ISSN 1850-0153 (Impresa)
ISSN 1850-0161 (En línea)

Gramma

Año XXXIII, Número 69, 2022

Revista de la Escuela de Letras
Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales
Universidad del Salvador
Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Vol. 33 Núm. 69 (2022): Gramma

INVESTIGACIÓN

- **HABITAR EN ESTA ESQUINA DEL MUNDO: ENTRE EL MITO Y LA UTOPÍA. LA NARRATIVA DE LA ESCRITORA CUBANA MYLENE FERNÁNDEZ PINTADO**

  M. Carmen Domínguez Gutiérrez

- **TERRITORIOS HUMANOS Y CARTOGRAFÍAS DEL DESEO EN LA MIRADA DE LA POESÍA**

  Rolando Javier Bonato

DOSSIER

- **PRESENTACIÓN: «USOS DE LAS CARTAS DE ESCRITORES EN EL SIGLO XIX FRANCÉS: UN MARCO DE LECTURA»**DOSSIER: «CARTAS ABIERTAS. EPISTOLARIO Y EXPERIENCIAS DE ESCRITURA EN EL SIGLO XIX FRANCÉS»

  Magdalena Cámpora, Jorge J. Locane

- **DESMITIFICAR LO FOTOGRÁFICO: LA VOZ NO OFICIAL DE LAS CORRESPONDENCIAS DE BAUDELAIRE**DOSSIER: «CARTAS ABIERTAS. EPISTOLARIO Y EXPERIENCIAS DE ESCRITURA EN EL SIGLO XIX FRANCÉS»

  Mariana de Cabo

- **EXPERIENCIA, ESCRITURA Y POÉTICA EN EL EPISTOLARIO ORIENTAL DE GUSTAVE FLAUBERT**DOSSIER: «CARTAS ABIERTAS. EPISTOLARIO Y EXPERIENCIAS DE ESCRITURA EN EL SIGLO XIX FRANCÉS»

  Jorge Luis Caputo

- **«ESTO NO ES UNA CARTA»: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA POSTURA DE AUTOR EN LA CORRESPONDENCIA DE MALLARMÉ**DOSSIER: «CARTAS ABIERTAS. EPISTOLARIO Y EXPERIENCIAS DE ESCRITURA EN EL SIGLO XIX FRANCÉS»

  Ramiro Miguez

- **PLIEGUES EPISTOLARES: LA CORRESPONDENCIA DE PROUST, ENTRE CARTA Y NOVELA**DOSSIER: «CARTAS ABIERTAS. EPISTOLARIO Y EXPERIENCIAS DE ESCRITURA EN EL SIGLO XIX FRANCÉS»

  Clara Berdot

LENGUAJE

- **LA PARONOMASIA DESDE UNA PERSPECTIVA FORMAL**

  Andrea Bohrn

- **CONSTRUCCIÓN DATIVA EN ESPAÑOL**

  Julián Martínez Vázquez

CREACIÓN

- **DESPEDIDA Y OTROS POEMAS**

  Eleonor Concha Venegas

- **ZONA DE TERAPIA Y OTROS TEXTOS**

  Jorge Campos

- **FRUTECER**

  Enzo Cárcano

ENTREVISTAS

- **APOSTILLAS SOBRE EL POLICIAL ARGENTINO ACTUAL: ENTREVISTA A HORACIO CONVERTINI**

  Matías Lemo

RESEÑAS

- **ITINERARIOS DEL YO**

  Mercedes Giuffré

- **DEMONIOS ARCANOS Y MEMORIA PRESENTE: A PROPÓSITO DE «LA RIVOLTA DEI DEMONI BALLERINI», DE ANTONIO CATALFAMO**

  Daniel Del Percio, Nora Sforza

- **HISTORIAS DE MIGRACIÓN ENTRE ITALIA Y LA ARGENTINA**

Domenico Antonio Cusato

TRABAJOS DE CÁTEDRA

- **GAUCHESCA ROBÓTICA HILARANTE PARA LOS NUEVOS TIEMPOS**

Paula Gutiérrez

AUTORES

- **AUTORES**

INVESTIGACIÓN

HABITAR EN ESTA ESQUINA DEL MUNDO: ENTRE EL MITO Y LA UTOPÍA. LA NARRATIVA DE LA ESCRITORA CUBANA MYLENE FERNÁNDEZ PINTADO

Domínguez Gutiérrez, M. Carmen

M. Carmen Domínguez Gutiérrez
carmen.dominguez@unive.it
Universidad de Padua, Italia
UniversidadCa'Foscari de Venecia, Italia

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 33, núm. 69, 2022
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 05 Mayo 2022
Aprobación: 16 Junio 2022

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604138001/

Resumen: Durante más de veinte años, la escritora Mylene Fernández Pintado ha dividido su vida entre el cantón del Tesino suizo y su Cuba natal. Esta movilidad, que es fruto de una elección y no de un exilio, le ha permitido tejer una relación con su patria que, mediada por la nostalgia que impone la irreversibilidad del tiempo, convierte La Habana en un lugar en el que se mezclan los elementos del mito y la utopía. En la narrativa de la autora, aflora la tensión entre los habitantes de la isla: entre aquellos que viven anclados a los principios de la revolución, aunque críticos con ella, y quienes, en cambio, sueñan con irse para gozar de un futuro mejor. Para estos últimos, sin embargo, una vez que han llegado a otro lugar, la nostalgia es un canto de sirena que suaviza, o incluso silencia, las causas de la distancia. De la brecha abierta por las representaciones de ambos, emerge una visión multifacética y contradictoria de Cuba, ejemplo de literatura no asertiva, abierta al dilema tras el declive de las ideologías.

Palabras clave: Narrativa Cubana Contemporánea, Escritores de la Diáspora Cubana, Novísimos, Mylene Fernández Pintado.

Abstract: *For over twenty years, the writer Mylene Fernández Pintado has divided her life between Switzerland and her native Cuba. This mobility, which is the result of a choice and not an exile, has allowed her to weave a relationship with her homeland, mediated by the nostalgia that the irreversibility of time imposes, transforming Havana into a place that intertwines the elements of myth to those of utopia. In her narrative, the tension emerges between the characters who live on this island anchored to the foundations of the revolution while also being critical of it, and those who instead wish to leave dreaming of a better future. For the latter, however, once they have reached somewhere else, nostalgia is a siren song that softens, or even passes over in silence, the causes of distance. From the breach opened by the representations of both, a multifaceted and contradictory vision of Cuba emerges, an example of non-assertive literature, opened to the dilemma after the decline of ideologies.*

Keywords: *Contemporary Cuban Narrative*, *Writers of the Cuban Diaspora*, *Novísimos*, *Mylene Fernández Pintado*.

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

1. IDAS Y VUELTAS

Tras el derrumbe soviético y la declaración del propio gobierno cubano del «Periodo especial en tiempos de paz», que supuso las mayores restricciones económicas a las que se ha visto sometida la población cubana desde el inicio de la revolución, en 1959, la literatura cubana asistió a numerosos testimonios sobre el fracaso del sueño socialista. La caída del muro de Berlín significó la interrupción de ayudas y subsidios del mundo socialista que, junto a los escándalos de corrupción de la élite política, provocaron una mirada distinta de la revolución. Las crisis de los balseros, con numerosos sectores de la población que exigían salir de la isla, provocó un gran hastío generacional. No es casualidad que se haya etiquetado a los escritores que vivieron este momento como generaciones de los «desencantados» y de los «novísimos» —donde se incluye a Fernández Pintado—. Estos últimos son los nacidos tras la Revolución de 1959 y educados en la «década oscura», durante la que se produce la crisis del discurso socialista y de la perspectiva ideológica en la que crecieron. La distancia entre la historia real y la oficial constituye su bagaje y el detonante de algunos de sus rasgos, como la fragmentación del sujeto, la inter e intratextualidad, el empleo del erotismo y la sexualidad. La novela de esta generación, inaugurada en los noventa del siglo pasado, «se enfrenta a la vieja Utopía, incorporándole ahora el desengaño y el análisis lúcido de la conflictiva problemática social» (Mateo Palmer, 2002, p. 51). El desencanto se apodera de estos jóvenes que desean salir de la isla, cambiar de perspectiva, pero, como bien distingue Jorge Fornet (2003, p. 3), este desencanto es más frustración que rechazo de los ideales revolucionarios.

En este contexto, Mylene Fernández Pintado (La Habana, 1963) se descubre escritora, en su opinión, tardíamente. En 1994, durante el periodo de licencia por maternidad de su empleo como asesora legal del Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográficas (ICAIC), escucha, en la radio, la convocatoria de un concurso de cuento. Decide presentarse con un relato, «Anhedonia», que recibirá una mención. Aclamada como una de las narradoras debutantes más importantes del panorama literario de ese momento, su cuento se incluye en una antología, hoy ampliamente reconocida. La preparan Mirta Yáñez y Marilyn Bobes. Se titula *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas* (1996) y es la punta de lanza para la inclusión en el canon literario cubano, sin distinción entre los escritores cuya narrativa se produce o publica fuera de la isla (Yáñez, 1996, p. 49). El reconocimiento de la antología facilitó que se publicara un libro de relatos, en el que se incluía «Anhedonia», que dio título a la compilación. Caridad Tamayo lo reseñó con las siguientes palabras:

> ... en medio de toda una literatura profundamente localista, como la que están haciendo nuestros jóvenes escritores, se agradece un libro como *Anhedonia* que hace de nuestra realidad un punto de partida desde el que tratar temas mucho más trascendentes que los que a simple vista se aprecian. Y me refiero a nuestra realidad de dentro y de fuera, *porque los que viajan hacia otras fronteras son tan nuestros como los que se quedan y sus experiencias son tan válidas como las nuestras* (1999, p.196; la cursiva es mía).

Mabel Cuesta, en el prólogo a la tercera edición de *Anhedonia* de 2013, volvió a reivindicar la obra como ejemplo de literatura cubana escrita fuera de sus fronteras, pues «su voz autoriza la violación de fronteras físicas y la supuesta autoridad de los escritores, sobre los enclaves en donde viven como los únicos reconciliables en su producción» (Cuesta, 2013, p. 16).

«Anhedonia» es la historia de dos mujeres que se reencuentran, por casualidad, después de mucho tiempo. El texto, dividido en los dos monólogos interiores de ambas protagonistas, revela la envidia recíproca que sienten por la vida que la otra ha construido. La crítica ha hablado de este cuento desde la perspectiva de género. Existe una dialéctica evidente entre sus dos personajes, los dos estereotipos femeninos más radicales: el clásico y tradicional de la madre y esposa, y su opuesto, la mujer que opta por su promoción profesional y su independencia económica renunciando a la maternidad. El resto de los cuentos de la colección, en cambio, narra la herida de la partida o la desilusión de la vida en la tierra del exilio. La escritura de Fernández Pintado, como ella misma tuvo oportunidad de contar, en una entrevista en el ateneo veneciano, en noviembre de 2020, trata, en buena parte, sobre la migración:

PDF generado a partir de XML-JATS4R

> Yo desde niña he vivido mucho tiempo fuera de Cuba. Sé perfectamente lo que es la nostalgia, la casa, el regreso [...]. De niña viví tres años en Santiago de Chile durante el gobierno de Salvador Allende y viví aquello. [...]. Mientras fui adolescente fuimos muchas veces a España porque mis padres trabajaron mucho tiempo allí. Yo salía de Cuba, que no era una cosa que se hacía y esto empezó a darme sensación del resto y la casa, del resto del mundo y mi casa[1].

Además, la autora, desde hace más de veinte años, reparte su tiempo entre su Cuba natal y Lugano, en el cantón del Tesino de Suiza. Estas son las razones por las que la editora Michi Strausfeld la ha incluido en el grupo de «escritores de la diáspora», la denominación que ha acuñado para referirse a todos los autores que, viviendo fuera de la isla, no son exiliados políticos, sino que entran y salen siempre que lo desean (2000).

