Osvaldo Lamborghini, Manuel Puig, Salvador Elizondo, Severo Sarduy, Reynaldo Arenas, Enrique Lihn, en la lectura crítica de la “nueva escritura” en *Nueva Escritura en Latinoamérica*; también en el repliegue de la ficción teórica de la serie “Magallanes”,³ expansiones y condensaciones de escritura que trastornan las relaciones entre tradición y vanguardia literaria. Ese conjunto insistente de maniobras, se reescriben en *Ensayos o pruebas sobre*

1 La poética libertelliana puede ser leída como un complejo entramado de tematizaciones de diversas instancias de los procesos de reescritura mediante procedimientos de transformación de la materia textual que va y viene por la huella de sus configuraciones literarias poniendo en escena una 'escritura de la huella', un proceso en el que se encuentran implicados la lectura, la escritura y la exhibición desaforada de esa lectura/escritura configurando una poética que se muestra como una literatura de segundo grado y que, en su artificio, pivotea entre la ficción, la crítica y la teoría, entre la tradición y la fundición de la letra antigua, entre la literatura latinoamericana y la literatura legitimada por el canon occidental.

2 El término de Libertella, tomado de *Nueva escritura en Latinoamérica*, es funcional a la maniobra literaria, “rompimiento”, en el que ‘miento’ etimológicamente remite a la “acción y efecto” de romper.

3 El motivo del viaje de Fernando de Magallanes alrededor del globo, se inicia en *Aventuras de los miticistas*, prosigue expandiéndose en “Leyenda de A. Pigafetta”, se reescribe en *iCavernícolas!* y luego en *El lugar que no está ahí*.

*una red hermética*⁴, que entrecruza las relaciones entre lectura y escritura, entre las nociones de lengua y mercado, mediante una especulación crítica en torno a cómo la lectura –el dispositivo subversivo del leer– provoca transformaciones tanto en el escritor como en el modo de plasmar su escritura, generando desplazamientos y traslados de lo leído y lo escrito.

Ensayos, que pone a funcionar un dispositivo en el que interseca lectura y escritura, trabaja sobre las estrategias con las que la escritura ahueca o pliega la lengua para pasar, entre sus normas y la lógica del mercado, un “mensaje clandestino” (13). Por una parte, da a leer los procedimientos que la escritura despliega como oposición “al Logos o forma única de la Razón” (12), articulando la tensión entre *logos*/escritura-razón/locura que configuran las poéticas de ciertos escritores que llegan a “los límites del puro grafismo” o a “los límites de la pura oralidad” (43) y, por lo tanto, a la “muerte lingüística”, a las que la comunidad los condena. Por otra parte, frente a las diversas posiciones (tradición-lengua-mercado) que toma el escritor, se articulan un conjunto de procedimientos y de poéticas con las que Libertella organiza “El árbol hermético de las vanguardias” (143) latinoamericanas que configura a partir de las operaciones de lectura y escritura en las que resuenan los acontecimientos históricos americanos y los dominios del poder. Libertella trama los vínculos de las escrituras herméticas con la figura del dios Hermes Trismegisto, el dios de “lo cerrado y lo secreto”, y en la mitología, el dios del “comercio y las comunicaciones” (14), en esa paradoja, *Ensayos* complejiza la tensión entre la literatura que comunica y la que se encripta herméticamente repitiendo como loro los mensajes del poder, para parodiarlo, o, en la misma dirección, recurriendo a la poética del silencio.

Si la lengua es *palabra soplada*, la literatura también se “sopla”, ella “es un papel que viene de otros papeles” (80) y si bien es difícil salirse de la determinación de la lengua, de la gramática, del poder de las instituciones, la literatura en su de-lirio troyano⁵ puede hacer

4 Libertella, Héctor, *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*, Buenos Aires, Grupo Editor latinoamericano, 1990. Las citas pertenecen a esa edición, a partir de ahora referido como *Ensayos*.

5 Libertella lee en *Nueva escritura en Latinoamérica* la coexistencia de dos vanguardias, una, “que apoyada en cierto aparato teórico, alimenta la fantasía de una evolución crítica (la vanguardia de pasos sucesivos) y otra, “que simula operar en

desvíos y trampas. A partir de esas consideraciones, me propongo leer críticamente las funciones transformadoras de la lectura que Libertella expone particularmente en *Ensayos*, pero que pueden rastrearse en toda su obra, en tanto operación de un proceso de descentramiento que provoca maniobras de apropiación y de desplazamiento que se plasman en la escritura, mediante estrategias de traslado, de traducción y de transgresión, entre otras.

Lectura rima con locura

A Don Quijote se le secó entonces el cerebro, de tanto leer (15).

La escritura está atravesada por la imbricación productiva de la lectura, el ojo lector tiñe, aclara y oscurece las estrategias literarias, especula Héctor Libertella. *Ensayos* enuncia, sin ambigüedades, que la operación desestabilizadora y el motor que la posibilita es el gesto crítico de leer que provoca la desviación, el desplazamiento, también la copia, el remedo, la mimesis, de lo leído, tanto la lectura activa de la tradición –como sucede con la vanguardia de “la nueva escritura”⁶– la “lectura y relectura obsesiva de un solo libro: el Último Libro; hoy” (15) como la lectura de lo que fluye y permea en la tensiones del espacio literario, en sus materiales y en sus protagonistas. “Aquí locura rima con lectura” (15) escribe Libertella, una frase que coagula ese conjunto de operaciones que recorta una parte de la tradición, que elige un hueco del mercado, que dispone de cierto modo las palabras para reescribir y salir con un libro bajo el brazo.

el cuerpo social como escondida en un caballo de Troya, que mientras espera el momento ilusorio de estallar se va comprendiendo en su disfraz, reinstaura el mito griego de la astucia, hace su negocio incluyéndose en un campo convencional de posibles negocios, invierte a largo plazo indiferente del mecanismo de las pérdidas o de las ganancias, y que, ajena a la conquista de rápidos efectos en el mercado, sólo “funciona” –pica, graba, talla– compulsivamente en las cuevas” (2008: 30)

6 En *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977, en adelante *NEL*), Libertella llama “nueva escritura” a la escritura de vanguardia que lee críticamente la tradición, que muestra el trabajo del escritor y los procesos de artificialización. Los modos de la práctica son las obras de Osvaldo Lamborghini, Manuel Puig, Reynaldo Arenas, Severo Sarduy, Enrique Lihn Salvador Elizondo, entre otros.

La matriz psicoanalítica con sus procedimientos de condensación y de desplazamiento, articulan ese ensamble de escritura.

EL CONDENSADO Y EL DESPLAZADO

Cualquier escritor tiene derecho a abrir fuego deliberado contra la metáfora [...] la metáfora si frena o congela: habla de otro lugar donde se dice lo que se está diciendo aquí. El desplazamiento, *en cambio*, es algo que muy pocos escritores alcanzan a emplear, a pleno; [...] se parece al desafío mismo que significa retener un sueño, para después deslizarlo en alguien interlocutor. Ahí está la gramática que se aprendió en la escuela: sujeto-verbo-predicado. ¿Quién podría sentirse seguro en esa cadena, salvo que sea un escolar desprotegido? A lo largo de esa línea siempre aparecen accidentes gramaticales y cortes, cualquiera puede perder los eslabones (los estribos) y terminar predicado por varios elementos que lo modifican [...] Metonimia sería, ahora, también ese desliz de la Ley: como un ir dejando aceite-sentido a medida que se escribe o se resbala por la correosa sustancia llamada sintaxis. Y si alguien sabe resbalar o patinar allí, en esa pista de linotipo, entonces la Historia –o las historias particulares que circulan por una narración– no están antes de la literatura: no serían ideas previas que se llevan al papel. Al revés, parecen el resultado natural de una combinatoria lingüística que el escritor inventa por nada, sólo para poner en marcha la máquina de asociaciones escritas (15-17).

La lectura, que es la lectura de la lectura de la escritura reescritura, potencia la escritura mediante el “arte de la distribución” en el que cada escritor condensa y desplaza en su poética, metáforas y metonimias. Los ecos retóricos de la “*dispositio*” y de la “*conlocatio*” intervienen en la combinatoria lingüística y en las asociaciones escritas a partir de una “pequeña familia de palabras” (11) que estructura ese arte de “dejarlo distribuir y correr por todas partes en la correosa sustancia llamada sintaxis” (35). La materia literaria no es nueva –el mundo nació viejo, escribe Macedonio Fernández– sino permanentemente reescrita, traducida, trasladada, produciendo extrañamiento en la forma de combinar las palabras, y también los fonemas y las letras, en el espacio. La lectura provoca, por resistencia o empatía con los estados de la literatura, la des-acomodación, los cortes y los

accidentes gramaticales, la locura de las desviaciones y los desplazamientos, las combinaciones y las asociaciones, por lo tanto, la subversión se juega allí, en el lector, cuyo gesto “ancestral” de leer, se hace ostensible en el texto ya que allí se inscriben, en potencia, los rastros, las huellas. Así el Quijote, es entonces Pierre Menard, es también el que tiene agazapado “en su interior a un Lewis Carroll” (64), asimismo, “La Mancha” es una mancha de tinta o de salsa de tomate o “ese lugar de la mancha del que alguien no quiere acordarse puede ser, literalmente, un pantalón: el lugar donde cae esa mancha” (64) ya que el escritor, el enfermo por la letra, el loco de cerebro seco, lee los “efectos parciales” de las obras porque ellos contienen “infinitas posibilidades” para la ficción ya que allí se puede encontrar lo que queda dormido en la lengua, en esos intersticios el escritor escucha lo que no fue atendido por los “escritores cuerdos” (18-19).

Una máquina de lectura ancestral

El lector escritor es “ancestral”, es de vanguardia, que fijo pero siempre fuera de sí, con su arte de distribuir, monta, por ejemplo, una frase con más de cinco anécdotas intercambiables y un sujeto gramatical que cumple con todas simultáneamente (1990:36). El procedimiento no es una iluminación sino un trabajo de artesanado que revela que nada es espontáneo porque “Todo el sueño ya está leído” (37), es huella, es resto ancestral. A esa idea, Libertella le imprime otro giro, define a la vanguardia como “una operación que no tiene épocas” (37) configurando de ese modo al “lector ancestral” como alguien que viene bajando, en Latinoamérica, desde el macizo del *Corpus Hermeticum*

y éste se le derrama, de pronto, hoy, en una multitud de formas que se confunden en distintas redes botánicas: desde el arcaísmo al hiperporgongorismo, del grafismo al concretismo, del grotesco a los idiolectos, al pastiche Siglo de Oro español, al filo-surrealismo y, por último, a la ficción teórica.

Pues bien, en sus redes-rejas queda compuesto ese retrato, o bien en sus finísimos hilos se prolonga y hace punto cruz el bordado de muchas escrituras vecinas; como si todas acudieran a un pacto de sangre con el mercado (39-40).

La vanguardia no es entonces solo el movimiento estético de las vanguardias históricas o de las neovanguardias, sino un gesto crítico que implica un modo de leer, de pararse frente a la masa de la literatura y del mundo como texto, replicando un gesto pactado con sangre que establece una singular supervivencia en el mercado y en la lengua.

La inescindible relación entre la lectura, la escritura y el texto como tejido de textos, se teoriza en la poética de Libertella, quien afirma que lo escrito proviene de lo escrito y que, la lectura que se haga de lo otro, siempre hablará de la propia práctica ahondando así en una dimensión ancestral y enigmática de la literatura que son las formas de leer de los escritores y el momento en el que la lectura se anuda con la escritura. De ese modo, el dispositivo de lectura/escritura puede conectar un cronista de Indias con un lector actual o con una tradición de lectores que leyó desde el corpus hermético a Lezama Lima; allí, en esas torsiones, se inscriben las diversas formas de leer que se traducen en la producción de textos latinoamericanos legibles e ilegibles. El lector ancestral lee en todos los tiempos e hilvana en redes botánicas las distintas poéticas, Libertella configura, mediante ese dispositivo, el árbol hermético de las vanguardias latinoamericanas.

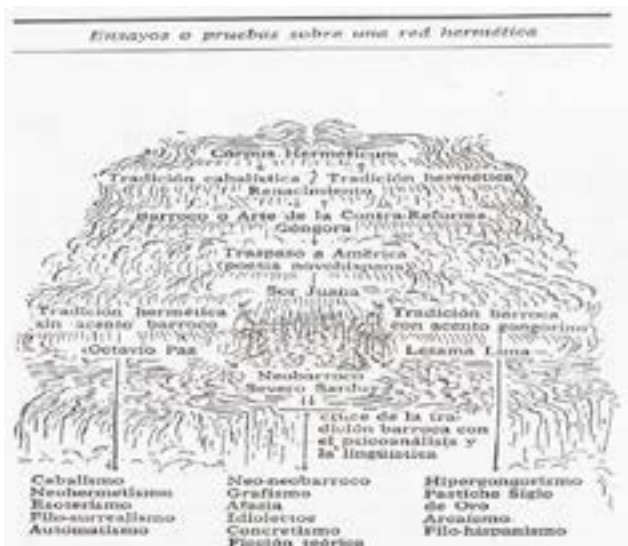


Gráfico 1. Stupía, Eduardo (1990). “La fuente brotante”, en Libertella, Héctor (1990).

El descuadre de la cruz

Con la cruz de la literatura a cuestas, el lector escritor “mantiene con mano firme de artesano el barrote vertical” del estilo, haciendo palanca con el horizontal de la lengua y en esa tensión, la mano del que escribe “descuadra” la cruz, provocando una transformación de la lengua:

Si él se descuida y descuadra la cruz [...] Qué hace allí el practicante: tiene las dos manos tensas en la horizontal, pero lo cruza de arriba abajo con lo suyo propio más indecible: con su *raye* personal, su mano secreta. ¿Ese es el imaginario? El corazón de escritura o el centro de pasión (21).

El estilo personal intersecta la lengua con el *raye* y la pérdida de “los estribos”, plasma lo propio del escritor (son olvidar que yo es otro, es Y/O) articulando una descuadratura que produce escritura; la cita finaliza con el dibujo de un corazón atravesado por un barrote que remite a una nota al pie en la que se lee:

A ese imaginario es posible imaginarlo como la caja roja del escritor: allí donde están encerrados pasado, sexo, biología, familia, inconsciente, moviendo sus tentáculos como un cangrejo para apoderarse de lo que haya disponible en los yacimientos de la lengua: la miniatura de un cangrejo apasionado, adentro de una cajita llena de sangre (21).

La sangre contagia el alimentarse de otros, a ello remite la imagen que cierra *La Librería Argentina* (2003), la de los hijos o nietos de Drácula –los escritores– durmiendo de día en los anaqueles de la librería para continuar, de noche, la historia de amor de la literatura. La consanguinidad, los lazos de familia, se vuelven metáfora y resuena en otras imágenes o configuraciones de escritura, con las que Héctor Libertella exhibe los modos de pensar la literatura:

La actividad de lupa del literato; el hecho pasional de querer escribir y reescribir obsesivamente un texto antiguo para enriquecer el continuo de la literatura. En este caso nada se inventa: la literatura es

un papel que viene de otros papeles [...] y los que escriben [...] son los que leen los antiguos libros de su propia lengua, para ver cómo se acomodan a ella o bien cómo inventan una forma de sobrevivir *en* ella (79-80).

La máquina de lectura funciona como la condición de posibilidad de ese descuadre de la cruz que perturba la lengua, lo leído y lo ya escrito; el escritor corta, recorta, recicla, cita y re-cita, descontextualiza y contextualiza, para construir su texto con “las letras de otros” (Libertella, 2003: 32) y así, mediante la *dispositio* reordena la materia literaria y entonces “un libro al azar, encontrado en un estante cualquiera, supone toda la biblioteca”(Libertella, 2003: 65).

El silencio o el loro

Las poéticas que Libertella lee como escrituras herméticas resultan de la sobredeterminación de sus modos de producción relacionadas con una metaposición estética y política del escritor que lee activa y críticamente la tradición, muestra los procesos de artificialidad de los textos y el valor del trabajo literario, lo antinaturaliza, es decir, lo separa del juego natural de la comunicación para exasperarlo en su calidad de *trazo*, de sistema escrito.

¿Los locos son herméticos? Desde la literatura hay pocos caminos para rastrear el pasado de esa pregunta. La filología, quien sabe, tal vez ella podrá exhumar las fuentes que llevan desde y hacia el cuerpo hermético. Aquí es posible englobarlo todo, efectivamente: Corpus Hermeticum, SéferYetsirá o cábala negra, mística cristiana, barroco, cábala clásica. La oposición ilustrada a un saber y al Logos o forma única de la Razón[...] ¿Y cómo se comportará ese universo de signos en relación con el mercado y/o las pautas de una comunicación literaria eficaz, en posición dialógica? [...]

REPRESIÓN = SALUD En su momento constitutivo o genético, ¿no habrá sido la antigua escritura hermética (la egipcia) un modo político de organizarse para pasar un mensaje clandestino y sobrevivir? (12-13)

¿Qué estrategias tiene el escritor, el escritor latinoamericano, para hacer su literatura?

Mímesis. Soborno. Represión. Salud. Esta es una de las posibles derivaciones de lo hermético en literatura, y también en locura. Una de las posibles estrategias literarias para sobrevivir en el mercado, y una de las tantas vías de escape que ofrece ese mercado a sus escritores desviados.

No sólo, pues, la palabra mimética ligada con la represión, y esta con el soborno, sino que estos también con alguien indeciso, interminablemente indeciso entre echar mano al silencio o a la cháchara (14-15).

Cuando el escritor interviene en la escena pública, se ve despojado de su poder frente a un sistema que lo amordaza y lo obliga a ser un simple “imitante” (14), en tanto el poder que domina, la lengua, el mercado, posibilitan e imposibilitan ciertas estrategias literarias. En Latinoamérica se agregan acontecimientos que se relacionan con la historia, con las condiciones de la conquista y la colonización, con una lengua extranjera que ha colonizado una extensa superficie del continente. Libertella aborda esa situación citando a Enrique Lihn como la última derivación de la tautología “Mímesis=Represión” que se relaciona con una posición crítica del escritor chileno frente a la “palabra petrificada” que algunos escritores colocan como una “prótesis” imitante para acceder al poder (46). En *Derechos de autor*, dice Lihn

Con *La orquesta de cristal* y *El arte de la palabra* pretendo poner de manifiesto la decrepitud del Mundo Nuevo. Su síntoma principal: la hipertrofia de la retórica –disfraz atildado de la cháchara– como una lengua muerta cuya función consiste en sustituir calamidades insubsanables de la realidad por las pompas de la retórica [...] una realidad que no es la nuestra y que no nos pertenece (47-8)

Libertella y Lihn cuestionan cómo y en qué lengua escribe el escritor latinoamericano, de allí la importancia de la posición y de la lectura crítica del escritor para provocar una transformación en la escritura que si bien es reescritura adopta una singular disposición

en el espacio literario. ¿Cómo salir de la hipertrofia de la retórica o cómo mostrar críticamente que las fórmulas retóricas y tópicos codificados como procedimientos son caducos para los textos latinoamericanos del siglo XX?

El poder contaminante de los discursos gestados en los centros de poder de Occidente, cuyo imperativo “censorio” obliga al escritor a repetir –mímesis– y, por lo tanto, a cantar –represión– “en coro” (1990: 47-49) provoca una poética de las escrituras herméticas que se dan a leer mediante diversos procedimientos e incluso, llegan a la locura, optando por el silencio o el repetir como loro. Los textos de Lihn de 1976 y de 1980, ponen de manifiesto el discurso de la cháchara; una oratoria o libreto vacío cuya única finalidad es repetir y repetirse como loro en tanto reescritura hiperbólica que por exceso revela la trama autoritaria de lo impostado, de la retórica de una lengua que no pertenece a la del escritor latinoamericano y, sin embargo, lo sujeta, lo muestra en su calidad de “pompa violenta del código institucional” (1990: 47). Como un texto más del “portagrama” o bibliografía crítica de Lihn, Libertella cita a Tamara Kamenszain que lee en los poemas del escritor chileno, la autoridad que habla a través de la parodia del loro, de “una autoridad loril que censura [...] y que se expide a la manera del *dictador*” (53).

Leer a Lihn transforma a Libertella o Libertella encuentra en el escritor chileno, huellas de sus modos de leer la literatura latinoamericana; con ese dispositivo lector, organiza el árbol de las escrituras herméticas con las poéticas que resisten a la autoridad loril mediante la “práctica de la monstruosidad” (52) que se repliega en el silencio y se hiperboliza mientras hiende en la problemática latinoamericana tensionada por la historia, la tradición, la lengua, el mercado y los dominios del poder.

La hermesis verbal como resistencia

La literatura hermética es “una estrategia y una política del signo por escrito”, Libertella lee en esas escrituras el momento de “estallido y dispersión de la lengua castellana” (51) y una “actitud de-volutiva” de la propia lengua, un resquicio o quiebre que se abre y que los escritores –lectores críticos– aprovechan para trastornar la barra de los signos que la lengua constriñe. El escritor hermético

transforma su escritura mientras late al ritmo de la barra (la cárcel del lenguaje) y de las rejas y travesaños de la historia latinoamericana; la escritura hermética trastorna esa barra, señalando con ello la sujeción pero también diciéndolo “todo sin moverse de los límites de su propia materia” (51).

“El árbol hermético de las vanguardias” latinoamericana es una “fuente brotante” (44) también un “árbol”, proviene de un “macizo” y es un modo trasplantado de literatura, “traspasa a América”. En su forma informe, como respuesta a la determinación del *eidoso* la *morphé*, no se deja penetrar por un sentido único sino resiste a la interpretación mediante un lenguaje y un signo escrito que problematiza no sólo los conceptos metafísicos sino también el espacio literario, lo vuelve crítico, sin olvidar, que en el mismo movimiento, Hermes es dios de lo cerrado, del comercio y las comunicaciones y de la “hermenéutica”, ciencia de interpretación de los textos. A la táctica del caballo de Troya, se agrega la del cerrojo de la hermesis, sin que ello implique la imposibilidad de circulación de esas literaturas. En el centro de ese proceso de descentramiento, Libertella coloca el Barroco, movimiento que va a producir el extrañamiento y la des-jerarquización de las formas petrificadas. Las escrituras provenientes del corpus hermético son el flujo y la marca de una grafía y una literatura en la que se lee no sólo lo que está inscripto sino también lo que no está, porque la hermesis se repliega frente a “la oposición ilustrada”, es literatura hecha de literatura y el escritor mantiene una posición crítica frente a las estrategias de producción literaria, a la lectura y a la escritura/reescritura de la literatura universal.

Tras la barra del signo

Ensayos no expone las fuentes ni argumenta sobre el hermetismo y sus derivas⁷, construye una genealogía y la mixtura con el Barroco,

7 En *El museo hermético. Alquimia & mística* de Alexander Roobse lee que ideograma, lenguaje cifrado y extraño carácter jeroglífico, remiten a la figura de Hermes Trismegisto y a los textos herméticos. Una constelación de sentidos y conceptos – que sufre accidentes, malas copias y traducciones, incluso su genealogía es dudosa– que Aby Warburg ubica en la Alejandría del fin de la antigüedad como el grueso de la filosofía hermética: la alquimia, la cábala, la jeroglífica, la mística, la magia

con Góngora, lo trasplanta a América, en Sor Juana, en la “tradición hermética sin acento barroco” de Octavio Paz, en la “tradición barroca con acento gongorino” de Lezama Lima, en la reunión de ambas con el “Neobarroco” de Severo Sarduy y en las diversas poéticas que bajan del “macizo” que desplazan la barra del signo como oposición a los estereotipos y arquetipos. Leer en los intersticios de las huellas que Libertella expone en sus textos, permite articular una lectura crítica de las poéticas que estructuran el árbol hermético. Libertella se pregunta por qué lugar de Góngora pasó Sor Juana para que Lezama Lima y Octavio Paz, hayan mostrado, a sus sucesores, el lado claro y el lado oscuro de “una misma luna hermética” (1993: 181).

En “Sierpe de Don Luis de Góngora”, Lezama Lima trabaja la luz y la oscuridad del poeta español. La luz de Góngora, que proviene de la luminosidad renacentista y del gótico –aunque en sus versos “desaparece la aguja y se entreabren las mil ventanas” (72)– provoca un alzamiento de los objetos y un apoderamiento de la incitación que quiere pero no quiere ocupar el sentido sino que exige “mirarle fíjamente el rostro” (72). La raíz juglaresca hermética hiende los versos pero a veces el rayo lanzado por el juglar se devora en su propia parábola, sin alcanzar lo oscuro porque las señales de Delfos surgen de un pizarrón nocturno que tiende afanosamente a borrarlas. Con todo, asesta Lezama Lima, Góngora se apega al único sentido, los objetos reciben su tiempo en la luz, por allí penetra el rayo metafórico, pero después se devora y extenua, lo prepara para el sacrificio que le impone la Contrarreforma poniéndole telones al paisaje, lo que hace de la luz gongorina, un contrarrenacimiento, una desmesurada oscuridad que comienza a hacer desaparecer el objeto del blanco mediante la transfiguración de la metáfora y la transmutación de la imagen al trabajar el campo poético hasta constituirlo en corpúsculo, en un fulgor que se transforma en enigma.

astral. El “Corpus herméticum” es traducido por Marsilio Ficino, un compendio de catorce tratados gnósticos-neoplatónicos de los primeros siglos del cristianismo atribuidos a Hermes, produciendo un enorme impacto en el mundo humanista y en el hombre del renacimiento. La lengua oscura, cifrada, de esa tradición, influye, por esa vía, en escritores de poéticas y épocas diversas, en el barroco, en el “romanticismo”, en el “idealismo alemán” y también en “la literatura moderna”, escribe Alexander Robb (11).

En el tratamiento de esos grados de la metáfora reside la luz y la oscuridad de Góngora, allí puede pensarse a Sor Juana, a Octavio Paz y su gramatología de la metáfora de la red, a Lezama Lima, en la digestión a oscuras de los universales, mediante una deglución que engorda volviendo adiposo el cuerpo de la letra para, en el verso final, exhibir el corpúsculo.

En *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Octavio Paz lee su poética con las mixturas derivadas del hermetismo, del barroco, del barroco español, y de “la sensibilidad criolla”. Sor Juana asombra por su originalidad haciendo confluír neoplatonismo, escritura jeroglífica, emblemas, versos de Góngora, entre los lenguajes que reescribe mediante la potencia transformadora de la lectura y la impronta escrituraria de lo propio. Paz afirma que el barroco de Nueva España es una “literatura transplantada” cuyo modelo es el barroco español y la poética de “Góngora” (80), de la que Dámaso Alonso señala: “sus metáforas son ecuaciones de tercer grado: su materia prima no es el lenguaje hablado ni el lenguaje literario sino las metáforas de las metáforas de esos lenguajes” (78). Asimismo, Lezama Lima, en “La curiosidad barroca”, afirma que en el barroco americano hay tensión y plutonismo, diabolismo y temeridad así como devoración y parodia de las culturas, que lo diferencia de la acumulación sin tensión y asimetría sin plutonismo del barroco europeo. El cubano señala el rebasamiento del gongorismo americano, el “lugar de primacía” de Sor Juana y hace referencia al gesto, por ejemplo, de la escritura de Hernández Camargo:

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 (233).

El exceso temerario se vuelve en Octavio Paz, el lado claro de la luna. Libertella lee esa singularidad desde los títulos octavianos: *In/mediaciones*, *Los signos en rotación*, *El signo y el garabato*, *El mono gramático*, en el viejo arrastre saussuriano de significantes y sonidos en *Conjunciones y Disyunciones* o la aliteración barajada al

infinito en *Sombras de obras* y el neologismo o la palabra-valija que se abre en *Topoemas* (1993:44). La gramatología de la red sostiene “No hay principio, no hay palabra original, cada una es metáfora de otra palabra [...] y así sucesivamente. Todas son traducciones de traducciones”, cita de *El mono gramático* que Libertella transcribe en *Las sagradas escrituras*, para señalar que Paz es un reescritor que encuentra en Grecia, “un signo de Teotihuacan” o relaciona a Buda con Marx, o con Michaux, o con Mallarmé (52) ya que mixtura el hermetismo con el surrealismo. En ese descifradero de literatura, en el que “Yo es tú” desaparece el autor, el sujeto se descentra, configurando un traductor, un portavoz que, en el hueco de la huella, plasma la analogía y la red como metáfora.

Lezama Lima reescribe el lado oscuro de esa luna. El cubano es “el juglar hermético” y el barroco que disemina se apodera de los elementos de la tradición culta sin renunciar al “desdén”, a la “risotada”, que Severo Sarduy descubre en las falsas citas, en los malos grados injertos de otras lenguas que la escritura lezamiana expone haciendo de los agujeros negros, un sistema que tritura universales para reescribirlos mediante una imagen distorsionada. En *Las sagradas escrituras*, Libertella sostiene que la canónica lectura de la poética lezamiana, sujeta a la esencialidad del movimiento artístico del barroco, no hizo más que reducir su obra (60), entonces, para leer a Lezama por fuera de la lectura estereotipada del “libro venerado”, anclada a su nombre, en el mercado o en la “cofradía”, considera el barroco como momento de corrupción de las costumbres de consumo y su “naturaleza proliferante” y revolucionaria “por su marginalidad cultural y geográfica”, que Libertella cita de *Relecturas: estudio de literatura cubana* de Roberto González Echeverría (60-1). Una gestualidad del barroco alrededor del cual los hábitos de lectura comienzan a “descentrarse, descentrarse, descerebrar y proliferar en otras figuras” (61). Libertella se detiene así en lo que Lezama “inventa” en “Sierpe de Don Luis de Góngora”, la incómoda figura del juglar hermético, “el *trobarchus*”, para los visitantes del castillo, que siguiendo la usanza oracular de Delfos altera la comunicación porque el hermético “no dice, no oculta, sino hace señales” (63) ya que el arte de “la palabra poética debe ser oscura” (Huizinga, en Libertella, 1993: 63) y se ofrece a un lector “indescifrado” que

revisa sus maneras de leer cuando “el jeroglífico, la oscuridad y el enigma” (59) comienzan a articularse en su lectura.

La teorización de Severo Sarduy en torno al barroco y neobarroco, abre una disrupción en la paradoja de Hermes Trismegisto ya que el neobarroco sardiano⁸ produce un desplazamiento (como también lo hace el barroco) y propone, en un cruce del barroco con el psicoanálisis y la lingüística, un descentramiento y doscen-tramiento que trae el desplazamiento del escritor del uno al dos. No sólo descentra una teología sino, con una audacia irreverente –como afirma Irlema Chiampi– extrae el barroco de su carácter reaccionario (como propaganda de la Contrarreforma, de la monarquía absoluta y el elitismo de la aristocracia) y toma el aspecto de rebelión por el juego dentro de un paradigma estético. En esa dirección, Irlema Chiampi y Valentín Díaz sostienen que el neobarroco de Severo Sarduy, como “máquina de lectura” (Díaz, 2010:49-50) y como revisión del “Barroco histórico” (Chiampi, 1994: 5), funciona, en la literatura latinoamericana –en el contexto de la crisis de lo moderno y en torno a los debates del postestructuralismo, respectivamente– como un “corte epistémico”, tal como Lezama leyó en el Barroco. Si Lezama redescubre “los prodigios verbales del barroco para legitimar el lenguaje literario americano, “Sarduy redescubre que el poder “fulminante de la desconstrucción barroca” (Chiampi, 8) puede lograr “la corrosión” que, mientras parodia “la reflexividad de las novelas del boom” (Chiampi, 9) –corpus que Libertella no considera en su lectura de la literatura latinoamericana– corroe el lenguaje “comunicativo, económico, austero” (Sarduy, 1974:100) del trueque capitalista.

Es posible pensar que ese es el corpúsculo desde el que Libertella piensa el neobarroco como una herramienta crítica-teórica con la que puede leerse la literatura latinoamericana, no sólo las poéticas barrocas y neobarrocas, sino aquellas que en su posición de

8 El término “neobarroco” ha sido usado frecuentemente para referirse a ejercicios verbales de escritores latinoamericanos como Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Carlos Germán Belli, o Haroldo de campos. Pero, escribe Irlema Chiampi, ha sido Severo Sarduy el escritor que pudo recoger esa tradición y desarrollar su teorización, en los años 60, cuando la crisis de lo moderno comienza a desalojar el autoritarismo producido por la Razón (1994, 171-183).

oponerse a la lógica del mercado y del capitalismo, a la sobredeterminación de los acontecimientos latinoamericanos, al *Logos* o forma única de la Razón, artificializan, proliferan o silencian, entre otras estrategias, un método de trabajo de lectura y reescritura que tiene como heroína, en el laboratorio, en el matrazo o la retorta, a la letra. El lado claro y oscuro de la luna no dejan penetrar el sentido, lo come, lo ovilla, para volverse enigma, jeroglífico; la barra del signo se desplaza, se vuelve cerrojo, hasta sustantivarse hermética.

El hermetismo resiste mediante diversas estrategias, Libertella señala maniobras de regresión como el hispanismo a ultranza de Macedonio Fernández; el uso de arcaísmos en los versos de Carlos Germán Belli; gongorismos e hipergongorismos como el de Roa Bastos: “clavada la Revolución en mi cabeza la pica guíname su ojo cómplice desde la plaza”, perdido en esta sintaxis ya nadie llega por ningún lado al dictador sudamericano de *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos, agrega Libertella en *Las Sagradas escrituras* (179).

Las poéticas de la cháchara perturban la barra mediante el trastorno de la sintaxis o la esquizofrenia como sucede en los poemas de Arturo Carreras, de Néstor Perlongher o de Emeterio Cerro – que así habla: “Foquearíamos si/que hartamasin/ ría/ pañoileante/ el fea naba que el serenil [...] nunca el espino su cruz le lleve seque del reniego renace un loro en capullo”(1993: 180) – o se cifran en el hermetismo del silencio, en la afasia, en el grotesco o en la perversión textual, una sucesión de palabras, de grafos, que golpean uno tras otro, en red o encriptados, haciendo leer en su rabia, la rabia de la grafía, según la enfermedad que le afecte a la letra, para de ese modo, como estrategia u política del signo, romper o desviar las expectativas de recepción, cartografiando otro mapa que, críticamente, resiste y revulsiona a los siervos ya que al hermético toda la tradición occidental le pertenece.

En América Latina, escribe Libertella, hay una literatura que se ofrece al mundo como lo real maravilloso y otra que “reescribe obsesivamente un texto antiguo” para enriquecer el continuo de la literatura, esa textualidad “empieza en la crónica indiana y termina en los libros que están escribiendo los contemporáneos” (1990:80-81). El “papagayo americano” (sic) habla reescribiendo mediante tres procedimientos: parodia, pastiche y arcaísmo, que plasma el texto estableciendo relaciones con otro antiguo o paralelo al que se está

escribiendo, para perturbarlo. El arcaísmo hiende en la crónica india toqueteando eso que se considera la raíz literaria más rancia e ilustre de las escrituras hispanoamericanas, la regresión también funciona como modo de protegerse y de diferenciarse de otras escrituras. El pastichesería el momento límite, cuando el escritor se vacía en la letra antigua produciendo, en un movimiento de acercarse o distanciarse del español antiguo, un efecto de grotesco, de burla o ridículo, que parodia o deforma el modelo ya que “paródica será toda práctica literaria” (1990:87). Por una parte, *Abrapalabra* de Luis Britto García a *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas, a *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier, pastichan la crónica, la relación de aventura, el informe, el libro de viajes, en un *consenso de terror* que quiere tapar el hueco, el borrón, el olvido, del acontecimiento del descubrimiento americano. Por otra parte, ciertos escritores producen una rara torcedura del español, como Macedonio o como Lezama que realiza una recuperación purista para luego artificializarlo, o como *Farabeuf* de Salvador Elizondo que es la forma de la utopía para Libertella, un libro que todavía no quiere ser leído, en el que todos sus elementos novelescos se hacen fantasmales para cumplir la utopía del subtítulo, “La crónica de un instante”. Elizondo quiere probar que todo significativo no es más que cifra, teatro, escritura de una *idea*, es decir, *ideo-grama*, afirma Severo Sarduy en *Escrito sobre un cuerpo*, ya que la pregunta que sostiene *Farabeuf* es “¿qué dio lugar al grafo, de qué realidad cada letra es jeroglífico, qué esconde y ausenta cada signo?” (1969:30).

La estrategia es hacer “pasta” del modelo leído, trastornar perversamente la barra como “manifestación salvaje de la parodia” (1990:90) para seguir reescribiendo Latinoamérica y su acontecimiento, atentar contra la barra del signo para escapar de la cárcel e ir en cualquier dirección de lectura, de narraciones literarias, de lecturas interdisciplinarias que provengan, de la teoría, la crítica, la lingüística o el psicoanálisis, para poner en práctica el metatexto como agente des-centrador de cualquier omnipotencia, esa estrategia es la de la ficción teórica, la de fingir la locura por la lectura y la de un saber que no se tiene: “Alguien, alguna vez, pensará en *Nietzsche* pero escribirá Sade [...] el texto teórico podrá ser portador de la ficción y la reflexión semiótica tejerá la trama del poema” (1990: 91-92).

Leer un mosaico de citas

“El árbol hermético de las vanguardias” expone un proceso de producción de literatura latinoamericana en el que se encuentran implicados tanto la lectura como la escritura. Libertella lee las transformaciones que provoca la lectura en las condiciones de posibilidad de esos textos que se plasman mediante la invariancia en la disposición de la inscripción del trazo en el blanco de la página que perturba la sucesividad del lenguaje y la transcripción de la escritura fonética, el trastorno de eso que Derrida denomina “el modelo enigmático de la línea” (1971: 114) que obliga a leer tanto en el sintagma como en el paradigma porque la escritura así dispuesta provoca sentido armando series. De ese modo, los herméticos resisten a los dominios del poder y se fugan del “espacio ficticio y neutralizante donde quedan sujetas al impreciso juicio de valor metafísico” (Libertella, 2008: 58).

La lectura crítica del lector ancestral y escritor de vanguardia, es el motor de las estrategias de la cháchara o del silencio, constituyendo, por lo tanto, la dimensión que posibilita lo “trans” en tanto las escrituras herméticas, en su forma in-forme, plasman y violentan, transgreden, transmigran, transponen, trasladan, transgeneran y transcriben, los lenguajes, para hacer literatura. El leer se imbrica con el escribir para perseguir el desbarre de la barra, una práctica de artificialización de los textos que se realiza en lo oscuro, en la hermesis, lejos de la luz solar de la interpretación, como un modo crítico de sobrevivir en la lengua y en el mercado.

Bibliografía

Chiampi, I. (1994). “La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno”. En *Criterios*, La Habana, n° 32, 171-183.

Derrida, J. (1971). *De la gramatología*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Díaz, V. (2010). “Severo Sarduy y el método neobarroco”. En *Confluente*, Bologna, vol 2, n°1, pp 40-59.

Lezama Lima, J. (1988). “Sierpe de don Luis de Góngora”, “La curiosidad barroca”. En *Confluencias*, La Habana, Letras Cubanas.