Algunos de los cuentos de la autora están inspirados en situaciones vividas en su primer viaje como escritora a los Estados Unidos para participar en un encuentro académico en el Hunter College y el Instituto de Estudios Puertorriqueños. Eran años difíciles para las relaciones entre las administraciones estadounidense y cubana y, de las cinco invitadas, solo ella consiguió el visado para entrar en el país. Tras el encuentro, se trasladó a Miami, donde se asentó una temporada con su familia, experiencia que repitió en un par de ocasiones más, y fue testigo de situaciones y de confidencias que inspiraron cuentos como «El día que no fui a Nueva York», «El vuelo de Batman», «Cosas de muñecas» o «Vampiros». Estos personajes son también protagonistas de los incluidos en las antologías *Otras plegarias atendidas* (2003) y *Agua Dura* (2017) porque, como la misma autora reconoce, «sus lectores cubanos se encariñaron con ellos y los he mantenido»[2]. Son seres que han emigrado a Miami o a Madrid, porque su país natal no cumplió con las promesas de una vida digna y relativamente estable. Pero este lastre habrá de perseguirlos (Cuesta, 2013, p. 11), y su sentido amargo y sarcástico de la historia es síntoma de la fragilidad a la que están sujetos. Su identidad es cubana, se aferran a ella con fuerza, pero, al mismo tiempo, se resisten al regreso, a la reinserción en su país.

En la obra de Fernández Pintado, hay un aspecto que parece haber pasado desapercibido o, al menos, no ha sido señalado con la importancia que, creo, se merece, y es, precisamente, la fractura nostálgica del sujeto ante sus expectativas y sus logros. Rastrear la historia de los sentimientos implica reunir las modalidades lingüísticas que las expresan antes de que desemboquen en un estilo. El paso a la verbalización (a la conciencia lingüística de sí mismo) comporta ya un acto de reflexión y de crítica, que, además, actúa de ejemplo, inaugura una moda. En definitiva, «el sentimiento no es la palabra, pero puede difundirse solo a través de ella» (Starobinski, 1966, p. 83-84). En torno a las dolencias del tiempo o las dolencias que se dan *en* el tiempo, como afirma Diego Garrocho, parece claro que una de las formas más singulares del dolor humano es el extrañamiento y la añoranza: «El echar de menos requiere el paso del tiempo, pero también el paso de las cosas *en* el tiempo, si es que cabe la diferencia» (2019, p. 45). Esa nostalgia que la autora interpretó en su primer relato como anhelo no del pasado, sino de la posibilidad, de lo que pudo haber sido, es la nostalgia del futuro. Por decirlo con Maurice Halbwasch o, más poéticamente, con García Montero, es la «nostalgia de aquellos días de fiesta, cuando todo merodeaba por delante y el futuro aún estaba en su sitio» (1992, p. 93). Nostalgia que, en cambio, en el resto de sus cuentos o novelas, se suele concentrar en el desgarro de la partida, en lo físico de la separación de amigos y de familia, de infancia y de niñez, de la decepción sufrida una vez alcanzado el «otro» lugar, lo desconocido, que se llamaba Madrid, Miami o Nueva York, espacios sublimados por prohibidos en la peculiaridad cubana. Sujetos emigrados porque su país natal no cumplió con las promesas de una vida digna, pero que no las vieron colmadas en sus lugares de destino, porque sus lastres han de perseguirlos allí donde vayan. Personajes que, en palabras de Mabel Cuesta, se presentan como «sujetos afianzados (o mejor aferrados) a sus sistemas identitarios como cubanos mientras que, con igual fuerza, se resisten a la idea de un regreso para una reinserción en la Isla» (Cuesta, 2013, p. 13). De aquí que la autora eligiese *Otras plegarias atendidas* como título para su segunda recopilación de cuentos. Es un fragmento de una frase de Santa Teresa de Jesús: «se derraman más lágrimas por las plegarias atendidas que por los deseos no realizados»[3]. En su visita veneciana, la autora explicó la cuestión con las siguientes palabras: «uno migra porque desea cambiar su vida, mejorar las cosas, lo que es muy lícito, pero cuando uno lo hace y consigue lo que ansiaba se da cuenta de que le faltaban otras cosas. Es ese llorar por lo que nos falta

cuando hemos conseguido lo otro»[4]. Así, la nostalgia, independientemente del fracaso o el éxito vital de los individuos migrados, es su denominador común.

2. DILEMAS

La esquina del mundo, la última de sus novelas, publicada en 2011 y traducida al inglés (City Light Books, 2014) y al italiano (Marcos y Marcos, 2017), es la historia de Marian, profesora de lengua española en la universidad, a la que su jefa de departamento encarga el prólogo de *El esquimal*, una antología de cuentos de Daniel Arco, ganador de un certamen para escritores noveles. Tras un par de encuentros para discutir sobre la obra, Marian y Daniel se hacen amantes, y él intentará convencerla de que abandone su vida para marcharse juntos a Madrid en busca de otras posibilidades. Sus posturas enfrentadas los separan, y Daniel emprenderá su odisea europea, mientras Marian sueña, pacientemente, con su regreso. La narración se cierra con la vuelta de Daniel y el feliz encuentro de ambos.

La novela, que, a simple vista, parece una historia de amor entre dos cubanos a los que separan edad y proveniencia cultural, es, en realidad, el dilema de una pareja entre el deseo de partir y la voluntad de quedarse. La autora utiliza la diferencia de edad entre ellos —treinta y siete, ella; veintidós, él— para que sus discursos sean lo más antagónicos posible. Afirma Fernández Pintado: «él es un muchacho muy joven y las personas jóvenes tienen una idea muy distinta de lo que puede ser el futuro»[5].

Marian, protagonista de la novela, es también su narradora. Es ella quien cuenta y describe en primera persona. La que rememora la voz de los otros. El filtro de las conversaciones y situaciones compartidas. Vive, como el resto de las mujeres de la narrativa de Fernández Pintado, marcada por la sensación de fracaso, pero enrocada en construir una cotidianeidad que le permita afrontar su existencia. La suya no es una mirada optimista ni al margen de la crisis. Al contrario, la realidad se le impone, y ella está, como todos, obligada a lidiarla. En este sentido, el personaje es el arquetipo de la generación de cubanos desencantados con el proyecto revolucionario. Comparte estos rasgos con la generación de escritores a la que representa su autora. Marian, como ellos, a pesar de que las evidencias cotidianas resquebrajan su fe en la utopía revolucionaria, nunca llega a desdecirla. Es leal a esa vida, convencida de que lo que se es depende de lo que uno hace de sí mismo, ya que «lo importante no es qué han hecho de nosotros, sino qué hacemos con aquello que han hecho de nosotros» (Sartre, 1952, p. 55). De hecho, cuando Daniel le propone marcharse, Marian concluye la acalorada discusión con estas palabras:

> ... no me parece una locura querer vivir en mi país. Seríamos muchos los locos. O quizá pertenezco a un grupo que no está en tu lista. El de la gente para quien es más importante estar de este lado que los superlativos del más allá. Gente que trabaja y se queja y protesta porque cree que todo debe estar mejor. Y que quiere que todo sea mejor, como otras personas en otros lugares. Quizás el grupo más ambicioso. Quiero que haya guaguas, café con leche y conciertos, pero aquí (Fernández Pintado, 2011, pp. 62-63).

A su alrededor gravitan varios personajes que se entrecruzan y, en ocasiones, comparten situaciones. La primera de ellas, la universidad, su trabajo. Allí sobresale Olga, jefa y amiga, que empuja a Marian a escribir el prólogo de la obra de Daniel «para estimularme, para ayudarme a salir de la rutina de la que yo sola no sabía escapar» (Fernández Pintado, 2011, p. 45). Olga es su talismán de la buena suerte. Cada vez que le propone y anima a hacer algo, cambia su suerte. Olga, «la gorda adorable, mi ángel opulento, la que me cuidaba sin saberlo»; remanso de paz que Marian ha perdido con la muerte de su madre: «me abrazó mucho y sentí que algo bueno me pasaría, que alguna energía vikinga traída por ella cambiaría mi vida» (Fernández Pintado, 2011, p. 98). Es la jefa que, al final de la novela, abandona su puesto en la universidad para empezar una nueva vida en Islandia, como mujer del director del departamento de español de la universidad de Helsinki, y la propone para el cargo que deja vacante.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

A través de la universidad, Marian conoce a Daniel y Adrián. Es Ana, su alumna y amante de Daniel, quien los pone en contacto. Ana es un personaje femenino secundario que, a pesar de su juventud y del despecho por el abandono —su posible venganza aterroriza a Marian—, se comporta con afecto y devoción.

Daniel es el aspirante a escritor cuyo libro Marian debe prologar y con el que inicia una relación amorosa. Hijo de una cubana mulata y un español, él dice de sí mismo: «soy lo "cubano". La mezcla de todas las razas. De las ganas de gozar y aprovecharse» (Fernández Pintado, 2011, p. 38). Es apasionado y teatral, espontáneo, violento y visceral. Daniel vive de manera marginal, solo, es hijo de padres separados antes de que él lo pudiese recordar. Su padre es «una especie de genio pervertido a quien debo todo lo que soy» (Fernández Pintado, 2011, p. 23), y su madre ha rehecho su vida con otra familia. Daniel quiere salir de la isla a cualquier precio para cumplir su sueño de convertirse en un escritor de prestigio y vivir una vida de magnificencia. Su mejor amigo es Adrián, un homosexual que se prostituye con turistas y extranjeros afincados en la isla para permitirse lujos a los que, de otra manera, no podría acceder. En palabras de Marian, «un tipo muy bello, con una mirada a la vez lacónica y lujuriosa» (Fernández Pintado, 2011, p. 40).

Lorena, BiDi y Sergio son los amigos más cercanos de Marian. Lorena, a la que Marian describe como «mi más vieja amiga [...], la tipa más popular de La Habana. Cuando éramos jóvenes, era la brújula que marcaba el norte magnético de la ciudad cada sábado por la noche. Y ahora, su casa es como la plaza central de una *cittá vecchia*. Un sitio de paso obligado» (Fernández Pintado, 2011, p. 15). Lorena, que goza del don de aglutinar gente y de hacer sentir bien a los demás, es «una verdadera pérdida para la diplomacia cubana si no fuera tan mal hablada». Pintora y escultora que «malcría a sus hijos, maldice todo y tiene un corazón, unas manos y un nuevo marido de oro» (Fernández Pintado 2011, p. 16). Lorena es una persona buena, a la que la gente debe favores, que dice a Marian todo lo que piensa, que sigue viviendo en la casa en la que nació y que, cuando le ofrecen la posibilidad de exponer en México, decide no viajar, porque, como dice a Marian, «No quiero que nada cambie, [...]. No, gracias. Déjame en esta esquina. No quiero sorpresas. Prefiero imaginar que algunas cosas están aún donde deben. No creo que todo el mundo deba viajar» (Fernández Pintado, 2011, p. 86).

BiDi —Bienvenido Dimeadiós— es el tercer marido de Lorena. Está obsesionado con los viajes y el exilio desde los diez años, cuando su primo y sus tíos huyeron a los Estados Unidos y no volvió a verlos, pues «los tíos declararon que su salida definitiva del país no incluía siquiera visitas a la Isla y nunca regresaron para no dar su dinero a los comunistas de aquí» (Fernández Pintado, 2011, p. 18). BiDi, desde aquel momento, aprendió inglés para comunicarse con ellos y «se volvió culto saciando su curiosidad por saber qué había al otro lado del mar que comenzaba en todas las costas de la Isla [...], pero su inquietud se detuvo en las orillas de esta playa inmensa que nos estrecha» (Fernández Pintado, 2011, p. 18). A pesar del estigma social y profesional que eso suponía, él jamás negó la existencia de esa familia que se había marchado y el contacto que mantenía con ellos. Estudió ingeniería en transportes y, tras varios empleos, siempre en los márgenes del viaje, acabó como guardián en una oficina de inmigración donde ayudar a todos a tramitar sus papeles. Aunque nunca ha salido de la isla es, de todos los personajes, el que mejor conoce los sentimientos de los que se marchan, y conversa a menudo con Marian sobre el tema:

> Ya en el avión empieza ese «resto del mundo» de que nos sentimos a veces tan aislados. No sabes atarte el cinturón, te intimida la aeromoza, no sabes qué es gratis o qué se paga en el servicio. Y una vez allá, del otro lado, puedes tardar mucho en aprender qué cosa es un seguro o sacar dinero de un cajero automático [...]. [L]a vida real llega también al resto del mundo. Comienzas a buscar un trabajo. Conoces la ciudad de arriba abajo, pero te es extraña y no has hecho un amigo. Empiezas a recordar y los recuerdos te acorralan y te succionan. Reconoces qué lindo es tu país y la gente. Idealizas una Habana que existe en tu corazón. Y te resignas a vivir fuera de ella (Fernández Pintado, 2011, p. 76).