Libertella, H. (1990). *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Buenos Aires, GEL.

_____ (1993). *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires, Sudamericana.

_____ (2003). *La Librería Argentina*. Córdoba, Alción.

_____ (2008). *Nueva escritura en Latinoamérica*. Buenos Aires, El andariego.

Paz, O. (2004). *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica.

Roob, A (2006). *El museo hermético. Alquimia & mística*. Colonia, Taschen.

Sarduy, S. (1969). *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires, Sudamericana.

_____ *Barroco*. Buenos Aires, Sudamericana, 1974.

II - IMÁGENES, PALABRAS, SÍMBOLOS

CONSTRUCCIONES VISUALES, CONSTRUCCIONES POÉTICAS

LA SUSTANCIA DEL ESTILO DE MARTÍ

Ariela Schnirmajer

El 27 de abril de 1886, en su Carta a Bartolomé Mitre y Vedia hijo, Martí describe el momento de mayor algidez de los conflictos entre el capital y el trabajo en los Estados Unidos:

El buen vivir y el ligero pensar son cosa grata y cómoda; pero no bastan a espantar los problemas de los tiempos, que se sientan mal de nuestro grado en el festín como el fantasma de Banquo (EC, 23: 108).¹

No es la primera vez que el cronista se refiere a las desigualdades sociales. El 29 de mayo de 1885 efectúa un diagnóstico respecto de las fisuras de la modernidad norteamericana, bajo la forma de la máxima: “El oro rebosa; pero el pan falta” (EC; 22:112). Esta problemática ocupa gran parte de las *Escenas norteamericanas*; sin embargo, en 1886 cobra mayor relevancia.

A diferencia de la breve afirmación anterior, la primera cita introducida en este artículo pertenece a *Macbeth*, donde el fantasma recuerda la traición de los poderosos.

Esos fantasmas que aparecen en la prosa martiana nos remedan aquello que, ni vivo ni muerto, ni dentro ni fuera del mundo, soporta el orden del mundo pero no tiene agencia reconocible en este orden de cosas: los marginados, los inmigrantes, los obreros que recorren las crónicas de Martí y se vuelven fantasmas ante la violencia del orden estatuido.²

La cita ejemplifica la relación entre tradición literaria y compromiso social en Martí. ¿Pero cómo puede escribirse sobre un

1 A partir de aquí, cada vez que cite EC, haré referencia a Obras completas. Edición crítica, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2010-2017.

2 La cita anterior pertenece a Ezequiel de Rosso en su presentación de *Ciudades, retazos ardientes. La cuestión social en las Escenas norteamericanas* de José Martí (2017).

fantasma? ¿Cómo escribe Martí sobre los desplazados en *Escenas norteamericanas*? ¿Cómo compone las escenas de la interacción entre los burgueses y los obreros?

Las dos crónicas martianas escritas el 27 de abril de 1886 y publicadas respectivamente el 4 y 6 de junio de 1886 son un corpus privilegiado para indagar en los modos en los que Martí escribe sobre el fantasma obrero y para ello cifra su confianza en la eficacia del discurso literario, en diálogo con la prensa gráfica de la época, estableciendo acercamientos y diferencias respecto de la misma.

Entre lo visual y lo verbal

Y una caricatura de *Puck*, que es aquí un semanario cómico, con láminas de colores, un gatillo, a quien en la primera lámina da a beber leche una niña, con permiso de su maestra, que le guarda el libro, -en la lámina última se ha convertido en aterradora fiera; la maestra, rota a un lado; el libro, bajo la garra; la niña, subyugada y temblorosa (EC, 22:31).



Ilustraciones 1 y 2: “A picture without words”, *Puck*, 16
 january 1884, vol. XIV, n° 358.

La cita anterior, incluida en la crónica de José Martí al diario *La Nación* de Buenos Aires del 9 de febrero de 1885, se refiere al creciente poder político que ha adquirido la Iglesia católica en los Estados Unidos, en una sociedad conformada a partir de una gran heterogeneidad social y religiosa. El ingreso de la caricatura gráfica en la entrega sintetiza el análisis efectuado en varios párrafos anteriores y le confiere contundencia a la interpretación. A través de la representación alegórica se remarca que el inadvertido poder de la iglesia católica, figurado en el “gatillo”, se ha tornado amenazante; proceso que ha sido plasmado en el pasaje de la lítote (“el gatillo”) a la hipérbole (“aterradora fiera”).

El caso anterior ejemplifica uno de los mecanismos privilegiados que subyace a la crónica martiana y que se puede extender a buena parte de la crónica modernista: el trabajo de escritura como un ejercicio de lectura. La diferencia radica en la peculiar biblioteca de cada corresponsal. De esta forma, aun en un género discursivo como la crónica, en donde el referente real ocupa un espacio central, el suceso se compone a partir de una operación de *sobreescritura*, categoría acuñada por Julio Ramos.

La relevancia del aprendizaje martiano alcanzado con la lectura del periodismo norteamericano fue estudiada, entre otros, por Ramos en su análisis de la última crónica de Martí en *La Nación* (1891), “El asesinato de los italianos” –como reescritura de un reportaje en el *New York Herald* (1989: 110-111)–. En continuidad con la lectura del crítico portorriqueño, los trabajos de Susana Rotker (2003: 1862-1880) y Kessel Swchartz (1984: 133-153), analizaron la reformulación efectuada por Martí de la prensa escrita norteamericana para componer sus *Escenas*. Más reciente, se destaca el aporte de José Ballón Aguirre, quien entrecruza textos periodísticos martianos con la prensa neoyorquina –escrita y gráfica– referida a las elecciones presidenciales de 1884 en los Estados Unidos (2003:249-308).

Entroncada en estas lecturas, propongo considerar el diálogo del corresponsal, no ya con el periodismo escrito, sino con algunas caricaturas gráficas de *Puck* y *Harper's Weekly* en sus juicios sobre los conflictos entre el capital y el trabajo.

Es necesario tener presente que, entre los principales adelantos de la prensa norteamericana en el período comprendido entre 1880 y 1900 se encuentran los dispositivos mecánicos que permitían el

mejoramiento de las ilustraciones en los periódicos. Hasta entonces, las revistas habían estado a la cabeza en el suministro de los grabados en madera. Las revistas de comentarios y de sátira –*Puck*, *Lifey Judge*– que empezaron a publicarse hacia 1880, dependían de ilustraciones y de caricaturas para atraer a su público. Martí sigue con atención el desenvolvimiento de este sector del periodismo, con ediciones a bajo precio y éxito en la captación de espacios publicitario, e incluso suele enviarles ejemplares a sus amigos, tal como se observa en su correspondencia a Enrique Estrázulas, embajador uruguayo en Estados Unidos, en su deseo por educar al ciudadano a través de diferentes medios; entre ellos, el periodismo.

Conflictos entre capital y trabajo

La década de 1880 en los Estados Unidos fue testigo de fuertes enfrentamientos entre burgueses y trabajadores. La nación necesitaba contar con una vasta mano de obra y se presentaba como una tierra de libertad y oportunidades para todos aquellos inmigrantes que huían de una Europa pauperizada y persecutoria de distintas minorías. Sin embargo, la rápida absorción de trabajadores en la industria norteamericana generó la sobreproducción y la dificultad de ubicar estas mercaderías en el mercado interno y externo. La desocupación y los conflictos entre diversos grupos inmigratorios se sucedieron rápidamente. Los enfrentamientos entre capital y trabajo tuvieron su momento de mayor algidez en 1886. En ese marco se produjo el gran crecimiento de la Asociación de los Caballeros del Trabajo, organización que nucleó y orientó los reclamos de los obreros por carriles conciliatorios.³

3 La Noble Orden de los Caballeros del Trabajo fue una organización obrera fundada por Uria Stevens en Filadelfia en 1869. *Knightsof Labor* fue la primera organización obrera creada en los Estados Unidos. Fue una organización secreta hasta 1878. Durante la década de los ochenta su membresía creció notablemente y en 1886 ya contaba con más de 600.000 afiliados. Abogaba por el establecimiento de cooperativas y asociaciones de ayuda mutua, pero se oponía de hecho a la participación de los obreros en las luchas políticas y practicaba la colaboración de clase. Sus afiliados ignoraron la prohibición de sus dirigentes de participar en la huelga de 1886 y esto le hizo perder influencia a la organización. En 1890 ya había sido opacada por la American Federation of Labor y se desintegró a fines de esa década.

Martí aprecia el funcionamiento de la Asociación, los modos de conseguir fondos para sostener a los obreros en huelga.⁴ Valora, especialmente, la labor educativa que emprende la dirigencia sindical en relación a sus bases, es decir, respecto a los inmigrantes recién agremiados. Sin embargo, el rápido crecimiento de la Asociación, en 1886, acelera los plazos y produce discontinuidades en la tarea formativa. Este es un argumento fuerte de Martí en relación a las motivaciones de las huelgas prematuras de dicho año y en su defensa de la Asociación de los Caballeros del Trabajo frente a los elementos radicalizados, argumento que lo diferenciará de *Harper's Weekly*. En 1886 los conflictos adquieren mayor virulencia y desembocan en violentas huelgas, asedios y *boicots*, en cuya organización las bases superan a la dirigencia.

Las huelgas de conductores de carros se ramificaron y derivaron en la gran huelga ferrocarrilera de 1886, que mantuvo en vilo a vastas regiones de los Estados Unidos, impidió la distribución de bienes de consumo y mercancías a los diferentes estados y puso en evidencia el crecimiento y la gravitación de la Asociación de los Caballeros del Trabajo.⁵

Mientras que, en crónicas anteriores, el cronista ponía en escena su compenetración con los problemas de los obreros, a pesar de mostrar un saber diferencial, aquí en “Las grandes huelgas en los Estados Unidos” critica abiertamente a los nuevos miembros radicales, que han declarado una huelga prematura, violenta y evitable.⁶

4 La vía conciliatoria se traduce en medidas concretas: en una zapatería en huelga, ante la imposibilidad de garantizar el salario de los obreros, se decidió reconocer a los trabajadores una parte en los productos de la fábrica (EC, 23: 95). Explica el corresponsal: “Crece este sistema. Acaso sea el que predomine, como único medio justo de dar en la producción de la obra la porción correspondiente al dueño y a los operarios” (EC, 23: 95).

5 Según diversas fuentes (Delello, 1977; Lazarus Goldberg, 1985; Craig, 2000; Foner, 1955), estas huelgas tuvieron su motivación en los acontecimientos sucedidos en 1884, cuando la Missouri Pacific Railroad, empresa del monopolista Jay Gould, redujo en dos oportunidades el salario de sus empleados. Los trabajadores afectados declararon la huelga y diversos gremios se les unieron para solidarizarse. La Orden de los Caballeros asumió la dirección del movimiento.

6 Alentados por la ilusión de poder que habían adquirido los obreros ferroviarios de la Missouri Pacific en huelgas anteriores, llaman a un nuevo cese del trabajo. En menos de un mes, la protesta se extendió a 9000 obreros y paralizó el tránsito de trenes en más de 5000 millas de vía. La compañía consiguió rompedor huelgas, la

Esta huelga puso de relieve la profunda división que existía entre los dirigentes nacionales de los Caballeros del Trabajo y sus líderes regionales: aquellos, reacios a las huelgas, estos, en gran parte, impacientes y radicales. Martí atiende a esta división y toma partido por el grupo moderado y por su dirigente, Terence Powderly. En ese contexto, se conforma una comisión para el estudio y arbitramiento de los casos de disputa entre los obreros y sus empleadores, tribunal que contaba con el apoyo de los distintos sectores de poder. La centralidad de esta comisión se observa no solo en los argumentos martianos sino también en la estructura de ambas crónicas: las dos confluyen, en el cierre, en la imagen última del tribunal.

Rosas rojas

“En estas cartas decimos los hechos, no en su osamenta ponderosa, sino *en su jugo*: de modo que cuando razonamos, vamos contando” (la cursiva nos pertenece) (EC, 23: 111). El cronista explica su modo de componer la entrega, en la que alterna entre la narración de los asedios provocados por los trabajadores, –de los que se distancia–, con el análisis de las diversas causas que desembocaron en dicha acción de fuerza. Ahora bien, la alternancia entre la narración de los acontecimientos y el análisis social y político se cifra en una intensa poetización de la prosa y en la compenetración de las imágenes en la lógica narrativo-argumentativa. Para llegar al *jugo*, es decir, a “lo provechoso, útil y sustancial”, (DRAE, 1884), el cronista confía en el poder de lo literario, estableciendo disputas soterradas con algunas representaciones de la prensa gráfica respecto de la significación de la Asociación de los Caballeros del Trabajo.

La primera parte de la crónica publicada el 4 de junio de 1886 se inicia con una imagen que, a modo de *ritornelo*, se va modificando a lo largo del texto y convoca a otras imágenes que connotan la conmoción e ira desatada por los huelguistas y las fuerzas policíacas.

No ha abierto esta vez la primavera con lilas y heliotropos, sino con rosas; ni están de acuerdo los cielos y las mentes inquietas (EC, 23: 108).

fuerza pública intervino y la protesta tomó un cariz violento. Es la primera vez que Martí se opone a una huelga, de allí nuestra atención en su argumentación.

El siglo tiene las paredes carcomidas, como una marmita en que han hervido mucho los metales. Los trabajadores, martillo en mano, cuando no Winchester al hombro, han comenzado a palpar las hendiduras, y a convertir en puertas anchas los agujeros, por donde entren a gozar en paz, aunque se les manchen los vestidos de la sangre propia, o ajena, de un estado nuevo [...] para sustentar la casa sin miseria.

Con rosas rojas abrió la primavera; con manchas de sangre sobre la yerba verde; con obreros muertos y alguaciles muertos, con acciones de armas entre los obreros del ferrocarril Missouri Pacific, ocultos en la yerba, con el Winchester encendido (...) (EC, 23:111).

Las rosas rojas como metáfora de la sangre derramada se tensan con la imagen de la marmita: calor, presión, sangre tejen el campo semántico de lo violento. Es en la continuidad de las imágenes hiperbólicas donde se tejen los argumentos que ven el exceso en ambos sectores: capitalistas y obreros radicalizados. Sin embargo, la violencia es el corolario de una serie de antecedentes que el cronista intenta desentrañar para comprender sus motivaciones. Es por ello que toda la primera crónica se orienta a analizar sus causas.

Martí ve en el exceso de producción industrial, debido a la tarifa proteccionista, el verdadero causante del problema social, temática que irá ocupando mayor espacio en sus crónicas.⁷ El cronista posee un saber diferencial respecto de las causas del problema obrero, ya que señala que estas razones macroeconómicas podrían explicársele a los trabajadores. Sin embargo, éstos ven la justicia de sus reclamos desde otra óptica. A continuación, el cronista introduce, mediante una larga acumulación anafórica, los argumentos de los trabajadores:

Pero como ellos se han hecho ya su código de derechos, que tienen muy cimentados en razones; como ellos ven que sus males provienen en parte visible de la insolencia y desdén del capital organizado, de las combinaciones ilegítimas de éste, del sistema de desigual

7 En relación con las discusiones entre proteccionismo y libre comercio en 1888, véase mi artículo “El buen gobierno o la dialéctica del saco y el chaleco” en Weinberg, Liliana y García de la Sienra, Rodrigo (coords.) (2018).

distribución de las ganancias que mantiene al trabajador en un perpetuo estado de limosnero; como ellos no hallan justo que los salarios de los trabajadores de ferrocarril no pasen de un mendrugo y una mala colcha, para que puedan repartirse entre sí dividendos gargantuescos los cabecillas y favorecidos de las compañías, [...] como el santo veneno de la dignidad humana ya no quiere salirse de las venas de los hombres, y los hincha y los impulsa, --resulta que con una justicia acá, y allá una violencia, los trabajadores se han puesto de pie, decididos a no sentarse sino mano a mano con el capital que los emplea (EC, 23:110).

En la cita anterior, la enunciación remite a la tercera persona del plural, es decir, a los obreros; sin embargo, la voz del cronista se compenetra con la legitimidad de las razones de los trabajadores y reitera formulaciones de otras crónicas donde el corresponsal se afiliaba con sus reclamos. Mediante el recurso de la antítesis, el fragmento configura dos campos semánticos antitéticos: el capital y el trabajo. La hipérbole (dividendos gargantuescos) se refiere al exceso del capital versus la lítote, cuyo campo semántico remite a situaciones de necesidad y urgencia de los trabajadores (limosnero, mendrugo, mala colcha). Asimismo, en los “dividendos *gargantuescos*” asoma el saber literario del cronista. Recordemos que en *Gargantúa y Pantagruel*, conjunto de novelas escritas en el siglo XVI por François Rabelais, se narra la historia de dos gigantes: Gargantúa y Pantagruel, y sus aventuras. En este caso, Martí traslada el sentido de lo “pantagruélico” a lo “gargantuesco”. En *Pantagruel*, Rabelais describe la vida de un gigante de apetito voraz que ha dado forma a la expresión “banquete pantagruélico”. En la presente cita, el apetito voraz tiene como referente las ganancias que se reparten los dirigentes de las compañías monopólicas, sugiriendo una serie connivencias y traiciones.

Sumado a esto, hay que tener en cuenta que los recursos de la hipérbole y la litote para representar el conflicto entre capital y trabajo provienen de la prensa gráfica norteamericana, a la que Martí frecuentaba, como se observa en la caricatura gráfica de Puck de 1883 (cf. véase Schnirmajer, 2017: 185-187).

La crónica participa de la justicia de los reclamos, pero se distancia de los caminos violentos emprendidos por el ala radical de la

Asociación de los Caballeros del Trabajo. Les otorga legitimidad a las voces obreras, pero discrepa respecto de sus métodos. El cronista se detiene en los excesos de los trabajadores y acusa al responsable de los asedios: Martin Ivons, aunque no lo nombra. Como una imagen poliédrica que se empeña en sopesar el problema del trabajo desde todos los puntos de vista y que desea abarcar a todos los sectores sociales involucrados, Martí incluye la reacción de los propietarios de los negocios boicoteados y la de los medios de comunicación: los primeros recurren a las armas o bien se disponen a cumplir con las tareas dejadas vacantes por los trabajadores; los segundos alientan a los propietarios a contener los asedios. En ese contexto, la justicia comienza a establecer juntas mediadoras.

En la crónica martiana, el corresponsal efectúa una enumeración generalizadora de los casos de boicot, para luego individualizar uno debido a la publicidad adquirida:

y una brava panadera, a quien querían obligar los panaderos, asociados a que no empleara a hombres que no fuesen de su asociación, le han enviado de todas partes por su firmeza, regalos en dinero, y pedidos de pan; y el juez ha multado uno sobre otro a los asociados que sitiaban, o *boicoteaban* la panadería (EC, 23: 118).

Lejos de la defensa martiana de la señora Gray y su firmeza para resistir a los boicoteadores, la caricatura gráfica de *Puck* del 28 de abril de 1886 recurre al humor para ironizar acerca de los beneficios económicos que éste le trajo a la panadería de la señora Gray. En consecuencia, la sastrería del señor Minzesheimer coloca un cartel en el que indica que su comercio sufrió el boicot. De esa manera, logra la solidaridad de los consumidores y el incremento de las ventas. Transforma el reclamo obrero en una estrategia mercantil.



Ilustración 3: *Puck*. 28 de abril de 1886

Viñeta 1: Tiempos duros para el señor Minzesheimer. “El trabajo no va bien”

Viñeta 2: Pero el señor Mizesheimer lee el diario y se le ocurre una idea.

Viñeta 3: La idea funcionó. Rompió el record de la panadería de la señora Gray.

Viñeta 4: Rebecca, si usted los deja ir, yo le cierro el negocio.

La siguiente caricatura publicada por Thomas Nast en *Harper's Weekly* el 24 de abril de 1886, tres días antes de la escritura del caso en la crónica martiana, se refiere al mismo suceso:⁸

8 El *Harper's Weekly. A journal of civilization* fue un semanario estadounidense publicado entre 1857 y 1916. Considerado uno de los más importantes periódicos de Estados Unidos, aún resulta significativo para el conocimiento de su época por las numerosas ilustraciones, los artículos acerca de temas políticos y una apreciable literatura de ficción.



Ilustración 4: La cortesía de los caballeros modernos.
Harper's Weekly, 24 de abril de 1886

Thomas Nast, como Martí, critica el boicot de los Caballeros a la panadería de la señora Gray. La caricatura de Nast representa el boicot en el cual un grupo de los caballeros del trabajo se manifestó en 1886 en contra de la panadería de la Sra. Gray en Nueva York. El sindicato aseguró que ella se negó a permitir que sus trabajadores se organicen. Sin embargo, la señora Gray insistía en que los trabajadores libremente habían elegido no hacerlo. La caricatura presenta a los “Caballeros” con aspecto desaliñado, en oposición al código de caballerosidad de sus antepasados medievales. Más que mostrar la peligrosidad de los manifestantes, la caricatura enfatiza lo inapropiado de las comparaciones efectuadas por los Caballeros entre la dama de aspecto amable con Jay Gould, el magnate de los ferrocarriles. En los afiches se lee “She is a giant fiend like Gould” (“Ella es una gigante malvada como Gould”) y “She is a monopolist of bread pie” (“Ella es la monopolista de los pasteles”).

Si bien Nast y Martí coinciden en el enjuiciamiento de las prácticas del boicot en el caso de la panadería de la señora Gray, el primero ironiza desde el título sobre la Asociación de los Caballeros del Trabajo como un todo, sin efectuar ningún tipo de distinción entre sus distintas ramas. En cambio, en la crónica analizada, Martí deja entrever que el sector moderado logrará encauzar los reclamos violentos mediante la educación de los obreros y a través de soluciones conciliatorias y profundas. Esta posición se encuentra fuertemente vinculada con la firme defensa martiana de Terence Powderly, el líder de la Asociación de los Caballeros del Trabajo que desea encaminar los reclamos por la paz, mas por el momento no lo logra. Analizamos la posición martiana respecto del líder sindical y respecto de la organización que lidera, en comparación con dos caricaturas gráficas de la época.

La caricatura gráfica titulada “What’s in a name” publicada en *Harper’s Weekly* el 10 de abril de 1886, también por Tomas Nast, nuevamente se postula contra los Caballeros del Trabajo. La composición se propone instar a los Caballeros del Trabajo a tomar medidas que no involucren la violencia en el camino de los cambios necesarios en torno al trabajo. Es por ello que en la zona derecha de Terence Powderly se lee “Arbitration instead of strikes and boycotts”. La leyenda está firmada por el propio Terence Powderly. Sin embargo, del lado izquierdo, el dirigente porta en su mano dos hierros candentes, que remiten a la cuestión ferrocarrilera, contra quien la Asociación luchó por salarios dignos y por la jornada laboral de 8 horas. La leyenda que figura a la izquierda se opone a la de la derecha y propicia la extensión de la huelga a toda la nación norteamericana si el conflicto ferrocarrilero no llega a una solución favorable para los trabajadores.

La figura de Powderly ocupa el centro de la escena y tiene apoyado en sus piernas un periódico donde se lee: “The Knights of Labor Of America” y “T.V Powderly”. Aquí se alude al tratamiento de los medios de comunicación respecto de la Asociación que contribuyó a su caída. Finalmente, el título de la caricatura, “What’s in a name” remite al apellido del líder sindical Powderly: el mismo está sentado sobre un barril de pólvora (“gunpowder”) y la primera parte de la palabra en inglés “powder” (pólvora) forma parte de su apellido. De esta manera se enfatiza la responsabilidad del líder sindical en los acontecimientos que involucraron la violencia obrera.



Ilustración 5: Nast, Tomas (1886) "What's in a name!". En *Harper's Weekly*, 10 de abril de 1886.

En las antípodas de esta construcción acusatoria, Martí compone la imagen de Powderly con tres cualidades centrales: el saber específico de su trabajo, la defensa de los derechos de la gente humilde y, sobre todo, el control.

Powderly, el gran maestro de la orden de los Caballeros que puede, con las herramientas del trabajador, componer, acostado sobre la tierra, una máquina rota, y, con la augusta serenidad del hombre de Estado, reprimir en su pecho robusto las oleadas de la indignación, para que no se perturben en la mente los pensamientos de justicia. Sólo el que se manda, manda. (EC, 23: 121).

De esta manera, podemos concluir que mientras Nast vincula a Powderly con la violencia obrera y lo hace responsable de la misma, Martí confía en que es el indicado para encauzar el movimiento.

En cuanto a los tribunales de arbitramento, un ejemplar de *Puck* fechado el 17 de marzo de 1886, en sus páginas internas introduce la

necesidad de su conformación, en coincidencia con *Harper's Weekly*. En la parte inferior contiene un epígrafe en donde se lee: "Arbitration is the true balance of power". Puck: "Don't meddle with the hands, gentlemen – this pendulum is the only thing to regulate that clock!".



Ilustraciones 6 y 7: *Puck*, 17 de marzo de 1886

El reloj representa a la sociedad capitalista; el péndulo, al tribunal de arbitramiento, sostenido por Puck, quien se encuentra parado sobre un libro titulado "sentido común". De un lado del reloj se halla el empresario, y del otro, el trabajador. Es clara la inflexión conciliadora, con las bolsas rellenas de capital a cada lado. Lo interesante para nuestro análisis es que el monopolio, que hacia 1884

poseía una representación amenazante, en esta caricatura se halla desplazado del tribunal de arbitramento. Al platillo con la leyenda “monopolio” no se lo ubica en el extremo de los empresarios.

A continuación, citamos el cierre de la segunda crónica de Martí.

(...), ya son oídos a la par, sin diferencia alguna de respeto, el Gould, el buhonero que ha olvidado en la prosperidad las miserias con que empezó su pasmosa fortuna, y el Powderly, el mecánico generoso, que ha preferido a su adelanto personal la consagración a la defensa de los derechos de la gente humilde (EC, 23:121).

En la caricatura gráfica, a ambos lados de cada sector figuran carteles con sus principales lemas. Del lado del empresario: “Resistiremos el boycott”, “Fábricas cerradas”, “no queremos la unión”. Del lado del trabajador, “organizarse para protegerse”, “gran organización de los trabajadores”, “huelga y boycott”, “derechos y trabajo”. Si bien Martí, en ambas crónicas, expone los argumentos de ambos sectores, y traduce, para el lector porteño, el fenómeno del “boycott” o asedio, – experiencia con la que no cuenta–, notamos un argumento que no se encuentra en *Puck* y que Martí valoriza. Se trata del interés formativo de las bases, cuestión que remarcamos en páginas anteriores. La educación es la llave para transformar al obrero en un sujeto consciente de sus derechos y deberes, oficia de freno a la violencia.

Martí compone la crónica, arma la palabra literaria con un optimismo envidiable hoy en día. En ese marco, establece un fluido diálogo con la prensa gráfica norteamericana, entre confluencias y distanciamientos. Las corresponsalías martianas se nutren de diversos discursos sociales, con los cuales modela su pensamiento respecto del conflicto social. La riqueza radica en el peculiar procesamiento de estos materiales. En esta comunicación, nos interesó enfatizar su peculiar lectura de la sátira política de *Puck* y *Harper's Weekly* en un fuerte entramado poético.

Bibliografía

Ballón Aguirre, J. (2003). “Mil votos contra James G. Blaine (1884-1885)”. En *Martí y Blaine en la dialéctica de la Guerra del Pacífico* (1879-1883). México, UNAM, pp. 249-308.

Delello, R. J. M. (1972). *The growth of the Knights of labor in 1885-1886: reconsidered*. Cornell, Cornell University.

Foner, P. S. (1980). "Visión martiana de los dos rostros de los Estados Unidos". En *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, n° 3, pp. 218-236.

Martí, J. (2011). *Obras completas. Edición crítica*, t.22:1885. Estados Unidos. La Habana, Centro de Estudios Martianos.

_____. (2011). *Obras completas. Edición crítica*. t.23:1885-1886. Estados Unidos. La Habana, Centro de Estudios Martianos.

Lazarus Goldberg, J. (1985). *Strikes, organizing and change: the Knights of labor in Philadelphia. 1869-1890*. Nueva York, University of New York.

Puck. "A picture without words", 16 de enero de 1884, vol. XIV, n° 358.

_____. "The boycott as a business boom", 28 de abril de 1886, vol. XIX, n° 477.

_____. "The chivalry of modern knights", 24 de abril de 1886.

_____. "Arbitration is the true balance of power", 17 de marzo de 1886

Harper's Weekly, "What's in a name", 10 de abril de 1886.

Ramos, J. (1989). "Límites de la autonomía: periodismo y literatura". En *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México, FCE, pp. 110-111.

Rotker, S. (2003). "Intérprete de dos mundos. Las crónicas de José Martí y la prensa norteamericana". En Roberto Fernández Retamar y Pedro Pablo Rodríguez (coords.) José Martí, *En los Estados Unidos. Periodismo de 1881 a 1892*. México, Archivos, pp.1862-1880.

Schawartz, K. (1984). "A source for three Martí letters-the art of translation and Journalistic creation". En *Revista de estudios hispánicos*, tomo XVIII, n° 1, enero, pp. 133-153.

Schnirmajer, A. E. (2017). *Ciudades, retazos ardientes. La cuestión social en las "Escenas norteamericanas" de José Martí*. Buenos Aires, Corregidor

Weinberg, L. y García de la Sienra, R. (2018). (coords). *Siglo XIX. Tiempo de Letras*, en prensa.

DE PALLIÈRE A MEYER

IMÁGENES PARA LA GAUCHESCA
DE ESTANISLAO DEL CAMPO

Juan Albin

I

La literatura gauchesca mostrará a lo largo de su historia un interés particular y frecuente por las imágenes. En ocasiones ese impulso visual del género se canalizará en la realización de ilustraciones que acompañarán sus textos en el mismo soporte impreso. Entonces, esas imágenes podrán ser pensadas como una transposición visual y, por lo mismo, una primera lectura de esos textos inscripta en la misma publicación. Ese será el caso, por ejemplo, de las ilustraciones realizadas por Carlos Clerice para *La vuelta de Martín Fierro* en 1879, o de aquellas que en 1866 adornan las primeras ediciones del *Fausto* criollo, firmadas por Henri Meyer. El interés de la gauchesca por las imágenes no se agotará, sin embargo, en esa tendencia: frecuentemente también recurrirá a la écfrasis, que permitirá que el género se relacione de otro modo con algunas imágenes artísticas sobre las que posó especialmente la mirada. Así, en la línea del *Fausto* de Estanislao del Campo, en que Anastasio el Pollo narra y describe sus impresiones de la representación de la ópera de Gounod y por tanto transpone al discurso gauchesco el espectáculo teatral y musical en el Colón, José Hernández hace que su criatura ficcional, Martín Fierro, comente la exhibición del cuadro *Los treinta y tres orientales* de Juan Manuel Blanes, en otra interesante écfrasis gauchesca. Por último, a veces la literatura gauchesca estimulará la producción de imágenes en sentidos que excederán los espacios impresos del género. Así, en 1859 un poema publicado en *La Tribuna*, titulado “Anastasio el Pollo al Gaucho San Pedrino” y firmado por el heterónimo gauchesco de Estanislao del Campo (el mismo Anastasio el Pollo, que en esas primeras publicaciones aparece inscrito con c: Anastacio),

estimuló muy rápidamente la realización de un cuadro que se exhibió, casi en seguida, en el almacén Fussoni. Se trata de una imagen que se reproducirá en forma litográfica, algunos años más tarde, en el *Álbum Pallière. Escenas Americanas. Reproducción de cuadros, acuarelas y bosquejos*, que apareció por entregas entre mayo de 1864 y junio de 1865 (Amigo; 2007; Penhos, 2011). El artículo en que *La Tribuna* celebró en 1859 la realización de Pallière nombra esa obra como un cuadro, lo cual sugiere en principio que se trataría de un óleo. Ya en el siglo XX Manuel Mujica Láinez identificó ese cuadro con una obra que se encontraba en la colección de Antonio Santamarina y que fue reproducido cuando la editorial Peuser hizo en 1945 la edición del *Diario de viaje por la América del Sud* de Pallière. Sin embargo, aquella obra de la colección Santamarina no es un óleo sino una acuarela. El mismo Pallière, al editar su álbum en 1864/1865, estableció esa distinción entre sus obras: se trató, entonces, de la reproducción litográfica de “cuadros, acuarelas y bosquejos”. ¿La imagen que nos ocupa fue en principio una acuarela? ¿O esa imagen –comentada por *La Tribuna* en 1859– empezó siendo un “cuadro” al óleo que actualmente desconocemos? Lo cierto es que, en las versiones a la acuarela y como litografía, la imagen trabajará en la senda de los álbumes de usos y costumbres que desde fines del siglo XVIII se fueron constituyendo en una tradición muy activa no solo en las prácticas de los artistas viajeros sino también en las de los locales. Escena costumbrista en una pulpería, la composición que puede apreciarse en la acuarela se articula en torno a la figura del pulpero detrás del mostrador; a sus lados, el artista situará diversos grupos de gauchos (adultos la mayoría, aunque también se incluye un niño), vistiéndolos de formas diversas y haciendo uso del recurso costumbrista de colocar las figuras en diferentes posiciones para mostrar sus prendas por delante, por detrás y también de perfil (Fig. 1).



Fig. 1: Jean Léon Pallière. *Interior de una pulpería*. Acuarela. Ca. 1859.

En la versión litográfica, en el álbum de 1864, Pallière redoblará la apuesta y aun agregará entonces dos figuras gauchas más, en posiciones, gestos y vestimentas diversas, dándole aún más variedad a una composición que no deja de estar muy bien estructurada (Fig. 2). Imagen costumbrista, sin dudas, no deja de tener cierta extrañeza si se la pone en el contexto de la representación iconográfica del gaucho durante el siglo XIX, aun cuando dé cuenta de una práctica que hoy sabemos fue muy usual en el Río de la Plata: se trata de una escena de lectura oral y colectiva, en una pulpería; el pulpero, en el centro de esa escena y con un periódico extendido entre sus manos, lee para las figuras gauchas que lo rodean.



Fig. 2. Jean Léon Pallière. “La pulpería (Campaña de Buenos Aires)”, en Álbum Pallière. *Escenas americanas. Reproducción de cuadros, acuarelas y bosquejos*. Taller de Jules Pelvilain Litografía. 1864-1865.

La imagen de Pallière –en sus diferentes versiones entre 1859 y 1865– parece haber trabajado, en ese sentido, con las dos primeras décimas del poema que *La Tribuna* publica el 16 de febrero de 1859:

Hoy a eso del medio día
 Aparcero Sanpedrino
 Manié el *tordillo sabino*
 Y entré a una pulpería
 Ande *como hacienda* había
 Amigaso una runión
 Que emprestaba su atención
 Porque leiba una versada
 En la Triguna mentada
 El pulpero en la ocasión.

Como aficionao lueguito
 Yo comencé a meter codo

Y a pujar buscando modo
De colarme suavesito,
Ya cuando estaba juntito.
Al lomo del mostrador,
Oigo que leiban señor
Mi nombre y mi apelativo
Y haciendo de un tercio estribo
Me subí junto al letor.

Así, el Pollo escucha su nombre y su apelativo, interpelado por el gaucho San Pedrino a través del pulpero que lee oralmente, en el mismo periódico en que se encuentra publicando sus propios poemas gauchescos. La imagen de Pallière no deja de inscribir, en la portada del periódico que sostiene en sus manos el pulpero, el nombre del diario de los hermanos Varela. Pero en el poema de Del Campo esa escena de lectura era solo el punto de partida de un texto en que luego Anastasio se exhibe a sí mismo escribiendo los versos que se están leyendo y que son su respuesta al gaucho Sanpedrino, mientras combate a los publicistas –centralmente Nicolás Calvo y Francisco Bilbao– que representan los intereses de Urquiza en Buenos Aires (son los años de la separación entre Buenos Aires y la Confederación, a principios de 1859 se viene anunciando una posible invasión de Urquiza, la “Luz que viene” de la que tanto se mofa Anastasio, y en efecto el conflicto recrudecerá y llevará en poco tiempo a la batalla de Cepeda) y vuelve a tramar alianzas algo risueñas (la guerra no excluye la risa y Del Campo ha hecho sus aprendizajes en Ascasubi) con personalidades y referentes de esas zonas de la provincia de Buenos Aires –como San Pedro– a las que Del Campo ha acompañado a Valentín Alsina poco tiempo antes, intentando asegurar las fronteras de la provincia, escuchar y atender las quejas de los vecinos respecto de las invasiones de indios pampas y ranqueles, y sobre todo buscar apoyos para sostener la lucha con la confederación. (Mujica Láinez, 1966: 211-212; 215-216).¹ Frente a

1 En efecto, el 12 de febrero de 1859 *La Tribuna* había publicado un poema bajo el título “Versada” en que “El Gaucho Sanpedrino” interpelaba –en el formato de una carta gauchesca– a Anastasio el Pollo, haciendo alusión a su apuesta (en otro poema publicado el 26 de enero de 1959 y titulado “Para el que quiera”) de que “la luz que viene” no venía y que por tanto los rumores y las afirmaciones en la prensa

ello, la transposición que realiza el cuadro de Pallière solo unos días después, aun en 1859, congela el texto en esa escena inicial de lectura, trabajada en un registro ya plenamente costumbrista: nada en esa imagen remite a la guerra. No se trata, sin embargo, según decíamos, de cualquier escena de costumbres: se trata de una escena de lectura oral y colectiva y en ella Anastasio el Pollo se oye nombrar a sí mismo en boca del pulpero que lee para los gauchos presentes. ¿La gauchesca está llegando entonces, hacia 1859, a un momento en que parece empezar a volver sobre sí misma y a llegar a la autoconciencia como género, remitiendo a sí misma? El artículo con que el 25 de febrero de 1859 *La Tribuna* comenta el nuevo cuadro de Pallière e invita a su exposición en el almacén de Fussoni subraya dos aspectos significativos. En primer lugar, y desde el principio, la relación entre Pallière y Anastasio se presenta como una relación insólita o “imposible”: la del “hábil artista” (y artista francés, agreguemos) con el gaucho, tensión entre alta y baja cultura que es la que había dinamizado en 1857 –cuando el heterónimo de Del Campo hace su debut en *Los Debates*, el periódico de Bartolomé Mitre– la “Carta de Anastasio el Pollo sobre el Beneficio de la Sra. La Grua” y que dinamizará unos años después el *Fausto* criollo. En segundo lugar, *La Tribuna* señala que uno de los gauchos –aquel sentado en el mostrador– es “el retrato de Anastasio”. Este sintagma debe leerse teñido de sorna. Porque es a Estanislao del Campo a quien se ha retratado con las prendas de Anastasio. “A del Campo le retrataron varias veces, en el curso de su vida, con indumentaria gauchesca (...) Se ve que le gustaba, quizá porque no había sido gaucho nunca”, escribe Mujica Láinez, comentando la imagen de Pallière. Digámoslo en otras palabras: Del Campo se disfraza de gaucho, juega a disfrazarse y le gusta. Por ello, tal vez, es que –como señala Mujica Láinez– en ese retrato Del Campo “sonríe picarescamente” (Mujica Láinez, 1966: 215).

opositora respecto de que Urquiza venía a invadir eran solo eso: rumores. Así, ya se percibe entonces el clima social y político, muy tenso, que llevará a la batalla de Cepeda; en la gauchipolítica que ejerce Del Campo, sin embargo, la estrategia en la guerra discursiva es la risa y el desafío irónico al enemigo, instrumentados al mismo tiempo para reforzar las alianzas y los ánimos en el propio bando. El aprendizaje que ha hecho en la gauchesca facciosa de Ascasubi asoma sin dudas por todos lados en las primeras composiciones firmadas por Anastasio el Pollo desde 1857 (ver Rama, 1994).

II

No es la primera ni la última vez que un escritor gauchesco será retratado con las prendas de su criatura ficcional. De hecho, esa práctica –antes y después del intercambio entre Del Campo y Pallière– tendrá toda una tradición dentro de la prensa satírica ilustrada del Río de la Plata. En el periódico *La Cencerrada* Ascasubi ya había sido retratado durante 1855 con el cuerpo de gallo que remitía a su propio heterónimo y cuya viñeta figuraba como frontispicio de su periódico, *Aniceto el Gallo*; luego, durante la década del ochenta, en numerosas ocasiones Hernández será representado satíricamente como gaucho, o bien mitad vestido de gaucho o incluso de indio –con un chiripá hecho con la piel de un tigre– y mitad vestido de frac, o bien en el proceso transformista que hace devenir al gaucho Martín Fierro en un trabajador vestido con ropas de ciudad. Todas estas imágenes satíricas –en el mismo momento en que se rieron mordazmente de los escritores gauchescos– implicaron una transposición y un comentario lúcido del dispositivo de ventrilocuo que fue la gauchesca, en tanto arte de un letrado que se disfraza de gaucho y juega en la escritura con su voz; asimismo, esas imágenes subrayaron de modo igualmente lúcido la condición bufonesca del género. En este sentido, las imágenes no solo implicarían una representación satírica de los autores gauchescos sino que representarían también su propia condición bufonesca y distorsiva, en una línea que desarrollaría conceptualmente –mucho tiempo después– Leonidas Lamborghini (2003) a partir de los juicios críticos que emite Maestro Palmeta sobre *Martín Fierro* de José Hernández en la encuesta realizada por la revista *Nosotros* en 1913.

Estos mismos sentidos podrían encontrarse, en un momento de transición entre Ascasubi y Hernández, en las imágenes que rodean la publicación del *Fausto* de Estanislao del Campo en 1866. Desde ya –aunque no solo en ella–, en la imagen con que Henri Meyer ilustró la edición en folleto, en la que incorporó un retrato de Del Campo para la construcción de la figura del gaucho Anastasio el Pollo y un retrato de Adolfo Alsina para la de Laguna (Fig. 3).



Fig. 3. Henry Meyer. “Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de la ópera *Fausto*”. Litografía incluida en la primera edición del *Fausto* de Estanislao del Campo en folleto. Buenos Aires, Imprenta “Buenos Aires”, 1866.



Fig. 4. Henry Meyer. Litografía incluida en *El Mosquito*, 14 de octubre de 1866.

Henri Meyer fue también el dibujante que, en las páginas de *El Mosquito*, y por los mismos días en que se publicó el *Fausto*, realizó otra representación satírica de Estanislao del Campo como Anastasio el Pollo o de Anastasio el Pollo como Estanislao del Campo (Fig.4). Hay que recordar también que Meyer era el editor responsable, en 1866, tanto del *Correo del Domingo* como de *El Mosquito* y que las dos revistas estaban orientadas por su director no solo a géneros sino también a lectores diferentes. En el pasaje de la ilustración de Meyer para la publicación de *Fausto* en el *Correo del Domingo*, que asume entonces una inflexión fundamentalmente costumbrista, a la de la edición del poema en folleto, en que incorpora los retratos de Alsina y de Del Campo, Meyer parece tomar el lápiz con que dibujaba no ya en el *Correo del Domingo* sino en *El Mosquito*. Y, por tanto, en su caso, otra vez las imágenes satíricas sobre Anastasio el Pollo o Estanislao del Campo parecen apuntar a un núcleo denso de la gauchesca: su condición de arte bufo. Y no hay que olvidar tampoco que para Lamborghini tanto el *Fausto* como “Gobierno gaucho” son dos composiciones que muestran al género funcionando inmanentemente como arte bufo y haciendo por ello que Del Campo pueda sostener un discurso que no se identifica con su bandería política y que tal vez no podría mantener del todo sin la mediación de ese bufón con chiripá, boleadoras y ginebra que es Anastasio (Lamborghini, 2003: 113 y 117). Tal vez este no empieza siendo un mero seudónimo, sino que tuvo por momentos la potencia y la independencia enunciativas de un verdadero heterónimo.

Inicialmente, tanto en *Los Debates* como en *La Tribuna* Estanislao del Campo firma sus textos gauchescos como Anastasio el Pollo. Por ello, Anastasio se jacta en 1859 de la rúbrica que para su firma le realiza (como hemos dicho ya, Ascasubi y Del Campo se pasan a este ilustrador como si fuera una posta más) el artista Cataldi, a quien le agradece el 20 de marzo con un poema en *La Tribuna*:

*Anastacio el Pollo / Al habilidoso Don Catalde / Mi don Catalde y
señor / Hinchao de agradecimiento / Esta vez me le apreziento /
Contento que es un primor, / A decirle que el favor / Con que ustéme
ha agasajao / Con haberme trabajao / La firma que pongo abajo, /
no lo he de olvidar, ibarajo! / Ni hasta después de finao. // Dios se
lo pague en el Cielo / Amigaso Don Catalde / El servicio que devalde*

/ Usté me hace y tan *al pelo*, / A mi me queda el consuelo / De que algún *diapatrón*, / me ha de llegar la ocasión / De quedar bien con *usté* / *Amostrándole* que se / cumplir una obligación. // Anastasio el Pollo. (*La Tribuna*, Buenos Aires, 20 de marzo de 1859).

En esa rúbrica final con que Anastasio cierra el poema (“Anastasio el Pollo”), la firma –como elemento propio de la cultura escrita e impresa– se enlaza, por efecto de lo visual, con el mundo de lo oral y de lo sonoro: la guitarra y, claro, el canto que acompaña (Fig. 5).



Fig. 5. “Anastasio el Pollo”, en *La Tribuna*, 20 de marzo de 1859. Xilografía de Cataldi para la firma de Anastasio el Pollo.

Otra vez, las imágenes que acompañan a la gauchesca parecen señalar sus núcleos decisivos: aquí, la alianza entre oralidad y escritura, entre cultura oral rural y cultura urbana letrada que según Ludmer está en el punto de emergencia del género. El cuadro que había pintado Pallière ese mismo año también subrayaba los complejos juegos que proponen algunos de sus textos: en aquella imagen se produce otro juego especular o circular. Allí Anastasio el Pollo (con el rostro de Estanislao) escucha leer en voz alta al pulpero el diario *La Tribuna*, en el que el mismo viene publicando sus versos y en el que ahora escucha su apelativo en boca de un gaucho de San Pedro que le escribe a través del periódico: se escucha, entonces, a sí mismo, leído e interpelado por otro. No es difícil encontrar, en el retrato que incluye esa imagen, la sonrisa pícaro y algo bufada de Estanislao del Campo. Sabemos, por lo demás, que su gauchesca –sobre todo con el *Fausto*– se suele leer como un momento de extrema autoconciencia del género y sus procedimientos. Las imágenes que acompañan, rodean y comentan las publicaciones de Anastasio no parecen ir en otra dirección.

III

Las imágenes impresas que ilustran la edición del *Fausto* criollo, en 1866, primero en el *Correo del Domingo* y luego como folleto, forman parte de un complejo sistema de marcos que organizan la publicación. Algunos de esos marcos son paratextos (verbales o visuales); otros, en cambio, marcos internos al propio texto del poema. En lo que hace a la diégesis interna del relato que trama el poema, se puede reparar en ese marco que constituye la escena en que los gauchos Anastasio el Pollo y Laguna conversan, beben y comen en el Bajo y, en seguida, en el relato enmarcado que narra lo que el Pollo vio y sintió en la representación de la ópera *Fausto* de Gounod, desde el paraíso del teatro Colón. También se puede reparar en las relaciones a la vez especulares, tensas e incluso deformantes que se establecen entre ese mundo del marco y el mundo de lo enmarcado, en el modo en que uno quiere leer al otro: la conversación entre gauchos enmarca y permite narrar ese otro diálogo teatral-musical al que asistió el Pollo en la ópera; los intermedios de la ópera tienen su correlato en esos intermedios en que el Pollo y Laguna descansan del relato y comen y beben; el pago de la entrada al teatro que Anastasio también incluye en su relato se reduplica en la invitación que hacia el final del texto Laguna le hace al Pollo por el relato ofrecido, pagándole la comida; y si el Pollo asistió a la representación de la ópera desde lo alto del Paraíso, narra su experiencia a Laguna en el espacio del Bajo. Relaciones especulares, tensas e incluso deformantes, hemos dicho. Porque si bien el título y el subtítulo del texto que Estanislao del Campo publica en 1866 sugiere de antemano la aventura del ingreso de un gaucho a la ópera, lo que tenemos también aquí, en otro plano, es la entrada de la ópera en la gauchesca: el género alto leído a través del tamiz del género bajo. *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera*: esos son el título y el subtítulo del texto de Estanislao del Campo. Y son, claro, otros tantos marcos que se agregan al poema, ya fuera de su diégesis, en el borde difícil de precisar que separa su interior y su exterior.

La noción de marco –desde las propuestas de Ludmer– parece haberse constituido en una categoría fundamental para pensar el género gauchesco. Así, Ludmer (2000) propuso leer los marcos del

texto gauchesco (títulos, subtítulos, prefacios o notas al pie) como lugares fundamentales del pacto que implica el género: en esos marcos paratextuales se suele enunciar, en el borde del texto, en lengua no gauchesca, que se tratará de escribir como si hablara o cantara un gaucho. Ese pacto se vuelve a realizar, sin dudas, en el título y en el subtítulo del *Fausto*. Además, Ludmer también mostró –analizando sutilmente cómo se constituye el género y se van distribuyendo las voces gauchas en los primeros poemas de Bartolomé Hidalgo– cómo la noción de marco sirve para pensar también inmanentemente los textos del género: así, los versos iniciales de las composiciones gauchescas, ya trabajando en la escritura con la voz del gaucho, suelen servir como marco introductorio para el tema central que aborda el texto (armando, en esa misma voz gaucha, una escena rural cotidiana a partir de ciertos elementos convencionales: los saludos, la conversación inicial sobre caballos, la ronda de mate o de ginebra); asimismo, los versos finales –muchas veces enunciados por un narrador en tercera persona, aun en lengua gauchesca– también suelen constituirse como un marco que termina cerrando la escena gauchesca y el mismo poema (Ludmer, 2000: 64-66). En el caso del *Fausto*, también ese marco interno se construye muy cuidadosamente e incluso, como ha señalado Ludmer, de manera más perfecta y cerrada: si las composiciones gauchescas solían cerrarse con un narrador en tercera, que terminaba enmarcando la escena construida, el texto de Del Campo empieza y termina con un narrador en tercera, en voz gauchesca, que enmarca de manera total las voces gauchas de los personajes del poema, como cerrando el poema sobre sí mismo de manera más definitiva. Ese trabajo de cierre de los marcos del poema, en la lectura de Ludmer, tiene su correlato en la hipótesis de que el *Fausto* criollo se constituye por exclusión de lo político, en un gesto de modernización y autonomización del género: si la gauchesca hasta allí siempre había intervenido en las guerras y los conflictos políticos de su época, para Ludmer el *Fausto* parece adelgazar la relación con su contexto político; las referencias al gran conflicto de la época, la Guerra del Paraguay, son escasas y el compromiso del texto en esa lucha se desplaza hacia su exterior, a ese otro marco del texto que es la portada del folleto, en la cual se puede leer que la ganancia producida por la venta del impreso se donará “a favor de los hospitales militares”. Julio Schvartzman (2013:

235-236) ha leído de otro modo esas pocas referencias a la Guerra del Paraguay en el texto del poema, sin minimizarlas y discutiendo de modo fuerte la hipótesis de que lo político quede solo en los bordes del texto. En la misma línea, pensamos que la autonomización de la literatura –tal como podría pensarse en torno al *Fausto*– no implica la exclusión de lo político sino en todo caso la creación de un espacio de distancia, en que las relaciones entre literatura y política puedan plantearse de otra manera.² Desde ya, y en primer lugar, lo político del texto de Del Campo podría pensarse ya en esa tensión que propone entre los mundos culturales diversos de la gauchesca y la ópera, en el modo en que el marco trabaja sobre lo enmarcado.

¿Qué función tuvieron las imágenes que acompañaron al *Fausto* en el espacio impreso del *Correo del Domingo* y del folleto? ¿Qué papel particular tuvieron en ese juego tenso entre el marco y lo enmarcado? En torno a esas imágenes, en primer lugar, se puede verificar una operación parecida a la que Del Campo ensaya con las diversas cartas prólogo que incluye en la edición del folleto: si el prólogo –ese otro marco o umbral del texto– es otra instancia fundamental en que parece quererse guiar y conducir la lectura (Genette: 2001), Del Campo no coloca un prólogo sino varios, con lecturas, juicios y valoraciones muy dispares, incluso muy críticas, del propio texto; así, no parece guiar –con esas varias cartas prólogos– en la dirección de un único sentido sino que parece abrir el juego a diversas interpretaciones y valoraciones. Algo parecido ensaya Del Campo con las ilustraciones: en primer lugar, las hace variar de la edición del *Correo del Domingo* a la edición del folleto; asimismo, ellas parecen relacionarse de modos diversos con el texto que ilustran, proponiendo diversas capas de sentido.

Una lámina litográfica de Henri Meyer es la única ilustración que acompaña la primera edición del poema en el *Correo del Domingo* (Fig 6). En esa litografía el ilustrador parece querer detenerse

2 Como señaló Schwartzman, si la litografía con que Meyer ilustra la edición del *Fausto* en el folleto –imagen que luego comentaremos– representa el diálogo gauchesco entre el Pollo y Laguna como la relación entre Estanislao del Campo y Adolfo Alsina, entre el escritor y el político, entre la literatura y la política, ello es “porque la literatura ya no se confunde con la política” (2013: 226). En ese sentido es que el poema de Del Campo –proponemos– parece empezar a construir un espacio en que la literatura y la política –que ya no se confunden– puedan empezar a relacionarse de otras formas.

en la escena básica que propone el marco interno del texto de Del Campo: dos gauchos conversan plácidamente en la zona del Bajo, en las orillas del río. Dos grupos de figuras estructuran la imagen. En un primer plano, se representan dos gauchos: uno sentado, el otro recostado. La figura del gaucho recostado, con una pierna descansando sobre la otra y los pies descalzos, marca el tono de distensión general de la escena, con el que colaboran también el paisaje ribereño en el fondo (como una suerte de marina con sus barcos y velas a veces apenas sugeridos) y el frasco de bebida que se encuentra entre los dos gauchos. El gesto que hace con la mano el gaucho sentado parece indicar que está charlando con la otra figura, dirigiéndose a él. Todo parece armar una escena de ocio, amistad y conversación. Estas dos figuras gauchas en primer plano tienen su correlato en la pareja de caballos que se construyen en un plano intermedio. De esta manera Meyer parece jugar en la imagen con algunos de los elementos que constituyen el marco interno del texto: la escena ribereña en el bajo; las parejas de gauchos que se espejan o duplican en las parejas de caballos; la conversación distendida entre los gauchos y su amistad;³ la ginebra (nada de mate por aquí, siempre alcohol en Del Campo) como lo que motoriza la charla distendida y el relato que el Pollo le hace a Laguna. La ilustración se constituye asimismo como una imagen fundamentalmente costumbrista, que no va en la dirección de la construcción de figuras individualizadas por la atención a rasgos fisionómicos particulares (el rostro de la figura acostada incluso casi no se ve) sino que se muestra sobre todo atenta a ciertos rasgos (fundamentalmente las vestimentas) que constituyen a esas figuras como tipos gauchos: la figura sentada viste camisa, chiripá y calzoncillo cribado y calza botas de potro abiertas; la figura tendida exhibe un poncho. El ilustrador también parece haber representado con cierta atención las prendas del apero de los caballos. No excesivamente, de todos modos: no parece dar cuenta del *chapiro* de los tientos que visten y adornan el caballo de Laguna, que en el texto aparece vestido lujosa y espectacularmente. Tampoco

3 De eso se trata finalmente el *Fausto*, dirá Borges en un prólogo al poema de Del Campo, retomando algunas ideas que había planteado antes en “La poesía gauchesca” (1998a): de la amistad que se expresa en esa conversación entre Laguna y el Pollo: “Lo admirable es el diálogo, es la clara y resplandeciente amistad que trasluce el diálogo” (Borges, 1998b: 42).

atiende –por imposibilidades técnicas y económicas– al color de los caballos, sobre todo al del overo rosado de Laguna que tanta polémica luego suscitó. Ni tampoco presta atención a la aparición bastante espectacular y casi fantástica tanto de Laguna como del Pollo en esa escena del Bajo, que tiñe –desde el inicio y sobre todo, como proponía Borges (1998b: 41-42), luego de la primera mención de los bastidores escénicos– de falsedad esa escena supuestamente real del marco y termina por convertirla en una escenografía. Meyer no parece haber trabajado con esa zona de irrealidad del marco del texto (tampoco trabajó con la escena enmarcada de la representación operística del *Fausto* de Gounod, lo cual podría haber sido una posibilidad); en lo fundamental, construye una escena costumbrista que parece detenerse en los aspectos más literales de esa escena inicial del texto.



Fig. 6. Henry Meyer. “Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de la ópera *Fausto*”. Litografía incluida en la edición del *Fausto* de Estanislao del Campo en el *Correo del Domingo*. Vol. VI, n° 144, 30 de septiembre de 1866.

IV

Toda ilustración implica una particular forma de transposición. Y toda transposición puede ser pensada como una lectura de un texto, como su actualización y resignificación, y esta suele recorrer (como ha propuesto Steimberg) alguno de los dos caminos que son también habituales en la crítica: en primer lugar, la transposición puede confirmar ciertos estereotipos de lectura, cierta lectura sedimentada, reproducida y naturalizada de la época, atenta sobre todo al tema o al asunto, los núcleos centrales del relato y el desenlace; en segundo lugar, puede desplegar sentidos que estaban ocultos en las lecturas sociales del texto transpuesto, atenta ahora a los niveles diferenciados y complejos del texto, no solo temáticos sino también retóricos (Steimberg, 1993: 90-91). Tal vez la primera imagen que construye Meyer como ilustración para la edición del *Fausto* en el *Correo del Domingo* sigue ese primer camino propio de la transposición, preocupada como parece estarlo ante todo por señalar el tema o asunto central de esa escena del marco del poema. Podríamos considerar, asimismo, que las relaciones entre texto e imagen que puede proponer una ilustración son bien diversas: como ha planteado Le Men, la ilustración puede pensarse como señalamiento de algún aspecto del texto, como su contrapunto o como su visualización imaginaria (Le Men, 1995: 229). Pensada en cualquiera de estas tres formas, la ilustración se nos muestra en toda su complejidad, porque en ellas la imagen no reproduce ni repite meramente el texto sino que puede señalar o marcar alguna de sus partes (es decir, cortar y segmentar su totalidad), entrar en tensión con él o incluso agregar algo que no está en él. En el caso de la primera ilustración de Meyer para el *Correo del Domingo*, la imagen parece señalar y recortar ante todo esa escena costumbrista que conforma el marco del texto de Del Campo. Frente a ella, las funciones de la imagen van a variar significativamente en las dos ilustraciones incluidas en la edición en folleto: entonces podrán plantear algún contrapunto con el texto o agregar algún elemento que no se encuentra en él; también, incluso, podrán parecer dirigidas más bien a señalar algún aspecto retórico del texto, antes que temático o argumental.

Consideremos la primera de esas imágenes.



Fig. 7. Portada de la primera edición del *Fausto* de Estanislao del Campo en folleto. Buenos Aires, Imprenta “Buenos Aires”, 1866.

Se trata en este caso no de una litografía sino de una xilografía, que permite su disposición gráfica privilegiada en el centro de la portada, rodeada arriba y abajo por los juegos tipográficos que enuncian el título del texto, su autor, la donación hecha a favor de los hospitales militares y los datos de la imprenta y la edición (Fig. 7). Cuando Del Campo publica el *Fausto* en 1866, tanto en el *Correo del Domingo* como en la edición en folleto, el texto ya lleva su firma y no la de Anastasio el Pollo, a quien se relega al título. La portada presenta un diseño muy equilibrado en la articulación de la imagen y las tipografías y se ve —otra vez— enmarcada por ciertos elementos

ornamentales: unas guardas con arabescos en su interior, que terminan en cada esquina con una imagen alegórica que parece referir a ciertas artes: una paleta de pintor, un arpa, una máscara teatral y un busto y un cincel escultóricos. También la composición de la imagen –que no se encuentra firmada– parece muy cuidada, pese a su tamaño pequeño y a la técnica xilográfica que permite un trazo algo más tosco que el de la litografía (Fig. 8). La composición se estructura a partir del tronco y la copa de un árbol que dividen en dos partes la imagen y a la vez le da una estructura semicircular. A la izquierda del árbol, se puede ver un rancho, algún animal y también la figura de una mujer que parece hacer alguna actividad doméstica. A la derecha del árbol, una figura masculina aparece sentada y apoyada en su tronco, cantando y tocando una guitarra. Porta una barba tupida y por sus vestimentas (el poncho listado y el calzoncillo) podemos identificarlo como la figura de un gaucho. Su sombrero se encuentra tirado a los pies del árbol. Infaltable la botella (presumiblemente de ginebra) en las imágenes con que Del Campo hace ilustrar su texto, en todas sus versiones: allí está, también, a los pies del gaucho, junto a un vaso. Lo más llamativo, sin dudas, es ese marco circular que circunscribe una escena interna dentro del semicírculo de la imagen: su borde superior se toca con las hojas de la gran copa del árbol, como si compartieran un mismo marco; en cambio, su borde inferior se ve superpuesto en parte por la guitarra.



Fig. 8. Detalle de la imagen incluida en la portada de la primera edición del *Fausto* de Estanislao del Campo en folleto. Buenos Aires, Imprenta “Buenos Aires”, 1866. Xilografía.

La mirada del gaucho, cantando, parece dirigirse hacia la escena que se incluye en ese nuevo círculo. Las figuras que aparecen en esa escena no parecen de fácil identificación iconográfica: el tamaño pequeño de la imagen y la poca precisión que soporta en esas dimensiones la xilografía no ayudan mucho a esa identificación, sin dudas. Pero se puede reconocer, fundamentalmente, un tablado elevado sobre el suelo que podría ser una suerte de escenario, sobre el que se encuentra una figura de mujer con un brazo extendido y la cabeza mirando y dirigiéndose hacia arriba. ¿Tal vez canta? Fuera de ese tablado, sobre el suelo, dos figuras parecen mirar hacia la mujer sobre ese estrado: una incluso parece ofrecerle algo. ¿Una copa tal vez? Si todos los elementos de la escena marco de la imagen (el rancho, los animales, el árbol, el gaucho y sus vestimentas) conflúan en la representación costumbrista de un mundo rural, ningún indicio en la escena circular enmarcada parece ir en ese sentido. Una hipótesis posible sería que esa escena circular enmarcada remita más bien al mundo cultural de la representación de la ópera que el Pollo ha visto y relata a Laguna en el poema de Del Campo: esas tres figuras podrían corresponder, en ese caso, a las figuras de Margarita, Fausto y Mefistófeles. Pese a que la iconografía de esa viñeta no pueda resolverse aun del todo, pueden proponerse algunas conclusiones luego del breve análisis de esta nueva imagen que aparece en la portada de la edición en folleto. La primera: ella no parece ilustrar de manera tan subordinada el texto, no parece ser en nada una ilustración de los aspectos más literales de su tema, asunto o argumento. No tenemos ya aquí una escena de conversación entre dos gauchos, que es lo que en efecto puede leerse en el texto de Del Campo. Si desde Bartolomé Hidalgo los cielitos y los diálogos, el canto y la conversación, son dos de las vertientes fundamentales que eligen los textos gauchescos para mentar algo del mundo de la oralidad rural rioplatense en la escritura, el ilustrador parece elegir aquí la opción menos adecuada para el texto de Del Campo, contradiciéndolo en parte. No elige representar una situación de conversación sino una de canto. ¿Por qué toma esa decisión? Segunda conclusión y segunda hipótesis: tal vez la elección de representar una escena de canto gaucho tenga que ver con que esa imagen se encuentra en contrapunto con la escena enmarcada en el círculo, en la que una figura también parece cantar sobre un escenario. Parecería así que el canto gauchesco se pone en

contrapunto, por ese juego entre la imagen marco y la imagen enmarcada, con el canto operístico: una convención parece remitir a la otra. Tercera conclusión: la viñeta de portada de la edición en folleto del *Fausto* se juega fundamentalmente en esa contraposición entre una imagen-marco y una imagen-enmarcada y así parece ilustrar no meramente el argumento del poema sino ante todo su procedimiento constructivo fundamental, esa puesta en tensión entre dos mundos culturales diversos. Tensión que, como proponíamos antes, puede ser pensada como una de las formas en que la política se reformula en este texto gauchesco.

En la segunda imagen del folleto –una lámina desplegable que se encontraba en su interior y probablemente se publicaba de esa manera para que su lector (si así lo deseaba) pudiera desprenderla del ejemplar, coleccionarla y exhibirla aparte– la política vuelve a reaparecer, pero de otra manera. Esta vez la imagen sí está firmada: se trata de otra litografía de Henri Meyer, que reformula en parte aquella que había realizado para la publicación en el *Correo del Domingo* (Fig.3). Misma escena en la orilla del río, en la zona del Bajo. Dos figuras de gauchos conversan en el primer plano, con una botella otra vez en medio de ambos; en un segundo plano, a la derecha, otra vez los dos caballos forman un contrapunto con las figuras de los gauchos, como en el poema. En la nueva versión tiene menos importancia el paisaje ribereño del fondo: los barcos son menos y ahora apenas se sugieren con algún rasgo. La posición de los gauchos ha cambiado: los dos están sentados ahora, ninguno se encuentra recostado; uno se encuentra de perfil y otro, mirando de frente y con la cara totalmente descubierta, queda en el centro exacto de la imagen, en primer plano. Si el paisaje del fondo ha perdido relevancia, ahora estas dos figuras parecen ser las que cobran más importancia: sobre todo la atención parece querer dirigirse al rostro de ese gaucho de frente, cuyos rasgos fisionómicos individualizados se acercan ahora a un retrato más que a la construcción de un tipo, pero también a su pose a la vez elegante y algo demasiado exhibitiva, con ese pie derecho mostrando ostentosamente la planta y los dedos del pie derecho. Viste calzoncillo, chiripá y un poncho listado que suele aparecer en otras representaciones de Anastasio el Pollo que ya mencionamos y comentamos: por ejemplo, en la caricatura de Meyer que publica *El Mosquito* el 14 de octubre de 1866 (Fig.4)

y, también, más claramente, en “La Pulpería (Campaña de Buenos Aires)” de Pallière (Fig. 2), litografía incorporada en su álbum *Escenas americanas* de 1864/1865 y realizada a partir de un cuadro de 1859. Sabemos, por lo demás, que en esta segunda versión que realiza Meyer para la edición del *Fausto* en folleto se ha mostrado algo más pícaro e incisivo (más en la línea de su producción caricaturesca para *El Mosquito*, como hemos dicho ya) pues ha hecho un retrato de Estanislao del Campo y de Adolfo Alsina, el principal dirigente por esos años del Partido Autonomista en el que milita Estanislao, para que se calcen las prendas respectivamente del Pollo y de Laguna. Por esta operación su ilustración despliega ahora varios sentidos interesantes. En primer lugar, la ilustración no es solo un señalamiento respecto de alguna zona o escena del texto, sino que implica una recreación imaginaria y agrega un plus de sentido que no estaba inscripto en el texto. En segundo lugar, y por la misma operación, lo que hace Meyer es reinstalar de otro modo la política en el texto o –para decirlo con otras palabras– reinstala de nuevo una relación posible entre la política y la literatura, incluso de una forma ahora mucho más orgánica, entre Alsina y del Campo (Roman, 2002: 7), siempre mediada –eso sí, como en “Gobierno gaucho”– por la botella de ginebra. Se reinstala así un cierto matiz político en un texto donde la coyuntura histórica contemporánea, en principio, parecía algo menos presente y más adelgazada. ¿Se puede por ello, de manera tan simple, asociar el *Fausto* a cierta autonomización del género gauchesco entendida en términos de despolitización y separación de la esfera política? Las imágenes –como otros elementos del texto– sin dudas vuelven a instalar la política en un lugar clave.

Una última hipótesis sobre esta segunda ilustración de Meyer para la edición del *Fausto* en folleto: si ella parece representar en parte el argumento del poema (de todos modos, ya fuertemente transfigurado por esa irrupción de los retratos de Del Campo y de Alsina), también parece apuntar de manera incisiva a la representación de otro de los procedimientos del texto o, mejor, del género gauchesco en su conjunto. De este modo, cada vez más, según hemos dicho antes, las ilustraciones parecen referir también a los procedimientos discursivos (políticos y estéticos) de los textos gauchescos. Así, el retrato de Del Campo disfrazado de Anastasio el Pollo –en la misma dirección en que se representaban los autores gauchescos en las publicaciones

satíricas ilustradas— parece proponer que esas “plumas gauchas” (Schvartzman: 2006) con las que los gauchescos suelen firmar sus textos son formas y prácticas de una suerte de ventriloquia escrita. Como hemos señalado antes, Estanislao del Campo no fue el primero ni el último de los escritores gauchescos en mostrar los dedos y la planta del pie cual gaucho, en las caricaturas publicadas por esa prensa satírica que, críticamente, muestran y revelan permanentemente que detrás del gaucho hay un letrado. En todo caso, si esa imagen es parte de una serie que incluye también las imágenes con que se representó a Ascasubi y a Hernández en la prensa satírica ilustrada, desde *La Cencerrada* a *El Mosquito*, la novedad en el caso de Del Campo es que esa imagen bufa y satírica es ahora impresa en el mismo soporte del poema. Sin dudas, con el *Fausto* el género llega a su autoconciencia crítica y ella se deja ver también en algunas de las imágenes que lo acompañan.

Bibliografía

AA. VV. (1913). “Segunda encuesta de *Nosotros*: ¿Cuál es el valor del *Martín Fierro*?”. En *Nosotros*, Buenos Aires, X, 50, 51 y 52.

Amigo, R. (2007). “Beduinos en la Pampa. Apuntes sobre la imagen del gaucho y

el orientalismo de los pintores franceses”. En *Historia y Sociedad*, Medellín, n° 13, noviembre.

Borges, J. L. (1998a). “La poesía gauchesca”. En *Discusión*. Madrid, Alianza.

_____ (1998b). “Estanislao del Campo: *Fausto*”. En *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Madrid, Alianza.

Del Campo, E. (1866a). “Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera”. En *El Correo del Domingo. Periódico literario ilustrado*, vol. VI, n° 144, 30 de septiembre.

_____ (1866b). *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera*. Buenos Aires, Imprenta “Buenos Aires”.

Genette, G. (2001). *Umbrales*. México, Siglo XXI.

Lamborghini, L. (2003). “El gauchesco como arte bufo”. En Julio Schvartzman (dir. de volumen). *La lucha de los lenguajes*. Vol. 2 de

Noé Jitrik (dir. de la obra). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires, Emecé.

Le Men, S. (1995). “La question de l’illustration”. En Roger Chartier (dir.), *Histoires de la lectura, un bilan des recherches. Actes du colloque des 29 et 30 janvier 1993, Paris*. Paris: IMEC Éditions / Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme.

Ludmer, J. (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Libros Perfil.

Mujica Láinez, M. (1966). *Vidas del Gallo y el Pollo*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Pallière, L. (1945). *Diario de viaje por la América del Sud (1856-1866)*. Buenos Aires, Peuser.

Penhos, M. (2011). “León Pallière: La pulpería (Campaña de Buenos Aires)”. En *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección. Arte Siglo XIX. Parte II*. Buenos Aires, Arte Gráfico Argentino.

Rama, Á. (1994). *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Roman, C. (selección, presentación y notas) (2002). *El terror de las musas. Lectores contemporáneos del Fausto criollo (1866-1870)*. Buenos Aires, Biblos.

_____ (2017). *Prensa, política y cultura visual. “El Mosquito” (Buenos Aires, 1863-1893)*. Buenos Aires, Ampersand.

Schvartzman, J. (2006). “Plumas gauchas”. En *Cuadernos LIRICO*, 1. Disponible en: <<https://lirico.revues.org/798>>.

_____ (2013). *Letras gauchas*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Steimberg, O. (1993). “Libro y transposición” y “El pasaje a los medios de los géneros populares”. En *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires, Atuel.

LAZOS DE EXTRANJERÍA

REDES Y ESPIRALES EN EL ESPACIO MUNDIAL EN
LA VIDA INTERIOR DE LAS PLANTAS DE INTERIOR
DE PATRICIO PRON Y EL LIBRO DE LOS VIAJES
EQUIVOCADOS DE CLARA OBLIGADO

Marcos Seifert

La divergencia entre los predicados que los discursos de distintas disciplinas le han asignado al término globalización dificulta su reducción a una definición invariable, pero, sin duda, lo que tienen en común planteos como los de Appadurai (2001), Hannerz (1996), Bauman (2004), Giddens (1999), Nancy (2003), entre muchos otros, es la crisis de la trinidad Estado-nación-territorio como factor de peso a la hora de pensar los procesos de subjetivación y como marco para la comprensión de las interacciones culturales. Mientras que Bauman advierte la extraña experiencia de “un mundo que se agota” (2004:22): la instantaneidad que acerca puntos lejanos y delinea los límites de un mundo vuelto un espacio sin afuera, por su parte, Anthony Giddens señala también en lo global la idea de una pérdida de control, la imagen de un “mundo desbocado” donde la acción particular resulta inútil para torcer o redirigir procesos cuyos resultados se encuentran más allá de la voluntad individual (2004:38). A la luz de estas conceptualizaciones el propósito del presente trabajo es el abordaje de dos libros de relatos: *La vida interior de las plantas de interior* (2013), de Patricio Pron y *El libro de los viajes equivocados* (2011) de Clara Obligado. Si bien se observará que las propuestas narrativas de Obligado y Pron consisten en la ficcionalización de aspectos clave en las definiciones de lo global como traslados, sujetos dislocados e interacciones transnacionales, la perspectiva adoptada no se concentrará tanto en la correspondencia de estas narraciones con los modos en que se ha concebido lo global según distintas teorías, sino más bien en la forma ficcional como traducción o transposición de una manera de entender las conexiones en el espacio mundial. De la misma manera que lo que propone Héctor Hoyos en *Beyond Bolaño. The Global Latin American Novel* (2015) los textos

literarios se pensarán como “sujetos activos” de teoría en lugar de pasivos objetos sobre los cuales teorizar. Es por eso que no importará tanto qué dicen las narraciones sobre el mundo, sino más bien cómo a través de sus procedimientos, su forma o estructura estas textualidades conciben una imagen de totalidad que rivaliza o reinterpreta las metáforas que operan en la idea de lo global. Enlaces, simultaneidades, convergencias, vueltas, espirales, redes: a través de ellos los relatos proponen un replanteo y una toma de posición sobre el sentido del mundo y sobre la naturaleza de las conexiones que le darían forma.

Otro punto en común no menos importante entre las narraciones que se abordará aquí es el hecho de que esas figuraciones alternativas de rearticulación de lo local y lo global que proponen estos autores mediante sus artefactos ficcionales se sostendrán en punto de apoyo particular: la perspectiva y visibilización de formas de vida expulsadas, extraterritoriales, marginadas. Su mirada de extranjería será tanto factor de disrupción de los modos en que habitualmente se conciben las subjetividades como también lazo, unión, vínculo que dará pie a otros modos para nombrar e imaginar lo social.

Subjetividades vacías en un mundo desbocado: *La vida interior de las plantas de interior*

En los relatos de *La vida interior de las plantas de interior* (2013) de Patricio Pron emerge un mundo contemporáneo agotado y desbocado tal como lo evocan los planteos de Bauman y Giddens sobre lo global. La manera en que Pron indaga las angustias, ansiedades y temores asociados a la aceleración e hiperconexión del mundo contemporáneo elude la exploración psicológica y la linealidad narrativa. Algunos textos de este libro proponen recursos narrativos que cuadran o entran en tensión con las características que se han atribuido al presente global: la ruptura de la lógica causal lineal, la representación de escenas en un corte temporal sincrónico, la ilación del relato a partir de los avatares de transformación y continuidad de un objeto, los puntos de convergencia aleatorios de vidas distantes. En estas redes que generan los relatos a partir de vidas desechadas, historias de degradación, errancia y sufrimiento, el acento político no lo constituye el propósito de denuncia explícita,

sino el foco puesto en enlaces desapercibidos, relaciones subterráneas e impredecibles, un tejido “lado-b” de accidentes, enfermedades y obsesiones que yace oculto bajo los vínculos que promueve y dan forma al mundo globalizado.

El relato “Como una cabeza enloquecida vaciada de su contenido” está constituido por fragmentos que retoman la situación que antecede al pasaje anterior. Este avance en retroceso o reconstrucción retrospectiva persigue hasta su origen el recorrido del material que compone una peluca con la que se atraganta un albatros posado sobre los desperdicios de la conocida como la “Mancha de Basura del Atlántico”, una isla de desechos plásticos de cientos de kilómetros cuadrados de extensión. El recorrido de la peluca cuyos materiales constituían con anterioridad un suéter, permite enlazar historias de adicciones, angustia y desamparo hasta llegar a su origen: una suerte de caballo prehistórico que se vuelve combustible fósil. El relato, entonces, conecta vidas distantes a partir de “las encarnaciones de un objeto de plástico” (Pron 2013: 68), va iluminando sus destinos y reiterando parte del título del relato como un *leitmotiv* que reaparece en cada pasaje: los distintos personajes imaginan o ven ante ellos al otro no como un igual o un semejante, sino como una cabeza vaciada de su contenido. La cabeza en este relato deja su lugar de metonimia del pensamiento para volverse mero medio de traslado del objeto. Se mantiene la relación metonímica, pero en lugar de establecerse con la capacidad racional, la cabeza queda asociada a un producto desechado. Estas subjetividades vacías que no son capaces de vislumbrar *the whole picture* se vuelven partícipes involuntarias de un trayecto inhumano. El sujeto queda entonces asociado al desecho como una corporalidad sin contenido, un cuerpo a la intemperie representado con un lenguaje que lo fragmenta al punto de hacer una microscopía de sus partes: así, el daño en un ojo se describe como “diez mil pequeños arañazos en la superficie de la córnea” (53).