Sergio es el último miembro del grupo de amigos. Escribe y vive en una azotea de La Habana Vieja. Se gana la vida componiendo cartas de amor para las chicas de su barrio. Escribe a mano y con un bolígrafo desechable, «publicidad de cualquier bar italiano o español que le han regalado». Narra Marian:

> Tiene la cabeza rebosante de historias. Lo asaltan en los momentos menos oportunos. Lo arrastran fuera de los sitios a los que va y lo llevan a su casa, a su silla desvencijada. Y lo obligan a escribirlas. Sergio no sabe qué hacer con tantas historias

> que tiene en la mente [...]. Escribe y se alivia como si cargara en sus espaldas fardos pesados que luego deja reposar en el suelo. Cobra miserias y sigue escribiendo sin importarle saber que existen lugares en los que pagan nueve mil euros por un cuento y personas que los cobran. [...]. La fama y la fortuna, ese maravilloso dúo de suaves acordes y benditas resonancias, nunca se enteraron de que en una azotea que mira al mar alguien está siempre haciendo literatura porque no puede evitarlo (Fernández Pintado, 2011, p. 6).

Marcos es el excompañero de Marian —y con el que se sigue acostando de vez en cuando—. La madre de Marcos quiere para su hijo un futuro prometedor lejos de la isla. Cree que Marian es un impedimento y la visita con frecuencia para asegurarse de que no se interpondrá. La presencia de ambos se hará secundaria a medida que la de Daniel adquiera protagonismo en la vida de Marian. Representan variantes posibles del fracaso. Marcos, en palabras de Marian, es «un desconocido conocido» (Fernández Pintado, 2011, p. 8). Siguiendo las enseñanzas de su madre, se forja un futuro lejos de la isla que le permita medrar y no ser un inmigrante cualquiera. Lo consigue prometiéndose con una rica panameña de orígenes europeos. A pesar de todos sus esfuerzos, y los de su madre, Marcos regresa a Cuba porque «había sufrido mucho el no ser un Smith de ojos claros. [...]. No era que no le gustara Londres, es que no llegó a dominarla. Y ahora regresaba al sitio donde sería poderoso y estaría por encima de la media, como le ha enseñado su madre que se debe vivir» (Fernández Pintado, 2011, p. 94).

3. LA ACTITUD NOSTÁLGICA

En Cuba, sostiene Magdalena López, «el discurso oficial de la isla ha establecido una fusión indivisible entre revolución y nación. En consecuencia, el desacuerdo con el régimen político ha equivalido a la pérdida de ciudadanía» (2012, s. p.). En *La esquina del mundo*, la escritura de Fernández Pintado no es una narrativa al dictado de la revolución como poder político. Al contrario, emergen situaciones paradójicas que revelan la crítica al sistema. O, mejor dicho, acusan las fallas de ese sistema, pero no pretenden dinamitarlo. Daniel y su amigo Adrián son el producto de esa falla, representantes de la «picaresca tropical contemporánea» (Fernández Pintado, 2011, p. 42). Desprecian el lugar en el que viven, no les interesa la política y están convencidos de la equivocación del sistema. Daniel desea con todas sus fuerzas marcharse de Cuba, sueña con un futuro distinto en Madrid y, para conseguirlo, se acuesta con unas turistas españolas, profesoras de español en Alcalá de Henares, que le prometen una beca para jóvenes escritores hispanoamericanos. Adrián, en cambio, aunque ningún vínculo lo ata a la isla, no tiene prisa por marcharse. No se va porque:

> ... no conozco a nadie afuera lo suficiente como para dejar el sitio donde me siento seguro y controlo mi vida. No quiero llegar a ninguna ciudad a ser el prisionero de alguien y pasarme el día encerrado en un apartamento viendo televisión por cable y comiendo palomitas de maíz, sin documentos ni amigos. Esperaré a que Daniel se haga famoso para ir a curiosear por el resto del mundo (Fernández Pintado, 2011, p. 81).

En cambio, Marian y sus amigos (BiDi, Lorena y Sergio) son los antagonistas de Daniel y de Adrián. Reivindican la fe en otro mundo a pesar de los desajustes cubanos, con sus conquistas y sus contradicciones. La suya es una actitud existencial, donde lo político permea hasta la más mínima cotidianeidad. Y reclaman su derecho a habitar la tierra que los ha visto nacer.

El espacio nostálgico implica una paradoja: hay lugares privilegiados. Para un nostálgico existe un espacio concreto diversificado en sitios cualitativamente heterogéneos. Hay, pues, una geografía patética donde la tierra de mayor valor es la patria natal. La fascinación por este lugar no la da su naturaleza, sino el hecho de haber nacido allí, como una madre quiere a su hijo no por ser el mejor, sino por ser el suyo: «el amor, como la nostalgia, fabrica lugares santos» (Jankélévitch, 1974, p. 114). El idilio entre Marian y Daniel se desgarra precisamente por el deseo de Daniel de buscar una vida «mejor» en Madrid, porque La Habana «es un campo de batalla, [en la que] solo los tontos como tú [Marian] están del lado de los espectadores» (Fernández Pintado, 2011, p. 36). Ella se niega a seguirlo, convencida de su decisión de quedarse —«es todo tan bonito

desde aquí que no imagino que se pueda sostener la idea de irse a otro lugar teniendo este» (Fernández Pintado, 2011, p. 54)—. Incapaces de optar por lo que desea el otro, la separación lacera la pareja como también lo habría hecho no elegir cada uno su propio camino.

En la narrativa de Fernández Pintado, los personajes imaginan la tierra prometida, el Edén, como esos lugares prohibidos que prometen vidas mejores: Madrid, Nueva York y, sobre todo, Miami. Cuando llegan allí, se dan de bruces con la realidad y descubren que han perdido algo, mucho, que generalmente se condensa en un lugar, La Habana, que es espacio mítico nostálgico. Así refiere la protagonista de «*We all live*...» lo que les dice el cubano del grupo que más tiempo lleva en Miami:

> ... hay que olvidarse de La Habana, como se olvida uno de los amantes infieles y los amigos pobres, nos dice. Porque según él, una ciudad no puede ponernos una marca en el culo como si fuéramos vacas, convertirnos en eternos peregrinos del camino del malecón y las mismas tardes. Todos sabemos por qué nos fuimos (Fernández Pintado, 2010, p. 37).

La protagonista de «Mare Atlanticum», uno de los cuentos de *Anhedonia*, reside en Madrid y evoca la capital cubana de la siguiente manera: «[P]ara mí La Habana es más que sol radiante y gente amistosa y siempre contenta. También es gris, triste y complicada. No tiene los tonos technicolor de las postales sino los de los óleos de Chagall y el pintor de las mujeres soles» (Fernández Pintado, 2013, p. 87). En *La esquina del mundo*, al contrario que en sus otros textos, el único escenario de la novela es La Habana. La ciudad es decadente y mágica, ajena. Su configuración suelda a la tierra a sus habitantes y combate el eterno reclamo del exilio, los cantos de sirena a los que están expuestos. Así lo entiende también el escritor cubano Leonardo Padura, quien escribió las siguientes palabras para la contraportada de la publicación de la novela en inglés:

> *Love in Havana, love found and mislaid. In thoughtfully chosen words —just those needed, and no more— Mylene Fernández Pintado offers us a magnificent gift. Her story of lost love and the difficult pursuit of literature is an X-ray of life in Havana, set in a present where glimpses of the future have not yet arrived.*
>
> [Amor en La Habana, amor encontrado y extraviado. Con palabras cuidadosamente escogidas —las necesarias, ni una más— Mylene Fernández Pintado nos ofrece un magnífico regalo. Su historia de amor perdido y la difícil búsqueda de la literatura es una radiografía de la vida en La Habana, ambientada en un presente donde aún no llegan atisbos de futuro] (Padura en Fernández Pintado, 2014, contraportada).

La Habana, sostiene Marian, es «la ciudad que Daniel quería abandonar y con la que yo había hecho un pacto de no agresión y de muchos sobreentendidos» (Fernández Pintado, 2011, p. 69). Es una cuidad «rodeada de océano y [...] sitiada por el agua. El malecón no es playa, no podemos recorrerlo. Solo mirarlo desde aquí. Existe como una promesa del resto del mundo. Pero es incierta» (Fernández Pintado, 2011, p. 96). Jankélévitch afirma que el hombre, como el árbol arrancado de la tierra donde habita, sufre un desgarrón y, al igual que la planta, se consume cuando no consigue aclimatarse. Pero, a diferencia de esta, el hombre tiene conciencia de estar marchitándose, vislumbra los motivos de su languidecer, imagina el remedio. Le da un nombre poético que, paradójicamente, es la enfermedad misma: nostalgia (1974, p. 116). La forma elemental de la nostalgia sería, entonces, la más simple y optimista, aquella en la que la vuelta es capaz de compensar exhaustivamente la idea. *La Odisea*, sostiene el autor, se convertiría en la narración de este retorno que debería de ser la cura infalible de la nostalgia. En este sentido, el viaje de ida y vuelta de Daniel, que regresa a su patria tras una experiencia fallida en otros lares, corresponde con esta forma elemental de nostalgia. Lo reconcilia con una Marian-Penélope que teje y desteje mientras lo espera. Su amiga Lidia hace explícito este papel: «estoy segura de que tejerás y destejerás la misma manta durante mucho tiempo» (Fernández Pintado, 2011, p.71). Y la autora cierra la novela, como Homero su *Odisea*, con este reencuentro. Pero las cosas no son así de simples. Porque el repatriado a menudo no reconoce su lugar a la vuelta. *La Odisea* acaba con el regreso del héroe, pero, sostiene Jankélévitch: «el telón cae a la vuelta de Ulises, cuando le restituyen el trono, cuando acaba con los pretendientes de Penélope y sus contrincantes, en ese dueto de amor entre él y su esposa. Pero no sabemos si después de ese momento la felicidad burguesa reina en el hogar burgués, no sabemos si el futuro de la esperanza se convierte de verdad en un presente» (1974, p. 133). El Ulises antiguo vuelve y

PDF generado a partir de XML-JATS4R

no tiene nada más que desear. Pero al moderno le invade la desilusión. Lo recuerda Marian en una de sus conversaciones con BiDi:

> Los que están fuera necesitan más de nosotros que nosotros de ellos —me respondió—. Nuestros problemas se resuelven con algunos dólares. Lo que necesitan ellos no cabe en un paquete de correos [...].
>
> Un día llega la esperada primera visita a Cuba —prosigue como un visionario BiDi—. Están aquí y no son de aquí. La Habana les es más ajena que Yakarta. Y piensan que quieren volver a casa. ¿Pero no era esta su casa? No pertenecen a ningún lugar. En el aeropuerto ya no les hacen tantas preguntas. Se las hacen ellos mismos y solo después de mucho tiempo y muchas lágrimas encuentran la respuesta (Fernández Pintado, 2011, p. 76).

El verdadero objeto de la nostalgia no es, pues, la ausencia contrapuesta a la presencia, sino el pasado en relación con el presente. El verdadero remedio para la nostalgia no es la vuelta atrás en el espacio, sino en el tiempo, pero ubicuidad y omnipresencia son imposibles para un ser finito como el hombre. Ahora bien, al menos la ubicuidad puede ser contrarrestada con el movimiento, es un remedio a medias, pero remedio al fin y al cabo. El ser humano no puede estar simultáneamente en varios lugares, pero puede desplazarse por ellos, ir de un sitio a otro, volver de uno a otro, mientras que la reversión cronológica es inconcebible. En cualquier caso, lo irremediable no es que el exiliado haya dejado su tierra natal, sino el tiempo que desde entonces ha pasado. Porque al volver querría encontrar, además del lugar donde nació —tal y como lo conoció—, al joven que lo habitó. Ulises, como el hijo pródigo, vuelve a casa transformado por las aventuras, madurado por las vicisitudes y enriquecido por la experiencia de un largo viaje (Jankélévitch, 1974, p. 147). Fue precisamente Kant, en su *Antropología*, un siglo después del «reconocimiento» de la nostalgia como enfermedad, quien dejó de considerarla como una condición médica para estudiarla como condición del espíritu, cuyo objeto de anhelo se desplazaba del plano espacial (patria) al temporal (la infancia y la juventud). El nostálgico no deseaba tanto el *lugar* de su juventud como la juventud misma, la infancia. A este propósito rememora Marian:

> BiDi me cuenta muchas cosas del exilio, un cliché en esta Isla tan con vistas al mar que el instinto de atraversarlo es casi una epidemia incontrolable. Pero los clichés no son más que certezas repetidas.
>
> Dice que a los que se van les falta siempre algo. Quizás son los otros. No importa cuántos amigos encuentres allí donde llegas. Siempre añorarás a alguien. En otros lugares el cielo es también muy azul, hay calor, mar y buenos aguaceros *pero a ese espacio le falta el tiempo. Ese que continúa pasando ya sin ellos* y descascara las paredes, madura las fotografías y entierra a los viejecitos de la casa de la esquina.
>
> Está convencido de que ni siquiera los que luego de irse han triunfado y gozan de éxito profesional, mastercard y gasolina superplus son felices. Todos han dejado acá lo más importante, que en cada caso se llama de manera diferente. Porque el sitio perdido es como el tiempo pasado. Contiene todo lo que nos gustaría que hubiera sido (Fernández Pintado, 2011, p. 20; el subrayado es nuestro).