La corporalidad y los objetos en tanto desperdicios entran en un *continuum* donde cae la distinción entre lo orgánico y lo inorgánico. Esta continuidad y el recurso de hilar una serie de historias a partir de las metamorfosis de un material desde su origen en un animal prehistórico que luego se transforma en petróleo son tomadas por Pron de un escritor danés contemporáneo llamado Peter Adolphsen. A

este escritor no solo le dedica el relato haciendo explícita la filiación (y estableciendo otra red, en este caso intertextual), sino también una reseña en la que destaca “un talento extraordinario para pasar sin transición de los fenómenos geológicos de escala planetaria a las vidas minúsculas e insignificantes de sus personajes” (1). A pesar de los puntos de contacto¹ con las novelas cortas de Adolphsen, *Brummstein* y *Machine* (2010) (de la primera toma el objeto como hilo conductor, de la segunda la continuidad de la materia hasta su origen prehistórico), es posible señalar varias diferencias entre los relatos del danés y el de Pron. En ambos relatos Adolphsen, a diferencia de Pron, inscribe al narrador dentro del relato como un ejercicio de verosimilización de la historia. Además, su texto *Machine* pone en primer plano una descripción minuciosa de los procesos físicos y químicos implicados en la transformación de la materia que se encuentra ausente en el texto de Pron. Lo predominante en este último es, más bien, la aceleración y la fragmentación producida por la técnica de reconstrucción temporal y los sucesivos cortes a partir de los que se enhebra una cantidad de historias mucho mayor a las que incorpora Adolphsen. En el relato de Pron las subjetividades aparecen enlazadas a partir de los objetos como entidades aisladas e impotentes cuyas vidas dañadas se vuelven meras piezas de la figura que dibuja el objeto en su recorrido global.² Mientras que la materia a pesar de sus transformaciones y reciclajes guarda una identidad, las de los sujetos son identidades fragmentadas, vulnerables, rotas. La identidad quebrada resulta central también en el relato “El nuevo orden de la última lluvia” donde una ex actriz porno norteamericana intenta rehacer su vida en Europa para poder volver a ver a su hija, pero no puede hacerlo por el peso de su pasado. La discontinuidad

1 En el contrapunto entre las narraciones de Pron y Adolphsen que realiza Graciela Speranza en *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*, la crítica argentina destaca cómo ambos logran “traducir la experiencia contemporánea de un mundo ampliado con formas que expanden los límites genéricos, el arco temporal y geográfico de la ficción, y reconfiguraciones narrativas que transforman la materia misma del relato” (2017: 44). Como se verá en el desarrollo de los análisis este trabajo es posible sumar a Clara Obligado a esta serie de escritores.

2 Speranza (2017) agrega otra diferencia relevante. Refiriéndose al relato de Pron señala: “La perspectiva es más francamente sociopolítica que en la *nouvelle* de Adolphsen, aunque la experiencia social e individual se traman en lógicas impredecibles que desbaratan la dinámica lineal de causas y efectos” (48).

identitaria tiene aquí su correlato formal en la numeración de los fragmentos que componen el relato saltando números o retrocediendo imprevisiblemente en un orden que parece quebrado.

La misma relación de la subjetividad con los objetos señala la fractura subjetiva, ya que no es posible pensarla como un vínculo de “personalización” a través del consumo cuando el desperdicio es puesto en primer plano. Esta centralidad no solo se desprende de la presencia de la peluca y la mención de la isla de basura observadas en el relato anteriormente abordado, sino también, de algunas de las historias, en este mismo cuento, que involucran acumuladores y un médico que luego de una tragedia personal deviene un linyera. Si el realismo desde sus comienzos decimonónicos se caracterizó, en parte, por la posibilidad de reconstruir los rasgos de una subjetividad a través de sus pertenencias y de la materialidad del mundo que rodea a los sujetos (Brooks, 2005, 16), esta proliferación de despojos quiebra el presupuesto realista sobre la posibilidad de que los objetos funcionen de modo metonímico asociados a una subjetividad sólida y estable.

El desajuste en la relación entre el objeto y el sujeto también se observa en el relato “Algo de nosotros debe ser salvado”, actualización de un relato de O’Henry, “El regalo de los Reyes Magos”, cuyo argumento es repasado: mientras una mujer vende su cabello para comprar una cadena de oro para el reloj de su marido; él, al mismo tiempo, vende su reloj para comprar un peine para ella. La variante contemporánea de Pron mantiene la lógica, pero la desvía. Su versión incluye desencuentros, extraterritorialidades y deportaciones. Una argentina inicia una relación con un senegalés quien resulta, de un momento a otro, deportado a su país. Finalmente, la mujer corre la misma suerte y deja como prendas inútiles tanto el suéter que le había comprado a él para el frío francés, como el traje amplio que usan las mujeres en Senegal que él pretendía regalarle.

Explicaciones

El relato “La explicación” se abre con la narración de los pormenores de un accidente de tránsito entre dos autos (uno manejado por un hombre que hablaba por celular y el otro por una mujer que no se había puesto el cinturón de seguridad) y las impresiones de

un niño que fue testigo de la colisión y luego por la noche sin decirle nada a sus padres se autoinflinge cortes en las piernas y en el rostro similares a los de la mujer accidentada. Una vez descrita esta secuencia, el relato prosigue con la frase “para comprender por qué lo hizo” y continúa con una narración sobre la vida de la mujer y lo que le sucedió en los momentos previos al choque. El relato explicita entonces una serie de motivos que hace estallar la idea de la causalidad como una lógica lineal. La saturación causal no sólo cuestiona la perspectiva de la linealidad a la hora de comprender un fenómeno, sino que plantea la imposibilidad misma de dotarle un sentido único y estable a los acontecimientos.

El relato delinea en este caso una figura radial: a partir de un accidente y la reacción de un niño se marca un punto desde el que se disparan una serie de historias que guardarían una relación causal con el mismo. Pero esta serie, a su vez, integra una proliferación de factores que dada su extensión dinamita la misma lógica causal:

Claro que para comprender por qué el niño hizo aquello parece necesario considerar también otras cosas, como la meteorología de la región ese día, las estadísticas vinculadas al tráfico en esa ciudad y, particularmente, en el sector específico de la periferia de esa ciudad española en la que tuvo lugar el accidente y donde se encontraba la casa del niño, las características técnicas de los dos vehículos que participaron en el accidente, las dificultades de las autoridades sanitarias de esa ciudad española para garantizar un servicio de urgencias relativamente eficiente, la formación escolar recibida por el niño (Pron, 2013: 137).

El relato se sostiene entonces en el gesto de dotación de sentido, el despliegue explicativo y, al mismo tiempo, produce su clausura por saturación. Resulta significativo cotejar esta propuesta de una “lógica íntima e incomprensible” (2013:143) con lo que se ha conocido popularmente como “teoría del caos” la cual aborda sistemas dinámicos cuya sensibilidad a las variaciones en las condiciones iniciales hacen imposible cualquier tipo de predicción. Esta teoría plantea que el mundo no se rige por el modelo del reloj, previsible y lineal, sino que presenta aspectos confusos e impredecibles. Los procesos de la realidad dependen de un número incierto de circunstancias

y, por ejemplo, cualquier mínima variación en determinado lugar puede generar un efecto no necesariamente proporcional en otro lugar lejano.

Si en “Como una cabeza enloquecida vaciada de su contenido”, los enlaces entre los sujetos se establecían a partir de la trayectoria de un objeto, y en “La explicación” la red se establecía por una causalidad desbocada, en “El cerco”, cuento que abre el libro, la narración establece lazos de simultaneidad entre acontecimientos distantes mediante un corte temporal sincrónico: “Una mañana —no tiene demasiada importancia, pero es marzo, es sábado, es el año 2010, es el día veintisiete” (2013: 10). La propuesta de los distintos relatos de Pron de establecer relaciones exteriores entre los sujetos a partir de enlaces que resultan ajenos a su voluntad o su intención de asociación constituye una interpelación al problema de representar lo social en el mundo contemporáneo: ni la sociedad, ni la comunidad, ni la familia —por mencionar sólo algunas— se presentan como opciones estables de asociación que permitan organizar la mirada sobre los fenómenos y las subjetividades. Ante la desmembración y la inestabilidad, Pron ensaya entonces formas de abordar y nombrar lo social: “una especie de puzle de vidas malogradas y aspiraciones incumplidas en el que unas piezas descansaban sobre otras” (2013: 149). A la hora de representar los dramas del mundo globalizado, la dimensión política no está puesta en su mera exhibición, sino en el trabajo formal: el entramado narrativo que exhibe la complejidad y simultaneidad de los vínculos.

Territorialidades

Hay, en el libro, dos momentos autorreferenciales que apuntan a la escritura de los relatos mismos. En “El cerco” una escritora que observa desde un avión a un pastor con sus ovejas reflexiona:

de ser Dios un escritor justo, crearía un cerco de palabras para que sus personajes no se dispersaran y se perdieran, y que ese cerco de palabras sería el mundo pero también sería el relato, y, en él, los personajes no se perderían como las ovejas y vivirían, de algún modo, para siempre (2013: 21).

En “Como una cabeza enloquecida” en el pasaje en el que se describe la isla de basura leemos:

digamos que todas las historias son arrastradas por corrientes subterráneas y nada comprensibles a manchas que se encuentran en el mar y que son, vistas desde arriba, el repositorio de todo lo que alguien alguna vez en alguna parte ha pensado; son, para decirlo así, los vertederos de los pensamientos, y contaminan el mar, pero también dan refugio a una fauna habituada a vivir entre los restos (2013: 51).

Ambas citas no coinciden solamente en la posición panorámica y en la definición de la función del relato como la confluencia de lo disperso, como encuentro y enlace de realidades distantes, sino que también proponen y bosquejan una territorialidad alternativa, no determinada por la trinidad moderna de Estado-nación-territorio. Resulta curioso el acento puesto en esta delimitación territorial precisamente en un libro en donde predominan historias de dislocación, desterritorialización y flujos en el espacio mundial. Como si el relato necesitara algún tipo de anclaje y ya no lo encontrara en las formas modernas de territorialización, la opción parece ser la de los espacios aislados o a la deriva que, si bien reúnen a los sujetos, ya no pueden proporcionarles una relación de pertenencia. Porque en el mundo global y fragmentado que aparece en *La vida interior de las plantas de interior* los sujetos son extranjeros sin importar si abandonan su país o si no lo hacen. Nada más alejado de la imagen de una globalización cultural cuya presión homogeneizadora ha instaurado un paisaje que elimina la experiencia de extranjería: para estos sujetos el mundo entero se ha vuelto un lugar extraño.

Resulta significativo destacar la convergencia de la propuesta de Pron con planteos como los del filósofo contemporáneo Bruno Latour (2008), que cuestionan la adecuación de las explicaciones sociales convencionales a la complejidad de nuestra sociedad actual y a la irrupción constante de nuevos fenómenos. No es de extrañar que lo que busca la teoría del actor-red que propone Latour sea similar a lo que Pron destaca y toma de Adolphsen: la posibilidad de pensar la conexión entre fenómenos de diferente magnitud y traspasar el límite que divide a la naturaleza y la sociedad como compartimentos

estancos. En el tejido emergente de solitarios que construye Pron hay una percepción del mundo globalizado que propone otro modo de tramar la interconexión entre lo local y lo global. *La vida interior de las plantas de interior* desafía el rostro visible de la red global de flujos financieros, culturales y comerciales revelando otra trama, pero subterránea: la de soledades, frustraciones y miedos que puntean el presente.

La espiral extranjera: *El libro de los viajes equivocados*, de Clara Obligado

El libro de los viajes equivocados (2011) es concebido por su autora Clara Obligado como una “colección de cuentos integrados” en la que desde el título la ligazón propuesta entre viaje y error da pie, en primer lugar, a la consideración de una perspectiva parcial y subjetiva del que se traslada y concibe ese desplazamiento provisoriamente como un traspie. Pero también, en segundo lugar, es posible leer allí la base sobre la cual la máquina narrativa del libro apoyará su cuestionamiento: la visión de un panorama más amplio desde el cual ya no se puede hablar con certeza de “lo equivocado” del viaje. Un punto de vista distanciado permite resignificar la articulación entre error y errancia y vuelve inválida la distinción entre acierto y equivocación a la hora de pensar la dislocación. En una de las primeras páginas encontramos un párrafo aclaratorio que nos permite entender que esta doble perspectiva sobre el desplazamiento se origina en la pregunta sobre los modos abordar el sentido del destierro y encuentra en la figura de la espiral una forma de exploración.

Comencé a escribir este libro en mi libro anterior, cuando me preguntaba por el sentido del destierro. Años más tarde, me encontré pensando en las proyecciones de la diáspora en la vida de quienes la emprenden. En este momento de crisis, el viaje vuelve a sugerirme el retorno de otras épocas y de ciertas ideas que imaginaba, por fin, extinguidas. Este ir y venir, esta espiral, es la historia de mis cuentos. Solo me gustaría proponer a quienes los lean que lo hagan en el orden en el que aparecen, ya que esconden un texto más amplio, que necesita de este recorrido (Obligado 2011: 13).

Ya perfilada desde el aparato paratextual del libro, la espiral, que ocupa un lugar central en los relatos, permite, como se señala en la aclaración introductoria, un “ir y venir”, es decir, la posibilidad de la doble direccionalidad. El dibujo de la espiral posibilita un regreso exploratorio hacia el pasado, que si bien se realizará por saltos, encuentra en esta figura un disparador o marco de posibilidad. Por otro lado, la idea del “sentido del destierro” se reconsidera desde otro ángulo (“las proyecciones de la diáspora”), es decir una forma más amplia, como la que “esconden” los cuentos. Si bien el orden de los cuentos no pretende replicar en su movimiento narrativo el dibujo de una espiral, no puede dejar de señalarse la convergencia entre la búsqueda de pensar el destierro en sus proyecciones en una espiral que permita alcanzar un sentido integrador de los desplazamientos y la propuesta de relación entre los cuentos que buscan hacer emerger “un texto más amplio”.

El propósito de esta organización de perspectivas parciales que se integran en una entidad más amplia es referido por Obligado como una “propuesta rota para un mundo que requiere ser rearmado” (2015: 8). Es en este punto en el que su ficción se postula como imaginación de un mundo; es aquí donde podemos entender el modo en que su escritura dialoga con los sentidos de lo global: en la aceptación del desafío de representación del mundo que se da al mismo tiempo que el señalamiento de la imposibilidad de hacerlo. Tal impedimento queda evidenciado en el mismo uso de esos fragmentos locales y su ensamblado que, en definitiva, dejará huecos, incertezas, desajustes. Me interesa observar cómo en este diseño narrativo la espiral funciona no sólo como enlace de fenómenos de distintas escalas y acontecimientos de diversos tiempos, sino también como una respuesta formal para una rearticulación entre lo global y lo local que se realice bajo el signo del descentramiento, bajo la tensión entre lo finito y lo infinito, entre el orden y el desorden, entre integración y desintegración, entre el azar como accidente y lo predeterminado. En la misma línea que la propuesta de Hoyos (2015) de pensar los textos literarios no a través del prisma de las definiciones establecidas sobre la globalización, sino, más bien, a partir del potencial de la literatura para transmutar o iluminar esas nociones sobre el mundo, se pensará en la focalización de la espiral como forma que permite tanto vehiculizar una imagen que interroge la

idea de mundo (sus desplazamientos, sus enlaces constitutivos, sus desfasajes) como sustentar una crítica sobre el modo en el que son convencionalmente concebidas las conexiones globales. A la hora de pensar un modelo para la globalización que supere la oposición entre redes como vínculos a larga distancia y esferas como unidades cerradas y locales, Bruno Latour (2011) encuentra una solución en el trabajo de Tomás Saraceno, un artista contemporáneo argentino. De manera similar al trabajo de Saraceno,³ pero en el plano de la escritura, la propuesta de Obligado ofrece una forma para repensar la articulación y los enlaces entre lo global y lo local a partir de la espiral y una lógica narrativa de fragmentación y rearmado que evade marcos generales de fijación del sentido y cierre de procesos de subjetivación.

El libro de Obligado también postula una intervención sobre el modo de pensar la temporalidad que sale del recorrido lineal y plantea un tiempo no homogéneo (Minguzzi, 2017). la espiral habilita el despliegue de una narración del contratiempo, al introducir lo viejo en lo nuevo como “el regreso de la diferencia” (Barthes, 1978: 43). Los relatos abrirán las ventanas del tiempo y darán saltos hacia el pasado como parte de un ejercicio de cuestionamiento de la continuidad identitaria. Así planteado, el movimiento hacia el pasado no tiene el objeto de reconstruir una linealidad o de indagar en un origen como sentido último, sino establecer capas de tiempos que abren perspectivas discontinuas y rompen con la ficción del tiempo global único. Obligado con sus relatos replantea la relación entre pasado, presente y futuro e interviene sobre la concepción uniforme del tiempo que domina la contemporaneidad. Si como señala el historiador francés Francois Hartog (2007), el presente es “el tiempo de la globalización (el del tiempo real, de la instantaneidad de los mercados y de la búsqueda del beneficio inmediato)”, y el régimen de historicidad que llama “presentismo” es su variante, las capas que despliegan los cuentos de *El libro de los viajes equivocados*

3 Graciela Speranza en *Atlas Portátil de América Latina* analiza en profundidad la obra de Saraceno “Galaxias formándose a lo largo de filamentos, como gotitas en los hilos de una telaraña” (2008) y considera también el sentido que adquiere al graficar una relación entre el arte latinoamericano y la red de la cultura mundializada en la que se complejicen los enlaces y las obras queden subsumidas a las jerarquías de la esfera global que le asigna un lugar predeterminado (183).

quebrarán estos límites de la mercantilizada temporalidad global para dar lugar a un tiempo heteróclito fraguado por lo azaroso y lo contingente. En estas idas y vueltas entre distintos momentos históricos, no resulta extraño que la perspectiva adecuada, en el marco de las mencionadas operaciones de descentramiento, sea la de la extranjería. Sostengo aquí que en este propósito de reconstrucción de las vidas de los personajes a partir de enlaces hechos de imágenes desordenadas, personajes que se reiteran, movimientos y motivos recurrentes, la extranjería es un pilar para el forjamiento de un relato alter-global. Ante los flujos culturales dinámicos del mundo globalizado cuya direccionalidad tiende a reproducir el esquema binario entre centro y periferia, la lógica narrativa privilegia “la escritura desde la verja”, el punto de vista del extranjero (su mirada, su dislocación, su presencia disruptora) como figura que permite proyectar otras direcciones, otras trayectorias.

El azar minucioso

Como señalamos, el aparato paratextual del libro nos enfrenta a la figura de la espiral incluso antes que la misma cobre peso en el desarrollo de las narraciones. El epígrafe de *El libro de las horas*, de Rainer María Rilke es la primera aproximación a esta forma: “Vivo mi vida en círculos concéntricos sobre las cosas extendidas (...). El último quizá llenar no pueda” (citado en Obligado, 2011:9). Varias dimensiones de sentido que luego se extenderán en el libro se condensan aquí: el plano de la temporalidad, la espiral logarítmica como forma integradora, y también la inconclusión, la ausencia de un cierre definitivo de esa misma figura. (sin cierre pero también sin inicio claro). Esta última cuestión adquiere fuerza en una imagen del último relato “La espiral admirable”.⁴ La protagonista femenina de este relato luego de recoger varias caracolas como la que establece el hilo de “El azar”, relato que abre el libro, precisa los rasgos de esta curva que ha visto en muchos lugares:

4 Es el nombre con el que el suizo Jacob Bernouilli rebautizó esta curva que había recibido el nombre de espiral logarítmica por Pierre Varignon.

El giro le es familiar, lo ha visto en el ombligo de su hijo, en la tela paciente de las arañas, en la sopa que comienza a girar en los pucheros, en la cabeza de los girasoles, preñada de semillas (Obligado, 2011: 136).

Pero la imagen a la que me refiero es la que se produce luego de que la mujer dibuje la espiral en la arena y la contemple desde arriba para notar la posibilidad de un recorrido infinito en sus vueltas y al mismo tiempo uno medible mediante una cuerda que la atraviese. Esta tensión y su dibujo finalmente se borran con la pleamar. El borramiento entraña una aceptación de lo inconcluso de cualquier itinerario en busca del origen como de cualquier visión panorámica de las proyecciones del desarraigo. Los relatos esbozarán conexiones, se remontarán mediante objetos a otros momentos de la historia, pero nunca se pretenderá que este entramado devenga en un sistema cerrado y definitivo. Si bien la desaparición de esta forma hacia el final parece negar los recorridos sistematizadores y se libera a la ficción de direccionalidades y de un lastre teleológico (Minguzzi, 2017: 227), la consideración de las exigencias al inicio del libro sobre la lectura ordenada para propiciar un texto más amplio permite leer una propuesta tensionada entre orden y desorden, fuerzas centrífugas y centrípetas.⁵

“El azar” es el relato que abre el libro y reproduce una desestabilización genérica hacia su interior que replica la del volumen del que forma parte. Así como el libro es una colección de relatos que postula el desborde de la autonomía genérica del relato breve, este cuento funciona como una articulación de seis microrrelatos (Imperatore, 2014: 50). El presente desde el cual inicia el relato consiste en un momento de la vida de Jan y Lyuba dos extranjeros que serán perfilados a lo largo de los otros relatos y que cuando abre este cuento se encuentran en las playas de Normandía y uno de ellos, Jan, está a punto de realizar su pedido de casamiento. El encuentro

5 La autora concibe esa interacción entre las partes y el todo en la colección de relatos integrados como un espacio de tensiones permanentes entre “las fuerzas centrífugas que contribuyen a la cohesión entre los textos destaca la orientación hacia un final y, en las centrípetas, que potencian el sentido de apertura de la obra, la concepción antiteleológica, la discontinuidad, la multiplicidad” (Obligado, 2015: 11).

por parte de Lyuba de una caracola sobre la arena y la descripción de la forma que alberga (“una espiral logarítmica, de esas que giran y se expanden a partir de un punto infinitesimal” (2011: 15) disparan una sucesión de saltos narrativos hacia el pasado. Si el tiempo abrió “pequeñas ventanas” en la caracola, la narración entrará por esos tragaluces del tiempo, pero no para elaborar un relato retrospectivo que permita entender la trayectoria de estos personajes y los desplazamientos que explican su presencia en ese lugar (cuestión de la que luego se encargarán fragmentaria e indirectamente los otros relatos), sino para remontar históricamente, como señala Armando Minguzzi (2017), una historia de lo continental europeo a partir de la caracola como hilo conductor.⁶ Está claro que Europa y la identidad europea es lo revisado en esta reconstrucción que operan los relatos mediante sus vueltas hacia el pasado, pero no deja de ser cierto también que la unidad de lugar es más que puntual. Es la playa de Normandía la ventana local desde la cual se remonta hacia diferentes escenas del pasado para remitir a la articulación que atraviesa todo el libro entre la mirada parcial y local y los marcos de sentido generales.

Esta composición de microrrelatos cumple la función de otorgarle densidad al presente. Cada salto hacia el pasado es una capa que se devela como antecedente de ese presente que deja de ser un momento estrecho y simple para transformarse en un eslabón de una cadena de sucesos heterogéneos y azarosos que lo hicieron posible. No son los enlaces del tiempo sincrónico de lo global ni tampoco los engarces sin fisuras de una temporalidad nacional o continental lo que une los relatos, sino los múltiples destellos de un tiempo fracturado. Se comprende la propuesta narrativa como una confrontación de la concepción del tiempo en la globalización si recurrimos a la metáfora *multum in parvo* que, como señala Héctor Hoyos (2015), opera en cualquier conceptualización de lo global. Si el tiempo sincrónico de la hiperconexión global introduce lo “mucho en lo poco” a partir de la idea de una multitud de sucesos simultáneos a nivel mundial, en este caso es el tiempo el que se descoyunta en una serie

6 Minguzzi (2017: 230) señala que este propósito de revisar críticamente una lectura de lo europeo se hace evidente en que dos de estos relatos breves que componen el cuento recalcan en el desembarco aliado en 1945 y la aparición de la peste en el siglo XIV.

de momentos comprimidos en el mismo espacio. Los sucesos no se organizan según un corte temporal, sino a partir de una unidad espacial que los comprime y los hila. El relato introduce cada una de estas escenas a partir de un salto temporal hacia el pasado: “cuarenta años antes”, “casi dos siglos antes”, “siglos atrás”, “hace doscientos mil años” y “cuando el mundo era un desafortunado océano azul”. Si bien el azar está en el centro de estos microrrelatos, la serie que constituyen no es azarosa: un recorrido por anónimas figuras femeninas en episodios de opresión y rebeldía emerge en este trayecto hacia el pasado.⁷ Este primer cuento del libro reconstruye el modo en que una caracola va pasando de mano en mano por accidente, involuntariamente, sin que esté en juego una idea de transmisión, legado o herencia. Este planteo nos llevará a una cuestión que el texto de Obligado despliega como interrogante: si el azar responde a algún orden o determinación preestablecida o es lo accidental, lo caótico y lo impredecible. La figura de la espiral logarítmica se propone como la condensación de esa tensión en su misma forma: “Quizá la paciencia de las sales marinas permitió que acumularan las bellas capas de su piel, quizá fue el azar minucioso quien los talló, dibujando en sus conchas una espiral que se expande” (Obligado, 2011:19). La concepción del mundo y su historia tal como es planteada en las instantáneas de “El azar” coincide tanto con las propuestas de Louis Althusser en *Por un materialismo aleatorio* (2002) quien concibe la Historia como un haz de accidentes, colisiones y carambolas que generan efectos impredecibles como con la de la genealogía nietzscheana tal como fue leída por Michel Foucault⁸ (2004). Dos modos de leer entonces esta reconstrucción narrativa de instantáneas fragmentadas: como una fractura de la solidez del presente al mostrarlo como resultado de la pura contingencia y lo accidental, y, al mismo

7 Señala Adriana Imperatore (2014: 55) que los viajes en el tiempo y el espacio que atraviesan todo el libro tienen como propósito captar “las transformaciones de la subjetividad femenina, las formas de padecer y vivir la maternidad, el amor, la violencia, el matrimonio, las elecciones y el azar que parecen el trazo o la figura en el tapiz de los sentidos que se dibujan”.

8 En *Nietzsche, la genealogía, la historia* Foucault (2004) señala: “Creemos que nuestro presente se apoya en intenciones profundas, necesidades estables; pedimos a los historiadores que nos convenzan de ello. Pero el verdadero sentido histórico reconoce que vivimos, sin jalones ni coordenadas originarias, en miríadas de acontecimientos perdidos” (50).

tiempo, una postulación del desvío como lógica invariable que da forma a las historias. Lo nuevo nace de la desviación, del cambio de trayectoria, del “error”: esto será una cuestión central para las vidas y los viajes que se narran en estos cuentos de Obligado.

Un tiempo roto

La presencia de la caracola como elemento que habilita una particular percepción temporal da forma a “una poética objetual” deconstructiva (Minguzzi, 2017: 227) de la cual es parte otro elemento recurrente: la moneda. En “El azar”, en el segundo microrrelato situado en 1945, una muchacha encuentra la caracola y unas cuantas monedas extranjeras en los bolsillos de un soldado muerto. Luego ella decide arrojar al mar esta caracola y quedarse con la moneda, lo que propicia su muerte al toparse con un soldado alemán que descubre el “dólar” en posesión de la muchacha. En otro microrrelato un soldado maltrata a una niña que hace “cabriolas” para recibir algunas monedas y que luego se venga incendiando el lugar donde este hombre duerme.⁹ En el relato “La escritura”, personaje de Lyuba tira por la ventana un dólar con agujero que es recogido por un chico con el cuerpo tatuado que, por sus rasgos, nos remite a Jan (el personaje del inicio de “El azar”). Finalmente, en el relato “La espiral admirable” la protagonista encuentra esta moneda con un agujero que cumple la función de talismán. Lo curioso de esta aparición radica en que este cuento se sitúa en el siglo XVIII: “mientras caían cabezas” (Obligado, 2011: 135) señala el narrador en alusión a la Revolución Francesa. Es significativo que este desajuste temporal se encuentre realizado precisamente por un dólar. No solamente por el hecho de que se trate de una moneda extranjera presente en momentos relevantes de la historia de la identidad europea, sino, además, por el hecho de que sea la “moneda global”, el símbolo de una

9 La posesión de las monedas parece estar asociada en esta recurrencia a la desgracia y el infortunio. En el cuento “Monedas de oro” se narra la historia del origen de una fortuna que en un principio deja marcas en el cuerpo: la narradora cuenta que su padre en el viaje que realizó desde Europa a las lindes del Paraná trajo escondida una bolsa de monedas que “se clavaron como un hierro tatuándole el perfil del rey” (Obligado, 2011: 31). El presente en que se sitúa esa narradora que rememora el viaje paterno está dominado por la ruina familiar y el despojo.

pretendida equivalencia universal y se le quite ese poder para volverlo objeto disruptor del tiempo. El enlace entre los relatos ironiza sobre su alcance y poder ilimitado trasladándola allí donde carece de valor. Si el dólar es el signo de una moneda abstracta, no localizada, desterritorializada, se la despoja de su sentido económico y se la revaloriza simbólicamente como talismán y objeto que dinamita la lógica temporal.

Otra de las rupturas de la lógica temporal se vincula a la idea de regreso. Es necesario precisar el lugar que adquiere el retorno como movimiento hacia el origen en estos relatos de Obligado en la medida en que la misma espiral logarítmica en su recurrencia pareciera propiciar un recorrido inverso desde afuera hacia el centro en busca del origen. El último microrrelato de “El azar” que retrocede a un momento “hace quinientos millones de años” cuando “Europa era apenas una isla” (2011: 20) cuando el molusco que luego pasará de mano en mano se deja caer en la playa funcionaría como una escena originaria. Pero en el último cuento “La espiral admirable” también se señala que esa búsqueda del punto de inicio caminando hacia el centro implicaría dar infinitas vueltas (salvo que se proponga una línea recta que corte la espiral). Así como la vuelta puede ser inaccesible ya que la infinitud se interpone con ese origen buscado, la idea de huida puede superponerse con la del retorno en casos como los de la protagonista de “Madison, los puentes”. Reescritura y desvío del final de la adaptación cinematográfica dirigida por Clint Eastwood de la novela de Robert Waller, esta narración nos cuenta que el personaje de Francesca decide abandonar a su familia y seguir a su amante fotógrafo en sus viajes por el mundo. En uno de ellos, cuando viajan a Roma a la mujer se le presenta la oportunidad de volver a su pueblo, a la casa de su madre. La narración desestabiliza la relación entre las nociones de hogar, desvío y retorno. La vida con su marido de la cual había ahora escapado significó en su momento el abandono de su familia en Italia y esta nueva fuga con el fotógrafo le permite, a partir de otra vuelta, un retorno (imposible) a su lugar de origen.¹⁰

10 En un giro metaficcional el origen de la escritura del libro mismo se pone en cuestión. No sólo por incorporar un relato (“La escritura”) en el que el personaje de Lyuba se le aparece a la narradora, sino por el modo en que la espiral que aparece en diseño mismo del colofón del libro. En su larga curva se lee “Este libro se

El relato que asocia el viaje de regreso y la anomalía temporal es “Agujeros negros”. Este cuento se puede leer como una vuelta de tuerca sobre la tradición de narraciones sobre la imposibilidad del retorno. Si en *Las otras vidas* el relato “Exilio” constituía una propuesta formal para narrar las vicisitudes de ese tipo de desplazamiento (la apertura de un abanico armado a partir de las distintas posibilidades de una vida), este cuento es también una respuesta a cómo narrar la experiencia exílica, pero en este caso mediante una estructura narrativa de “cinta de Moebius” y de un trabajo con el tema del “agujero negro” y la “máquina del tiempo”. Esta última se introduce como motivo en el relato por medio de un juego de la protagonista Elsa con su padre quien le propone un artefacto casero, una suerte de batidora que permitiría reunirse con los seres queridos que ya no están. Cuando la protagonista vuelve a Buenos Aires y planea retomar su antigua historia de amor con Fabián se produce una superposición de tiempos, el inicio del relato y el final coinciden, los hechos del pasado (el accidente de la hermana de Elsa) y los del presente (la espera de Fabián en la plaza y un ataque que lo sorprende y lo deja tirado) se funden en uno provocando una anomalía, una falla temporal.

Otros enlaces para un mundo que busca ser rearmado

Además de ser el elemento que otorga continuidad a los relatos de “El azar”, la espiral es una forma recurrente que aparece en otros cuentos bajo diferentes formas (el dibujo de aves de rapiña que dibujan esas curvas en el cielo, los vestigios del círculo de la Vía Láctea). Sin embargo, el armado más amplio que los relatos establecen en su ensamblaje no descansa sólo en esta reiteración, sino en un conjunto de enlaces que incluyen el cruce de personajes viajeros, la continuidad de motivos, imágenes que reavivan la memoria, etc. Este sistema de vínculos que va armando una suerte red puede considerarse una respuesta formal al modo en que lo global se concibe precisamente como un sistema de interconexiones creciente a larga

terminó de imprimir...” y luego no una simple fecha, sino una serie de datos cronológicamente desordenados que impiden pensar un recorrido unidireccional del tiempo desde un origen claro y preciso.

distancia. Como señala Bruno Latour (2011), en el mundo contemporáneo la red designa todo tipo de infraestructuras técnicas, relaciones sociales y geopolíticas, incluso la vida en internet. Su formato permite plantear una oposición con el de la esfera que está en la base de la metáfora de lo global. Mientras que las redes, señala Latour retomando a Peter Sloterdijk, son “anémicas” y se caracterizan por sus puntos y enlaces, la esfera constituye un sistema cerrado entre paredes protectoras dentro de los cuales las formas vivientes definen su inmunidad. Si lo global, según Latour, funciona como término vacío en la medida en que deja abierta la definición respecto a desde qué espacios locales y a través de qué tipo de enlaces se constituye, la ficción de Obligado intervendría entonces proponiendo un tipo de articulación que llene ese vacío evitando tanto la invisibilización de los conflictos que implica la concepción de las conexiones bajo la metáfora de flujo global (Pratt, 2003) como una direccionalidad reducida a la interacción entre centro y periferia. Si nos detenemos en el relato “Frío” y atendemos a su enlace con el cuento “Así que esto era el amor” podemos entender cómo los relatos en su ensamblaje oblicuo de fragmentos articulan una dinámica de cruces que replantean la relación entre lo local y lo global no subsumiéndola ni a la lógica de la red ni a la del globo. “Frío” se inicia con una cría de mamut que se ahoga en el lodo y que siglos después será considerada por los nativos nómades que habitan el norte de Rusia lindante con el Círculo Polar un “dios enterrado”. El relato se sitúa en un momento de crisis y avance de la modernización sobre este lugar. El descubrimiento del gas bajo esas tierras de la Península de Yamal provoca la aparición de “máquinas de fauces tremendas que mastican hielo” (2011: 40). El relato superpone el ultraje sobre la tierra con la violencia sexual que sufre Lyuba por parte de su padre. En medio de esta realidad traumática se suma otro hecho: la aparición de una pareja de extranjeros (que luego serán precisados en el relato “Madison, los puentes de”) que fotografían al pequeño mamut congelado. La difusión de esa foto contribuye a la alteración definitiva de esa comunidad remota. El fotógrafo viajero y sus imágenes funcionan como vínculo entre los relatos: retrata accidentalmente a los protagonistas del relato “Las dos hermanas” (que representa una parte de la historia familiar de Jan) y saca la foto con la que se encontrará Lyuba años después cuando descubra en “Así que esto era

el amor” que el anciano agonizante que debe cuidar es el fotógrafo vinculado a la ruina de su comunidad de origen. Es relevante que este relato-marco que tejen las narraciones sea la labor de un reportero de National Geographic el elemento de enlace entre realidades distantes. Esto, así planteado, no parecería alejarse de la concepción de la globalización entendida a partir del carácter hegemónico de la industria cultural de masas anglosajona: una mirada desde el centro que organiza y cataloga los distintos rincones del mundo.¹¹ Sin embargo, la narración y las consecuencias que tiene la anagnórisis del fotógrafo por parte de Lyuba en “Así que esto era el amor” parten de la foto, sí, pero van más allá. El gesto de Lyuba de no vengarse de uno de los responsables de la ruina de su lugar de procedencia, de alguna manera, una evasión del mandato de origen (la venganza en nombre de la tierra mancillada). La decisión de perdonar al agonizante muestra las posibilidades del personaje de liberarse de las determinaciones traumáticas de su pasado y le dan una dimensión ética. La literatura de Obligado en línea con la categoría de “imaginación social” de Appadurai (2001) imagina formas de vida fuera de los marcos de la nación y lo local que se apartan de también de las determinaciones hegemónicas de lo global. La piedad del extranjero funda otro modo de comprender la relación entre realidades e historias distantes.

Las vueltas de la extranjería

El armado del libro de Obligado no tiene como única intención aproximar fenómenos de realidades distantes y movilidades transnacionales, sino que también reconstruye una historia de los viajes y desplazamientos del pasado: es la tradición de los nómades que representa Lyuba, es el viaje de Polonia a Buenos Aires en “Las dos hermanas” como parte de la historia familiar de Jan Siedlecki. De esa manera los desplazamientos del presente, constituyen “las

11 O podríamos pensar más bien que este tipo de vínculos tienen que ver con una mirada que, al mismo tiempo que señala la erosión de los marcos locales en la constitución de identidades, cuestiona la hipótesis de la homogeneización cultural del planeta. Me refiero a la proximidad con el planteo de Arjun Appadurai (2001) quien piensa que lo que distingue las interconexiones del mundo contemporáneo es la circulación de imágenes de los medios masivos de comunicación.

proyecciones del desarraigo”, en tanto que continúan la movilidad del pasado, pero también un nuevo punto de partida, una perspectiva no subsumible completamente a un esquema general a pesar de los lazos que se evidencian. El extranjero es la perspectiva desde la cual se sostienen los nodos en que se cruzan las historias (Jan, Lyuba), pero también constituyen una mirada disruptiva: constituyen la paradoja de reunir enlace e interrupción, continuidad y corte, traición y tradición. Para comprender como gravita la perspectiva extranjera en la construcción de este mundo roto rearmado es necesario aprehender no sólo el itinerario de los personajes de Lyuba y Jan, sino también comprender las vueltas que tiene que dar el relato para asumir la extranjería como perspectiva. “Albania”, en principio, es una narración que se entrelaza con el cuento “El silencio” por medio de la imagen de la mano de una mujer que se asoma desde un tren y dispara la memoria de un anciano que fue empleado ferroviario durante el nazismo. Pero también es un relato que rearticula la relación entre las identidades y las perspectivas. El relato se abre con el punto de vista de un muchacho que observa a una pelirroja en otro tren en la estación de Angoulême en Francia. Inmediatamente después el relato focaliza en la situación de la pelirroja dejando atrás la mirada del muchacho que se retomará recién hacia el final. “Albania” a partir de ese momento se concentra en el derrotero de la pelirroja Kristina que recién casada ya en el viaje de su luna de miel decide abandonar a su marido y “saltar al vacío”. El desvío sin un destino pensado constituye un cruce de fronteras y un replanteo identitario cuyo alcance no se reduce a la huida de la previsible vida de casada, sino que desestabilizará los andamiajes de una identidad al punto de fundirse con “el otro”. El viaje que emprende a partir de este momento lleva a Kristina, en primer lugar, a cruzarse con el personaje de Jan (lo reconocemos por una serie de marcas y referencias a otros relatos de la serie: “Las dos hermanas” y “El silencio”) y luego resulta invitada por Tassi un empresario italiano a su yate. Luego de una fiesta a bordo al otro día la hija del empresario le pide a Kristina que la acompañe a Saranda, ciudad de la costa albanesa. Allí Kristina sin papeles ni identificación es abandonada por Mímí la hija de Tassi y debe emprender la vuelta a Italia con un grupo de albaneses que cruzan ilegalmente la frontera. Los albaneses constituyen la figura de extranjería que el relato despliega desde

el inicio cuando se focaliza la mirada del muchacho: “Le han dicho que los albaneses trepan a los vagones y pueden robarle, todo tipo de leyendas recorren las vías” (2011: 107). Aquí se ve como se constituye la figuración del extranjero criminalizado. Albania no pertenece a la Unión Europea, sus habitantes representan un afuera, una proximidad amenazante que puede derramarse sobre el propio territorio, “el otro” sobre el cual descansa una mirada estigmatizante: el albanés funciona lo abyecto de la identidad europea. La vuelta identitaria que asumirá el relato ya es anticipada cuando Kristina en la ciudad italiana de Rapallo se ve a sí misma en una albanesa que cruza por accidente: “...es como yo, una emigrante”. Albania y los albaneses funcionan en el relato como el espejo distorsionado que vuelve a Europa extranjera para sí misma, ya que en ese espacio que es la alteridad según el discurso social y las fronteras políticas se puede ver el pasado europeo: “...parece Europa hace cuarenta años, cuando la naturaleza era auténtica y no todo tenía aspecto de parque temático” (2011: 121). Kristina muestra qué fácil es volverse una extranjera indocumentada: la identidad que aparentaba ser sólida de pronto se vuelve frágil, un mero resultado de posiciones o perspectivas. Volverse parte del contingente de albaneses que debe cruzar la frontera parece por momentos realizarse como un pasaje cortazariano en el que Kristina “se pierde en un espejo cóncavo donde ella no es ella sino alguien que ha nacido en otro país, en otro mundo” (2011: 133), pero en realidad no deja de ser un mero juego de perspectivas cómo se verá hacia el final. Esa disolución identitaria en el otro y el extranjero que se produce en el desplazamiento de Kristina es provisoria y toca su límite en el momento mismo en que se cruza la frontera y se expone a la diferencia: ella que puede retornar a su condición de turista y se recordará que el de cruce de los es ni más ni menos que un viaje con un propósito laboral. Es por eso que Mirvei la albanesa que ayuda a Kristina a volver a Italia le recuerda que una vez que lleguen a Ancona “Tú libro, yo a lo mío” (2011:132). El cuento retoma hacia el final la perspectiva del muchacho que había quedado prendado de la belleza de la pelirroja, pero ahora se da un cruce diferente de miradas. Cuando el joven mira por la ventana no reconoce a Kristina, sólo ve a dos albanesas y recibe una advertencia de un estudiante que viaja a su lado: “—Albanesas —dice—, cuidado. Suben a los trenes y roban” (2011: 134). Esta observación es eco de

la que abre el relato (quizás no efectuando, pero sí sugiriendo un pliegue de tiempos similar al de “Agujeros negros”) y produce una ironía sobre la diversidad de perspectivas ya que se considera que poder charlar con él equivale a una oportunidad para conocer otro punto de vista.

La posibilidad de que a lo largo de la serie de relatos que compone *El libro de los viajes equivocados* se mantenga una tensión formal entre la perspectiva fragmentada y un diseño integrador se debe a la adopción por parte de Obligado de una posición que ella llama escribir “desde la verja” (2015). La escritora evoca la imagen de la valla de Melillá que separa el enclave español del territorio marroquí y tiene como fin impedir la entrada de inmigrantes. Definir con esta metáfora el lugar de la propia literatura significa identificarse con un espacio de frontera y con una posición incómoda; asumir la mirada de los expulsados, de los extranjeros, de los desarraigados. La extranjería y la dislocación se vuelven así el sustento de una narración alter-global que propone lazos y ensamblajes entre experiencias de migración y viajes del pasado y entre realidades distantes del presente de una manera que evade tanto la cuestionada estabilidad monolítica de las identidades nacionales como la imposición desigual de los flujos globales.

Bibliografía

Adolphsen, P. (2010). *Machine / Brummstein*. Madrid. Lengua de Trapo.

Althusser, L. (2002). *Para un realismo aleatorio*. Madrid, Arena Libros.

Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada*. México, Trilce-Fondo de Cultura Económica.

Barthes, R. (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona, Kairós.

Bauman, Z. (2004). *La sociedad sitiada*. México, Fondo de Cultura Económica.

Brooks, P. (2005). *Realist Vision*. New Haven, Yale University Press.

Foucault, M. (2004). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia, Pre-textos.

García Canclini, N. (2010). *La globalización imaginada*. Buenos Aires, Paidós.

Giddens, A. (1999). *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Madrid, Taurus.

Hartog, F. (2007). *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. México, Universidad Iberoamericana.

Hoyos, H. (2015). *Beyond Bolaño. The Global Latin American Novel*. New York, Columbia University Press.

Imperatore, A. (2014). “Del exilio a la globalización: desplazamiento y formas narrativas en la literatura de Clara Obligado”. En *Letteratura D’America*, XXXIV, 148, 29-56.

Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires, Manantial.

_____ (2011), “Some experiments in art and politics”. En *e-flux* n° 23, pp. 1-7.

Minguzzi, A. (2017), “Los cuentos de Clara Obligado desde España y hacia Europa: tiempo, lenguas y viajes erróneos”. En *Tras la nación. Conjeturas y controversias sobre las literaturas nacionales y mundiales*. Buenos Aires, Eudeba.

Nancy, J. (2003). *La creación del mundo o la mundialización*. Barcelona, Paidós.

Obligado, C. (2011). *El libro de los viajes equivocados*. Madrid, Páginas de Espuma.

_____ (2015) “Apuntes, ideas y reflexiones sobre la escritura excéntrica (en perfecto estado de desorden)” En *II Jornadas de la RIUL sobre la Literatura Actual*. Universidad de León, León

Pratt, M. L. (2003). “¿Por qué la Virgen de Zapopan fue a Los Ángeles? Algunas reflexiones sobre la movilidad y la globalidad”. En Fernández Bravo, A, Garramuño, F. y Sosnowski, S. (Eds.), *Sujetos en tránsito:(in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Buenos Aires, Alianza.

Pron, P. (2013). *La vida interior de las plantas de interior*. Barcelona, Mondadori.

_____ (2010). “Peter Adolphsen, un descubrimiento septentrional”. En *El Boomerang*. <http://www.elboomeran.com/blog-post/539/9889/patricio-pron/peter-adolphsen-descubrimiento-septentrional/> (Consulta 7/3/2015)

Speranza, G. (2012). *Atlas portátil de América Latina.: arte y ficciones errantes*. Buenos Aires, Anagrama.

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

III - ENTRE LENGUAS

“YO, EL NECESITADO”

TRADICIÓN Y TRASLACIÓN EN CRISTÓBAL DEL CASTILLO Y SUS *HISTORIAS*

María Inés Aldao

*Y este libro será como si siempre estuviera brotando,
siempre estuviera germinando,
siempre estuviera viviendo*

Cristóbal del Castillo, *Historia de la conquista*

Amputación

Entre la vastedad de textos pertenecientes a lo que vagamente se conoce como “crónicas de Indias” existe un grupo que puede ser considerado un subgénero con especiales peculiaridades. Me refiero a las “crónicas mestizas”, un vasto subgrupo cronístico que comprende desde textos canónicos como los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega, historias de frailes como la *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra firme* del dominico Diego Durán, hasta otros menos transitados como *Relación de Texcoco* de Juan Bautista Pomar u *Obras históricas* de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl. Estas crónicas mestizas son textos que, surgidos entre la conquista de México y el siglo XVII, incorporan elementos de las tradiciones indígena y occidental, independientemente del origen étnico de su autor (Garibay, 1953). Están escritas tanto en español como en náhuatl y se caracterizan por su reelaboración de materiales discursivos y/o reales de la historia americana mediante el uso de procedimientos narrativos de tradición heterogénea, es decir, indígena y española (Lienhard, 1983: 105), incorporación que es, asimismo, compleja traslación de elementos temáticos, retóricos, estilísticos.

Lo cierto es que su abordaje desde un trabajo meramente histórico, filológico o su consideración como simples fuentes de información sobre las costumbres de los indígenas o los hechos de la conquista

de América han alejado al lector de aspectos relevantes para pensar la cronística de la época. Excepto honrosas excepciones,¹ la crítica no ha tenido en cuenta su retórica particular, que distancia en muchos aspectos a estas crónicas de otras, como las escritas por soldados o conquistadores o como las crónicas misioneras.²

Un caso paradigmático de las crónicas mestizas lo constituye uno de los cronistas menos atendidos de la zona colonial. Me refiero a Cristóbal del Castillo³ y los dos textos que se le conocen: *Historia de la conquista* (1599) e *Historia de la venida de los mexicanos e de otros pueblos* (1600),⁴ escasamente abordados por los críticos a causa de, entre otros motivos, su carácter fragmentario, pues la totalidad de la obra se ha perdido durante el siglo XIX.⁵ De la *Historia de la venida* se conservan, apenas, dos capítulos: uno, referido a los mexicas y su “peregrinación” hacia tierras nuevas y otro, más breve, alusivo a los texcocanos y otros pueblos del Anáhuac.⁶ De *Historia de la conquista*, se conocen el “Prólogo del autor” y escuetos fragmentos sobre el avance de los españoles, su llegada a México, la

1 Como los trabajos de Valeria Añón (2011, 2012, 2013-2014) o Yukitaka Inoue Okubo (2000, 2003, 2007).

2 Considero “misioneras” a aquellas crónicas coloniales escritas por frailes de distintas órdenes religiosas desde mediados del siglo XVI, no con el objetivo de transmitir las peculiaridades de los habitantes y tierras de la Nueva España (aunque esto aparezca en dichos textos) sino para mostrar el antiguo estado de paganismo de los indígenas mesoamericanos y plantear y transmitir el mejor modo de cambiar dicha realidad. Ejemplos de crónicas misioneras son *Historia de los indios de la Nueva España* de fray Toribio de Benavente Motolinía (finalizada hacia 1541) e *Historia eclesiástica indiana* de fray Gerónimo de Mendieta (Ca. 1597), por nombrar algunos.

3 La biografía de Cristóbal del Castillo (¿1526-1604?) es evasiva y escueta. El historiador mexicano Federico Navarrete Linares señala que fue un indígena o mestizo con cultura indígena procedente del Valle de México, con un origen social aparentemente modesto, férreo cristiano educado en la tradición europea (2001: 11-14). Para Miguel Pastrana Flores, pertenecía a algún pueblo del área de Texcoco (2009: 255). Por sus textos parece haber vivido en Tenochtitlan y recibido educación franciscana, posiblemente en el Colegio Santa Cruz de Tlatelolco.

4 En este artículo utilizo la edición preparada en 2001 por Federico Navarrete Linares para Conaculta (México). Todos los ejemplos pertenecen a esta edición.

5 Ambos se conservan en el Fondo de Manuscritos Mexicanos de la Biblioteca Nacional de París.

6 Son los capítulos 1 al 5 y el 9.

Noche Triste, la caída de Tenochtitlan, el arribo de los primeros frailes franciscanos y el calendario prehispánico.⁷

A pesar de esta lamentable amputación de la obra, que nos deja aproximadamente la quinta parte de su total, y lejos de desecharla como fuente debido a esto, es posible leer en ella una compleja inclusión de elementos de las tradiciones indígena y occidental, que se funden y confunden en dos dimensiones. Por un lado, la dimensión bíblico-religiosa, derivada de la tradición occidental, que asemeja estas crónicas con diversos aspectos de las misioneras. Por el otro, la tradición indígena, producto no sólo del linaje cultural del cronista sino, también, de las fuentes, fundamentalmente orales pero, también, escritas, que ha utilizado para su obra. Estas transposiciones entran en tensión en las crónicas mestizas gestando un discurso oscilante y heterogéneo, que es una de sus principales características.

Cristóbal del Castillo es un autor atípico dentro de la cronística del siglo XVI. En su texto no reclama pertenencia alguna, a diferencia de otras crónicas mestizas cuyos autores adscriben claramente a un grupo: Juan Bautista Pomar, Diego Muñoz Camargo, Hernando de Alvarado Tezozómoc, Domingo Francisco de San Antón Muñón Chimalpahin o Fernando de Alva Ixtlilxóchitl defienden y se erigen como representantes de los pueblos texcocano, tlaxcalteca, mexica, chalca y acolhua, respectivamente. No se sabe a qué pueblo perteneció, aunque podemos suponer que no fue mexica, como parece indicar, entre otros rasgos, la constante tercera persona y el impersonal al referirse a dicho pueblo, como si fuese una tradición ajena, en contraste con la enfática primera persona al describir a los texcocanos. Su obra está escrita en náhuatl, lo que parece indicar que el autor buscaba dirigirse a los indígenas pero, también, a los frailes que los asistían, conocían sus lenguas y se interesaban por su historia. Considero que a partir de la traducción al español del náhuatl se pueden realizar conclusiones, si no rotundas, al menos, tentativas, sobre la obra, teniendo en claro que dicha traslación de una lengua amerindia que abunda en metáforas a una lengua romance debe entenderse como otra forma de amputación.

7 Me refiero a los capítulos 12, 13, 21, 27, 31, 37, 39, 50, 57, 65, 69, 70, 71, 72 y varios sin número.

Insisto, entonces, en que la obra de Del Castillo es el ejemplo más paradigmático de la peculiaridad de las crónicas mestizas y de sus distintas operaciones de selección, omisión y traslación que dejan al descubierto la mencionada inclusión de las tradiciones indígena y occidental.

Fusión

En *Historia de la venida de los mexicanos e de otros pueblos*, crónica finalizada hacia 1600, el sujeto de la enunciación brinda una descripción pormenorizada del origen de los mexicas, relevando el papel de los pueblos que los acompañaron y presentando una particular visión de la historia de México. Describe la forma en que vivían los mexicas cuando eran *macehuales*⁸ de los gobernantes de Aztlán, quienes les hacían tributar con lo extraído de la pesca (Del Castillo, 2001: 91). El enunciador es enfático en su relato respecto de cómo dicha tiranía lleva al guía de los mexicas, el guerrero zurdo Huitztilin, a llamar a su *Tlacatecólctl* (demonio),⁹ solicitarle ayuda y ofrecerle, a cambio, la devoción absoluta del pueblo, que habría incluido, entre otros rituales, sacrificios humanos. La deidad promete llevarlos a otra tierra lacustre, al igual que Aztlán, a cambio de seis condiciones descritas a lo largo de un extenso discurso, que podrían resumirse en la conversión del pueblo, antes pacífico, en guerrero, conquistador y adorador de deidades demoníacas (Del Castillo, 2001: 93-103).

En el texto, el enunciador señala que los pueblos aledaños a la zona recorrida fueron conquistados por los mexicas de manera injusta, ya que no eran partícipes de guerras ni sacrificios. También, narra la despedida de Huitzilópoct antes de morir a los cincuenta y dos años de la partida, mediante un interesante discurso directo que tiene por función perpetuar el pacto con *Tlacatecólctl* y conservar dicha alianza. Finalmente, relata la conversión de Huitzilópoct en

8 De *Maseualli*, “plebeyo” (*Diccionario de Nahuatl-Español*, 2001: 64).

9 De *Tlakatl*, “hombre” y *tecolotl*, “búho, tecolote” (*Diccionario Nahuatl-Español*, 2001: 92-101). En el contexto novohispano, *tlacatecolotl* significaba “hombre búho” y fue utilizado para expresar el concepto cristiano de diablo. Es probable que Del Castillo lo usara en ese sentido (Pastrana Flores, 2009: 255).

dios luego de la cual adopta su nombre definitivo, Huitzilopochtli: “en verdad ya soy su imagen, ya me hice nuestro dios Tetzauhtéotl” (Del Castillo, 2001: 123). En estas palabras, es evidente la fusión de la dinámica repetitiva del náhuatl con la cita bíblica: “Dijo Dios: Hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza” (Génesis 1, 26). Despedida del guía, últimas palabras a sus seguidores, conversión como resurrección, hombre hecho deidad. El relato de la migración mexica remeda y traspone a ese relato de origen la despedida de Cristo a sus discípulos, la última cena, sus mandamientos, su muerte en la cruz y su retorno.

A lo largo de esta *Historia*, Del Castillo caracteriza a los mexicas como un pueblo tirano y belicoso, consagrado al canibalismo y a los ritos satánicos, costumbres típicamente condenadas por el catolicismo y sus representantes en México. Los distingue de otros, llamados vagamente en el texto “pobladores” (texcocanos, coyohuaques, chalcas, tenimes, popolocas, tepanecas...) a los que presenta eximidos de culpas y, por lo tanto, merecedores de las tierras. La insistencia en el tema de la conversión de un grupo antes pacífico en uno demoníaco, a raíz de la adoración de falsos dioses, que obligan a conquistar y asesinar en su nombre, se manifiesta en un extensísimo discurso. Las similitudes con el libro del Éxodo de la Biblia son claras, aunque en este caso los mexicas no fueron elegidos por Dios sino por el demonio, situación que la introducción de la fe católica podría remediar.

Esta visión de los mexicas es coincidente con otras perspectivas esgrimidas en el texto: el relato de la llegada de “los Doce”, el énfasis en la crítica a la ambición de los españoles, así como su mirada sobre la conquista o el accionar de Hernán Cortés, entre otras cuestiones, relacionan a Del Castillo con el pensamiento de los frailes cronistas franciscanos (fundamentalmente Gerónimo de Mendieta, Toribio de Benavente Motolinía, Bernardino de Sahagún) y parecerían confirmar que su educación habría transcurrido en el cristianismo franciscano. Y desde esta visión cristiana de la migración desde Aztlán hacia lo que será Tenochtitlan, ofrece una versión distinta sobre la migración mexica hasta su asentamiento definitivo, haciendo hincapié en la intervención divina en la vida y destino del hombre. La enunciación mestiza está tensionada en la fusión de la historia mexica con el relato bíblico, por lo que no puede terminar

de comprenderse a partir de la mirada unidireccional y homogénea desde la que se ha pretendido analizar estos textos.

Más precisa en fechas y lugares que *Historia de la venida*, la *Historia de la conquista*, finalizada hacia 1599, parece haber recurrido a fuentes escritas, indígenas y/o españolas.¹⁰ Esta crónica propone un peculiar sujeto de la enunciación, que se presenta desde el Prólogo de la siguiente forma: “yo soy un necesitado, un pobrecito, le provoasco a la gente, sólo causo compasión (a los que están) cerca de mi miseria” (Del Castillo, 2001: 131).¹¹ Si bien la condición fragmentaria del texto y la oscuridad de la frase sólo nos permite conjeturar al respecto y teniendo en cuenta que las apelaciones de indulgencia hacia el lector y el tópico de la falsa modestia son, entre otras, particularidades de las crónicas de tradición occidental (Navarrete Linares, 2001: 59), es clara la asociación con la retórica religiosa: el gesto de hiperbólica humildad, la representación enunciativa como alguien “menor” frente al hermano,¹² el “necesitado” de la gracia de Dios, son tópicos recurrentes en las crónicas misioneras. Esto se observa, además, en la firma con que Motolinía finaliza la Epístola Proemial a su mecenas, Antonio de Pimentel, y que encabeza su *Historia de los indios de la Nueva España*: “Pobre y menor siervo” (1985: 114). O en las alusiones constantes del enunciadore de la *Historia eclesiástica indiana*, tales como: “yo, pobre español y fraile menor” (Mendieta, 2002: IV, 112); “Yo, Fr. Gerónimo de Mendieta, que aquesto escribo” (Mendieta, 2002: V, 295). También en la autorepresentación del yo del enunciadore de estas crónicas: Toribio de Benavente, recién arribado a Nueva España, se hace llamar

10 Por ejemplo, ciertas partes de la descripción de la Noche Triste parecen seguir de cerca el Libro XII de la *Historia general de las cosas de Nueva España*. Por otro lado, si bien resulta muy poco probable que haya accedido al manuscrito, la descripción del recibimiento que hace Hernán Cortés a los Doce primeros franciscanos es similar a la de la *Historia eclesiástica indiana* de fray Gerónimo de Mendieta, finalizada hacia 1597.

11 Navarrete Linares señala la etimología de *nicnotlacatzintli*que, además de “necesitado”, podría significar “huérfano” (2001: 131).

12 La orden franciscana se denomina, también, “Orden de los frailes menores” como gesto de obediencia, acatamiento y humildad.

“Motolinía” (que significa “el pobrecito” en náhuatl), según la conocida anécdota que recogen varias crónicas.¹³

Por otro lado, el *locus* enunciativo del “desdichado” o “pobrecito” remite a los cantares antiguos que, seguramente, Del Castillo conoció.¹⁴ En ellos, existen numerosas referencias a un yo poético que se designa a sí mismo como sufriente, dolido o “menesteroso”:

Todavía un poco aquí,
junto, al lado de la gente.
Nunca seré, nunca me alegraré,
nunca tendré contento.

¿Dónde vive mi corazón?
¿Dónde puede estar mi hogar?
¿Dónde podrá permanecer mi casa?
Porque yo soy menesteroso en la tierra.
(Canto de orfandad, 2011: vv. 35-42)¹⁵

13 Cuenta el Libro III de la *Historia eclesiástica indiana* con respecto a los frailes franciscanos, que “los indios se andaban tras ellos (...) y maravilláronse de verlos con tan desarrapado traje, tan diferente de la bizarría y gallardía que en los soldados españoles antes habían visto. Y decían unos a otros ¿qué hombres son estos tan pobres? ¿qué manera de ropa es ésta que traen? No son éstos como los otros cristianos de Castilla. Y menudeaban mucho un vocablo suyo diciendo: *motolinea*, *motolinea*. Y uno de los padres llamado Fr. Toribio de Benavente preguntó a un español, qué quería decir aquel vocablo que tanto repetían. Respondió el español: Padre, *motolinea* quiere decir pobre o pobres. Entonces dijo Fr. Toribio. Ése será mi nombre para toda la vida” (Mendieta, 2002: 353).

14 Para estos y otros ejemplos posteriores, utilizo algunos de los cantos que se conservan en alfabeto latino y que recopilaron, entre otros, Miguel León-Portilla (1978, 2011) y José Luis Martínez (2010).

15 “Yo soy menesteroso (...) yo soy desdichado”, reza el “Canto de la huida” de Nezahualcóyotl (León-Portilla, 1978: 59, vv. 4 y 28). Algunos ejemplos de la edición de *Cantares mexicanos* (León-Portilla, 2011) son: “Otro canto triste otomí”, en el que el yo se lamenta “Yo aquí cuento mis penas, soy menesteroso. / Nunca llegó a mí la alegría, el gozo” (59, vv. 5-6); en el poema XXI el yo se presenta “yo aquí menesteroso, / la miseria, con esto, aquí permanece” (207, vv. 6-7); en el “Canto de privación” el yo expresa “Corazón mío, en verdad pereceré, / yo menesteroso” (711, vv. 12-13). También encontramos desdicha en un sujeto poético plural: “Somos menesterosos, / somos gente del pueblo, / así hemos contemplado el sufrimiento” en el poema “A la manera de Huexotzincó” (83, vv. 8-10).

La primera persona singular, la expresión de la desdicha y una sensación de soledad son constantes en estos poemas. Recordemos que, en las crónicas escritas por frailes, el sentimiento de orfandad se gesta a raíz del velocísimo despoblamiento del espacio producido por la violencia de la conquista (Las Casas, 2017; Motolinía, 1985; Mendieta, 2002).

Por otro lado, el enunciador de este prólogo se construye como un sujeto inexperto en materia escrituraria pero que ha trabajado arduamente en la recuperación de información de ese pasado. Mediante un recurso típico del género, da muestras de humildad y apela a la indulgencia del lector: “te ruego a ti, lector, que no te rías, que no te burles, que no me juzgues, si sabes algo más en particular, algo que yo no supe bien, que no asenté” (Del Castillo, 2001: 131). Nuevamente, la fusión: el vocativo semejante a la retórica de la homilía, utilizada en la enunciación de los frailes, la inclusión de un fuerte pronombre personal en primera del singular presente tanto en crónicas misioneras como en cantares nahuas, con la repetición casi anafórica de la lengua amerindia.

En el texto se presenta un sujeto que se esfuerza, trabaja y vela a pesar de que, según afirma, “ya no soy joven, ya me hice grande, ya envejecí, ya no gano fuerzas, y ya tampoco se muestra mi vista, se ha cansado mucho” y de las dificultades de sus condiciones de vida: “allá en los montes y los hierbazales vivo buscando lo que necesito, sólo de esa forma voy cumpliendo mi trabajo” (Del Castillo, 2001: 131). Se excusa y se queja asemejándose al *locus* de ofuscación de la crónica misionera en tanto sujeto que se lamenta por tener que dedicar tiempo a la escritura, habiendo tanto (catequístico) para hacer.

Entonces, se trata de un sujeto envejecido, enfermo y pobre pero que, a pesar de esto y al igual que en crónicas como las de Mendieta y Motolinía, somete su historia al juicio del lector. En este prólogo, que remeda otros de tradición occidental, la estructura sintáctica es enfáticamente nahua, en sus reiteraciones y metáforas. Por ejemplo: “Que no te disgustes, que no te rías, que no te burles, que no me juzgues”; “ha desfallecido mi existencia humana, mi vida; y se ha cansado y ha desfallecido mi carne terrenal” (131); “lo bueno, lo

maravilloso, lo digno de fama” (133).¹⁶ Este procedimiento es típico en Del Castillo: cuando la narración se asemeja más a la tradición occidental en el orden de lo temático, la forma se torna más cercana a la cultura indígena.

En un gesto que lo aproxima a la retórica franciscana por su posicionamiento de humildad pero, también, a los cantares antiguos que enfatizan la primera persona, culmina el prólogo con una firma distintiva: “Yo, el necesitado, Cristóbal del Castillo”. Este yo recuerda el *locus* de los cantares, fundamentalmente, de los *tlatoque* o nobles poetas: “Yo soy Nezahualcóyotl / soy el cantor” dice el *tlatoani* en “Poneos de pie” (León-Portilla, 1978: 63, vv. 3-4).¹⁷ Sin embargo, también remeda la insistencia en la primera persona singular tan utilizada en las crónicas misioneras en tanto auto-inscripción en la experiencia que se narra en la historia. A su vez, es reafirmación del lugar de la autoría y del yo como partícipe indirecto de la historia que cuenta y también de su posicionamiento minorizado como quien se siente “necesitado” de letras pero, también, de referencias firmes de su cultura en un mundo posconquista en la que se está desvaneciendo.

Traslación

En la retórica de Del Castillo existe una cercanía con la cultura indígena en tanto reitera o retoma elementos que pueden rescatarse de la tradición oral. Entonces, si trazamos un correlato con los

16 Como postula José Luis Martínez, las metáforas y epítetos provenientes de la poesía náhuatl son también un recurso para la memorización, para evitar la monotonía y, sobre todo, “son la sustancia misma del lenguaje poético” (2010: 124-125).

17 Existen numerosos ejemplos. Algunos de ellos, de la compilación realizada por Miguel León-Portilla, *Trece poetas del mundo azteca* (1978), son: “Yo, Cuacuauhtzin (...) yo soy desdichado” en “Canto triste de Cuacuauhtzin” (85, vv. 5 y 8); “Yo gimo, yo Nezahualpilli” en “Canto de Nezahualpilli” (103, v. 40); “Yo, Cacamatzin” en “Cantos de Cacamatzin” (123, v. 39); “Yo, Tochiuhuitzin” en el poema “Vivisteis el canto” (131, v. 4); “¡Yo Axayácatl!” en el poema mexicana “Canto de los ancianos” (149, v. 8); “Elevo mis cantos, / Yo, Macuilxóchitl” en el “Canto de Macuilxóchitl” (165, vv. 1-2); “Yo, el señor Xicohténcatl” (219, v. 1) en “Canto de Xicohténcatl”. También en: “Yo el príncipe Nezahualcóyotl” en el poema “El árbol florido” (Martínez, 2010:185, v.16); “Yo soy Cecepatzitzin”, en el poema XXXIX de los *Cantares mexicanos* (León-Portilla, 2011: 323, v. 23); en el poema “Canto de tórtolas”: “yo Ahuítzotl, lloro” (León-Portilla, 2011: 1085, v. 86).

cantos y poemas recopilados durante el siglo XVI y que pertenecen a la zona acolhua, podemos señalar numerosas semejanzas tanto temáticas como estilísticas.

El tema de la embriaguez o borrachera, que puede observarse en las imágenes escritas de la Noche Triste, es constante en los cantares. Dice el enunciador que los españoles en la Noche Triste estaban “como si se hubieran emborrachado” (147).¹⁸ En los cantos, el “corazón embriagado” es recurrente; por ejemplo, en “El poema de Tlaltecatzin” el yo poético dice: “Yo tengo anhelo, / lo saborea mi corazón, se embriaga mi corazón” (León-Portilla, 1978: 33, vv. 7-9). Es éste un símbolo del “ardor guerrero” (Martínez, 2010: 127). Otro ejemplo es el “Canto de Tlaltecatzin de Cuauhchinanco”: “El cacao floreciente está espumeando, / bebí licor florido, / lo saborea mi corazón, / embriaga a mi corazón” (León-Portilla, 2011: 397, vv. 9-12) o en el “Canto de Nezahualpilli”: “Estoy embriagado, / está embriagado mi corazón” (León-Portilla, 2011: 815, vv. 1-2). También encontramos numerosas alusiones a la embriaguez producida por el canto, generado, a su vez, por el dolor, o al yo poético que se presenta como embriagado, metáfora de la enajenación producida por la poesía (Martínez, 2010: 128).¹⁹ Por otro lado, numerosos cantares refieren a las flores que embriagan;²⁰ y, como las flores suelen simbolizar el canto, observamos varios poemas en los que se unifican: “A vosotros, sacerdotes, yo os pregunto, / ¿de dónde vienen las flores que embriagan, / los cantos que

18 Que, asimismo, recuerda la metáfora utilizada por los informantes de fray Sahagún en el capítulo XVII del Libro XII de la *Historia general de las cosas de Nueva España* al describir la reacción de los mexicas ante el sonido del cañón español: “Todo esto era así como si todos hubieran comido hongos estupefacientes” (Sahagún, 2006: 754).

19 “Sólo canto con tristeza en la tierra, / yo cantor, / sólo de mi interior sale mi tristeza, / el canto, embriaga mi corazón” (“Canto al son del teponaztli”, León-Portilla, 2011: 409, vv. 49-52). En el canto atribuido a Nezahualcōyotl, dice el yo poético: “Estoy embriagado, lloro, me aflijo” (Martínez, 2010: 207, v. 1).

20 Por ejemplo en el “Canto de Nezahualcōyotl”: “Que se entonen cantos floridos, / que los eleven mis hermanos menores. / Ha llegado ya aquí la flor que embriaga / donde están las flores que hermocean y adormecen, / viene él a enaltecerse” (León-Portilla, 2011: 379, vv. 41-45); “flores embriagan mi corazón” en el “Canto de conejos y tórtolas” (León-Portilla, 2011: 1121, v. 144).

embriagan, / los bellos cantos?” (“Canto florido”, León-Portilla, 2011: 445-447, vv. 114-117).²¹

En la crónica hallamos, a su vez, la imagen de las flechas o dardos cayendo cual lluvia: “sus flechas lloviznaban” (Del Castillo, 2001: 145), símbolo de la batalla (Martínez, 2010: 127) y recurrente en la poesía nahua: “los dardos caen como lluvia” (poema XXIX, León-Portilla, 2011: 325, v. 63); “la tierra se agita, / se retuerce, / hay lluvia de dardos” (poema XLI, León-Portilla, 2011: 337, vv. 51-53), que también recuerda a la metáfora “como si la tierra temblara” de *Historia de la conquista* (Del Castillo, 2001: 147).²²

La alusión al águila y al tigre, como en *Historia de la venida de los mexicanos*, se encuentra con frecuencia en los cantos nahuas.²³ Martínez recuerda que una de las metáforas más utilizadas en la poesía náhuatl es, entre otras, la del águila, puesto que suele funcionar como simbología bélica o epíteto tanto del sol como de Huitzilopochtli así como el tigre representa lo terrenal (2010: 125, 126).²⁴ Pero cuando aparecen juntos el águila y el tigre, simbolizan a “los guerreros caballeros del sol” (Martínez, 2010: 128). También aparece asiduamente el águila en los llamados “Cantos de primavera” o “Cantos de exhortación para quienes no quieren enaltecerse en la guerra” otomíes (León-Portilla, 2011: 75). Entonces, si varios elementos de la crónica recuperan los cantares antiguos de la cultura nahua, es posible leer a este enunciador como el más próximo a las fuentes indígenas y su posicionamiento más cercano a los pueblos considerados como “menos importantes” lo cual produce un

21 También en “Canto florido de cosquilleo”: “Esparzo variadas flores, he venido a ofrecer cantos, / hay embriaguez de flores” (León-Portilla, 2011: 981, vv. 17-18). El “Canto de ancianos” puede leerse como un canto a la guerra y a la embriaguez (León-Portilla, 2011: 1065-1075).

22 También en el “Canto florido de guerra”: “Se esparcen, se extienden / una lluvia de obsidiana, / una lluvia de dardos” (León-Portilla, 2011: 943, vv. 42-44).

23 Por ejemplo, en el poema “Canto de los ancianos”: “nosotros entretanto rugiremos como tigres / nosotros viejos guerreros águilas” (151: 21-22) y “Sobre la estera de las águilas, / sobre la estera de los tigres, / es exaltado vuestro abuelo, Axayácatl” (León-Portilla, 1978: 151, vv. 58-59).

24 “Se alzan los cascabeles, águilas, jaguares, / con escudos de juncias están observando, / Banderas de plumas de quetzal se despliegan / sobre él, el mexica que lucha” (“Canto al son del teponaztli”, León-Portilla, 2011: 407, vv. 14-17).

movimiento de restitución de esa cultura en vías de desaparición a causa de la posconquista.

Nepantla

En la obra de Cristóbal del Castillo se presenta el paso (traumático) de una etapa a la siguiente; no una mejor que otra sino, y esta es otra singularidad del texto, una suerte de regreso a la armonía previa a la instauración de los mexicas como pueblo conquistador. Del Castillo evoca a los “pobladores” anónimos y los señala como modelo de una vida en paz, sin deidades nefastas ni tributos sangrientos. La continuación de esta suerte de edad divina estaría propiciada desde la llegada del cristianismo. Más allá del traspaso tormentoso que significó la conquista, para el enunciador el cristianismo vino a restablecer la paz de aquellos primeros pobladores: “entró la divina luz, el único dios *Dios*, Jesucristo, su verdadera fe, su conocimiento, las divinas palabras de su fe” (Del Castillo, 2001: 129). El texto señala, entonces, el fin de los idólatras y tiranos mexicas a partir de la conquista y la asunción de la religión cristiana. La imagen final de los indios ensimismados en la restauración del convento en México para los frailes franciscanos simboliza: la adopción de la fe cristiana, la redención de los “pecados” de sus antepasados mexicas, el paso de un orden (caótico) a otro (idílico). Se narra estratégicamente este pasaje con elementos que fusionan ambas tradiciones y que evidencian, de esta manera, que ninguna traslación es armónica. Por este y por tantos otros rasgos, las crónicas mestizas merecen un abordaje que se distancie del uso que se les ha dado como mera fuente de información historiográfica, que se las comprenda como discursos complejos y múltiples en sus tradiciones y en la traslación de las mismas a la historia, que evidencia la oscilante posición de un sujeto (real y enunciador) *nepantla*.²⁵

Desde el canon de la cronística colonial, Del Castillo ha sido considerado un autor menor. Resulta, entonces, más significativa su firma al finalizar el Prólogo de la *Historia de la conquista*: “Yo, el necesitado” (Del Castillo, 2001: 133). Quizás sean precisamente sus

25 *Nepantla*: en medio o encimado (*Diccionario Nahuatl-Español*, 2001).

Historias las que necesiten un análisis profundo, teniendo en cuenta pero, al mismo tiempo, superando la complejidad de su condición fragmentaria, sus muchas particularidades y sus diferencias respecto de otras crónicas coloniales.

Bibliografía

Alva Ixtlilxóchitl, F. (1985). *Obras históricas*, 2 tomos. México, Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Históricas.

Añón, V. (2012). *La palabra despierta. Tramas de la identidad y usos del pasado en crónicas de la conquista de México*. Buenos Aires, Corregidor.

_____ (2011). “Memoria rota, tensión y armonía en crónicas mestizas novohispanas”. En *Orbis tertius*, n° 17, 1-9.

_____ (2013-2014). “‘Ofreciendo corazones al infernal demonio’: ambivalencia y subjetividad en las crónicas mestizas de Diego Muñoz Camargo”. En *Telar*, n° 11-12, 181-199.

Baudot, G. (1996). *México y los albores del discurso colonial*. México, Nueva Imagen.

Biblia Latinoamericana. Madrid, San Pablo, 1995.

Del Castillo, C. (2001). *Historia de la venida de los mexicanos y de otros pueblos e Historia de la conquista*. Traducción y estudio introductorio Federico Navarrete Linares. México, Conaculta.

Diccionario Nauatl-Español / Español-Nauatl (2001). Biblioteca de los Pueblos Indígenas – Instituto Mexiquense de Cultura, México.

Durán, D. (1984). *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la Tierra Firme*. México, Porrúa.

Garibay, A. (1953-1954). *Historia de la literatura náhuatl*, 2 vols. México, Porrúa.

Gibson, C. (2007). *Los aztecas bajo el dominio español, 1519-1810*. México, Siglo XXI.

Inoue Okubo, Y. (2007). “Crónicas indígenas: una reconsideración sobre la historiografía novohispana temprana”. En Levin Rojo, D., Navarrete, F. (coords.), *Indios, mestizos y españoles*.

Interculturalidad e historiografía en la Nueva España, pp. 55-96. México, UNAM-IIH.

Inoue Okubo, Y. (2003). "Pomar y Muñoz Camargo en el contexto histórico-historiográfico de la Nueva España". En *Históricas. Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México*, n° 66, 2-14.