Por su parte, Garrocho señala que el vínculo entre espacio y tiempo, es decir entre lugar y memoria, «en la deuda que contrae el tiempo con los lugares inmóviles se consigna [...] en tópicos, los lugares (*topoi*) conservados en la memoria hacen por sí solos recordar inmediatamente las cosas mismas» (2019, p. 112). Y Aristóteles advirtió que el ser humano tiene una *singular conciencia del tiempo*. Vivimos, amamos, pensamos y sentimos naturalmente en un tiempo presente, pero ese instante siempre viene determinado *desde* un pasado y *hasta* un futuro. Lo que Heidegger llamó el ser-para-la-muerte. Del pasado y del futuro, construimos imágenes, es decir, «imaginamos», y lo verdaderamente humano de la singular conciencia del tiempo pasado es el modo concreto en que el hombre recuerda ese paso del tiempo, la relación que el individuo establece con ese pasado. Esa conciencia del tiempo y su desigual percepción que Henri Bergson llamó *durée* en su ensayo y que se define por ser coexistencia más que sucesión (1922). Es una relación mítica, idílica, utópica, porque el recuerdo mediado por la nostalgia recrea «un no-lugar idílico, un territorio fabuloso con el que poder medir la precariedad de nuestra existencia presente» (Garrocho, 2019, p. 111). Estos relatos e imágenes producidos por la memoria del pasado están constelados por la presencia de otras personas, comunidades, paisajes,

PDF generado a partir de XML-JATS4R

momentos o discursos —en una palabra, de memoria colectiva—, pero cuya temporalidad no responde a la linealidad del tiempo del calendario.

En la novela, esta tensión es permanente entre Daniel y Marian. Para él, el mundo cubano se proyecta en una imagen concentrada: la de la historia de su cuento, *El esquimal*, en el que un hombre obsesionado con comprar un colchón, con el sueldo del mes, atraviesa la ciudad el 5 de agosto de 1994. Avanza entre los manifestantes intentando evitar la violencia de las fuerzas del orden, «en medio de la confusión que eran las calles de La Habana de ese día, un transeúnte caminaba sin saber bien qué estaba sucediendo en esas aceras en las que repetía una y otra vez cifras y sumas, sin darse cuenta de nada más» (Fernández Pintado, 2011, pp. 4-5). El cuento de Daniel, literatura en la literatura, se sustenta en hechos reales, históricos. Como se ha señalado al inicio del texto, la caída del mundo comunista supuso la pérdida de las remesas de los países soviéticos («aquellos reyes magos que también venían del Este»; Fernández Pintado, 2011, p. 67), que provocó una crisis económica sin precedentes. Las salidas ilegales de la isla se multiplicaron y, pocos días antes, el remolcador «13 Marzo», una embarcación que intentaba conducir ilegalmente a las costas estadounidenses a sesenta y ocho ciudadanos cubanos había sido abatido, según testigos presenciales, por dos lanchas de las fuerzas militares cubanas que les denegaron el socorro. La situación se hizo insostenible cuando, el 5 de agosto, la «lanchita de Regla» fue secuestrada, y salieron del puerto habanero varias personas con dirección a Florida. Las protestas se concentraron en el malecón de La Habana, de ahí su nombre «El Maleconazo», y se inició una revuelta popular que, tras varios días de enfrentamientos entre la población civil y las fuerzas militares cubanas, se saldó con numerosos heridos. El 13 de agosto de 1994, Fidel Castro anunció que, a partir de ese momento, los guardias fronteros cubanos se retirarían durante un mes para permitir la salida del país a cualquier persona que lo desease. Lo que nunca imaginó es que más de 35 000 cubanos se echarían a la mar provocando la llamada «crisis de los balseros». La administración Clinton, abrumada por la entrada masiva de refugiados al país, ordenó interceptar a los inmigrantes y llevarlos a puertos no estadounidenses (fueron conducidos a la Base Naval de Guantánamo y, desde allí, admitidos después en los Estados Unidos). Esta crisis, la llamada cuarta oleada migratoria cubana desde la Revolución de 1959, cambió definitivamente la relación de la administración castrista con el exilio, que se convirtió en una cuestión más económica que política, y que supuso la apertura y la posibilidad de retorno para aquellos que quisieran volver definitivamente o de visita. Esto es, precisamente, lo que recuerda Daniel. Su pasado histórico y colectivo. Momento en el que, por las escasas referencias temporales de la obra, él tendría trece o catorce años.

Daniel no es capaz de percibir el pasado de su país como algo distinto a esto. Por eso busca una huida hacia delante, hacia algún país extranjero, occidental y desarrollado donde poder vivir una vida distinta.

El paradigma de la modernidad que había situado ese lugar utópico en el futuro, en aras del progreso, ha sido traicionado por el porvenir. Esta traición declarada en la posmodernidad, la desilusión de un futuro en el que no es posible creer ni esperar, ya no permite a la utopía proyectarse sobre el futuro. Ahora bien, a menudo tampoco sobre el pasado, pues, como señala Maurice Halbwachs (1925, p. 11), estas imágenes y relatos pueden sufrir, y sufren, un proceso de «embellecimiento» de sus rasgos más desagradables, que terminan por borrarse o difuminarse, lo cual facilita que el hombre deje de tomar conciencia y partido por su presente como hicieron los griegos, que situaban su edad de oro no al final, sino al inicio del mundo (Affuso, 2012, p. 112). Se proyecta, entonces, sobre los márgenes porque «el nostálgico se siente asfixiado por las categorías convencionales del tiempo y el espacio» (Boym, 2015, p. 14).

Por su parte, Friedrich Nietzsche y Walter Benjamin son dos autores que comparten una concepción de la historia temporal distinta, no lineal como la judeocristiana, sino fragmentaria y fragmentada. Ambos se resisten a aceptar la idea un tiempo irreversible, por lo que proponen revisar y recolocar el sentimiento nostálgico para liberarlo de las acepciones negativas que lo habían convertido en una especie de tabú que había que reprimir. Nietzsche lo hará desde la imagen del eterno retorno (2000 [1888], frag. 1064; 2003 [1874], pp. 41-46). Benjamin, desde la constelación para describir la interrelación de los tiempos. Sus propuestas en *Tesis sobre el concepto de la historia* (1940) resaltan su polémica posición respecto del historicismo y

PDF generado a partir de XML-JATS4R

del materialismo histórico y, sobre todo, de la concepción lineal temporal, privada de saltos cualitativos y de emergencias irrepetibles. Su particular explicación del *Angelus Novus*, de Paul Klee, permite soñar *otra historia* con la esperanza del cambio (2020 [1940], Tesis ix). La nostalgia, así, permite al individuo valorar no solo lo que fue, sino lo que no fue y lo que pudo haber sido. Son las posibilidades que no se realizaron y conceden un fortísimo valor heurístico a la nostalgia. La comparación entre el pasado y el presente estimula al individuo a encontrar, en el pasado, potencialidades y modelos para el futuro. En este sentido, la mirada de la nostalgia respecto al pasado no es «retrospectiva», sino, además, «prospectiva» (Boym, 2015, p. 17).

Marian, al contrario de lo que hace Daniel —que, cegado por un pasado inmediato y un presente negros, busca refugio en su utopía escapista—, proyecta bellas imágenes de su pasado inmediato, de su presente apenas pasado, esa chispa bejaminiana que arrebata una nueva tradición histórica a la continuidad. Actualiza el pasado en el presente y lo hace reconocible. Y la protagonista lo consigue al sostener todas las ventajas que este mundo le ofrece respecto al resto. Por ejemplo, discutiendo con Daniel, le recuerda que ella pueda asistir a conciertos de los mejores directores de orquesta del mundo; que recuerda haberlo hecho recientemente en un concierto de Claudio Abbado por el que pagó menos de lo que le cuesta una lata de Coca Cola:

> ... puedo escuchar música exquisitamente ejecutada y buenas obras de teatro por centavos, pero envenenarme con cafeína congelada me cuesta muy caro. No sé si quiero cambiar eso: tener Coca Cola en el refrigerador y beberla cada noche para olvidar que soy una lavaplatos sin papeles en una ciudad ajena y para exorcizar el cansancio y las dudas de si vale la pena (Fernández Pintado, 2011, p. 61).

A esta argumentación responde Daniel:

> Nadie puede decir que quiere oír música sin saber qué va a desayunar al día siguiente o cómo va a llegar al trabajo y estar consciente de que todos los días serán así y que todos los que puedan se irán y los que se queden son precisamente los que viven como tú no sabes vivir, los pícaros del Socialismo, los que hoy gritan consignas y mañana están metiendo la mano donde se pueda robar. Y todo esto con acordes de Mozart por medio dólar. ¿Estás loca? (Fernández Pintado, 2011, p. 62).

Las posturas de la pareja son irreconciliables. La nostalgia de su pasado colectivo, como sostiene Stlevana Boym, es una «herida siempre abierta, más o menos dolorosa», que no depende tanto de la lejanía de casa o de los sentimientos de individuos enfermos, cuanto de la falta del espacio potencial de la experiencia cultural que se ha compartido con los propios amigos y compatriotas (2015, p. 65). A Marian y a sus amigos no les hace falta alejarse de La Habana para ser conscientes de esto. Es lo que diferencia esta novela del resto de la narrativa de Fernández Pintado. Los personajes de otras novelas y cuentos desean fervientemente salir de la isla, pero quienes lo han conseguido se sienten prisioneros de un futuro elegido que no ha satisfecho sus expectativas. En cambio, en *La esquina del mundo*, Marian y sus amigos no desean abandonar La Habana porque son conscientes de que ese algo es su pasado compartido —ese conjunto de variables con las que medirnos, interpretarnos, como individuos y como sociedades, desde la memoria individual o la colectiva, que viene siempre dado en forma de herencia, pues, como sostiene Garrocho, «incluso las revoluciones, cuando se dan, se sirven de los adoquines del viejo régimen para derrocarlo»—. Sería imposible ir a buscarlo en otro lugar. Por eso hacen de él experiencia para su hoy.

Revalorizar la nostalgia, en palabras de Olimpia Affuso, significa transformarla en una suerte de *sliding door* porque se convierte en un *re-tornar* y en la posibilidad de *re-pensar* lo que fue para concienciarse de lo que pasó. Así es como la nostalgia se vincula con el futuro, en parte, porque colma el miedo de lo inexorable, en parte, porque ayuda a imaginar un futuro distinto para un determinado pasado (2012, p. 119). Es el caso de Marian cuando reflexiona sobre su historia con Marcos, después de que él le comunique su inminente matrimonio con la joven Mónica, rica y bella:

> Marcos se casaría con la mujer con la que debió casarse desde el inicio, solo que entonces no la conocía. La conoció porque estaba en el lugar oportuno en el momento justo. Y porque los años que vivimos juntos le sirvieron para comprender que no era esa la vida que deseaba. Cuando conoció a Mónica, las posibilidades no lo tomaron desprevenido.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

> Un día tendré otra historia de amor y también yo tendré algo que agradecerle a Marcos. Estaré en deuda con él por haberme enseñado con quién no quiero vivir —pensé (Fernández Pintado, 2011, p. 31).