Inoue Okubo, Y. (2000). "Tesis sobre el culto al dios único en la época prehispánica: según dos cronistas indígenas del centro de México". En *The Journal of Intercultural Studies*, n° 27, 209-221.

Las Casas, B. (2017). *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Buenos Aires, Corregidor.

León-Portilla, M. (1978). *Trece poetas del mundo azteca*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

León-Portilla, M. (1999). *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*. México, Universidad Autónoma de México.

León-Portilla, M. et al. (2011). *Cantares mexicanos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Lienhard, M. (1983). "La crónica mestiza en México y en Perú hasta 1620: apuntes para su estudio histórico-literario". En *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año IX, n° 17 (1983), 105-115.

Lockhart, J. (2013). *Los nahuas después de la Conquista. Historia social y cultural de los indios del México central, del siglo XVI al XVIII*. México, Fondo de Cultura Económica.

Martínez, J. L. (2010). *Nezahualcōyotl, vida y obra*. México, Fondo de Cultura Económica.

Martínez Marín, C. (1976). "Historiografía de la migración mexicana". En *Estudios de cultura náhuatl*, n° 12, 121-135.

Mendieta, G. (2002). *Historia Eclesiástica Indiana*. México, Conaculta.

Motolinía, T. de B. (1985). *Historia de los indios de la Nueva España*. Madrid, Castalia.

Navarrete Linares, F. (2003). "Las Historias de Cristóbal del Castillo". En Romero Galván, J. R. (coord.), *Historiografía novohispana de tradición indígena*, vol. I, pp. 281-300. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Pastrana Flores, M. (2009). *Historias de la conquista. Aspectos de la historiografía de tradición náhuatl*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Sahagún, B. (2006). *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México, Porrúa.

Soustelle, J. (2008). *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista*. México, Fondo de Cultura Económica.

LA TAREA DEL TRADUCTOR EN LA POESÍA DEL FIN DE SIÈCLE LATINOAMERICANO

Rodrigo Javier Caresani

Un desafío para la crítica y la teoría

La intensidad de la reflexión sobre el fenómeno de la traducción que instalan los modernistas latinoamericanos resulta quizá tan sorprendente como el rigor y el empeño que estos poetas asumen en su práctica. La notable fórmula de José Martí (1853-1895) para conceptualizar la “tarea” –“traducir es *transpensar*, *impensar*” (Martí, 2010:12)–, las tesis de Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) sobre el “cruzamiento” y el “plagio” (Gutiérrez Nájera, 2002: 91-99) como fundamentos de una nueva poesía o las nociones de “elasticidad harmónica”, “interpretación orquestal” y “diéresis silenciada” acuñadas por Julio Herrera y Reissig (1875-1910) para describir las conquistas musicales de una “traducción perfecta” (Herrera y Reissig, 1998: 402) constituyen ejemplos significativos de esa voluntad programática que encarna en ambiciosos proyectos de traslado, como la antología de poetas franceses que Rubén Darío (1867-1916) publica en *La Nación* de Buenos Aires (1894: 3) o las versiones de Julián del Casal (1863-1893) de *Le Spleen de Paris* aparecidas en periódicos de La Habana a fines de la década de 1880 (1993: 80-87). A pesar de esta insistencia, la praxis de los poetas modernistas como traductores permanece apenas explorada. Los exiguos recorridos contemporáneos sobre la cuestión presentan además una concentración casi exclusiva en estudios de caso, factor que ha contribuido a nublar la comprensión trans-americana del fenómeno, es decir, su participación activa en la constitución de redes intelectuales o, en términos más amplios, en los procesos que Ángel Rama y Susana Zanetti han caracterizado mediante la categoría de “religación”.¹

1 Entre los más valiosos estudios en esta línea se encuentran los libros de Leonel-Antonio de la Cuesta (1996) y Carmen Suárez León (2001); y los artículos de José Ismael Gutiérrez (1992), Roberto Viereck Salinas (2000) y Analía Costa (2011).

Pero quizá el mayor desafío para una percepción de la complejidad subyacente en esta labor incansable de los modernistas radique en los alcances teóricos que la crítica especializada le ha asignado a la traducción de poesía. Cabría volver a preguntar, entonces: ¿qué es lo que un poema modernista *puede* traducir? Menos evidente que el pasaje inter-lingüístico, la poesía modernista parece exigir una aproximación inter-estética –alerta al modo en que un poema se apropia de los principios de otras poéticas como el simbolismo o el parnasianismo- y, más aún, una inter-semiótica, capaz de revelar las transformaciones que recibe un sistema signico en el contacto con las cualidades estructurales de otros. A estas incógnitas se dirige esta exploración.

Traducir el ritmo: entre una “interlingüística” y una “intersemiótica”²

Sobre el filo de la primera mitad del siglo XIX –con una reflexión paralela a la emancipación de la mirada que para los artistas plásticos desde Manet conducía al quiebre de la dependencia respecto de la literatura- Charles Baudelaire consolida en sus *Salones* los rasgos de la tradición moderna del *ut picturapoesis*. “Escribo ahora un *Salón* sin haberlo visto”, confiesa el poeta en su carta a Nadar del 14 de mayo de 1859, y concluye: “salvo por el cansancio de adivinar los cuadros, es un excelente método que te recomiendo” (2005: 87). El mismo Théophile Gautier –afín a esta concepción de una crítica de arte desconfiada de la mimesis y entendida en tanto medio para alcanzar metas literarias- recuperaba a Baudelaire como embajador de “un tiempo en que las artes, menos separadas que en ningún otro momento, se codean unas con otras y se entregan a frecuentes

2 Los apartados que siguen reelaboran y amplían las ponencias “La tarea del traductor modernista” (*Actas de las XXV Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, Buenos Aires: Editorial de la FFyL-UBA), “Le Spleen de La Habana: Julián del Casal traduce a Baudelaire” (*Actas del III Congreso Internacional ‘Cuestiones críticas’*, Rosario: CELA-UNR) y el capítulo “Potencia y des-figuración de la éfrasis modernista: Julián del Casal y Rubén Darío” (en Arellano, 2014: 181-200).

trasposiciones”.³ Atentos a la rotación de la escritura efrástica iniciada por Baudelaire, Rubén Darío y Julián del Casal reflexionan en sus crónicas sobre esta dinámica y la proyectan al interior del verso. No obstante, la tradición latinoamericana del *ut picturapoesis* presentaba retos propios y suponía funciones ideológicas y políticas distintas a las de la modernidad europea.⁴ Si “incluso del poema efrástico más inextricablemente lírico, con un grado cero de relato, pueden extraerse algunos indicios sobre la historia de las transformaciones de la mímesis y la representación” (Gabrieloni, 2008: 98), esta indagación apunta a describir la eficacia de una estrategia literaria traducida por los poetas americanos y readaptada a nuevas coordenadas. Es decir, en las condiciones en que el verso modernista ensaya su irrupción polémica dentro del universo de las letras hispanoamericanas, cobra relevancia la pregunta por los alcances y las implicancias de la integración de los sentidos a la que aspiran las técnicas sinestésicas de composición lírica. En ese mismo marco, el fenómeno musical se cuela en la reflexión poética y, nuevamente, es preciso “entender a Baudelaire como el padre de una primera formulación teórica asentada sobre la base de la interrelación entre las artes y la vez como uno de los primeros wagneristas franceses” (Barbosa: 2013: 53). La recepción de la noción wagneriana de “obra de arte total” en los poetas faro del modernismo como Baudelaire, Verlaine, Gautier y Mallarmé desemboca en un interrogante no menos complejo: ¿qué alternativas asume el *ut pictura* cuando Casal y Darío lo articulan y resignifican a través del *ut musicapoesis*?

Investigaciones recientes se han ocupado en detalle de la labor de los poetas modernistas como críticos de arte, conectando la retórica de la crónica y la figura del *salonneur* –que parece atravesar la prosa de buena parte de estos escritores– con las particularidades del contradictorio proceso de institucionalización del arte en el fin de siglo latinoamericano. Al amparo de esos desarrollos se insinúa

3 La cita corresponde a la semblanza “Portraits littéraires. Charles Baudelaire” que Gautier publicó en siete entregas (marzo-abril de 1868) en el periódico *L'Universillustré* y luego reprodujo en el prólogo a la tercera edición de *Las flores del mal* (1869). La traducción nos pertenece.

4 Para una puesta al día de los abordajes teóricos que han conceptualizado el vínculo entre poesía y pintura ver los trabajos de John Hollander (1988), James Heffernan (1999) y Ana Lía Gabrieloni (2006 y 2008).

un capítulo menos transitado de las relaciones interartísticas en la escritura de Julián del Casal y Rubén Darío: la conexión entre literatura, pintura y música –y aquí la línea menos explorada– en las condiciones que impone el ritmo poético a la unidad del verso. Así, la indagación se dirige a la actividad de Casal y Darío en tanto poetas-traductores desde la lectura de las versiones del cubano de los *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire y también a partir de uno de los programas estéticos más potentes de *Prosas profanas*, “Sinfonía en gris mayor”⁵. Este objeto de estudio admite un deslinde preliminar en dos niveles de análisis: por un lado, el poema como traducción interlingüística, ya que se trata, en cada uno de estos casos, de reescrituras de textos muy concretos de Charles Baudelaire, Théophile Gautier y Paul Verlaine; por otro, el poema como cruce de series, series –la pintura y la música– que las apropiaciones de Casal y Darío someten a las prerrogativas del ritmo. Por último, cabe considerar que los programas implícitos para la traducción emergentes de estos proyectos participan en otras apuestas poéticas e ideológicas, pues Casal corrige sus propias versiones de Baudelaire y traduce nuevos poemas en prosa semanas antes de publicar la pieza inaugural de la serie “Mi museo ideal” (“Salomé”, poema aparecido primero en prensa periódica y luego en libro en 1892), de modo que Baudelaire ingresa en el conjunto de intertextos de las célebres trasposiciones casalianas; y Darío lanza su “Sinfonía...” recién llegado a Buenos Aires, interviniendo con esta suerte de manifiesto del traductor modernista en las candentes discusiones que culminarán con la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes en 1896.

De entrada, el problema crítico exige un conjunto de precisiones teórico-metodológicas si se trata de percibir un funcionamiento verificable en otros poetas del período, educados en las lecciones de Casal y Darío. ¿Con qué categorías es posible captar el funcionamiento específico de la forma poética modernista y recortar la singularidad de las operaciones de traducción –en la doble vía de

5 *Prosas profanas* tuvo una primera edición en Buenos Aires en 1896. De los treinta y tres poemas de esa primera edición, diez fueron escritos entre 1889 y la llegada de Darío a Buenos Aires en agosto de 1893; en este lapso se encuentra “Sinfonía”, el más antiguo de los poemas del libro; el resto se compuso en Buenos Aires, desde su llegada hasta finales de 1896. Esta primera edición fue ampliada con veintiún poemas para dar forma a la segunda edición del libro, publicada en París en 1901.

una “interlingüística” y una “intersemiótica”- que estos poetas practican en el terreno del verso? El cruce entre los postulados de Iuri Tiniánov en *El problema de la lengua poética* (1924) y la propuesta de Walter Benjamin en “La tarea del traductor” (1923) –textos convergentes concebidos como “constelación” en el proyecto crítico de Delfina Muschietti– ofrece una alternativa válida ante las dificultades de una tradición crítica que se ha ocupado escasamente de este interrogante. De Benjamin es pertinente retomar el planteo de la traducción como una relación entre “formas” y la premisa de que aquello que reencarna del poema original en la inevitable transformación del pasaje a una nueva lengua y a una nueva forma es su “modo de decir” o mejor –y la reformulación le pertenece a Muschietti (2006) – “el modo de repetir del original”.⁶ Por otra parte, es el lenguaje teórico de Tiniánov –que especifica al ritmo como factor constructivo del verso- el que despliega una plataforma para conectar la escritura modernista ya no sólo con otras literaturas sino con otras artes y otras “series”. En el poema, la “fuerza asimilativa” del ritmo instala una nebulosa de sentidos, una inestabilidad semántica que perturba el desarrollo temporal-sintagmático del significante, y compone “tonos” y “matizaciones” –que van desde las insistencias fónicas del sonido y del silencio o las escritas del grafema y las manchas del espacio en blanco, hasta los relieves visuales en los recursos “equivalentes de texto” y las coloraturas del campo semántico. De este modo, la dinámica de la semántica poética tal como la imagina Tiniánov en su vocabulario teórico acerca la lógica del poema a la de la música y la pintura. Vale la pena explicitar estos protocolos en la medida en que buena parte de la bibliografía comprometida con este problema tiende a considerar la tarea del traductor modernista sólo en términos de un traslado de contenidos –de manera que el análisis desemboca en la previsible lectura de los poemas efrásticos como reproducciones más o menos “miméticas” de un original, ya sea cuadro o poema.⁷ Si, como apunta Ángel Rama, el de los mo-

6 Una primera formulación de este concepto puede leerse en Muschietti (2006) y un tratamiento más elaborado en su ensayo de 2013.

7 Basta la hojeada a un grupo de ensayos sobre “Sinfonía en gris mayor” para notar la insistencia de una lectura “representativa”, aproximación a la que el poema –de una manera espectacular en la tradición de la lírica modernista- resiste. Ver al

dernistas fue un “arte riguroso” que se edifica desde el “anhelo desesperado de la forma” (Rama, 1985: 54), la pregunta pertinente es por el modo en que la pintura y la música se formalizan en el mapa rítmico, antes que por el modo en que el poema las re-presenta.

Los calcos de Casal

Y Casal, en nuestras letras españolas, es un ser exótico. Nació allí en las Antillas, como Leconte de Lisle en la isla de Borbón y la emperatriz Josefina en la Martinica. La casualidad tiene sus ocurrencias! Si Casal hubiese nacido en París... Yo me descubro respetuoso ante ese portentoso y desventurado soñador que apareció, por capricho de la suerte, en un tiempo y en un país en donde, como Des Esseintes, viviría martirizado y sería siempre extranjero (Rubén Darío, “Julián del Casal”, 1894).

Un ensayo reciente de Carmen Suárez León sobre las traducciones casalianas conduce, por la vía del desacuerdo, a las primeras hipótesis sobre las versiones de Baudelaire –una selección de catorce piezas entre las cincuenta recogidas en la colección póstuma *Pequeños poemas en prosa* de 1869, que Casal publica en *La Habana Elegante* y *La Discusión* entre 1887 y 1890. La investigadora cubana deduce que “Casal no parece haber tenido profundos conocimientos del francés” y concluye que “el cotejo de estos textos traducidos con sus originales nos muestra a un traductor inexperto al que se le escapan galicismos gratuitos y calcos del francés que atropellan el español y que de ningún modo son marcas lingüísticas intencionales” (Suárez León, 2006: 82-84). La pregunta por “qué calcan” de sus originales las traducciones de Casal convoca un interrogante algo incómodo, aunque mucho más productivo para esta aproximación: ¿por qué prosa y no verso, por qué los *Pequeños poemas* y no *Las flores del mal*? Los atropellos al español que bien escucha Suárez León se perciben con fuerza en las primeras versiones casalianas, las de 1887, en la extrañeza de ciertos giros que captan la crudeza característica del “ritmo del spleen” –un ritmo “entrecortado,

respecto la aproximación de Klaus Meyer-Minnemann y Sabine Schlickers (1994: 321-340); y la lectura reciente de Alberto Acereda (2002: 175-193).

brusco, tenso” en palabras de Cristófalo (2006: XXVI)–, extrañeza que luego se suaviza en las traducciones que Casal decide “corregir” en 1890. Enfrentado a “Les bienfaits de la lune”, el poema XXXVII de la colección baudelaireana, Casal traduce en 1887: “Amarás lo que yo amo y lo que me ama” (1964: 93). En 1890 el calco de “Tu aimeras ce que j’aime et ce qui m’aime” se desdibuja y la nueva fórmula ofrece una explicación del original que resigna en el privilegio del sentido la eficacia rítmica de la anterior: “Te gustará lo que me gusta y a quien le gusto” (190). Algo parecido ocurre con otros giros: la ambigüedad del sintagma “serás amante de mis amantes” desaparece en 1890 con el uso de la pasiva en la fórmula “serás amada por mis amantes”; y el oxímoron de las líneas finales del poema, “maldita niña mimada”, pierde fuerza en la reescritura de 1890, que apacigua la violencia de la figura al intercalar un coordinante: “maldita y querida niña mimada”.

Los ejemplos del modo en que Casal corrige sus propias versiones para volverlas más “legibles” podrían multiplicarse. También resulta revelador el cotejo de estas traducciones con las aparecidas en 1882 –es decir, cinco años antes que el cubano publicara sus primeros intentos en *La Habana Elegante*– en la revista madrileña *La Diana* (1882-1884), dirigida por Manuel Reina.⁸ Llama la atención cómo las traducciones peninsulares –probablemente desconocidas por Casal– allanan la sintaxis, limpian la prosa de esa singular extranjería que Suárez León interpreta como atropello retórico. Ahora bien, importa precisar el horizonte que estas decisiones le imponen a la tarea del traductor modernista. Casal podía atenuar, en la prosa, los rasgos del spleen; podía torcer hacia el polo del “ideal”, siempre en la prosa, esa dinámica que constituye el principio dador de forma en la escritura de Baudelaire –según Cristófalo, “*spleen e ideal*, con dominante en *spleen*” (2006: XXII). Pero estas posibilidades de apropiación encuentran un umbral claro en el verso: Casal no avanza sobre *Las flores del mal* desde la experiencia con los *Pequeños*

8 Para una historia pormenorizada de la recepción de Baudelaire en España ver el desarrollo de Glyn Hambrook, que incluye un listado exhaustivo de las traducciones peninsulares en el período comprendido entre 1880 y 1910. Las traducciones de los *Pequeños poemas* –que desmienten el mito de Casal como el primero en procurar el traslado al español de Baudelaire– pueden leerse en los números 14 y 16 *La Diana. Revista quincenal de política, literatura, ciencias y artes*.

poemas en prosa. Su escritura percibe con agudeza el hiato entre esa fuerza rítmica que arrastra el verso de Baudelaire hacia la prosa –en los quiebres sintácticos que suspenden la acentuación binaria del alejandrino, en la tendencia a obviar las funciones sonoras como fuente exclusiva de la unidad del verso, en el uso insistente del encabalgamiento que desgarra el encantamiento lírico- y la presión del ideal armónico del *ut musicapoesis* modernista. Esa distancia –y aquí el fracaso luminoso del traductor- no admite suturas. Por eso los versos de “Bénédiction” que prologan el volumen de *Rimas* de 1893 no pueden quedar en otra lengua que el francés –y lo mismo ocurre una y otra vez, siempre que Casal invoca alguna línea de *Las flores del mal*. De todos modos, la tradición moderna del *ut picturapoesis* que Baudelaire inicia con el hallazgo formal del poema en prosa pasa al verso de los modernistas, sólo que sujeta a nuevas mediaciones.

Algunas entradas a “Mi museo ideal” permiten profundizar esta conexión, pues la serie de sonetos de la segunda sección de *Nieve* (1892) persevera en un trabajo de laboratorio de traducción y transcodificación análogo al que inaugura Darío en la prosa de *Azul...* (1888), si bien las búsquedas del nicaragüense en el terreno del verso –desde “Sinfonía en gris mayor”, como se verá más adelante- resultan en cierto sentido más audaces que las del cubano. Por décadas la discusión sobre las trasposiciones casalianas se enfocó en las relaciones de “dependencia” entre cuadro y poema o de “influencia” –de la novela *À rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans sobre las pinturas en verso.⁹ Las aproximaciones de Oscar Montero significan un corte en la historia de las lecturas de “Mi museo” ya que se atreven a reelaborar este vínculo en términos de “convergencia” y ya no de subordinación. Escribe Montero: “la relación entre la pintura de Moreau y los sonetos de Casal no depende de las imágenes que comparten, ni siquiera mediadas por la novela de Huysmans. La pintura de Moreau y los sonetos de Casal coinciden porque ambos representan la crisis de la imagen” (Montero, 1993: 129-130). A partir de este planteo es que interesa regresar a la conexión entre

9 Para este punto ver los estudios de Margaret Robinson Berger (1946: 177-187) y Arturo Torres-Rioseco (295-297), fundadores de un conjunto de supuestos que subsisten –aunque transformados– en perspectivas más recientes como las de Priscilla Pearsall (1984, 11-39) y Silvia Bermúdez (1999: 66-79).

Casal y Baudelaire y a la traducción de los *Pequeños poemas en prosa* como pre-texto del museo ideal. Cabe recordar que en uno de los primeros segmentos del *Salón de 1846* –“¿Para qué la crítica?”– Baudelaire propone que “la mejor reseña de un cuadro podrá ser un soneto o una elegía” (1996: 102), claro que no cualquier elegía o soneto sino aquel capaz de tomar distancia y desplazar la pintura que re-escribe. Ana Lía Gabrieloni destaca en esta dirección que “la crítica de Baudelaire «inventó» como poema el arte de Delacroix, transformando el hallazgo pictórico en búsqueda poética” y señala que los *Pequeños poemas en prosa* constituyen “el resultado más novedoso de dicha búsqueda” (2006: 12). Desde esta perspectiva, los textos del museo casaliano extraen al menos una doble lección de las traducciones de Baudelaire: primero, porque es ostensible la voluntad de experimentar en el verso con el lenguaje pictórico sin apelar a la mimesis; segundo, porque esa experimentación inscribe un sujeto en el lenguaje de la modernidad, si bien no se trata ya de la baudelaireana sino de la específicamente latinoamericana, la del artista de los confines coloniales de occidente.

Mucho se ha insistido sobre la radical ausencia de un “yo” lírico como rasgo de la éfrasis parnasiana en los doce poemas de “Mi museo”. Si el desplazamiento imaginario que propone la serie configura un “relato de espacio”¹⁰ al transformar los lugares-cuadros observados en espacio recorrido sobre un mapa –las pinturas se yuxtaponen en una sucesión lineal, alentando la ilusión del *tour* por las salas del museo-, el ojo del poeta-*salonneur* se borra de la enunciación en beneficio de la apoteosis del pintor, ese “él” que se alza en “Vestíbulo”, el eslabón inicial de la secuencia. Los poemas cancelan la posibilidad de una perspectiva exterior a la imagen o, mejor, se apropian de esa perspectiva y la proyectan desde el “interior” con un objetivo preciso: así como el cuerpo de Salomé se deshace en el brillo de las piedras preciosas que lo cubren o la figura de la Peri se diluye en un resplandor que anula sus contornos, los personajes retratados –y, en última instancia, los cuadros mismos- devuelven la mirada, en una táctica que termina de licuar todo resto de espejismo referencial.¹¹ Sin embargo,

10 Se emplea la categoría en el sentido que le da Michel de Certeau (1996, 127-142).

11 En referencia al soneto “Galatea”, Lee Fontanella (1970) señala que “la aparición del ‘ojo’ al final del poema [‘incendia la lujuria su ojo verde’] aparta al lector

a pesar del consenso que suscita la pregunta por la representación en algunos análisis de estos poemas, la crítica no ha dimensionado la singular inscripción del “yo” en la serie, “yo” que parpadea por única vez en el pronombre posesivo del título, “Mi museo ideal”, “mi” apropiación creativa, “personal” y no-sólo-parnasiana, del *ut picturapoe-sis* moderno. Este detalle permite establecer una tensión entre centro y margen –o adentro y afuera del museo–, reveladora para un análisis del lugar que la serie le reserva al poeta, por contraste con el asignado a la figura del pintor.

No parece azarosa la opción por la forma soneto en los once poemas efrásticos de la colección, como tampoco es casual que esa forma se abandone y degrade en el poema final (“Sueño de gloria”), entregado también al culto de una imagen pero ya no pictórica sino onírica.¹² A propósito de “Venus Anadyomena”, Daniela Chazarreta señala: “la elección recae sobre el soneto que –como estructura cerrada– remite al espacio oclusivo del cuadro” (2011: 127). Pero si se considera la serie en su conjunto esta elección significa mucho más que el reenvío al encuadre de la pintura. El soneto aquí “es” el museo y su uso premeditado y recurrente –en la variante más convencional y trillada, lejos del trabajo experimental con acentos y metros en los compuestos por Darío– no hace más que reforzar los límites de ese otro “espacio oclusivo” que en el poemario opera como metáfora de la autonomización del arte en la modernidad. En otros términos, el empleo deliberado del soneto como forma consagrada en la tradición “alta” de la literatura española es indisociable de –o convergente con–, por un lado, la espacialización de ese recinto consagratorio que es el museo y, por otro, la mitificación de Moreau, el artista también consagrado que detenta los ideales clásicos de la Fama, la

del detalle representacional y lo coloca ante el significado del poema” (p. 462, traducción propia). Las conclusiones de Montero avanzan también en este sentido: “con el «ojo visionario» de Prometeo se desata un paradigma (mirar, ver, visión) que altera la función puramente descriptiva de los «cuadros» de Casal [...]. [A] l señalar el aspecto autorreferencial del signo poético [...], el «ojo visionario» de Prometeo define un espacio subjetivo alumbrado por el reflejo peculiar de la visión casaliana” (1989: 293).

12 El poema de cierre, el único que no se plantea como relato de una pintura “exterior”, está compuesto por series libres de endecasílabos con rima cruzada. Este patrón varía el de los sonetos, trabajados en su mayoría con un esquema de rima abrazada.

Belleza y el Genio –“Creador luminoso como Apeles, / si en la Grecia inmortal nacido hubiera” (1893: 27). Vale conceptualizar en este diseño de posiciones la zona que ocupa el “yo”, borrado de los sonetos y acurrucado en el título, en los bordes del museo. Ese sujeto que se articula en el momento de apropiación del ideal autónomo de la belleza parnasiana toma distancia de él y lo usa como máscara para decir el “afuera”, la exterioridad del poeta latinoamericano respecto del centro de legitimación y reconocimiento, la situación de desamparo de su cosmopolitismo insular. Oscar Montero advierte que “el ensueño parisino nunca le ocultó a Casal «su pobre y rastrera circunstancia colonial»” (1993: 303). Lejos de paralizar la escritura, la conciencia de esa pobreza perfila en la modernidad latinoamericana una variedad de figuraciones del poeta siempre expuestas al drama de su propia precariedad –el desterrado en Martí, el errante en Darío, el insular solitario acorralado de *spleen* en Casal– y, al mismo tiempo, refina y ajusta los primeros mecanismos de una empresa de traducción que funda nada menos que el verso moderno en español.

Darío: la éfrasis como profecía

Rubén Darío, como todo escritor moderno, posee un estilo pictórico, elegante y fascinador. [...] El parisianismo de sus ideas, bajo la rudeza del habla española, adquiere un carácter exótico de inestimable valor. Dijérase, al leer sus párrafos, que se tienen ante la vista tapices de estilo oriental, pero tejidos con hilos de seda y hebras de cáñamo, con plumas de faisán y crines de pantera, con pelo de martha y cerda de jabalí. El tono suele ser el de los cuadros venecianos. Abundan los azules del Veronés, los oros del Ticiano, los rojos del Tintoreto y los atornasolados de Giorgione. [...] Mas se observa, sin embargo, que todo ha sido escrito bajo el cielo de los trópicos (Julián del Casal, “Rubén Darío. *Azul y A. de Gilbert*”, 1963: 171).

Uno de los primeros poemas compuestos por Darío para la selección que luego llevaría el nombre de *Prosas profanas* (1896) –publicado pocos meses después de “Salomé”– ocupa el laboratorio de transcodificación que instala Casal, para probar nuevas

combinaciones.¹³ Desde su primera estrofa “Sinfonía en gris mayor” propone una suerte de aplanamiento del espacio en el repertorio de superficies impenetrables y despojadas de volumen que convoca: el mar como un espejo, el cielo como una lámina de zinc, el sol como un vidrio redondo y opaco. Pero a pesar de la construcción de un “plano” el poema esquivo la écfrasis, o mejor, desplaza la definición canónica de écfrasis –la descripción verbal de una obra de arte visual-, porque no parece existir la vocación por restaurar una presencia original extraviada. A diferencia de los textos del “museo” de Casal, la “marina” de Darío ya no quiere emular un cuadro preciso. El código pictórico traspuesto al código de la lengua, ese es el objeto del poema y no un cuadro exterior o –menos aún– lo que un cuadro pueda representar. No es menor la distinción: aplazada la preocupación por la referencia, las superficies lisas y de reflejo que se ensamblan en este espacio marino bidimensional y estático devuelven un paisaje deliberadamente artificial. Así, antes que evocar la presencia de una pintura ausente, “Sinfonía en gris mayor” pretende “ser” el cuadro, singular, autónomo, ajeno a toda lógica de re-duplicación.

Al estudiar el paradigma precursor de los modelos retóricos y las estrategias interpretativas de la poesía ecrástica moderna, John Hollander propone una categoría útil para pensar este deslizamiento dariano. Se trata de la “écfrasis nocional”, rótulo que designa la variante empeñada en describir objetos cuya existencia sólo reside en la imagen mental creada por medio de la ficción poética –alternativa a la “écfrasis fáctica”, la ilusión de correspondencia uno-a-uno con una obra de arte existente (Hollander, 1988: 209). Desde esta perspectiva, “Sinfonía en gris mayor” profundizaría el camino insinuado por Casal hacia la tradición del *ut pictura poesis* que inauguran –con Baudelaire– Théophile Gautier y John Ruskin, escritores los tres reverenciados por Darío. Pero en la apuesta del nicaragüense la

13 Antes de llegar a *Nieve* (1892), el primer soneto que Casal escribe para la futura “serie” aparece en *La Habana Elegante* el 21 de septiembre de 1890 y dos días después lo reproduce *El País*. El texto de Darío que ocupará el análisis sale inicialmente en el periódico *El Correo de la Tarde* (Guatemala) el 21 de febrero de 1891 y no sólo es el más antiguo de los recogidos en *Prosas profanas* sino también el más reproducido previo a la aparición del volumen. No resulta un dato trivial para la lectura que Darío publique su écfrasis en medio del proceso de gestación de “Mi museo ideal”, si la primera versión de la serie “completa” –sin “Vestíbulo” y “Sueño de gloria”– la recoge *La Habana Elegante* el 30 de agosto de 1891.

reverencia y la fascinación adquieren un signo ambiguo: la posición del cosmopolita insular que asomaba del museo casaliano se somete a revisión y, aún más, a re-versión. Porque la écfrasis de “Sinfonía” ya no lamenta la exterioridad del museo europeo sino que juega a crear uno nuevo con los signos de esa tradición, un museo moderno pero específicamente latinoamericano.¹⁴ En tanto écfrasis nocional –despreocupada de cualquier objeto exterior o anterior–, el poema parece asumir la pulsión de aquellas descripciones que Ana Lía Gabrielsoni ha bautizado como “écfrasis vaticinadoras”: las que, en lugar de remitir a obras perdidas, imposibles o inmateriales, apuntan –como presagios– a obras “todavía por venir, potenciales” (2008: 103). Es esta dimensión la que Darío activa al republicar su texto en enero de 1894, ya que la marina leída ahora como crítica de arte o como “poema crítico” adelanta la posición que el poeta asumirá en la polémica del Ateneo de Buenos Aires a propósito de un arte representativo-nacional.

Esbozado un lugar posible para el poema en la tradición ecfrástica, cabe retornar a la pregunta por los usos del jeroglífico musical –pues la relación de solidaridad que entabla el *ut pictura* con el *ut musicapoesis* puede llevar a esclarecer el sentido de recursos insistentes en los albores del verso moderno en español. Desde la filosofía contemporánea Clément Rosset ha reflexionado sobre la capacidad de la música para representar “lo real”, en un planteo en sintonía con los desarrollos teóricos sobre el ritmo poético de los que parte esta propuesta. Escribe Rosset:

Es una banalidad observar que la música, a diferencia de las demás artes, no es representativa: no imita nada, diga lo que diga sobre ella Platón, como todos aquellos que localizan la excelencia de la creación estética en su facultad para reproducir, para imitar lo real [...]. La música, sea lo que sea que se espere de ella, nunca evocará nada,

14 Este punto regresa sobre la hipótesis de Mariano Siskind, quien a propósito del debate con Paul Groussac postula que “apropiándose de la frase de Copée como un estandarte modernista, Darío toma el concepto esencialista de ‘originalidad’ con el que Groussac lo reprende, para resignificarlo definiéndolo como una imitación creativa, proactiva. Ser moderno, dice Darío, es modular el carácter universal de la cultura europea (que él no desmiente) en nuestra propia lengua, en función de la historicidad de nuestra particularidad cultural” (2006: 359).

ni siquiera el texto del que se sirve como pretexto para no decir nada. [...] El músico es así el único artista completamente demiurgo: «obrero» en el sentido absoluto, al producir su real sin ningún apoyo exterior. No propone una imagen de lo real, sino que impone un real en carne y hueso, provisto de su propia materia y forma (Rosset 2007: 72-79).

Los músicos pululan por la obra de Darío, desde el pianista de *El oro de Mallorca* –en el que el escritor se desdobra para soñar su autobiografía- hasta el poeta vuelto caja de música en “El Rey Burgués”. No obstante, en un texto publicado en *La Nación* en abril de 1901 –“Cosas de Orfeo”–, Darío parece anticiparse a Rosset. En él, el cronista expone con lujo de detalles una nueva teoría musical –la de Gonzalo Núñez, un adelanto de lo que en la década de 1920 se conocerá como dodecafonismo- y queda deslumbrado ante un sistema de reglas al que denomina “una obra de teología artística” (1977: 89). Este paralelo entre “teoría musical” y “teología artística” –que presenta múltiples inflexiones en la prosa programática del nicaragüense– subraya la conciencia dariana de la funcionalidad del código musical para una nueva religión del arte, es decir, para su proyecto de fundación de un arte autónomo. Por lo demás, la sinestesia ha sido señalada una y otra vez como una toma de posición del arte finisecular en la problemática de la mimesis, “canalizada mediante el rechazo hacia todo atisbo de arte realista o naturalista”, donde la música parece constituir una suerte de “lugar común, ligado al distanciamiento de la idea de representación” (Hernández Barbosa, 2013: 10-11). Volviendo al poema, los cuartetos dodecasílabos de “Sinfonía en gris mayor” constituyen un prodigio sonoro en la medida en que llevan al extremo –sobre todo en el dibujo que hacen los acentos– las que Tiniánov llamaba “condiciones máximas del ritmo”. Ahora bien, la hipótesis que lleva a enlazar una variante impar en la escritura efrástica latinoamericana con la expansión hiperbólica de la analogía musical postula que la desrealización del espacio operada por el poema en el plano pictórico encuentra un refuerzo en el volumen rítmico-armónico de la sinfonía verbal. Por si quedaba alguna duda sobre el carácter no-efrástico del texto – es decir, sobre la adopción de una éfrasis indirecta, “nocional”–, el dispositivo musical que orquesta “Sinfonía en gris mayor” se

encarga de licuar toda sospecha de imagen. Si hay una pintura –difusa, en extremo artificial– en el improbable fondo de este poema, esa pintura se vuelve evanescente al combinarse con la pura y autónoma superficie –para volver a Rosset– de la trama musical.

Finalmente, el laboratorio intersemiótico compromete a la traducción en el nivel interlingüístico, en ese modo de repetir del original que resuena, inevitable, en la nueva forma poética. Desde el título la “Sinfonía” de Darío se proclama como un poema caníbal, un ejercicio de asimilación y de homenaje a tres figuras faro de la poesía moderna: Théophile Gautier, Paul Verlaine y Charles Baudelaire. Quizá la apropiación más evidente resulte la de “Sinfonía en blanco mayor” (1849) de Gautier, que se percibe en el diseño sonoro del cuarteto dariano, en la alternancia entre versos graves y agudos; también emerge una convergencia en la retirada del “yo” lírico, una de las marcas más potentes de la reacción parnasiana contra los excesos del subjetivismo romántico; y, obviamente, el trabajo plástico con formas duras y estáticas puede asimilarse al parnasianismo, aunque Darío no termina de acatar el imperativo del concepto de transposición de arte tal cual lo formula Gautier. Por otra parte, el texto parece estar reescribiendo los dos versos finales de la segunda estrofa del “Arte poética” (1874) de Verlaine, un poema de corte con el parnasianismo y de entrada al simbolismo: “Rien de plus cher que la chanson grise // Où’Indécisau Précis se joint” (1884: 23-25).¹⁵ Las líneas duras y el blanco nítido del cuadro que pinta la “Sinfonía” de Gautier se desdibujan –vía Verlaine– en el gris impreciso de la “Sinfonía” dariana. Y la forma perfecta, impersonal, acabada, de la técnica parnasiana termina abriéndose a la indefinición –vía las “Correspondencias” (1857) baudelairianas, tercer poema traducido por el de Darío–, en uno de los recursos más explotados por la estética simbolista, la sinestesia.¹⁶ De modo que se escuchan en “Sinfo-

15 “Nada mejor que la canción gris // Donde lo Indeciso se une a lo Preciso”. La traducción nos pertenece.

16 A partir del vínculo Baudelaire-Poe –y citando al segundo– Edmund Wilson anota: “«Yo sé –escribe, por ejemplo– que la indefinición es un elemento de la verdadera música de la poesía, quiero decir de una expresión verdaderamente musical... una indefinición que sugiere lo vago y, por tanto, el efecto espiritual.» Y este aproximarse a la indefinición de la música iba a ser uno de los principales propósitos del simbolismo. Este efecto de indefinición no se producía meramente por la

nía en gris mayor” los ecos de varios poemas, pero sobre todo de dos de las estéticas capitales de la modernidad europea. Ahora bien, es aquí donde se recupera un gesto irreverente: como traductor, Darío encarna la figura de un caníbal exquisito. A esta reflexión conduce el planteo de José Emilio Pacheco, al que esta hipótesis le tributa. Darío –sugiere Pacheco– “hizo lo que en Europa era imposible: sintetizar las escuelas enemigas, parnasianismo y simbolismo, y al hacerlo convirtió en hispánica toda la literatura universal” (1999:60). Darío superpone, en esa trenza de códigos y textos que congrega “Sinfonía en gris mayor”, estéticas en tensión y con esto hace suya la tradición universal. Pastiche, saqueo a mansalva, se trata del posicionamiento fuerte del escritor latinoamericano ante la tradición –para glosar la fórmula de Borges–, o del poeta que se sabe –a pesar de todos los reparos, propios y ajenos– fundador.

Esta doble mirada –atenta a la transcodificación como relación entre artes pero también como reescritura– permite descubrir la dimensión de “programa poético” o de “poema de campaña” latente en “Sinfonía en gris mayor”. Darío compone el texto en 1889, en su estancia en El Salvador. Pero decide publicarlo antes de la aparición de *Prosas profanas* –como ocurre con la mayoría de los poemas que integrarán el libro de 1896– en un periódico de Buenos Aires, *Tribuna*, el 8 de enero de 1894.¹⁷ La elección de ese momento se significa al notar que se trata de uno de los primeros poemas puestos a circular por Darío desde su llegada a Buenos Aires en agosto de 1893 y –más aún– si se lee la publicación como una intervención polémica en el espacio del Ateneo porteño, inaugurado a mediados de ese mismo año y al que el poeta se integra desde el día de su desembarco. En el capítulo que dedica al ideograma del *Voyage en Orient* en el fin de siglo latinoamericano, Beatriz Colombi se aproxima a

mencionada confusión entre el mundo imaginario y el real, sino también por los medios de una ulterior confusión entre las percepciones de los distintos sentidos” (1996 [1931], 22).

17 La “Sinfonía en gris mayor” aparece incrustada al final de una breve crónica, titulada “Charla de verano”, que Erwin K. Mapes recoge en su volumen de *Escritos inéditos* (1938: 34-35). Llama la atención el modo en que Darío aprovecha un relato de circunstancia –el caluroso enero de Buenos Aires– para diferenciar y contrastar las condiciones de un poeta americano con las de “los inmaculados poetas de nieve llamados cisnes”, obvia alusión a “Sinfonía en blanco mayor”.

la “Sinfonía” desde el prisma del exotismo –porque el espacio del deseo que arma el texto “está en otro lugar, distante del trópico, en una geografía nórdica y espectral” (Colombi, 2004:224)– y señala la extrañeza de la escena tropical para los lectores porteños, elemento que brinda la pauta para pensar en un doble exotismo, un exotismo multiplicado. ¿Qué hace una “marina tropical” en el Río de la Plata? Tres posiciones bien diferenciadas se disputan la hegemonía en los primeros días del Ateneo de Buenos Aires –la caja de resonancia para la voz de Darío– y cada una le exige al arte y la literatura respuestas alternativas frente a las presiones de un proyecto de Nación.¹⁸ La querrela del paisaje en relación con la búsqueda de una impronta nacional –uno de los ejes decisivos de la espectacular polémica de 1894– la resuelve Rafael Obligado en favor de un romanticismo nostálgico: para hacer un arte verdaderamente nacional no hay otra cosa que el paisaje de la pampa visto por Esteban Echeverría. A los nacionalistas criollos cultos y románticos como Obligado se opone la fracción de hispanizantes que tiene a Calixto Oyuela como portavoz en el debate. Por último, el estandarte de los nuevos, los cosmopolitas, los revoltosos que celebran la llegada de Darío, lo lleva Eduardo Schiaffino. Sobre esta coyuntura artístico-intelectual Darío detona la “Sinfonía en gris mayor”, texto que ahora puede leerse como una *performance* en al menos dos direcciones. Por un lado, a los criollistas y a los hispanizantes, el modernismo responde con un poema que acriolla los modelos franceses; a los que insisten con el paisaje de la pampa, con una marina tropical; a los que piden un arte “representativo”, con una pintura drenada de profundidad en la pura superficie musical y pictórica. La función táctica del cosmopolitismo dariano, apenas entrevista en toda su complejidad por la crítica, se mueve en este punto entre la fuga de los patrones nacionalitarios –que (auto)marginan o recluyen el arte americano respecto de la modernidad global– y el desafío a las formas eurocéntricas de exclusión –que exigen y esperan, una y otra vez, color local,

18 Para una reconstrucción pormenorizada de los programas enfrentados en el Ateneo y de la posición incómoda de Darío en esta encrucijada institucional, ver los dos capítulos finales del libro de Malosetti Costa (2001: 327-416). El ensayo de García Morales (2004) completa esta investigación con nuevos datos y extiende la consideración de Darío como *salonneur* –que Malosetti Costa clausura en 1896– a los primeros años de su periplo europeo.

pintoresquismo, exotismo.¹⁹ Por otro lado, a las vacilaciones de los propios compañeros de campaña, en forma de “vaticinio” –desde adentro, es decir, desde el arte y no en el lugar parasitario de la crítica–, Darío contesta con un poema que legitima una nueva relación entre centro y periferia, modelo e imitación, obra y poética; un texto que vuelve a marcar la distancia entre escritura e imagen, que viene a poner en crisis toda ilusión de transparencia.

Bibliografía

Acereda, A. (2002). “*Ut pictura poiesis*: luminismo y modernismo como paradigmas transatlánticos de la modernidad”. *Cuadernos Americanos* 93,175-193.

Arellano, J. E. (2014). [Compilador] *Repertorio dariano 2013-2014*. Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua.

Baudelaire, C. (2005). *Correspondencia general*. Buenos Aires, Paradiso, 87. Traducción y notas Américo Cristófolo y Hugo Savino.

Baudelaire, C. (1882a). “El extranjero”, “El confiteor del artista”, “El pastel” y “El mal vidriero”. *La Diana. Revista quincenal de política, literatura, ciencias y artes* 14, Madrid, 16 de agosto de 1882.

Baudelaire, C. (1882b). “La invitación al viaje” y “Retratos de queridas”. *La Diana. Revista quincenal de política, literatura, ciencias y artes* 16, Madrid, 16 de septiembre de 1882.

Baudelaire, C. (1996). *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, Visor, 102. Traducción de Carmen Santos.

19 El imperativo exotista queda formulado de manera frontal, como consejo a los escritores latinoamericanos, en el artículo de Valéry Larbaud (1907) titulado “La influencia de la literatura francesa en las literaturas de lengua castellana”: “Yo les diría de buen grado que, en efecto, es deseable frecuentar lo más distinguido de París y esa elite es sobre todo la de las letras, sin duda alguna. Pero ya que ellos también piensan un poco en su público, no les pedimos poemas del Barrio Latino ni notas que dejen comprender que han sido escritas en la terraza de un café a la moda del bulevar. Exigimos de ellos las visiones de villas tropicales, blancas y voluptuosas ciudades de las Antillas, villas de conventos en el corazón de los Andes negros, las verdeguantes perspectivas de avenidas acariciadas por ráfagas de aire tibio de México y Buenos Aires; la vida de estancieros y gauchos, una bella silueta de vaquero de las provincias fronterizas de la República Argentina, y por lo tanto, el espectáculo de la naturaleza, la nota exótica, la tristeza, la melancolía y asimismo el tedio que se desprende de ciertos paisajes andinos”.

Benjamin, W. (1971 [1923]). “La tarea del traductor”. *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa.

Bermúdez, S. (1999). “¿*Ut pictura poiesis?*: ¿Julián del Casal y Gustave Moreau, frente a frente?”, *Chasqui* XXVIII.1, 66-79.

Caresani, R. (2015). “El arte de la crítica: Rubén Darío y sus crónicas desconocidas del Salón de 1895 para *La Prensa*”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 44, 137-183.

Casal, J. del (1893 [1892]). *Nieve*. México: El Intransigente.

Casal, J. del (1893). *Bustos y rimas*. La Habana, Colección La Habana Elegante. Imprenta La moderna.

Casal, J. del (1963). *Obras completas. Tomo I*, Edición del Centenario, La Habana: Consejo Nacional de Cultura.

Casal, J. del (1964). *Obras completas. Tomo III. Prosas*, Edición del Centenario, La Habana: Consejo Nacional de Cultura.

Casal, J. del (1993). “Traducciones”. En Esperanza Figueroa (ed.), *Poesías completas y pequeños poemas en prosa (en orden cronológico)*. Miami, Ediciones Universal, pp. 80-87.

Certeau, M. de (1996). “Relatos de espacio”, en *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 127-142.

Chazarreta, D. (2011). “Poética y variantes del mito: Venus en Julián del Casal, Rubén Darío y José Lezama Lima”, *Synthesis* 18, 2011.

Colombi, B. (2004a). *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Colombi, B. (2004b). “En torno a *Los raros*. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires”. En Susana Zanetti coord., *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1892-1916)*. Buenos Aires, Eudeba, 61-82.

Costa, A. (2011). “Tradición y traducción en el modernismo hispanoamericano”, *1611. Revista de historia de la traducción* 5 [on line].

Cristófalo, A. (2006). “Introducción”, *Las flores del mal*. Buenos Aires, Corregidor, p. XXVI.

Cuesta, L.-A. de la. (1996) *Martí, traductor*. Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca.

Darío, R. (1888). *Azul...* Valparaíso, Imprenta y Litografía Excelsior.

Darío, R. (1894). “Fiestas primaverales — Los poetas y las flores”. *La Nación*, 14 de noviembre de 1894, p. 3.

Darío, R. (1996 [1896]). “Sinfonía en gris mayor”, *Prosas profanas y otros poemas*. Buenos Aires, Embajada de Nicaragua y Revista del diplomático, pp. 159-160.

Darío, R. (1977 [1901]). “Cosas de Orfeo. Teología artística. Una nueva teoría musical”, en Barcia, P. L. (ed). *Escritos dispersos de Rubén Darío (recogidos de periódicos de Buenos Aires)*. La Plata, UNLP-FaHCE, vol. 2, 89.

Fontanella (1970). “Parnassian Precept and a New Way of Seeing Casal’s *Museo ideal*”, *Comparative Literature Studies* VII.4.

Gabrieloni, A. (2006). “Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre literatura y pintura: breve esbozo histórico del Renacimiento a la Modernidad”. *Saltana. Revista de literatura y traducción*1, [on line]

Gabrieloni, A. (2008). “Écfrasis”. *Eadem utraque Europa* 6, 83-108.

García Morales, A. (2004). “Un lugar para el arte. Rubén Darío y Eduardo Schiaffino (documentos y cartas inéditas)”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 33, 103-173.

Gautier, Théophile (1881 [1849]). “Symphonie en blanc majeur”. *Emaux et camées*. Paris, G. Charpentier, pp. 33-37.

Gutiérrez Nájera, M.(2002). “El cruzamiento en literatura”. En Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz (eds.), *La construcción del modernismo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Gutiérrez, J. I. (1992). “Traducción y renovación literaria en el modernismo hispanoamericano”, *Livius* 1, 69-83.

Hambrook, Glyn (2012) “Translations of Baudelaire in Spain (1880-1910)”, *The Modern Language Review* 107.1, 20-38.

Heffernan, J. (1999). “Speaking for Pictures: the Rhetoric of Art Criticism”, *Word & Image* 15.1, 19-33.

Hernández Barbosa, Sonsoles (2013). *Sinestesias. Arte, literatura y música en el París fin de siglo (1880-1900)*. Madrid, Abada.

Herrera y Reissig, Julio (1998). “El sueño de Canope”. En Ángeles Estévez (ed.), *Poesía completa y prosas*. Madrid / París / México / Buenos Aires / Sao Paulo / Lima / Guatemala / San José / Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica / ALLCA XX.

Hollander, J. (1988). "The Poetics of *Ekphrasis*", *Word & Image* 4.1, 209-217.

Huysmans, J. K. (1884). *À rebours*. Paris, G. Charpentier.

Larbaud, V. (1907). "La influencia de la literatura francesa en las literaturas de lengua castellana". *El Nuevo Mercurio* 4, abril, 390.

Malosetti Costa, L. (2001). *Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Mapes, E. K. (1938). *Rubén Darío. Escritos inéditos*. Nueva York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos.

Meyer-Minnemann, K. y Schlickers S. (1891). "Rubén Darío, *Sinfonía en gris mayor* (1891): la poética de la ambigüedad". *Romanistisches Jahrbuch* 45, 1994: 321-340.

Martí, J. (2010). "Traducir Mes fils". *Obras completas*. Edición crítica. Tomo 20. Traducciones I, La Habana, Centro de Estudios Martianos.

Montero, O. (1989). "Las ordalías del sujeto: *Mi museo ideal y Marfiles viejos* de Julián del Casal", *Revista Iberoamericana* 146-147.

— (1993). *Erotismo y representación en Julián del Casal*, Ámsterdam-Atlanta: Rodopi, 129-130.

Muschietti, D. (2006). "La traducción entre forma y fantasma: el escritor-crítico-traductor en el cruce de horizontes culturales". *La Biblioteca* 4-5, 111.

— (2013). "Poesía y traducción: constelaciones teóricas y traducciones comparadas". *Traducir poesía. La tarea de repetir en otra lengua*. Buenos Aires, Bajo la luna, 7-113.

Pacheco, José Emilio (1999). "Reloj de arena. 1899: Rubén Darío vuelve a España". *Letras libres* 6, 60.

Pearsall, P. (1984). "Julián del Casal: Modernity and the Art of the Urban Interior", in *An Art Alienated from Itself: Studies in Spanish American Modernism*, University of Mississippi: Romance Monographs, 11-39.

Rama, Á. (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo, Fundación Ángel Rama, 54.

Robinson Berger, M. (1946). "The Influence of Baudelaire on the Poetry of Julián del Casal", *The Romanic Review* XXXVII.2, 1946: 177-187.

Rosset, C. (2007 [1979]). *El objeto singular*, Madrid: Sexto Piso.

Siskind, M. (2006). “La modernidad latinoamericana y el debate entre Rubén Darío y Paul Groussac”, *La Biblioteca* 4-5.

Suárez León, C. (2001). *La sangre y el mármol. Martí, el Parnaso, Baudelaire*. La Habana, Centro de Estudios Martianos.

Suárez León, C. (2006). “Julián del Casal: invención de Baudelaire”. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* (Cuarta Época) 97.1-2, 82-84.

Tiniánov, Iuri (1924 [2010]). *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires: Dedalus.

Torres-Rioseco, A. (1955). “‘A rebours’ and Two Sonnets of Julián del Casal”, *Hispanic Review* XXIII.4, 295-297.

Verlaine, Paul (1884 [1882]). “Art poétique”. *Jadis et naguère*. Paris: Léon Vanier, pp. 23-25.

Viereck Salinas, R. (2000). “Rubén Darío y la traducción en Prosas profanas”, *Anales de Literatura Hispanoamericana* 29, 221-235.

Wilson, E. (1996 [1931]). *El castillo de Axel*, Barcelona, Destino.

TRADUCIR IDEAS / TRADUCIR FIGURAS

RUBÉN DARÍO EN RED AMERICANA

Facundo Ruiz

In novafert animus mutatas dicere formas
corpora (...)

Ovidio. *Metamorfosis*, I 1-2

En la extraordinaria correspondencia que mantuvo durante casi diez años con Edoardo Bizzarri, su traductor italiano, João Guimarães Rosa hizo fundamentalmente dos cosas, solidarias y sistemáticas: comentar el vocabulario de su narrativa, un destilado filológico tan meticuloso como extravagante: “o nome MOIMEICHEGO é outra brincadeira: é: moi, me, ich, ego (representa ‘eu’, o autor...) Bogaginhas.” (2003: 95) o “‘Aí, Zé, ôpa!’ , intraduzível evidentemente: lido de trás para diante = apô ÉZ ía,: *a Poesia...*” (93); y alentar –al borde de lo inverosímil– no solo la tarea del traductor cuanto al traductor mismo: “A tradução do COCO saiu *fabulosa, formidável, estupenda, incrível*. (...) Parodio a Bayer: ... ‘Se é Bizzarri – é bom’ (...) Você é muito maior do que sabe ou pensa que é. Juro. Tenho medo de pensar que V. pudesse não existir.” (61-2) Y si del primer movimiento, compuesto de listas eruditas, se despliega un repertorio rosiano que alcanzará –en la compilación de Nilce Sant’Anna Martins (2001)– el estatus de léxico, con 8000 palabras que no figuran en el diccionario brasileño, en el segundo se halla esparcida no una teoría sino una singular concepción de la traducción: “Não se prenda estreito ao original. Voê por cima, e adapte, quando e como bem lhe parecer. (...) Você não é apenas um tradutor. Somos ‘sócios’, isto sim, e a invenção e criação devem ser constante” (100 y 51).

Esta concepción, a la que Guimarães Rosa se refiere en octubre de 1963 como “traduzadaptar” (2003: 39), es efectivamente singular pero en absoluto individual, pues sin ir más lejos colinda con la que había propuesto Haroldo de Campos en 1962 y que aparece, en el número 4-5 de *Tempo brasileiro* de junio-septiembre de 1963, en el artículo “Da tradução como criação e como crítica” donde –guiado

por Pound, pero aun sin la lectura de Benjamin ni Derrida— comienza a hablar de traducción como “*recriação*, ou *criação* paralela” (2006: 35), es decir, de “*tradução criativa*” (38), algo que pocos años después dará lugar a la teoría de la “*transcrição*” (1969: 112) o “*transposição criativa*” (1986: 258). Sin duda, no se trata de una mera coincidencia: no sólo Guimarães Rosa conoce, nombra y elogia (en carta de noviembre de 1963) el trabajo de los hermanos De Campos, sino que estos —*Grande Sertão: Veredas* mediante, aparecida en 1956— conocen, nombran y elogian la obra del minero y, muy especialmente, lo que en esa novela ocurre con la lengua, en la lengua y a través de ella. En términos “De la traducción”, vale también no olvidar lo que Alfonso Reyes decía unas décadas antes: “si este elemento de creación, incomunicable y difícil de legislar, no entrara en juego, la traducción no hubiera tentado nunca a los grandes escritores” (1969: 134). Pero lo que sorprende respecto del comentario de Reyes es que la mera formulación de los brasileños extiende —deliberadamente— la tentación (personal o individual) hasta convertirla en una lógica singular, desinteresada de los “grandes escritores”, una lógica incluso menos impersonal que transpersonal o —puntualmente— una lógica del *socius* que trasciende la mera función nominal: *você não é apenas um tradutor. Somos ‘sócios’*. Esta “sociedad”, cuya comillas ponen otra vez más allá de su mera función nominal, sea en el orden de lo actitudinal —cierta complicidad— sea en el orden de lo conceptual —cierta inventiva y cierto ingenio—, más que enfatizar o matizar el remanido adagio (*traduttore traditore*), en cuyo aire se respira siempre un ademán moralizante, es lo que traza, señala y despliega una red en la cual las obras dejan de ser centro o puntos de partida y son —*apenas*— nudos, encrucijadas, intersecciones o interpelaciones: puntos de encuentro o punto de cruce.

Naturalmente, en aquella concepción y en esta teoría lo que muta su valor (de uso y de cambio, estético y político) es el original. O, más que el valor, el sentido original del original es lo que se vuelve, también, efecto de una red y por eso Haroldo de Campos se lanza, entre otros, a la “*recriação*” de una escena del primer acto “*da Antigone* de Hoelderlin”: “Digo *Antigone* de Hoelderlin porque o texto do genial poeta alemão é, por sua vez, um original” (1969: 101). Así la originalidad de *Antígona* no está —solo ni privilegiadamente— en

Sófocles ni en la lengua griega, aunque tampoco en “el texto del genial poeta alemán”, sino en la red que allí se abre o despinata, en la maraña de lecturas, concepciones, prejuicios y épocas (que son, dice Agamben, “esencialmente intervalo, discontinuidad, *epokhé*” (2003: 74)) donde se cruzan e intervienen activamente una cena en casa de Goethe con Schiller y Voss, una carta de Schelling a Hegel, unas notas de Hölderlin sobre los descuidos tipográficos del editor de su traducción, la “metafísica” de la traducción de Benjamin, la versión de posguerra de Brecht de *Antígona*, el brillante mal gusto de las traducciones de Odorico Mendes de la *Odisea*, la noción de “supertraducción” de Mario de Andrade, entre otros. Efecto de esa red el original –el sentido original del original, su capacidad de dar origen, su valor originario: su originalidad remanente– es algo que se halla o cruza, algo que pasa, arrastra o proyecta, pero no algo que se tiene ni se retiene. El original no existe, remite. Y en esa remisión que origina la traducción esa red da lugar a metamorfosis que –Ovidio mediante: “Mi inspiración me mueve a hablar de formas mudadas a cuerpos nuevos” (2009: 67)– se torna sistema de isomorfías, un sistema en el cual los textos “serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de un mesmo sistema” (De Campos 2006: 34).

Así también queda en evidencia uno de los más agudos –o, desde el romanticismo, más populares– problemas del original, que es el de la “originalidad”, las más de las veces entendida como y ligada al “autor”, esa forma de la autoridad, porque –anota César Aira–

[c]uando se realiza la traducción, la génesis cae; el nuevo texto que resulta de la traducción no tiene génesis; se diría que no tiene autor; con él se completa la sorpresa que sintió el autor al contemplar el resultado de sus esfuerzos. La sorpresa es el sentido (2004: 170-171).

Y no es casual que esta reflexión –que subraya la cuestión de la génesis y la caída, el sentido y el autor: asuntos tan bíblicos como filológicos– surja al traducir los *limericks* de Edward Lear, pues concebida como red la traducción viene justamente a disputar el lugar de la genealogía como búsqueda de un origen, su serie como evolución y el punto de partida como verdad o perfección, más o menos esenciales, siempre suprahistórico. Frente a la reducción de

la diversidad y del enredo del tiempo, frente a la progresión concentrada de una discontinuidad aporética o solipsista, lo que se encuentra al comienzo –dice Foucault comentando a Nietzsche y confirma Aira traduciendo a Lear– “no es la identidad aún preservada de su origen –es la discordia con las otras cosas, es el disparate” (1992: 10). De esa discordia da cuenta toda traducción y allí se encuentra, lógicamente, su vínculo “con las otras cosas”, pues la red no es más que la explicitación de la condición vincular de las cosas, las palabras, los agentes, las acciones. La razón de la red es el vínculo y el vínculo, aquello que afecta la razón de una red. Y entonces surge prístino, que no ileso, el emblema de la traducción o, también, su mito fundante: el platónico. Pues si a la alegoría de la línea sigue la de la caverna en *República*, a la del *socius* –en la correspondencia de Guimarães Rosa con su traductor– sigue la de la *affectio societatis*:

Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse “traduzindo”, de algum alto *original*, existente alhures, no mundo astral ou no “plano das idéias”, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa “tradução”. Assim, quando me “re”-traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergencia, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do “original ideal”, que eu desvirtuara... (2003: 99).

Que la actualidad de un original pueda estar “desvirtuada” (o sobrevaluada) y, en consecuencia, virtualmente restablecida (justipreciada) en su traducción, que la verdad de una idea no se halle *precisamente* en la originalidad de la lengua de partida, que la traducción entre lenguas no sea sino un epifenómeno o una tautología (re-traducción) de la escritura, sin duda, confirma la red del *socius* –esa lógica que, a su vez, trama su *oikonomía* (un saber sobre la unidad social básica de producción y consumo) tanto como una *oeconomia* (como disposición o método de una obra literaria)–. Pero también, concibe y exhibe la traducción como la operación en la cual lo que se traduce puede estar “primero” (actuar como principio) pero no “antes” (ordenar una cronología). Y más aún, una operación que evidencia, definitivamente, el carácter inacabado de toda idea una vez traducida: como ocurría con el *Gran Vidrio* (o *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*) de Duchamp, traducido al ser

concebido y roto al ser trasladado, la idea de original prueba –entre otros, en la traducción– su carácter definitivamente inacabado. Así, al producir un efecto retrospectivo de original, la traducción no opera sobre un modelo anterior sino en función de un principio de comunidad, estableciendo el vínculo, remitiendo la red. Y por ello, si no falta en la correspondencia de Guimarães Rosa el mito fundante de la traducción, tampoco queda ileso: si el traductor puede “acertar” la idea original que el autor “desvirtuara”, queda entonces confirmado que “el mejor sólo florece sobre las ruinas del Bien platónico” (Deleuze 1989: 92).

Este platonismo de llegada, este florecer mejor las ruinas del Bien, traza rápida pero históricamente en América –desde la traducción de los neoplatónicos *Diálogos de amor* de León Hebreo por el Inca Garcilaso de la Vega, por no mencionar sus insoslayables *Comentarios reales*, donde la traducción americana fija su horizonte; hasta la singular caverna sarmientina, sita en los facundos baños de Zonda, donde la traducción ostenta estratégica sus pies de barro, y sin olvidar *The Sot-Weed Factor* de John Barth, verdadero punto de un origen sin retorno– una línea punteada (o expatriada) que se distingue notablemente pues, en la red que des-cubre, las ideas que no se matan son las que no se traducen precisamente–. Y si bien esta red enfatiza una línea inmediatamente menos violenta en la concepción de Guimarães Rosa y en la teoría de Haroldo de Campos o de César Aira, dos rasgos podrían señalarse –discontinuos pero orbitales– mediando ese énfasis: por un lado, del orden de la “ficción”, lo que Jean Roudil acuñó para los textos jurídicos medievales y Germán Orduna extendió a la literatura medieval, cierta “latencia conceptual” que, operada a través de la noción de variante –y, en el arte, “objeto de una captación directa” (Aira, 2004: 172)–, “permite la coexistencia de expresiones discursivas multiformes en la vida tradicional de un texto (...) y una enorme variación diacrónica y sincrónica” (Orduna, 1994: 146); por el otro, del orden de la “no ficción”, lo que María Moreno llamó “una de las trampas del oficio” que –en la estela sorjuanina de las “tretas del débil” (Ludmer) y más aún de su *Crisis de un sermón*– “simulándose crítica, reapropia información y estilo para que las gracias del otro queden bajo la propia firma” (2016: 235).

Tratándose de tigres...

Ideas que no se matan precisamente, gracias del otro bajo la propia firma: toda una red americana para la traducción. Por eso, en ella, preguntar –como hace Paul Groussac, socarronamente, al finalizar su reseña de *Los raros* de Rubén Darío– “Qui pourrais-je imiter pour être original?” carece, si no de ingenio, sin duda de encanto. Y es Darío el primero en señalarlo: no se trata de eso, dice en “Los colores del estandarte”, pues si aún pudiera decirse que los ha imitado “a todos” (aunque él –incaico– no dice exactamente eso, pues Darío no usa el verbo imitar para referirse a lo que ha hecho) lo realmente singular –como ocurría con la *Antígona* de Hölderlin y la *Antígona Vélez* de Marechal (cf. Martínez Gramuglia, 2007)– “es que resulté original” (2013: 309). Por otro lado, o aun así, no se trata de eso porque Darío –estratégicamente– decide no aceptar el lugar de enunciación que el francés quiere asignarle a su respuesta (como no aceptaba el suyo sor Juana en su *Respuesta*) ni la cavernaria geografía de originales y copias o centros y periferias que le ofrece socráticamente, pues se trata de una topografía colonial de lo original y lo originado y no –como dice Darío– de una cronología de antes y después cuyo problema tampoco sería estético sino, igualmente, geopolítico: ¿no dice que *Cantique de l’or* de Peladán, aparecida “[t]iempo después” de su *La canción del oro*, es un poema “más que semejante al mío” pero que aun así no quiso “tocar el asunto, porque entre el gran esteta y yo no había esclarecimiento posible, y a la postre habría resultado, a pesar de la cronología, el autor de *La canción del oro* plagario de Péladan”? (1976: 161). Decide Darío –en red americana– no hablar según esa topografía en la cual Francia o Europa siempre *estará antes*, “en el origen” o donde lo “original” y el “modelo” tienen su lugar natural, legítimamente, mientras que América *viene después* –artificial o instintivamente– pues allí se encontraría lo originado (no lo original), lo legitimado (no lo legítimo), el esclarecimiento (no lo esclarecido), en fin: ninguna poética sino “instinto poético”, como le recuerda platónicamente José de Echeagaray a Darío unos años después (Darío 1976: 125) y él mismo, no sin sonreír, en *Historia de mis libros* al comentar *Azul...*: “En *Estival* quise realizar un trozo de fuerza. Algún escaso lector de tierras calientes ha querido dar a entender que –tratándose de tigres!– mi

trabajo podía ser, si no hurto, traducción de Leconte de Lisle.” Y no sin ironía histórica (“No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie” Benjamin 2007: 28), agrega: “Cualquiera puede desechar la inepta insinuación con recorrer toda la obra del poeta de *Poèmes barbares*” (1976: 162).

Pero inepta y todo, la fuerza de la insinuación radica en su prescindencia de la lectura y, ni qué decir, de la lectura de una obra como completa, es decir, en la omisión de la red que “una obra” es y donde –entre otros– adquiere sentido o, lógicamente, atribuye un sentido como traducción posible. Así –inepta y todo– se trata de una insinuación que fuerza el comentario, cuando no la polémica o la herida respuesta. Pues, como señalara Haroldo de Campos (1969: 93), esa insinuación no es exclusivo estigma del “escaso lector”, como no lo eran Goethe, Schiller y Voss que sin embargo –como tres tristes tigres– consideraban “maluco” al traductor de *Antígona*. Esa insinuación, puntualiza Darío: su inconveniencia o falta de vínculo (*in-aptus*), reside en dar a entender algo *ya* entendido: que “mi trabajo” era –por origen o sustracción– “de otro”, porque “tratándose de tigres”... Esta falta de entendimiento, esto que obtura la red para volver (a subir) al árbol –otra vez: tan bíblico como filológico–, en *Los raros* se torna especialmente sensible porque evidencia un problema *crítico* de (la) traducción: simultáneamente un problema de los críticos, que de Groussac (1896) a Siskind (2010, 2016) tratan de juzgar o distinguir –platónicamente– si “la falta constitutiva” [*a constitutive lack*] (Siskind, 2016: 23) de cierta moderna América Latina declina o modula, menoscaba o particulariza, un “universal”; y un problema de la crítica que no sólo –como la traducción– siempre anda “rondando el dilema de Schleirmacher: o ir hacia la lengua extranjera o atraerla hacia la lengua propia” (Reyes, 1969: 137) sino que justamente en ese merodeo es donde y cuando escoge, organiza y define las nociones que –esparciendo u obturando la red de la obra– efectivizarán su recorrido.

En este sentido, y como ha señalado Caresani, no sólo como traductor-crítico Darío siempre despliega la red, exponiendo “una obra” como punto de encuentro o de cruce: “un océano de poesía” dice –y hace– en 1894 al reseñar la traducción de la *Commedia* realizada por Bartolomé Mitre; sino que como crítico-traductor, y metódicamente en *Los raros*, opera también según una “remisión en

espiral de la biblioteca a la biblioteca –con su correlativa confianza en el vacío esencial de la literatura– que vuelve cada figura del raro “en una suerte de *shifter* o déictico que reenvía a esa comunidad virtual o flotante tejida en el vacío de tradición” (2017a: 134 y 2017b: 131). Curiosa pero no casualmente aquel “vacío esencial de la literatura” y este “vacío de la tradición” –donde aún resuenan no sólo “la falta constitutiva” de prosapia lacaniana-derrideana (cf. Muschetti, 2003 y Caresani, 2003) sino cierta tradición crítica argentina (cf. Panesi, 2000) y cierta “operación vanguardista” latinoamericana (cf. Rama, 1985)– encuentran de golpe su pleno absoluto en José Martí (cf. Siskind, 2016: 159) y su “economía del exceso” (Caresani 2017b: 132), lo que obliga a reformular hipótesis y a matizar la lectura –tan ajustada al intercambio Darío-Groussac y la “literatura mundial” en un caso, tan ajustada a Verlaine y la “navegación de biblioteca” en el otro– dado que la figura del cubano es “la menos libresca entre todas las semblanzas de la colección” (Caresani, 2017b: 132). Pero quizá, teniendo en cuenta que “lo libresco” de *Los raros* –como sugiere Caresani– no radica en las figuras sino en su figuración dariana, vale decir: que no es propio de ningún raro sino de *Los raros* o, también, propio del *socius* dariano y su singular *affectio societatis*, Martí no sea ni tenga que ser la “antinomia”, “contracara” o “[r]eversión exacta” (Caresani, 2017b: 133) del otro raro cubano (Augusto de Armas) ni aliente a pensar las “tareas críticas” martianas como “dos mandatos normativos” y como “radicalmente opuestas” (Siskind, 2016: 165-166). Así, en la desarticulación de binarismos –supuestamente– martianos, se evita no solo la insularidad latinoamericana de la lectura y su literatura sino, fundamentalmente, una traducción sin red, cuya “patriótica locura” –como dice Darío de Martí en 1895 pero que bien vale para la traducción de Mitre reseñada un año antes (cf. Caresani, 2017a: 121-124)– sigue también una triste, engañosa estrella.

Pues, además, tratándose de tigres, si Martí introduce en *Los raros* “el problema americano” (Caresani, 2017b: 132) no puede soslayarse entonces “Nuestra América” donde “[l]a violenta tensión entre este símbolo positivo del árbol y el símbolo aterrador del tigre es (...) lo que constituye el verdadero motor de este ensayo martiano” (Lagmanovich, 1987: 242). Es que no sólo el símbolo del tigre vuelve a desplegar la red americana, proponiéndose como punto de cruce

para Sarmiento, Martí, Borges y Lezama Lima (cf. Lagmanovich, 1987: 243-245) sino que a través de él –genealógicamente, como ocurría con la traducción– vuelve a encontrarse en el comienzo la noción de peligro: no la identidad sino la discordia. Traduce “Nuestra América”: el tigre de adentro y el tigre de afuera. Y entre ambos, en red americana, la creación como *palabra de pase*: “Crear es la palabra de pase de esta generación.” (Martí, 2010: 342) De aquí también que la figura de Martí en *Los raros* opere –como todas las demás– en red y que su palabra de pase además (tras)porte la singularidad del “problema americano”, problema que entre la primera (Buenos Aires, 1896) y la segunda (Barcelona, 1905) edición de *Los raros* cambia su “norte”, o mejor dicho: no tanto lo que lo describe como “problema” (siempre imperial e imperioso, tan histórico como colonial: de España a Estados Unidos) cuanto lo que lo refiere como “americano” (situación que empieza a distinguir su panamericanismo entre un norte/americano y un hispano-americano). Esta diferencia no solo se “traduce” (o trans-crea) en *Los raros* a través de sus figuras (esas *palabras de pase*) sino que, deliberadamente, es la operación que a Darío le permite retraducir y recrear el “problema americano” según la rareza de sus figuras. Puntualmente, en 1905, cambia la red o “esa amalgama que subyace en la construcción del objeto que denominamos literatura latinoamericana” (Zanetti, 1994: 491) y en ella el problema americano y sus figuras encuentran nuevas palabras de pase, como son –ineludibles para Darío– Rodó y su archienemigo del raro: *Ariel* (1900). Un “Ariel”, cabe recordar, que Darío ya había rarizado y convertido, doblemente, en palabra de pase: por un lado en 1894, en la semblanza publicada en la *Revista Nacional*, al describir a Poe “como un Ariel hecho hombre” (1994: 55), que es como pasaría a *Los raros*, es decir, como “príncipe de los poetas malditos” (54); por otro, y porque allí está “la mayoría de las asociaciones del alegato del 98” (Jáuregui, 1998: 444) que el propio Darío expondría en “El triunfo de Calibán” –publicado en *El tiempo* de Buenos Aires y *El Cojo Ilustrado* de Caracas en 1898–, al recrear a través de esa figura una “latinidad” donde no sólo repensar a Martí sino, curiosa pero no casualmente, reencontrarse con Péladan y Groussac. En esa nueva configuración, tan geopolítica como literaria, una vez más la figura de Martí actúa –para Darío y en *Los raros*– creativamente y su rareza se traduce en una nueva figura

(Paul Adam) que, nuevo punto de encuentro, vuelve a traducir darianamente el “problema americano” tanto como la “patriótica locura” de Martí.

Como se sabe, a la edición de 1905 de *Los raros* se agregan solo dos capítulos, aparecidos en *La Nación* uno el 3 y el otro el 18 de abril de 1901. Y solo uno lleva por título el nombre del personaje (“Paul Adam”), mientras que el otro (“De Rubén Darío: el arte en silencio” en el diario y en el libro: “El arte en silencio”, que pasa a encabezar la edición de 1905) se centra en *L’Art en silence* (Paris, Ollendorff, 1901) del mallarmeano Camille Mauclair, a través de cuya reseña Darío realiza “un sereno balance de los valores permanentes del simbolismo” (García Morales, 2006: 45). Estrictamente, no puede decirse que Paul Adam “aparezca” como raro en 1905 puesto que ya lo hacía en el capítulo dedicado a Max Nordau en 1896, pero justamente por eso su “reaparición” (o recreación) singularizada permite percibir nuevos matices. Uno de ellos, ineludible, es cierta línea punteada que traza al interior de la reedición que –ahora– comienza con la reseña de un libro –el de Mauclair– dedicado a Paul Adam a cuya figura Darío consagra uno de los últimos capítulos de su libro. Pero quizá más relevante aún es la consonancia dariana –casi una prefiguración– que su figura provoca en la lectura de 1905, pues si en la edición de 1896 Paul Adam encarnaba un “degenerado” pero “ya curado de ciertas exageraciones de la juventud” (Darío, 1994: 247), en el prólogo a la segunda edición dice Darío: “Me tocó dar a conocer en América ese movimiento [el simbolismo] y por ello y por mis versos de entonces, fue atacado y calificado con la inevitable palabra ‘decadente’... Todo eso ha pasado, como mi fresca juventud.” (Darío, 2015: 51) Esa síncopa (una vez más, Agamben: “esencialmente intervalo, discontinuidad, *epokhé*”), esta reverberación que provoca la “curación” de Adam o su distancia “de ciertas exageraciones de la juventud”, en 1905 no solo estrecha la red tejida –también: vía *España contemporánea* de 1901– entre *Los raros* y *Cantos de vida y esperanza*, abriendo por añadidura el espectro del “Yo soy aquel...”, sino que enfatiza el carácter “regenerador” (o “tradutor-transcriador”, diría De Campos) de Paul Adam ya en 1896. O también: que la rareza *in nuce* de Adam (¿es necesario recordar el personaje bíblico y el episodio del árbol, ambos pasajes del *Génesis*?) es la de una palabra de pase, una palabra re-generadora, es decir, una palabra

cuya generación encuentra en el comienzo (¿1898?, ¿1895?, ¿1855?) –naturalmente– no la identidad sino la discordia, es decir: dice Darío en *España contemporánea*: “la historia reciente de la humillación y el descuartizamiento de la patria” (s/f: 145).

Pero la consonancia, la baudeleriana “correspondencia”, es aún más sensible entre el “menos libresco” de los raros (Martí) y el “menos maldito” (Adam), entre “aquel grande que ha caído” (Darío 1994: 269) y el “más alto, más joven, más enérgico, más vigoroso, Paul Adam [que] aparece”, que “llega con su misión, obligatoria y dignificadora, y ara en la prensa, en el campo malsano de esta prensa, con su deber, firme arado” (234) para enseñar –como “aquel caballero del pensamiento” que “hacía ver” (273 y 275)– la compañía “de un hombre fuerte, sano, honesto, franco y noble que os señala con un hermoso gesto un gran espectáculo histórico, un vasto campo moral, un alba estética” (233). Este verdadero renacimiento –caída y génesis– de la figura del intelectual-artista, que conjuga lo que De Campos –vía Hölderlin y Benjamin– llamó una traducción litúrgica y –vía Pound y Jacobson– una traducción pragmática o didáctica, es decir, una metafísica y una física de la traducción, es aún más notable en la multimodal red de vínculos que despliega, pues no solo la figura de Adam –en *Los raros*: “el musculoso manejador de mazas dialécticas, fundidor de ideas regeneradoras y trabajador triptolémico” (1994: 235)– recuerda físicamente al artista ideal que Martí encontrara en “El almuerzo de los remeros” de Renoir: un “vigoroso remador (...) [que] levanta sobre el conjunto su atlético torso” (2010: 305); sino que “metafísicamente” esta metamorfosis (“transformación” dice Darío) da cuenta de “ese maridaje estupendo de la claridad con la energía” (1994: 238-9) cuya obligación “se difunde en el bien de su patria (...) y, por lo tanto, en favor de toda la estirpe humana” (236). Pero la adámica figura también impregna, enlaza y reenvía a Darío mismo, en ese recorrido que lo encuentra –ahora: “para trabajar mejor”– viviendo lejos de París pero haciendo sus primeras letras entre simbolistas y decadentes y escribiendo “obras en que se llevaba al extremo un propósito intelectual, para dejar mejor asentadas las doctrinas entonces flamantes que producirían en lo futuro muchos fracasados pero (...) que, recorriendo el mundo, causarían en todos los países y lenguas civilizados movimientos provechosos” (Darío 1994: 235); así como a Martí, insoslayablemente,

pues también Adam “obra en pro de los trabajadores” (237) y, como el cubano, “se ha consagrado a una tarea de solidaridad humana cuyos frutos se vierten para los de abajo” (234).