El signo, la marca, es una presencia parcial que hace probar al individuo, con dolor y placer, la inminencia y la imposibilidad de la restitución de dicho pasado, sea personal o colectivo. La autora elige con gran precisión esos signos, esas marcas. Marian posee un piano que le permite «viajar» nostálgicamente en el tiempo. Evocar a su madre, pues «el piano era su reino», único regalo del padre de Marian, «la única señal que dejó para que lo recordáramos» (Fernández Pintado, 2011, p. 22). Objeto e historias a su alrededor que, precisamente, afloran en el momento en que ella organiza la visita a su casa de Daniel para discutir la presentación del libro: «el piano estaba lleno de polvo. Lo limpié mientras me repetía que era la primera vez que recibía en la casa a un desconocido que venía para dejar de serlo» (Fernández Pintado, 2011, p. 23). A pesar de no saber tocarlo, Marian no se deshace de él porque es el vínculo que mantiene a su madre en vida, que la evoca. Esa madre a quien oculta el diagnóstico de su enfermedad y para quien inventa «un presente que la alegraba y la hacía incorporarse para ponerse a mi lado. Le dije que estaba escribiendo un libro» (Fernández Pintado, 2011, p. 22). Porque, como sostiene Jankélévitch: «el presente no tiene encanto, el presente no necesita que se vuelva a él, está ya ahí, al alcance de la mano, es el universo ambiental, el mundo de la praxis, es la actualidad y la banalidad cotidianas» (1974, p. 148), y, en cambio, el pasado «hay que reavivarlo, recordarlo a nosotros mismos en el movimiento de los recuerdos o volver a él, evocarlo. Y no solamente pide ser buscado, sino ser completado» y, sobre todo, «descifrado» (1974, p. 149). Recuerda Marian:

> Un día me di cuenta de que mi madre había muerto, que me había quedado sola. Y me derrumbé. Comencé a imaginarla en la cocina para escuchar mis comentarios, a soñar todas las noches con ella y a evocarla en cada nube lenta o ruido cotidiano. Expiaba el pecado de haber olvidado que un día podía morir. [...]. Intentar ser feliz me parecía una traición. Daniel me hizo renunciar a ese voto de angustia (Fernández Pintado, 2011, p. 73).

El piano y el coche de su madre son las dos marcas de la memoria que hacen aflorar un pasado que es, al tiempo, cercano e inaccesible. Pero a diferencia del piano, que es un objeto absolutamente íntimo, el *moskvitch* es un puente con la memoria colectiva. Porque

> ... los carros aquí son algo por lo que se pregunta. Y se responde ampliamente porque tienen historias largas. El mío lo compró mi madre hace veinte años, la primera vez que se vendieron autos sin que hubiera que ser trabajor-cederista-sindicado-militante-ciudadano-paterfamilia-destacado. El proceso fue conocido inicialmente como «La casa del oro y la plata» y más tarde, cuando la sorpresa cedió el paso al humor, «La casa de Hernán Cortés». La gente llevó allí las joyas, vajillas, adornos, cuadros y muebles de valor y obtuvo a cambio una especie de bonos para comprar en determinadas tiendas que vendían cosas que no tenían nada que ver con el socialismo y su empecinada negación al confort. Junto a las remesas desde Miami, esta fue la vía que pobló muchas casas cubanas de efectos eléctricos de la vida moderna. También la que las desnudó de testigos mudos de la vida antigua. Las familias abrieron cajones y armarios y llevaron todo aquello que pudiera proporcionarles un video registrador o un televisor a colores (Fernández Pintado, 2011, p. 28).

En la novela, es el recurso por excelencia para entrar y salir de la narración a la historia; permite una lectura crítica del pasado, una lectura, como sugería unas líneas más arriba, en las que no hay un deseo de destrucción de ese pasado cubano, sino un interés por atisbar la falla, por completarlo, para permitir un futuro mejor. Porque «un carro es una posesión muy importante y el *moskvich* desvencijado era como la mítica manzana para los del gremio». Fernández Pintado nos describe, en clave irónica, las visitas a los mecánicos o las plegarias de compra por parte de los individuos más variopintos de la isla o el abandono en el garaje:

> ... mi madre se convenció de que habíamos pagado muy caro un carro que nos obligaba a correr siempre detrás de mecánicos que cobraban sumas exageradas por arreglos que duraban días y que ponían siempre piezas inventadas porque una reparación en regla era imposible (Fernández Pintado, 2011, p. 28).

No es casualidad que la autora revista de ironía todo lo que concierne al automóvil, porque la ironía, como la parodia, paradójicamente, sitúan el objeto de la risa en un nivel más alto, el de la autoridad. Autoridad que «es palabra ajena y antigua, heredera de una tradición en la que el individuo no participa creando lenguaje

PDF generado a partir de XML-JATS4R

en ella, pero sí puede participar creando lenguaje *contra* ella o *en el margen* o *en la acotación* de ella» (Pozuelo Yvancos, 2000, p. 11). Es, en definitiva, como afirma Bajtín, un homenaje. La nostalgia no es algo que el individuo perciba en el objeto, al contrario, señala lo que el individuo siente, su reacción emotiva cuando se juntan dos momentos temporales entre ellos distantes: el pasado y el presente. Es el sujeto (individuo o colectividad) el que da un significado, un contenido político a su actitud respecto a la historia y el pasado.

En conclusión, Fernández Pintado, en *La esquina del mundo*, mantiene una fuerte dialéctica entre una historia de amor romántico y desigual, con fuertes paralelismo con la aventura griega: viaje de David-Ulises, mientras Marian-Penélope espera pacientemente la vuelta del héroe a la tierra prometida, esa Ítaca cubana que es La Habana. Y una nostalgia mucho más articulada que, lejos de ser una fuga regresiva a un pasado estático e idealizado, es una meditación crítica en la que sus habitantes se interrogan acerca del sentido ético de sus comportamientos, se cuestionan su responsabilidad respecto a la comunidad en la que viven y son conscientes de que las utopías perfectas del pasado se han construido siempre a costa de alguien al que no se le incluía en ellas o era incluido a un alto precio de sufrimiento y explotación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Affuso, O. (2012). «Nostalgia: un atteggiamento ambivalente». *Sociologia Italiana*, (1), 105-124.

Benjamin, W. (2021 [1940]). *Tesis sobre el concepto de la historia y otros ensayos sobre historia y política*. Madrid: Alianza.

Bergson, H. (2004 [1922]). *Duración y simultaneidad. (A propósito de la teoría de Einstein).* Buenos Aires: Ediciones del Signo.

Boym, S. (2015 [2002]). *El futuro de la nostalgia*. Madrid: Antonio Machado.

Cuesta, M. (2013). «Introducción». Mylene Fernández Pintado. *Anhedonia*. La Habana: Los Molinos.

Fernández Pintado, M. (1997). *Anhedonia*. La Habana: Ediciones Unión.

Fernández Pintado, M. (2003). *Otras plegarias atendidas.* La Habana: Ediciones Unión.

Fernández Pintado, M. (2008). *La esquina del mundo*. La Habana: Ediciones Unión.

Fernández Pintado, M. (2011). *Corner of the World*. New York: City Lights Books.

Fernández Pintado, M. (2014). *Agua dura*. La Habana: Ediciones Unión.

Fornet, J. (2001). «La narrativa cubana entre la utopía y el desencanto». *Hispamérica,* (32-95), 3-20.

García Montero, L. (1992). *Luna en el sur.* Sevilla: Renacimiento.

Garrocho, D. (2019). *Sobre la nostalgia. Damnatio memoriae*. Madrid: Alianza Editorial.

Halbwachs, M. (1925). *Les cadres sociaux de la mémoire*. París: Librairie Félix Alcan.

Jankélévitch, V. (1974) «"La nostalgia" in Prete, Antonio (a cura di) (2018)», *Nostalgia. Storia di un sentimento*. Milano: Raffaello Cortina Editore, pp. 113-164.

Kant, I. (1991). *Antropología en sentido pragmático.* Madrid: Alianza Editorial.

López, M. (2012). «Utopía y distopía del fracaso revolucionario en la reciente novelística cubana». *TRANS revue de littérature générale et comparée,* (14). https://doi.org/10.4000/trans.575

Mateo Palmer, M. (2002). «La narrativa cubana contemporánea: las puertas del siglo XXI». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (31), 51-64.

Nietzsche, F. (2003 [1874]). *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida. [IIintempestiva].* Madrid: Biblioteca Nueva. Ed. Germán Cano.

Nietzsche, F. (2000 [1888]). *La voluntad de poder.* Madrid: Edaf.

Pozuelo Yvancos, J. M. (2000). «Parodiar rev(b)elar». *Exemplaria: revista de literatura comparada*, (4), 1-18. Disponible en línea: Parodiar rev(b)elar / José María Pozuelo Yvancos | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (cervantesvirtual.com).

Sartre, J.-P. (1952). *Saint Genet, comédien et martyr.* París: Gallimard.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Strausfeld, M. (2000). «Isla – Diáspora – Exilio: anotaciones acerca de la publicación y distribución de la narrativa cubana en los años noventa». Jannet Reinstadler y Ottmar Ette (eds.). *Todas las islas, la isla. Nueva y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*. Frankfurt/Madrid: Veuvert-Iberoamericana, pp. 11-23.

Starobinski, J. (1966). «"Il concetto di nostalgia" in Prete, Antonio (a cura di) (2018)». *Nostalgia. Storia di un sentimento*. Milano: Raffaello Cortina Editore, pp. 83-112.

Tamayo, C. (1999-2002). Reseña de Fernández Pintado. Mylene: *Anhedonia.* La Habana: Ediciones UNIÓN, 1999. *Lectora*, (5-6), pp. 195-196.

Yáñez, M. (1996). «Estatuas de sal: las cuentistas cubanas de hoy». *Revista Actual*, (37), pp. 103-123.

Yáñez, M. y Bobes, M. (comps.). (1996). *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*. La Habana: Ediciones Unión.

Notas

* Docente contratada en la Universidad de Padua (Italia) e investigadora científica en la Universidad Ca' Foscari (Venecia). Correo electrónico: carmen.dominguez@unive.it

[**1**] Entrevista de María Carmen Domínguez Gutiérrez a la autora Mylene Fernández Pintado en el marco de los seminarios del curso *Storia delle culture ispano-americane* de la profesora Susanna Regazzoni en la Universidad Ca' Foscari Venezia (Italia), que tuvo lugar el 4 de noviembre de 2020. dominguez_04-11-2020(2).pdf (unive.it)

[**2**]Entrevista citada con la autora del 4 de noviembre de 2020.

[**3**] Fernández Pintado, 2020, entrevista citada.

[**4**]Fernández Pintado, 2020, entrevista citada.

[**5**] Fernández Pintado, 2020, entrevista citada.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

INVESTIGACIÓN

TERRITORIOS HUMANOS Y CARTOGRAFÍAS DEL DESEO EN LA MIRADA DE LA POESÍA

Bonato, Rolando Javier

Rolando Javier Bonato
rolandobonato@gmail.com
Universidad Nacional del Comahue, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 33, núm. 69, 2022
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 09 Mayo 2022
Aprobación: 14 Junio 2022

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604138002/

Resumen: Este artículo analiza los posibles territorios de la poesía contemporánea a la luz de los debates teóricos sobre la cultura y el lenguaje. Así, la dimensión mítico/religiosa de la poesía y la ficción, en el pensamiento de Giorgio Agamben; la distinción entre placer y goce, de Roland Barthes; y el cruce entre marxismo y psicoanálisis, según Terry Eagleton, serán el andamiaje conceptual desde donde se reflexionará la contemporaneidad del presente en la interrelación de lo sensible con lo inteligible. Con estos presupuestos, se propone establecer una relación dialéctica con dos textos poéticos con los que se entabla un particular vínculo. Los poemas pertenecen a los poetas Irma Cuña y Raúl Mansilla.

Palabras clave: Poesía, Ficción, Modernidad, Contemporáneo, Comunidad.

Abstract: *This article analyzes the possible territories in the contemporary poetry whit the theoretical debates about the culture and language. On this way, the mythical/religious' poetry in the Giorgio Agamben thought, the distinction between Roland Bathes' pleasure and joy and Marxism and Psychoanalysis crossing by Terry Eagleton will be the concepts through wich we will reflect the cultural present across the sensitive/intelligible' interrelation. With all this, I propose a dialectic relation with two poems written by Irma Cuña and Raúl Mansilla.*

Keywords: *Poetry*, *Fiction*, *Modernity*, *Contemporary*, *Community*.