No obstante, si en la figura de Adam se halla –martiano– quien “desea formar caracteres, hacer vibrar notablemente las conciencias y asentar y rehacer y solidificar la patria” (1994: 238), advierte Darío –recreando o traduciendo palabras liminares de sus *Cantos de vida y esperanza*: “No creáis que porque su amor a la justicia y su pasión de belleza y de verdad le conduzcan a la exaltación de las oscuras fuerzas populares, haya en él ni un solo momento, un adulator de muchedumbres, ni un político de oportunidades, ni un cantor de marsellesas y carmañolas (...) [pues] es un aristócrata” (237). Vale decir que, si Adam “quisiese un día ir a la acción política, a la lucha directa, sería un gran conductor de pueblos” (237), como lo fue Martí, sin duda; pero –pues la experiencia y la guerra median o asedian y ya no es tiempo de llorar al caído sino de renacer de las cenizas– no le iría bien, en tanto “[e]n las muchedumbres no tienen éxitos los cerebrales” (238). Pero si bien no es nuevo el límite “aristos” de Darío, y siendo que las ideas que no se matan son también las que no se traducen precisamente, cabe advertir cuando menos que –en 1905 o desde entonces– ya no se trata de la misma “aristocracia” y, como dirá en 1907, tampoco el asunto es de meras formas: “¿se trata de una cuestión de formas? No. Se trata, ante todo, de una cuestión de ideas.” (2000: 153) Pues tratándose de tigres, señala Darío, hay hoy en nuestra América nuevos peligros y otros son el tigre de adentro y el tigre de afuera. Y así como en el 900 Roosevelt se convierte en personaje y hasta pasa a integrar el variopinto conjunto de figuras poéticas darianas (pues incluso “juzga a los armoniosos portaliras con mucha mejor voluntad que el filósofo Platón” 2000: 149), no deja Darío de advertir también –con menos énfasis pero no menos claramente– que ahora “[l]os nuevos maestros se dedican, más que a luchar en compañía de las nuevas falanges, al cultivo de lo que los teólogos llaman *appetitus inordinatus propriae excellentiae*”. Este personaje (*los nuevos maestros*), que bajo la figura de “ese antaño querido y rústico anfión” implica no solo un hermano (los gemelos mitológicos Anfión y Zeto) sino un modelo de hermandad (el de la compensación y no la competencia) y sugiere una traducción de ideas y figuras literalmente martinfierrista (“los hermanos sean

unidos”), ese que si no es Rodó mismo en su corro rueda, ese maestro/anfión “antaño querido” es quien hoy y desde dentro traduce también la noción de peligro, y no solo para Darío, es decir, no sólo para aquellos que se hallan “ya curado[s] de ciertas exageraciones de la juventud”, pues se pregunta Darío y advierte: “¿por qué me lapida, o me hace lapidar, desde su heredad, porque paso con mi sombrero de Londres o mi corbata de París? Y a los jóvenes, a los ansiosos, a los sedientos de cultura, de perfeccionamiento, o simplemente de novedad, o de antigüedad, ¿por qué se les grita: ‘¡haced esto!’, o ‘¡haced lo otro!’, en vez de dejarles bañar su alma en la luz libre, o respirar en el torbellino de su capricho?” (2000: 151)

Quizá, como sugiere Aira y confirma Darío, si los “autores raros” surgen “una vez que ya todo ha sido hecho y la literatura se ha vuelto un rasgo más de una vieja civilización”, “la hora del traductor” señala siempre –no sólo que “ciertas condiciones históricas crean la curiosidad de unas culturas por otras” sino– “la hora imperial, la hora inglesa” (2004: 172 y 171). Que esa hora no sonó antes en “Nuestra América” sino diversamente es *dictum* americano, Espinosa Medrano *dixit*: no siempre es primero el que empieza. En cualquier caso, de ello dan prueba la figura de Poe y la de Paul Adam, la rareza martiana o su palabra de pase norte-americana, una vez más: las gracias del otro (Martí-Adam) bajo la propia firma (Darío). Decía Haroldo de Campos que la correspondencia entre Pound y W.H.D. Rouse (traductor de la *Odisea*) –y bien vale para la de Guimarães Rosa y Bizzarri– era “um admirável roteiro de como traduzir sob o signo da invenção” (1969: 111). Sin duda, en red americana, eso mismo cabe a *Los raros* de Rubén Darío, un verdadero libro de pase.

Bibliografía

- Agamben, G. (2003). “Infancia e historia”. En *Infancia e historia* [trad. Silvio Mattoni]. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 5-91.
- Aira, C. (2004). *Edward Lear*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Benjamin, W. (2007). *Sobre el concepto de historia* [trad. Bolívar Echeverría]. Buenos Aires, Piedras de papel.
- Caresani, R. (2017a). “Entre la isla y el mundo: el cosmopolitismo del pobre en Rubén Darío”. En Valeria Añón y Carolina Sancholuz (comp.) y Simón Henao Jaramillo (ed.), *Tropo, tópicos y*

cartografías: figuras del espacio en la literatura latinoamericana. La Plata, UNLP-IdIHCS, 117-149.

_____ (2017b). “Hieratismo en movimiento: Rubén Darío, Stéphane Mallarmé y ‘La página blanca’”. En *Revista de Estudios Hispánicos* t.51-nº1, 127-147.

_____ (2003). “Las huellas del “excedente” en la traducción de poesía”. En Delfina Muschetti (comp.-ed.), *Traducir poesía. La tarea de repetir en otra lengua*, Buenos Aires, Bajo la Luna, 287-304.

Darío, R. *Archivo Rubén Darío Ordenado y Centralizado*. Disponible en: <<http://archivoiiac.untref.edu.ar>>

_____ (1976). *Autobiografías*. Buenos Aires, Marymar.

_____ (2013). *Crónicas viajeras. Derroteros de una poética* [ed. Rodrigo Caresani]. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

_____ (s/f). *España contemporánea*. París, Garnier hermanos.

_____ (1994). *Los raros*. Buenos Aires, Losada.

_____ (2015). *Los raros* [ed. Günther Schmigalle], Berlín. Tranvia – Verlag Walter Frey.

_____ (2000). *Poesía*. España, Planeta.

De Campos, H. (1969). *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo, Perspectiva.

_____ (2006). “Da tradução como criação e como crítica”. *Meta-linguagem e outras metas*. São Paulo, Perspectiva, 31-48.

_____ (1986). “Reflexões sobre a Poética da Tradução”. En Eneida M. de Souza e Julio C. M. y Pinto (orgs.), *Anais do 1er e 2do Simpósio de Literatura Comparada*. Belo Horizonte, UFMG, 258-276.

Deleuze, G. (1989). *El pliegue. Leibniz y el barroco* [trad. José Vázquez y Umbelina Larraceleta]. Barcelona, Paidós.

Foucault, M. (1992). “Nietzsche, la Genealogía, la Historia”. En *Microfísica del poder* (trads. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría). La Piqueta, Madrid, 7-32.

García Morales, A. (2006). “Un artículo desconocido de Rubén Darío: ‘Mallarmé. Notas para un ensayo futuro’”. En *Anales de Literatura Hispanoamericana* 35, 31-54.

Jáuregui, C. (1998). “Calibán, ícono del 98. A propósito de un artículo de Rubén Darío”. En *Revista Iberoamericana* 184-185, 441-449.

Martínez Gramuglia, P. (2007). “Mito, política y usos políticos del mito: *Antígona Vélez*”. En *Cuadernos del CILHA* 9, 41-50.

Groussac, P. (1896). “Boletín Bibliográfico. *Los raros*, por Rubén Darío”. En *La Biblioteca* t.II-nº6, 474-480.

_____ (2004). *Travesías intelectuales de Paul Groussac*. Buenos Aires, UNQUI.

Guimarães Rosa, J. (2003). *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. São Paulo, Nova Fronteira – UFMG.

Lagmanovich, D. (1987). “Lectura de un ensayo: ‘Nuestra América’ de José Martí”. En Iván Schulman (ed.), *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid, Taurus, 235-245.

Martí, J. (2010). *Escenas norteamericanas y otras escenas* [ed. Ariela Schnirmajer]. Buenos Aires, Corregidor.

Martins, N. S-A. (2001). *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo, Edusp.

Moreno, M. (2016). *Black out*. Buenos Aires, Mondadori.

Muschetti, D. (2003). “Poesía y traducción: constelaciones teóricas y traducciones comparadas”. *Traducir poesía. La tarea de repetir en otra lengua*. Buenos Aires, Bajo la Luna, 7-113.

Orduna, G. (1994). “La variante y la ‘vida parafrástica’ de la escritura medieval”. En *Incipient* 14, 145-158.

Ovidio (2009). *Metamorfosis* [trad. de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín]. Madrid, Alianza.

Panesi, J. (2000). “La traducción en la Argentina”. En *Críticas*. Buenos Aires, Norma, 77-88.

Rama, Á. (1985). “Autonomía literaria americana”. En *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas, Ayacucho, 66-81.

Reyes, A. (1969). “De la traducción”. En *La experiencia literaria*. Buenos Aires, Losada, 134-148.

Siskind, M. (2016). *Deseos cosmopolitas: modernidad global y literatura mundial en América Latina* [trad. Lilia Mosconi]. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

_____ (2010). “La modernidad latinoamericana y el debate entre Rubén Darío y Paul Groussac”. En *La Biblioteca* nº4-5, 352-362.

Zanetti, S. (1994). “Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)”. En Ana Pizarro (org.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*, São Paulo, Memorial-UNICAMP, 489-534.

POSFACIO

FORMAS DE LO INEFABLE

Mercédesz Kutasy

En *El ruido y la furia* de William Faulkner cada tanto aparece una rueda: el movimiento giratorio de esta rueda por una parte saca a los protagonistas de la escena del contexto, a su vez, y precisamente con este alejamiento, sirve para cambiar de escena. Cuando la óptica del narrador vuelve a acercarse a lo acontecido, ya estamos en otra historia, con otros personajes. La rueda entonces, con su presencia física indica continuidad, pero en otra historia; es la figura sobrecargada de contenidos que pone en marcha el mecanismo de la asociación.

Desde *Picture theory* de W. J. T. Mitchell estamos más conscientes de que no existen géneros puros, sino que nos movemos en el límite, en el intersticio. Este libro editado por Inés de Mendonça y Silvia Jurovietzky es muestra de ello: los investigadores del Instituto de Literatura de la Universidad de Buenos Aires abarcan una gama muy amplia de temas y géneros, textos desde la época colonial hasta la más reciente contemporaneidad, sin embargo comparten la característica de que se alejan del análisis narratológico tradicional: estudian la presencia de la imagen en el texto, el paso de frontera, lo “impuro” que termina enriqueciendo los textos. Mitchell (2000), reflexionando sobre el cambio de paradigma, dice: “La tradición de la crítica de las ‘artes hermanas’ y la pedagogía de la ‘literatura y las artes visuales’ han sido el modelo dominante para el estudio interdisciplinar de la representación verbal y visual. En sus ambiciosas formas de ‘comparación interartística’ este modelo ha defendido la existencia de extendidas analogías formales entre las artes, revelando homologías estructurales entre textos e imágenes unidos por estilos históricos dominantes como el barroco, el clásico y el reemplazar por moderno” (Mitchell, 2000: 224), y subraya que en la época anterior a este cambio de paradigma existían historiadores del arte que paseaban por los campos de la literatura para estudiar las fuentes textuales de los cuadros, a su vez los filólogos hacían

excursiones en las artes plásticas, todo aquello desde una distancia decente y segura: “Dado este trasfondo de tradición y estructuración institucional, apenas nos debe sorprender que el método comparatista haya parecido la única manera sistemática de hablar sobre las relaciones entre palabra e imagen (...). La comparación es el tropo ideal para imaginar una «acción a distancia» entre sistemas distintos” (225). Y sin embargo la historia de nuestra cultura está sembrada de géneros “impuros”, aparte de las contaminaciones parciales o directamente traducciones que tienden a ser lo más semejante a lo que podría llamarse en cierto sentido “copia”: es el caso de la écfrasis (que trata de narrar con palabras lo visto)¹ o la ilustración (que traduce lo textual en imagen gráfica).

Nos gusta imaginar que los géneros y las reglas tan trabajadas a lo largo de siglos de ardua actividad erudita traen algo de orden en este caos orgánico que es la historia de la cultura humana –sin embargo los artistas parecen estar lejos de respetar el sudor de la frente de los críticos y hacen lo que quieren–. La cultura argentina en particular ofrece un lindo repertorio de ejemplos: los escritores más emblemáticos empiezan su trayectoria desde el intersticio que bien puede abrirse entre dos lenguas, dos mundos. Borges es bilingüe, su primera publicación, a los nueve años, es la traducción de *El príncipe feliz* de Oscar Wilde; Julio Cortázar o Alejandra Pizarnik también ejercen de traductores. Lo que al cruce entre las diversas disciplinas artísticas se refiere, Xul Solar escribe, pinta, inventa lenguas y religiones, se fabrica el piano de tres filas de teclas en color; León Ferrari tiene esculturas sonoras y “grafías”, cuadros donde las palabras valen por líneas gráficas o al revés, el enredo de líneas imita un texto manuscrito. Sus libros, *La basílica* (1985) o *Exégesis* (1993) se definen como “collage literario” y contienen fragmentos de diferentes contextos y épocas junto con dibujos superpuestos, planos de edificios, reproducciones de pinturas antiguas intervenidas. Siguiendo con los libros, *Rayuela* de Cortázar se estructura a

1 Acerca de la evolución del género véase Rifaterre, “La ilusión de la écfrasis”, en Monegal, op. cit., 161-183. El autor distingue entre la écfrasis crítica (que “se refiere a un cuadro existente, y sólo tiene sentido si está basada en el análisis formal de su objeto”, 162) y la literaria (que “presupone el cuadro, sea éste real o ficticio. Por tanto la écfrasis literaria se basa en una idea del cuadro, en una imagen del artista, en lugares comunes del lenguaje a propósito del arte”, 162).

base de una marcada espacialidad, para no hablar del *Último round* (1969) que –de manera muy parecida a la obra de León Ferrari, solo algunos años antes y partiendo desde el contexto literario– contiene juegos tipográficos, fotos, fragmentos diversos, elementos que lejos de la comparación se compaginan; en las obras de Manuel Puig la literatura se mezcla con letras de tango (*Boquitas pintadas*) o con fragmentos filmicos (*El beso de la mujer araña*) –y la serie podrá seguirse con un larguísimo etcétera–.² Y por supuesto que las novedades no surgen en el siglo XX: la época colonial en el Nuevo Mundo es testimonio de la heterogeneidad por excelencia. Las cámaras de curiosidades (*Wunderkammer*) de los ricos reunían la más amplia diversidad de objetos, conchas, minerales, muestras de la flora y fauna de paisajes lejanos, unidos por el único criterio de ser interesantes; y basta con echar un breve vistazo a la crónica de Guaman Poma de Ayala para observar cómo la diversidad de lenguas y géneros se convierte en elemento estructurador de un libro.

Desde mi perspectiva centroeuropea parece más que evidente que la base de cualquier actividad literaria es el paso de fronteras, la traducción. Soy filóloga e historiadora del arte, traduzco literatura en imágenes y artes visuales en textos. Si escribo en húngaro, mi marco de referencia se reduce a aquellas obras que tienen traducción en mi lengua. Para hablar de cualquier obra que esté fuera de este marco, primero tendré que traducirla y hacerla conocer con el público húngaro. Por supuesto, esta práctica no se diferencia mucho de la de los filólogos nativos, tan solo, y debido a la distancia lingüística, es más visible (y por supuesto algo más lento también). Yo hago mis traducciones entre dos lenguas, entre dos culturas visiblemente diferentes –mis colegas nativos traducen, interpretan dentro de una sola lengua, pero su tarea no deja de ser igual de compleja–. Y el campo en el que trabajamos, como acabamos de ver, nunca es homogéneo: está sembrado de intertextos, huellas, reminiscencias, préstamos de todo tipo, tenemos que conformarnos entonces con este lugar, en el intersticio. Es por eso precisamente que la estructura del tomo

2 Es aquí donde he de observar que el mismo William Faulkner también se inclinaba por una mezcla de lo visual y lo textual cuando escribió el manuscrito del ya mencionado *El ruido y la furia* con tintas de diferentes colores para distinguir los tiempos de la narración y manifestó su expreso deseo de imprimir la novela en color –que por supuesto hasta hoy día nunca se ha realizado–.

Traslados me parece muy acertada: comprende un amplio repertorio de aquellos espacios de frontera entre los que nos toca vivir nuestros días.

Empecé hablando de la rueda de Faulkner en *El ruido y la furia* y parece que la rueda, el movimiento giratorio da continuidad a varios de los artículos que aparecen en esta antología. Marina Rios evoca nada más que una rueda de bicicleta (*readymade* de Marcel Duchamp) para pasar a analizar la figura de la calesita de la que afirma que “García y otros la denominan ‘rueda de la fortuna’” (44, de este volumen), elemento clave de la narración. Silvana R. López analiza las figuras de la repetición, parodia, reescritura, traducción y traslado. Tras su planteamiento sobre el eterno tema de la falta de originalidad en las artes –“el mundo nació viejo, escribe Macedonio Fernández” (54)– evoca una serie de narradores (Borges y *Pierre Mernard*, Lezama Lima etc.) cuya obra da origen a reflexiones sobre la circularidad (irueda!) en la literatura: barroco y neobarroco, los ríos de Heráclito, Macedonio y Borges, la autorreflexividad de las obras del boom (el uróboro, serpiente que se come la cola) son la prueba de que volvemos siempre a las mismas historias, lo que cambia es el contexto y tal vez las palabras con las que las contamos, conocidas y sin embargo siempre algo novedosas.

Juan Albin presta una atención especial a la cuestión del marco en el género gauchesco, lugar paratextual donde se articulará el “pacto que implica el género” (100), y varias imágenes que ilustran el artículo llevan marcos circulares o semicirculares (es el caso de la acuarela de Jean Léon Pallière o de la portada de la primera edición de *Fausto* de Estanislao del Campo y dentro de este último el “intertexto” aparece encerrado en otro marco circular). El marco, bien sabemos al menos desde la anécdota de Zeuxis y Parrasio, encierra otro nivel de realidad, un nuevo nivel diegético: cuando uno ve un cuadro enmarcado o lee una historia que aparece en un marco, sabe que se trata de un cambio tanto del contexto como de la escena. El marco entonces desempeña una función análoga a la rueda de la novela de Faulkner: indica que viene un cambio, que lo que aparece dentro es de otra naturaleza que lo que se tiene fuera.

Marcos Seifert ya en su título promete “redes y espirales” y su análisis se enfoca en un fenómeno sumamente parecido a lo que hemos visto en Faulkner: en el relato “Como una cabeza enloquecida

vaciada de su contenido” el *leitmotiv* (“la peluca cuyos materiales constituían con anterioridad un suéter”) une las escenas divergentes a manera de la rueda faulkneriana: la materia física a la que volvemos siempre es la misma, pero los abismos que se abren en los intersticios cuentan historias humanas que se parecen en el fondo y a la vez se difieren en lo anecdótico, como las traducciones de un mismo texto entre sí. Seifert habla de la materia que se manifiesta en muchas formas, encarnaciones diversas de la misma esencia, y lo material tan presente en el relato da a entender la “materia” común de las narraciones. Más tarde la imagen de la caracola (con su forma de espiral) y el dólar (redonda, forma de rueda) reiteran en la misma idea: la moneda, como dice Seifert, está “presente en momentos relevantes de la historia de la identidad europea” y es “el símbolo de una pretendida equivalencia universal (...) objeto que dinamita la lógica temporal”, a su vez que la alusión al espiral “implicaría dar infinitas vueltas”: es decir, desempeña exactamente la misma función que la rueda faulkneriana.

La última parte de *Traslados* contiene tres artículos sobre el tema de la traducción. El primero, escrito por María Inés Aldao trata una crónica mestiza poco abordada por la crítica, como dice la autora, “a causa de, entre otros motivos, su carácter fragmentario” (142). Aldao define el género desde la heterogeneidad: se trata de textos escritos entre la conquista de México y el siglo VII, en dos lenguas (español y náhuatl), incorporan tanto la tradición occidental como la indígena, es decir, se hallan en el intersticio desde el punto de vista cultural, lingüística e histórica, a su vez, debido a su carácter de fragmento la tarea del crítico compite con la del arqueólogo: tendrá que interpretar su hallazgo extrapolando, en espera de que lo faltante confirme un día lo (poco) conservado. En este caso no traspasamos solo las fronteras lingüísticas-culturales anteriormente mencionadas, sino entra en el juego el cuerpo físico del texto, lo que se ve –y por tanto podrá servir de base para una interpretación/traducción– y lo que se perdió, el marco invisible que rodea y sin lugar a dudas modifica este corpus fragmentario.

El artículo de Rodrigo Javier Caresani parece sintetizar los temas anteriormente tratados: habla de la traducción, pero no solo entre lenguas, sino entre géneros a su vez bastante misceláneos. Es en este texto donde leemos por primera vez sobre la idea de *ut musica*

poesis, idea más que justificada si se observan los nombres que aparecen en este contexto: aparte de Rubén Darío y Julián del Casal tenemos la lista de los más ilustres modernistas franceses, Baudelaire, Verlaine, Gautier y Mallarmé, y la idea wagneriana de *Gesamtkunstwerk*, la “obra de arte total”. Por cierto, y hablando de Wagner, parece que su concepción del arte encarna con mayor claridad lo que *Traslados* –y junto con este libro cualquier análisis interdisciplinar– se propone, a saber, reconocer la indivisibilidad de las disciplinas artísticas y crear un marco de referencia en el que interactúa la literatura al igual que la música, el espacio arquitectónico, lo visual, la luz: “audio y vídeo”, como diría Guillermo Cabrera Infante.

No menos curioso es el planteamiento que surge a base de una cita de Baudelaire quien propone que “la mejor reseña de un cuadro podrá ser un soneto o una elegía”, y Caresani añade, “claro que no cualquier elegía o soneto sino aquel capaz de tomar distancia y desplazar la pintura que re-escibe” (165). Conjeturando que existen géneros puros, esta idea no distaría mucho de la muchas veces citada *ut pictura poesis*, punto de partida de cualquier análisis comparativo. Ahora bien, y suponiendo que las traducciones funcionan en ambas direcciones, en el caso de *Azul* o “Sinfonía en gris mayor” ¿el poema se entenderá como algo textual, visual o en el último ejemplo, tal vez, incorpóreo-sonoro? Y en cualquier caso ¿cómo sería su reseña, su traducción? No hay que pensar mucho para ver que efectivamente, los géneros mixtos, aquellas obras que en sí encarnan el traslado, requieren otro acercamiento, otra metodología –tal vez aquella vía creativa de la que habla Facundo Ruiz estudiando las maneras de la “recriação, ou criação paralela”, “tradução criativa”, “transcriação” o “transposição criativa” (180)–.

Si pienso en las múltiples formas de arte me parece asombroso que la reflexión sobre esta multiplicidad sea tristemente reducida: soy capaz de ver analogías y diferencias, saturaciones e hiatos y poco más. Lo que puedo decir sobre sobre la forma de la idea, sobre la materia de la literatura (que nunca podrá ser objeto de una diferenciación certera: el texto escrito tiene forma visual, el texto pronunciado posee de sonoridad), se ajusta a unos pocos criterios que nunca terminan por acertar en el blanco y dar con el valor estético que es lo que al fin y al cabo tanto artistas como críticos buscamos.

La sensibilidad sin embargo es inmaterial. Malevich quiere desvincularla de la forma y del color cuando en su texto titulado “Inobjetividad y suprematismo” (1922-1923) dice: “La inobjetividad es la única que puede liberar al núcleo esencial de la humanidad de la ilusión al poner en evidencia el sentido práctico del objeto como mentira. (...) El arte es el primero que se ha levantado contra la realidad ficticia, ilusoria de antemano, y ha demostrado con sus obras lo falaz de todas las representaciones: en la superficie pictórica no se podrá fijar corporalmente ningún objeto” (Malevich, 1999). En el mismo año, 1922 se publica *The Waste Land* de T.S. Eliot (y, por cierto, también *Ulysses* de James Joyce) que acto seguido influirá notablemente la vanguardia literaria hispánica, sobre todo a los poetas puros de la Península Ibérica. El método de Eliot no dista mucho del de Malevich, solo que no priva su arte del color y del objeto sino de la anécdota: en *The Waste Land* observamos un collage (lo fragmentario) de objetos, situaciones, todo narrado desde una perspectiva impersonal –y encontraremos algo muy parecido, por ejemplo, en la poesía pura de Jorge Guillén. El poema titulado “Beato sillón” carece de todo lo que podríamos llamar poético: los diez versos registran simplemente el cuerpo de un sillón en el espacio de una casa. “No pasa nada”, se lee en el mismo centro del poema, pero tampoco se sabe quién lo afirma—. Aparecen unos ojos –nadie sabe a quién pertenecen–, pero estos ojos no perciben (si lo hicieran, la percepción vincularía lo visto a un tiempo concreto), sino saben, como desde siempre, en un presente atemporal. No se tiene mención del yo poético, no hay acontecimientos, no hallamos ninguna anécdota, nada de lo que antes de este poema hubiéramos podido llamar poético. “El mundo está bien / hecho”, es sin embargo la conclusión. La belleza se esconde en los lugares menos esperados.

Lo que realmente investigamos entonces en el arte, todo aquello que nos parece interesar, carece de materia y sin embargo se manifiesta de miles de formas posibles. He aquí, en este tomo, algunos posibles acercamientos a esta calidad indecible.

Bibliografía

Malevitch, K. (1999). “Inobjetividad”. En González García, Calvo Serraller, Marchán Fiz (eds.). *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid, Akal.

Mitchell, W. J. T. (2000). “Más allá de la comparación: imagen, texto y método”. En Monegal, A. (ed.): *Literatura y pintura*. Madrid, Arco/libros, 223-254.

Rifaterre, M. (2000). “La ilusión de la écfrasis”. En Monegal, A. (ed.): *Literatura y pintura*. Madrid, Arco/libros, 161-183.

COLABORADORES

Juan Albin. Licenciado y profesor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se encuentra terminando la maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano en el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín. Su tesis toma como objeto las imágenes impresas en las publicaciones de la literatura gauchesca durante el siglo XIX. Es profesor de literatura argentina en la Universidad de Buenos Aires y de estética en la Universidad Nacional de las Artes.

María Inés Aldao. Profesora, doctora en Letras y magíster en Literaturas latinoamericana y española por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente de Literatura Latinoamericana I-A, investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana (Facultad de Filosofía y Letras, UBA) y becaria del CONICET. Actualmente se encuentra finalizando su tesis doctoral sobre crónicas mestizas y misioneras del México colonial (siglo XVI).

Rodrigo Javier Caresani. Docente de la Cátedra de Literatura Latinoamericana I “A” en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado los tomos *Rubén Darío. Crónicas viajeras* (2013), *Rubén Darío. Crónicas de arte argentino* (2016) y *Bibliografía de Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1889-1916)* (2017, en colaboración con Günther Schmigalle). Es asesor del proyecto *Obras completas* de José Martí (Centro de Estudios Martianos) y coordinador académico del Archivo Rubén Darío Ordenado y Centralizado (AR.DOC) en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Sus investigaciones sobre literatura latinoamericana y el fenómeno de la traducción se han difundido en libros y revistas académicas argentinas e internacionales.

Francisco Gelman Constantin. Investiga escrituras, voces y obras artísticas en relación con el terreno de la salud, como becario posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet), desde el Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA), el Instituto de Justicia y Derechos Humanos (UNLa) y el Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa” (UNTREF). Ha dictado clases en distintas instituciones públicas y comunitarias, y fue dos veces becario del Servicio de Intercambio Académico Alemán (DAAD). Ha publicado *El mapa dolorido del cuerpo*, antología de la poeta cearense Virna Teixeira (EFFL, 2021) y artículos en revistas especializadas, entre otros textos. Sus poemas han aparecido en las revistas *Cara de perro* y *Theodora*.

Silvia Jurovietzky. Es profesora y licenciada en Letras de la Universidad de Buenos Aires. Docente de Teoría y análisis literario de la carrera de Letras, UBA y del Taller de Poesía de “Artes de la escritura” de la Universidad Nacional de las Artes. Investiga “Pobreza y violencia, cuerpos y sujetos en la literatura contemporánea argentina” articulando poesía y teoría. Integra proyectos de investigación sobre literatura argentina de los siglos XX y XXI. Ha publicado ensayos críticos en libros y revistas. Poeta, ha publicado *Un guisante bajo el colchón* (2002), *Panaderos* (2007), *Giribone 850* (2009, 3^o Premio Poesía FNA) y *Hacer pie* (2017).

Mercédesz Kutasy. Nació en Budapest, Hungría. Es filóloga e historiadora del arte, doctora en Filología Hispánica. Profesora de la Universidad Eötvös Loránd de Budapest (Hungría). Traductora de Guillermo Cabrera Infante, Roberto Bolaño, José Ortega y Gasset, Javier Marías, entre otros. Curadora de exposiciones contemporáneas. Autora de *Interrogando imágenes. Lo visual y lo verbal en la narrativa breve de Virgilio Piñera y Guillermo Cabrera Infante* (Murcia, EditUm Signos, 2016) y de *Párduc márványlapon (Pantera sobre losa de mármol. Indagaciones en los límites de la literatura y el arte de América Latina*. Budapest, Jelenkor, 2019), por el que obtuvo el

premio Erdődy Edit del Instituto de Literatura de la Academia de Ciencias de Hungría.

Silvana López. Es doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires e investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana. Ha editado y prologado los libros *Transgenericidad. Ensayos críticos* (2015); *Libertella/Lamborghini. La escritura/límite* (2016); *Julio Cortázar. Celebración del gesto crítico* (2019); *Silvina Ocampo/Adolfo Bioy Casares. Ensayos y Diálogos* (en prensa). Es autora de *Huellas y transformaciones. La escritura de Héctor Libertella* (2022). Ha publicado ensayos sobre literatura en libros y revistas especializadas, nacionales e internacionales. Dirigió la sección literatura de la revista digital *Puesta en escena*. Dicta seminarios en la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Se especializa en literatura argentina y latinoamericana desde la perspectiva de una teoría de la lectura y de la escritura. Desde 2013, participa en la organización de Jornadas de literatura en torno a escritores argentinos con el Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA) y el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Inés de Mendonça. Es doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, y profesora de *Literatura Argentina I B* en la misma universidad. Dicta el *Seminario de Escritura Académica* en el Doctorado en Innovación Sistémica del ITBA y de *Escritura Creativa* en la Escuela Superior de Creativos Publicitarios, actualmente en su formato online. Investiga sobre Literatura Argentina en el fin del siglo XIX, en especial los vínculos entre oralidad, escritura, publicación y lectura, con especial atención a los rastros escritos de la cultura material. Ha sido miembro del consejo editorial de la revista electrónica *El interpretador*. Publica frecuentemente artículos y ensayos en libros y revistas especializadas. Es autora del poemario *Arte marcial* y del libro de imágenes y poemas *Dibujar doce meses*. Su libro *Escribir como se habla: Mansilla y Fray Mocho* se encuentra en proceso de edición.

Marina Ríos. Es profesora, licenciada y doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente es becaria postdoctoral de Conicet, profesora en el Secundario a Distancia de la misma casa de estudio y docente en la Facultad de Filosofía y Letras también de la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado artículos, reseñas, capítulos de libros y ensayos en revistas académicas y de divulgación científica sobre literatura latinoamericana contemporánea con eje en la teoría literaria.

Facundo Ruiz. Es investigador y profesor de Literatura Latinoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Doctor en Letras (UBA), es Investigador de CONICET y del Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA), donde dirige el grupo Estudios Barrocos Americanos. Ha reunido y preparado la *Antología temática de la poesía argentina* (2017, con L. Del Gizzo); editado y anotado parte de la obra de Carlos de Sigüenza y Góngora (*Mínimas multitudes. Infortunios, motines y polémicas*, 2018) y todas las cartas y varia poesía de sor Juana Inés de la Cruz (*Nocturna, mas no funesta*, 2014); y coordinado los volúmenes *Barroco americano: mapas para una literatura crítica* (2022, con S. Anderson Lima) y *Figuras y figuraciones críticas en América Latina* (2012, con P. Martínez Gramuglia), además de haber participado en obras colectivas como la *Historia crítica de la literatura argentina* V.12 (dir. Noé Jitrik, coord. del vol. Jorge Monteleone), el *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina* (Beatriz Colombi coord.), entre otros. Es co-editor de Rapallo.

Ariela Schnirmajer. Es doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, licenciada y profesora superior en Letras por la misma institución. Es investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana y de la Universidad Nacional Arturo Jauretche donde dirige el proyecto “Redes culturales en América Latina (siglos XIX a XXI)”. Profesora JTP en la cátedra de Literatura Latinoamericana I-A en la Universidad de Buenos Aires y Profesora Adjunta en la Universidad Nacional Arturo Jauretche. Actualmente, sus investigaciones se centran en la

prensa periódica latinoamericana del siglo XIX, con énfasis en periódicos y revistas literarias del modernismo hispanoamericano, donde indaga en las nociones de cosmopolitismo, archivo, religación y figuraciones de autor. En 2017 publicó *Ciudades, retazos ardientes. La cuestión social en las Escenas norteamericanas* de José Martí. Ha editado y prologado *¡Arriba las manos! Crónicas de crímenes, filo misho y otros cuentos del tío* (2010), *Escenas norteamericanas y otros textos* de Martí (2010), *Flores de invernadero. Prosa y poesía* de Julián del Casal (2012). Ha formado parte del *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina* (2021, Beatriz Colombi coord.) y de *La ciencia ficción en América Latina. Crítica. Teoría. Historia* (2021, Silvia Kurlat Ares y Ezequiel de Rosso eds.).

Marcos Seifert. Es doctor de la Universidad de Buenos Aires, área Literatura. Se ha desempeñado como docente en la Universidad Nacional de Hurlingham, en la Universidad Nacional de las Artes y en la Universidad de San Andrés. Ha sido becario doctoral, y actualmente es becario postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Ha publicado artículos sobre literatura argentina en revistas especializadas locales y del exterior. En 2022, publicó el libro *La extranjería argentina. Una literatura entre la pertenencia y el extrañamiento*.

ÍNDICE

Presentación. La escritura que traslada,
por Inés de Mendonça y Silvia Jurovietzky.....5

I - Mezclas, cortes, copias

Para un ensamblaje de las letras y los cuerpos
(que ya ha ocurrido), *por Francisco Gelman Constantin* 15

Arte y escritura. El readymade en *La villa*
de César Aira, *por Marina Ríos*31

La lectura como transformación en la literatura
latinoamericana. Una formulación de Héctor Libertella,
por Silvana R. López51

II - Imágenes, palabras, símbolos

Construcciones visuales, construcciones poéticas.
La sustancia del estilo de Martí, *por Ariela Schnirmajer*73

De Pallière a Meyer. Imágenes para la gauchesca
de Estanislao del Campo, *por Juan Albin*89

Lazos de extranjería. Redes y espirales en el espacio mundial
en *La vida interior de las plantas de interior* de Patricio Pron
y *El libro de los viajes equivocados* de Clara Obligado,
por Marcos Seifert 113

III - Entre lenguas

“Yo, el necesitado”. Tradición y traslación en Cristóbal
del Castillo y sus *Historias*, *por María Inés Aldao* 141

La tarea del traductor en la poesía del <i>fin de siècle</i> latinoamericano, <i>por</i> Rodrigo Javier Caresani	157
Traducir ideas / traducir figuras. Rubén Darío en red americana, <i>por</i> Facundo Ruiz	179
Posfacio. Formas de lo inefable, <i>por</i> Mercédesz Kutasy	195
Colaboradores.....	203

COLECCIÓN ASOMANTE

Figuras y figuraciones críticas en América Latina
Facundo Ruiz y Pablo Martínez Gramuglia (coordinadores)

Literatura y representación en América Latina.
Diez ensayos críticos
María Guadalupe Silva (coordinadora)

Lecturas de travesía. Literatura latinoamericana
Hernán Biscayart (coordinador)

Cuerpos, territorios y biopolíticas
en la literatura latinoamericana
Andrea Ostrov (coordinadora)

Genealogías literarias y operaciones críticas
en América Latina
Carlos Battilana y Martín Sozzi (coordinadores)

El factor literario. Realidad e historia
en la literatura latinoamericana
Gustavo Lespada (coordinador)

Intersecciones. Literatura latinoamericana y otras artes
Mario Cámara y Adriana Kogan (coordinadores)

Julio Cortázar. Celebración del gesto crítico
Silvana López (coordinadora)

Prensa, pueblo y literatura. Una guía de consumo
Juan Ignacio Pisano y María Vicens (editores)

Territorio de sombras. Montajes y derivas
de lo gótico en la literatura argentina
Marcos Zangrandi (coordinador)

Filiaciones y desvíos. Lecturas y reescrituras
en la literatura latinoamericana
Andrea Cobas Carral (coordinadora)

Variaciones del antagonismo. Literatura y política
Juan Pablo Luppi (coordinador)

Traslados. Figuras de transposición en la literatura latinoamericana
Inés de Mendonça y Silvia Jurovietzky (coordinadoras)

Este volumen examina las formas de la transformación y la diferencia que la escritura ejerce sobre otras escrituras, sobre la cultura visual, sobre lo oído y lo percibido. Se trata de evocaciones o acercamientos a la letra que reelaboran su significación en la dinámica de la mixtura, lo híbrido, lo heterogéneo o lo informe. Pero no se reduce a un procedimiento de yuxtaposición o de cruce, sino a la puesta en relación, a la producción de órdenes diversos. Discursos, objetos y experiencias derivan en redes diversas sin disolverse en las traslaciones. Los trabajos que forman parte de este libro presentan hipótesis y caminos posibles en la crítica literaria latinoamericana contemporánea, a la vez que diseñan una cartografía teórica, histórica y geográficamente situada.