TERRITORIOS HUMANOS Y CARTOGRAFÍAS DEL DESEO EN LA MIRADA DE LA POESÍA CONTEMPORÁNEA

Dove c´é racconto, il fuoco si é spento, dove c´é mistero, non ci puó essere storia.
["Donde hay relato, el fuego es extinguido, donde hay misterio, no puede haber historia"].
GIORGIO AGAMBEN, *Il fuoco e il racconto*

La institución cultural que identificamos como *literatura* tiene algo más de doscientos años. En efecto, la implicancia moderna de nuestro campo de intervención ha sido moldeada desde dos determinaciones decisivas: el liberalismo y el sistema mercantilista/capitalista. Este orden de superestructura racional, ideológico y político ha configurado, en la estética, un recorte de lo sensible, y ha plegado la praxis poética en una tradición logocéntrica, occidental y colonial. Es así que las ideas sobre literatura, crítica y autor devienen

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

precisamente de una tradición que le asigna a la modernidad y a esta zona del campo cultural un logro autonómico que, en las últimas décadas, se ha revisado críticamente.

Ahora bien, desde el Romanticismo hasta la modernidad tardía del presente, la pregunta con relación al alcance y los sentidos posibles de la literatura ha dejado de manifiesto la inquietud y la sospecha por parte de los dispositivos reguladores de la praxis social de la potencia verbal que se observa en el lenguaje poético. Esta potencia que esgrime la lengua poética presenta tres grandes determinaciones a tener en cuenta: el intento de control por parte del poder —precisamente, por el carácter subversivo de la estética—, el límite del que da cuenta el orden de la determinación simbólica y, finalmente, el deseo en el sentido que, al no regirse por un principio de semejanza o reflejo con la realidad, sus formas, géneros y procedimientos tienden a territorializar otras coordenadas —flujos, deseos, cargas psíquicas, memoria de la lengua—, pero lo hacen con las concesiones otorgadas por la cultura. Las determinaciones se constituyen como *logos*, precisamente, para envestir una violencia binaria en oposición a la *phoné* irreconocible en algún orden. La política plegada en estos términos es el ámbito en el que modela el lenguaje según sus prerrogativas. De hecho, la perspectiva de la biopolítica supone, en efecto, que este ámbito de la cosa pública ha reducido su acción a la búsqueda de controlar y sujetar toda forma de vida humana con el fin de reducirla a los cálculos del biopoder. El control no es solo de las poblaciones, sino, sobre todo, el de las subjetividades que ha llevado a la captura de la vida articulada al orden neoliberal del momento. Una forma extrema de esta política se percibió en los regímenes totalitarios de las dictaduras militares en la Argentina, que procuraron intervenir, especialmente, en las instituciones burguesas como la escuela y la prensa. Este control cobró una especial magnitud en la relación que la estética tuvo con la política en la década de 1960 y su proyección en los años setenta. En consecuencia, la inscripción *autor comprometido* tuvo como principal premisa la práctica de la escritura en tanto manera de resistencia, y así llevó al límite la propia vida del escritor. Haroldo Conti y Rodolfo Walsh son representativos en esta coordenada estética/política, ya que establecieron la correspondencia de la escritura literaria en el marco de la transformación radical y revolucionaria de la sociedad.

La poesía es la forma discursiva más presente a la hora de mostrar la puesta de manifiesto del límite de la lengua poética, de captar aquello que escapa a la expresión acabada y que pertenece, al mismo tiempo, al acontecer humano. Lo inefable es, entonces, muestra de este límite. En otro orden, Julia Kristeva especuló, en *La revolución del lenguaje poético*, el particular activo que tiene la estética de desestabilizar la unidad de la lengua en beneficio de un flujo que la autora define como *semiótica*. Vinculado a la relación del lenguaje con la trascendencia, la literatura mística del siglo XVI dio cuenta, nuevamente, del límite expresivo que la poesía revelaba en el intento fragoso de captar la experiencia unitiva del arrebato místico; experiencia que conectaría más con el goce bartheano que con la representación de placer. La literatura, en tanto forma de ruptura dentro de la lengua, significa un quebrantamiento relativo de las determinaciones simbólicas, o bien como espacio desde donde el flujo semiótico conecta al lenguaje con contenidos no verbales, siempre en el límite de lo humano.

En una articulación estratégica entre marxismo y psicoanálisis, Terry Eagleton (2013) prescribe esta perspectiva del lenguaje y la literatura con el orden de la perspectiva simbólica, el placer, la frontera que toda cultura tiene con lo externo del sujeto. Así, su teoría del placer presupone que la experiencia estética con la poesía simula una pantalla del inconsciente en la que se suceden lentos cuadros de lectura. Ritmo poético que vuelve imposible asir los efectos sensibles en términos de consciencia. La performatividad poética radica en la posibilidad de expandir las propias fronteras del sujeto al plegarse sobre la virtualidad del poema. El placer de la experiencia estética deviene en estos términos:

> Obtenemos placer de unir tanto como de liberar, de dominar como de ser dominados, de gastar como de ahorrar, de saber como de no saber, de igualar como de diferenciar, de articular como de identificar [...]. [E]stas diversas actividades se modulan de manera rítmica u orquestada de un modo que resulta aceptable, como administra cierta economía al ritmo del verso mismo, con su distribución simétrica de sílabas no acentuadas dentro de las acentuadas [...]. [E]s cierta manera de extraer el gráfico del deseo de la pequeña obra dramática o narrativa de un verso, siguiendo el rastro del juego de las pulsiones

PDF generado a partir de XML-JATS4R

> inconscientes en el lenguaje. Implica separar el nivel semántico del verso, para ocuparnos principalmente de lo que Kristeva habría llamado la semiótica (Eagleton, 2013, p. 208).

La hipótesis central de Eagleton admite que el placer se encuentra dentro de los cálculos del poder con el fin de producir sujetos históricamente determinados. La preponderancia de las ideologías delinea aquello a partir de lo cual deseamos. Constituidos como sujetos culturales, nos encontramos atravesados por el problema político del placer. El desafío supone advertir, en tanto sujetos políticos, el modo de reflexionar el placer para fines políticos. El vínculo que se da entre la relación del tipo de placer que se obtiene del arte y el que se consigue por las luchas producto de las necesidades y las injusticias. Eagleton sintetiza su interpelación al sujeto cultural del presente en esta pregunta retórica: «Cuáles son las relaciones que se establecen entre las postergaciones de la gratificación que impone el capitalismo y las postergaciones involucradas en el compromiso político» (2013, p. 213).

FUEGO, PLEGARIA Y RELATO

La ficción conecta con una tradición anterior a la cultura letrada forjada desde la Ilustración. Al no someterse a un principio de verdad/falsedad, se encuentra desatenta al orden denotativo de la lengua, en el sentido de que a cada signo verbal no se le corresponde un elemento de la realidad, digamos, tangible, aun cuando nos sostengamos en la paradoja de que la realidad se constituye *en* el lenguaje. El enunciado es llevado a otro lugar del uso lógico funcional a través del cual interactuamos. El acto ilocutivo se encuentra fingido: la ficción hace *como si* afirmara, negara, exclamara. El símil de la ficción se halla atravesado en la fórmula *parece existir*, piedra angular desde donde se constituye el pacto de lectura. La dimensión comunicativa de la ficción involucra un plano de la comprensión humana en el devenir de la temporalidad.

Las acepciones de la expresión ficción estuvieron involucradas a la representación del engaño y la imaginación; sobre todo, si se atiende a que el latinismo con el que se vincula la palabra (*fictio/fictionis*, modelar o formar) derivó luego a la palabra *fingir*. Desde el siglo XVI, el término se alía con lo que hoy identificamos como literatura, aunque será, en el siglo XVIII, en que la palabra se plegará a la idea de invención en el plano estético moderno y conservando una evidente connotación peligrosa o de dudosa reputación al oponerse a la verdad y objetividad de la incipiente episteme. Se destaca particularmente el siglo de las luces, porque allí se producirá la consolidación del modelo naturalista como paradigma de la verdad científico/descriptiva. La razón se opondrá binaria y violentamente a la imaginación y creación y, en ambos casos, se estimará la mediación entre sujeto/objeto a través del lenguaje. La legitimidad y el empoderamiento de uno y otro punto del binarismo correrán con distinta suerte. Al consolidarse así la institución literaria, se aseguró un orden discursivo que interceptó otras instituciones y categorías como las de autor, de crítica, de profesionalización del autor, de autonomía artística. Una de las consecuencias de la singularidad alcanzada por el discurso ficcional es su capacidad de desdoblarse en el sujeto de la enunciación y el del enunciado que, en la narrativa, opera con la figura del narrador, mientras que, en la poesía, lo hace con la del sujeto lírico.

La literatura moderna pone en funcionamiento, de esta manera, una especial dupla de términos asociada a la vida y la ficción literaria de un modo particular. En efecto, mantiene un resto arcaico que viene de la tradición ficcional premoderna —la afirmación vital, el límite extremo que supone la muerte, el deseo de encuentro con otros— y, al articularse a la tradición logocéntrica y letrada de la modernidad, la pulsión de vida se encuentra embretada a la condición neurótica del sujeto, tal como se advierte en el contexto de la sociedad victoriana de la segunda mitad del siglo XIX. En este sentido, vinculando la puesta en relato con la dimensión mítica de la narración, Gershom Scholem recupera un episodio que le fuera transmitido por su comunidad oral y judía:

> Cuando el Baal Schem [...] estaba en un cierto lugar del bosque, encendió un fuego, dijo la plegaria y lo que deseaba se realizó. Cuando una generación posterior, el Maggid de Meseritsch se encontró enfrentado al mismo problema, se halló en aquel

> lugar del bosque y dijo: «No sabemos más encender el fuego, pero podemos decir la plegaria» —y todo aconteció según su deseo. Una generación después, Rabbi Mosche Leib de Sassov, se encontró en la misma situación, marchó al bosque y dijo: «No sabemos más encender el fuego, ya no sabemos decir la plegaria, pero reconocemos el lugar en el bosque, y esto debe bastar». Y, de hecho, bastó. Pero cuando otra generación transcurrió, y Rabbi Israel de Rischin debía medirse con la misma dificultad, quedó en su castillo, se preparó para sentarse sobre su silla dorada y dijo: «No sabemos más encender el fuego, no somos capaces de recitar la plegaria y no conocemos ni siquiera el lugar en el bosque: pero, pese a todo esto, podemos contar la historia». Y, ahora, una vez más, esto alcanzó (Scholem, 1996, p. 87).

El relato y la experiencia narrados por Scholem nos permiten advertir, desde una perspectiva alegórica, el lugar y la potencia de la literatura a través de una hipótesis cultural que intercepta, en un primer plano, el proceso de secularización de la cultura en la modernidad. Esta hipótesis comprende la secuencia *fuego, plegaria y narración*, leída como *poiesis*, con el fin de pensar la literatura como un orden discursivo capaz de poner en evidencia la inteligibilidad o ininteligibilidad de la experiencia humana en el tiempo, particularmente histórico. Además, y fuera de las determinaciones simbólicas de la cultura, surge la puesta de manifiesto de una pérdida, que comprendería el lazo que la cultura tiene con una dimensión, en principio, mítica, y que el devenir moderno ha procurado elidir, aunque sus efectos sean igualmente perceptibles. Esta positividad absorbería una energía vital del lenguaje por fuera de las coordenadas racionalistas y mercantilistas de los vínculos humanos. El fuego, considerado en términos de pérdida, presupondría la idea benjaminiana de *aura*, en tanto afirmación o positividad de una ausencia, que es también el olvido. Este es el intersticio desde donde la estética contemporánea interpela un aspecto de nuestro presente.

Giorgio Agamben (2014) afirma que de este *puede bastar* de Scholem deviene un enigma en que la pérdida y el olvido se constituyen en una positividad. La búsqueda por el fuego y el lugar del acontecer trascendente adquiere así diversas indagaciones atravesadas por el *dejarse llevar y extraviar* y, por sobre todo, los dispositivos ideológicos a través de los cuales *hablamos*. La literatura puede ser representada en un movimiento de riesgo y de fragilidad, en el que la práctica de escritura supondría contemplar la lengua.

IRMA CUÑA Y RAÚL MANSILLA

Gozar una violencia que también es impugnada.
TERRY EAGLETON

Con estos presupuestos, se propone establecer un vínculo dialéctico con dos textos poéticos tanto desde la propuesta metodológica de Terry Eagleton como de las reflexiones vinculadas con la literatura y su vínculo con la tradición. Los poemas son «Bardas» (1956), de Irma Cuña, y «Donde el mismo Quijote cuenta / entre otras cosas cómo extraña a María del Toboso (con un apéndice de la lucha contra la dictadura de los molinos)» (1985), de Raúl Mansilla.

«Bardas» está organizado en cuatro estrofas de cuatro versos cada una. Tematiza la relación del sujeto contemplativo del enunciado con la naturaleza contingente e inconmensurable de la estepa o el desierto. Hay una exploración por interceptar y fundir dichas entidades en un todo. Una apuesta que nos remite, en algún sentido, al arrebato místico de la literatura religiosa española del siglo de oro, y también a la idea de lectura que desarrolla Roland Barthes (2008) en su etapa posestructuralista; es decir, la fusión de lector/texto en el proceso de lectura. Ambas nociones son imprescindibles entre sí, ya que la lectura es un entramado en que el sujeto no deja fundirse en el territorio de la textualidad, al tiempo que el texto es un acontecer y una puesta en relato *en* el sujeto de la lectura. En el caso de «Bardas», y vinculado al eco que viene de la poesía mística, aparece en una dimensión profana, y es precisamente la invocación divina, al final del poema, lo que repone, en tanto orden simbólico, la imposibilidad de la expansión del yo de fundirse con el espacio geográfico, perdiendo, en ese movimiento, la soberanía del *cogito ergo sum*. Si en San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Ávila o Caterina de Siena nombrar a dios presupone la morada divina, en «Bardas» es la invocación sagrada la que repone el orden de la mundaneidad: «amo el lápiz de Dios sobre las cosas» (Cuña, 2013, p. 29).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

En el poema, se advierte la modulación rítmica en tanto medio de administrar la economía del placer del verso. El lenguaje articula diferentes mecanismos de producción de fruición que, en clave kristeviana, libera carga libidinal. En particular, se ve en el verso 13, «tr*a*zo l*a*rgo que*bra*do y reto*ma*do», en el que las sílabas 1, 3, 6 y 10 se destacan por el efecto orquestal del verso. Junto a esta distribución tonal, la vocal abierta «a» es privilegiada e intensifica un movimiento articulatorio que va de la apertura bucal a la complejidad articulatoria de los fonemas oclusivos «t», «k». Vocales abiertas junto a fonemas oclusivos enmarcan un procedimiento fónico/fonológico de fruición/distención. En el verso no aparece verbo y sí un cúmulo de calificativos fuertemente modulados y, a la vez, quebrado por la acentuación; no hay acción, y sí aparece una simetría tonal envolvente. El juego de tensión/distensión así logrados se opone a aquellos versos en que el efecto es solamente el de distención por la fuerza melódica en el plano sintáctico y fónico, como acontece con la aliteración sibilante del cuarto verso, «mis ojos hondos de azuladas bardas» (Cuña, 2013, p. 29).

La descripción del espacio se rige por dos movimientos: uno de tensión y rusticidad, con una fuerte apuesta en la selección fónica y sinestésica de las palabras «línea *febril*» (v. 3), «trazo de su frente *grave*» (v. 6), «tu *ruda* curva» (v. 7), «labio *grueso*» (v. 8); y otro de distensión, con la hipálage y el remate de la aliteración final, «*lento rasgo* de barda*ss*oledo*s*a*s*» (v. 14) —obsérvese que tanto la imagen «bardas soledosas» como la totalidad del verso cuarto remiten a la «soledad sonora» de Juan Ramón Jiménez—. El calificativo *lento* altera el orden sintáctico; se destaca el procedimiento del oxímoron. El espacio es una «línea de transición» (v. 9) en tanto «límite que asomo» (v. 11), exponiendo la búsqueda del hablante por plegar, en su intimidad, la exterioridad. La línea y el límite establecen la frontera taxativa del sujeto y el espacio contemplado. El texto juega a la provocación aberrante de fundir un yo en la expansión del espacio para luego dejar indefinida y caduca esa exploración con el cierre de la invocación divina. El enunciado rasga las fronteras que separan sujeto de objeto y, sin embargo, en un gesto reparador, restituye, en ese mismo movimiento, el *orden* con el que comienza el texto.

En el poema de Raúl Mansilla «Donde el mismo Quijote cuenta / entre otras cosas como extraña a María del Toboso (con un apéndice de la lucha contra la dictadura de los molinos)», el lenguaje es puesto en primer plano, particularmente con la literatura, la tradición letrada y la violencia de los años setenta en la Argentina, reuniendo la dictadura cívico/militar argentina con la guerrilla salvadoreña en el contexto latinoamericano. El tema incluye la figura del Quijote de la Mancha de Cervantes en la parada de ómnibus de un barrio popular y el posterior ascenso al micro en dirección al área centro. El texto está organizado constructivamente a través de la vulnerabilidad en el plano del contenido, junto a la negatividad desde la dimensión formal. En el título, inminentemente narrativo, y en el apéndice explicativo que lo integra, se destaca un doble complemento de nombre: «María *del Toboso*» y «dictadura *de los molinos*». En el primero, aparece la sustitución de *Dulcinea* por el de *María* y, en el segundo, el sujeto nominal sostiene el plano real con el complemento ficcional: movimiento trópico/metafórico que conecta las díadas locura/cordura, vulnerabilidad/violencia, realidad/ficción.

El poema presenta cinco estrofas con un total de treinta y cinco versos y una métrica irregular junto a un destacado predominio de versos largos y, en algunos casos, como sucede con el título, la indicación paratextual de la cesura. La primera precisión del texto radica en la contingencia del sujeto poético: «Ojalá Cervantes no me hubiera abandonado aquí / en una parada de ómnibus de un país tan remoto» (Mansilla, 1985, p. 18). En la estrofa siguiente, la vulnerabilidad se alía a la intimidad y la literatura: «y yo parezco / una fruta de hojalata / con el carozo cubierto de dolor / de frío / de literatura» (Mansilla, 1985, p. 18). La vulnerabilidad desplaza al personaje del abrigo y la protección que le confiere la locura cuando invoca a María del Toboso: «es que hace mucho que no tengo primaveras / en el ojal de la memoria —es que faltas a mi locura— (Mansilla, 1985, p. 18). La locura adquiere así una dimensión positiva en los planos valorativo y consciente del personaje. La contingencia, muy a su pesar, lo afirma en la realidad y la locura, y pasa a ser un plano utópico justo él, que aún no ha asumido nuevamente la identidad de Alonso Quijano, el bueno.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

En el comienzo del poema, la interjección *ojalá* abre el texto en un encuadre temático y la referencia autoral con la que se presentan dos distancias, la temporal y la geográfica, la española y el barrio popular, la ficción de la realidad. Junto a la vulnerabilidad, el principio de negatividad, «sin caballo ni escudero» (Mansilla, 1985, p. 18). El poema discurre en una temporalidad lineal y cronológica, exasperantemente moderna según el pesar del personaje, que va de la «indiferencia de las ocho menos veinte» (Mansilla, 1985, p. 18) al «olvido de las nueve menos cuarto» (Mansilla, 1985, p. 18) en el comienzo y en el final del poema. Más adelante, se lee: «y la tristeza no deja de llover en mi escudo / mi lanza / mi mancha / —señal que no cabalgo» (Mansilla, 1985, p. 18). Sin escudero, pero con escudo, metonímicamente proyectado a la tristeza y a la soledad del caballero andante. En un mismo sema, *escudero/escudo*, la negatividad de la ausencia de Sancho Panza, acentuando la soledad y, por desplazamiento trópico, la encarnadura de la tristeza en el blasón.

En el poema se despliega la referencia dictatorial al número de los desaparecidos en el contexto de la última dictadura cívico-militar argentina y la guerrilla salvadoreña de los años setenta.

> Te he buscado [...] en los treinta mil desaparecidos
> en las montañas de El Salvador
> [...]
> y lo único que he encontrado son molinos
> molinos de astas negras
> creadores de vientos asesinos
> con los que he tenido que luchar como un gigante (Mansilla, 1985, p. 19).

La adversidad y el cúmulo de peripecias grotescas del texto cervantino pliegan, en el de Mansilla, una dimensión biopolítica que conecta con el imaginario de tortura setentista. El texto cierra con la positividad del ascenso al ómnibus: «ya he sentado mi leyenda sobre el asiento de este monstruo / tocan bocina / señal que cabalgamos» (Mansilla, 1985, p. 19). La aceleración producida por la *techné* moderna, sustitución de la pesadez de Rocinante por la velocidad del ómnibus, crea un excedente de sentido especialmente ponderado por Quijote.

FICCIÓN, POIESIS Y VIDA

La ficción y, en ella, la literatura, es un modo de pensar la libertad. El alcance de esta se ordena en la abertura alegórica o trópica que nos brinda el pacto de lectura que rige para la estética. Los aspectos formales, la orientación genérica y el contenido ficcional son los presupuestos desde donde no se la concibe en términos de reflejo de la realidad, sino del *valor*, que, de esa representación, nos hace ver lo real. Para Giorgio Agamben, la correspondencia entre las palabras y las cosas tiene, en una dimensión mítico/religiosa, la forma de un juramento. La maldición, en cambio, rompe ese anhelo de correspondencia y vínculo con la verdad. Dice Agamben al respecto: «Esto significa que la maldición dirige contra el perjurio la misma fuerza maléfica que su abuso del lenguaje ha liberado. El nombre de Dios, desligado del nexo significante, se convierte en blasfemia, palabra vana e insensata» (2017, p. 70). En las invocaciones mágicas, se lleva al lenguaje a otra parte, y la divinidad es nombrada desde la extrañificación de una lengua extranjera sin ser comprendida. El significante vacío gira sobre sí para producir esta fórmula mágica. Esta es la razón por la que el sánscrito es invocado en la magia en India, el egipcio y el hebreo en la Grecia clásica, el griego entre los latinos, y el latín, entre las lenguas romances y germánicas. La búsqueda radica en el arcaísmo de la palabra que nombra lo sublime. La hipótesis de Agamben establece que el territorio mágico/religioso no se constituye antes del juramento, sino que este es una práctica performativa verbal que explica el alcance religioso.

En este marco, el ritmo de la poesía es el encargado de mover o desplazar el verso que, en sí mismo, está vacío como la operación de la blasfemia. En la cesura especialmente, se detiene la cabalgadura de la poesía, marca un quiebre desde donde detener la velocidad del poema. Esta idea del ritmo tiene, según Agamben, una proyección hacia la lírica, ya que se encuentra vacía, sin nada que expresar en lo que respecta al vínculo

PDF generado a partir de XML-JATS4R

que la lengua tiene en su dimensión comunicativa de mostrar o dar cuenta del mundo en tanto reflejo. Pero esta sí recupera la memoria arcaica de la palabra, el espacio en el que se redime una potencia de la lengua.

La poesía es una latencia que sostiene como plafón de fondo la memoria, y esta dimensión verbal es el embeleco en el que se establece la concordancia entre palabras y sujeto, tomando distancia de las prerrogativas binarias y violentas de la tradición logocéntrica. La palabra acontece en un movimiento dialéctico de la latencia/ilatencia, memoria/olvido para que la expresión no sea arrebatada al principio ordenador del sujeto de la razón moderna. En este horizonte, Roland Barthes (2013) establece que la novela busca la inteligibilidad y el verosímil ficcional, siempre entremezclado con lo real. La novela conecta con lo simbólico y lo imaginario de la cultura, mientras que un poema lo hace desde lo improbable, de lo que irremediablemente no podría suceder. El texto poético conecta con la fantasmagoría de un presente y elementos virtuales, mientras que la novela combina, aleatoriamente, el verosímil de la realidad. Esta distinción le vale a Barthes para leer *Historia del ojo*, de George Bataille, como texto poético tomando distancia del horizonte novelístico. Asimismo, nos advierte como contrapartida que, en la poesía, puede acontecer un movimiento en el que la virtualidad poética injerte un carácter narrativo, tal como sucede con el poema de Raúl Mansilla.

CIERRE

Los dos poemas trabajados modulan límites y puntos de fuga. En los enunciados dispuestos dentro del orden simbólico de la cultura, el principio de autonomía y regulación estética dan marco a una intervención poiética. Y, tal como se indicó a propósito de la alegoría del fuego en su artejo con el relato, dimensión mítica y regulación simbólica de la lengua son el espacio desde donde la lengua explora la abertura del goce para reponer, casi en el instante, el *statu quo*. El mismo Barthes advierte que: «Tal vez haya aquí un medio para evaluar las obras de la Modernidad: su valor provendría de la duplicidad [ya que] poseen siempre dos límites. El límite subversivo [...] [y] el lugar de una pérdida, es la fisura, la ruptura» (Barthes, 1996, p. 66).

El poema de Irma Cuña permitió captar la potencia liberadora del lenguaje al describir las rupturas fónico/articulatorias de sus versos, los contrastes de estas con la aliteración y el empleo de una semántica capaz de recuperar la dimensión mítico/religiosa en el contexto de la secularización de la cultura. La potencia liberadora de la poesía comienza al poder establecer una ruptura con la dimensión simbólica del poder en el lenguaje, en tanto condición de posibilidad de la sujeción del deseo y la libertad.

El poema de Raúl Mansilla irrumpe para indagar la potencia descripta por Roland Barthes en relación con la virtualidad del texto, pero también factura una segunda apuesta, ya que el horizonte narrativo del enunciado, sobre todo en el título, despeja un cúmulo de memorias que trascienden la tradición moderna de la literatura en tanto cultura letrada. El signo poético es señal de un registro de la violencia, atento sobre todo al contexto de la última dictadura cívico/militar argentina. Así, la figuración de El Quijote de Mansilla da la espalda a toda formulación paródica para señalar, en su centro, la vulnerabilidad humana en una escena de abandono del padre. En efecto, el autor implicado en el poema, Cervantes, deja al libre albedrío su creación en un gesto de incuria y de negligencia. La utopía que imagina en medio de la escena urbana, asentada en la planicie del desierto, se encuentra minada por el registro de una memoria alegórica de la tragedia por las referencias a las astas negras de los molinos, la falta de cabalgadura y los vientos asesinos. Es decir, en la conciencia del héroe poético, a la fractura producida por la nostalgia y la conciencia del abandono se le pliega la memoria de un tiempo que podría caracterizarse histórico en el sentido que, como comunidad lectora de la modernidad tardía, reconocemos en los aspectos paródicos y grotescos de *El Quijote*, no solo la emergencia de la novela moderna y, en ella, al sujeto de la modernidad, sino, además, la decadencia de un tiempo cultural en el contexto de la colonización española en el continente americano. La expansión de la ocupación militar y religiosa del territorio tenía ya impreso, en el siglo XVII, el signo de su crepúsculo. El poema de Raúl Mansilla conecta *prima facie* con la cultura letrada, pero, en el desarrollo del enunciado poético, ahonda en las vicisitudes del sujeto moderno. Irma Cuña, en cambio, lo hace con una memoria

PDF generado a partir de XML-JATS4R

mítico/religiosa sostenida formalmente en una organización estrófica y en una métrica que nos viene de la tradición hispánica. La invocación a dios como forma de juramento que restituye la relación de las palabras con las cosas, según lo caracterizado por Giorgio Agamben.

Estos textos han facturado un vínculo intenso con algunos debates de ideas y, en tal recorrido, han dado cuenta de lo que estas y las formaciones estéticas interceptan. La primera materialidad simbólica con la que se sostienen, el lenguaje, posee la doble condición de posibilidad de unir la tiranía de la ley del padre con la potencia rizomática de la exploración de lo *abierto*. El problema estético y político del deseo queda así formulado para analizar de qué manera la violencia desatada en los principios binarios y jerárquicos nos obliga a poner la atención en las postergaciones vitales impuestas por el orden liberal/moderno y arriesgar el desafío de instituir gratificaciones que afirmen, en la vida, el despertar de la felicidad, el centelleo sensorial del erotismo y la mirada refractante y poiética de la literatura. De estos riesgos y deseos se nos juega también el horizonte utópico y material de toda comunidad abierta y venidera.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agamben, G. (2014). *El fuego y la narración*. Milán: Nottetempo.

Agamben, G. (2015). *Idea de la prosa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Agamben, G. (2017). *El sacramento del lenguaje. Arqueología del juramento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Barthes, R. (1996). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Barthes, R. (2003). «La metáfora del ojo». *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral.

Barthes, R. (2008). *El placer del texto y lección inaugural.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Cuña, I. (2013). «Barda». *Pasajera del viento Antología poética* (pp. 34). Buenos Aires: F. C. E.

Eagleton, T. (1995). *Después de la teoría*. Barcelona: Debate.

Eagleton, T. (2010). *Cómo leer un poema*. Madrid: AKAL.

Eagleton, T. (2013). *A contrapelo*. Buenos Aires: Nueva visión.

Eagleton, T. (2015). *Introducción a la novela inglesa*. Buenos Aires: Trotta.

Mansilla, R. (1986). «Donde el mismo Quijote cuenta / entre otras cosas como extra a María del Toboso (con un apéndice de la lucha contra la dictadura de los molinos)». *Mariaismo* (pp. 27-28). Neuquén: UNCo.

Scholem, G. (1996). *Las grandes tendencias de la mística judía*. Madrid: Ediciones Siruela.

ANEXO: POEMAS TRABAJADOS

«Bardas», de Irma Cuña

A ti, perfil irregular del monte
como el perfil de un indio cara al cielo;
a ti, línea febril del horizonte,
dice la nube su inquietud de vuelo.

Mis ojos hondos de azuladas bardas
aman el trazo de tu frente grave,
tu ruda curva de mejillas pardas,
el labio grueso y la garganta de ave.

Línea de transición: azul y plomo,
tierra firme, un lindero y cielo abierto:
eso eres tú, un límite que asomo

sobre el corazón amplio y despierto.

Trazo largo quebrado y retomado,
lento rasgo de bardas soledosas.
Desde el valle a tus pies aprisionado
amo el lápiz de Dios sobre las cosas.

«Donde el mismo Quijote cuenta / entre otras cosas como extra a María del Toboso (con un apéndice de la lucha contra la dictadura de los molinos)», de Raúl Mansilla

Ojalá Cervantes no me hubiera abandonado aquí
en una parada de ómnibus en un país tan remoto
tan lejos de mi España / sin caballo ni escudero
sobre esta indiferencia de las ocho menos veinte
con esa gente mirándome extrañada / con esos niños
arrojando piedritas a mis piernas de latón.

Y para mal de males / es sol de esta mañana es tan mito
que arroja su dolor con cuentagotas / y yo parezco
una fruta de hojalata / con el carozo cubierto de dolor /
de frío / de literatura
es que te extraño / María del Toboso
es que hace mucho que no tengo primaveras
en el ojal de la memoria / —es que faltas a mi locura—
y la tristeza no deja de llover en el escudo
mi lanza / mi mancha
—señal que no cabalgo—

por todas partes te he buscado
entre las nubes / entre los treinta mil desaparecidos
en las montañas de El Salvador / tras las barricadas
del barrio La Victoria / y lo único que he encontrado son molinos
molinos de astas negras / creadores de vientos asesinos /
con los que he tenido que luchar como un gigante

vine / vi / me vencieron / y también vencí
pero a ti no te he encontrado
he volado por ahí / con un laurel de plástico en el pico
explicándole a las palomas / mi moción de que el aire
ya no es gratis / pero no te he encontrado
hasta he cubierto de heroísmo mis bigotes kilométricos /
mi destino de armadura / mi pasión
y no te he encontrado María del Toboso

estoy sobre el olvido de las nueve menos cuarto
ya he sentado mi leyenda sobre el asiento de este monstruo /
tocan bocina / señal que cabalgamos / sigo buscándote María
ojalá Cervantes no vea este final / esta fruta de hojalata sin amor
esta locura de extrañar hasta el este de tus cejas.

Notas

* Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Profesor regular a cargo del área teoría literaria del Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

DOSSIER: «CARTAS ABIERTAS. EPISTOLARIO Y EXPERIENCIAS DE ESCRITURA EN EL SIGLO XIX FRANCÉS»

PRESENTACIÓN: «USOS DE LAS CARTAS DE ESCRITORES EN EL SIGLO XIX FRANCÉS: UN MARCO DE LECTURA»

Cámpora, Magdalena; Locane, Jorge J.

Magdalena Cámpora
magdalacampora@gmail.com
Universidad del Salvador, Argentina
Universidad Católica Argentina, Argentina
Jorge J. Locane
j.j.locane@ilos.uio.no
Universidad de Oslo, Noruega

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 33, núm. 69, 2022
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 10 Abril 2022
Aprobación: 16 Junio 2022

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604138003/

El *dossier* «Cartas abiertas. Epistolario y experiencias de escritura en el siglo XIX francés» nace de las actividades de investigación llevadas a cabo en el marco del proyecto «Epistolario y poéticas en el siglo XIX francés: públicos, circulaciones, usos», radicado en el Instituto de Investigaciones de la Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales de la Universidad del Salvador. El equipo, interinstitucional e interdisciplinario, busca estudiar el modo en que los epistolarios de autor, en el siglo XIX francés, sirvieron para la elaboración de poéticas, en un momento en que la articulación histórica entre carta y poética recibe modificaciones sustanciales debido al nuevo régimen editorial y mediático que organiza la producción literaria en Francia a partir de 1830. Esta nueva cultura del impreso introduce, en la práctica epistolar, una capacidad de reproducción hasta entonces impensada, con públicos sectorizados, múltiples y anónimos, ante quienes, el escritor, en vías de profesionalización, puede exponer su poética, abrir polémicas, defender intereses en tensión con otros campos de poder, construir una imagen pública. Al margen de esos usos explícitos, que también contempla, el *dossier* se propone pensar esas cartas como espacios de mayor libertad donde no solo se ensayan y discuten conceptos para la obra futura, sino donde también se elaboran ideas, formas y procedimientos que ya constituyen la obra.

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Son tiempos en que la práctica epistolar encuentra en la prensa, la iconografía y la producción ampliada de impresos (libros, revistas, folletería) nuevos marcos de difusión que vienen a ratificar y a resignificar una larga tradición de uso de la carta como intervención en el espacio público. Tal como lo desarrolló Habermas en su estudio sobre la constitución del espacio público (1992), la prensa, en efecto, creó formas de intercambio mucho más abiertas y polémicas que las de la sociabilidad privada o semiprivada de la nobleza y la burguesía; no obstante lo cual —apunta Habermas— esos espacios nuevos siguen prolongando las formas constitutivas de la sociabilidad del Antiguo Régimen, en particular, el arte de la conversación y la epístola.

En un espacio altamente codificado como el francés, esa versatilidad entre lo público y lo privado convierte tempranamente a la epístola en un elemento central de la discursividad literaria. Así, en el Renacimiento, cuando se explicitan la reflexión estética sobre la lengua francesa y el programa de su desarrollo (Fumaroli, 1998), el modelo discursivo de la carta —ratificado por la Antigüedad clásica que justamente se pretende «devorar», como propuso Du Bellay (1549)— es uno de los instrumentos privilegiados por los humanistas a la hora de exponer el ideario y los procedimientos buscados para la jerarquización de la cultura y la lengua. En la edad clásica, la estructura del mecenazgo y la fuerte dependencia de protecciones, cargos y privilegios para la impresión de las obras organizan el orden de la producción estética: estos condicionamientos también promueven la práctica de la carta (*placet, épître*) como una vía usual de pedido público de protección, de apología y de argumentación a favor de las propias poéticas y de los géneros que en ellas se practican. Más aún, en medio de las grandes discusiones teológicas y políticas del gran siglo, la carta asume funciones polémicas y satíricas: al permitir el anonimato o la identidad apócrifa, como, por ejemplo, en las *Lettres provinciales*, de Blaise Pascal, el género ofrece un espacio de disenso crítico fuerte, que florece durante las Luces, desde las *Lettrespersanes*, de Montesquieu, hasta las *Lettres anglaises*, de Voltaire. En los siglos XVII y XVIII, la finalidad política y satírica, el carácter anónimo y público de las cartas coexisten, sin embargo, con su anverso privado de proyección pública. Tal como puede verse en la obra de Madame de Sévigné, esa faceta del arte epistolar otorga un medio de expresión, verdaderamente una «treta del débil», tal como la describió Josefina Ludmer: domésticos y familiares, los intercambios, a menudo, permiten una visibilización imposible por otros medios. La condición de escritora *epistolière* combina, con habilidad y prudencia, el mundo familiar e íntimo con las estrategias de legitimación.

También relevante para el establecimiento de los antecedentes conceptuales, formales e históricos de nuestro proyecto general y de este *dossier* en particular, es el proceso de ficcionalización de la carta. A partir, quizá, del éxito de las *Lettres de la religieuse portugaise* (1669) y en diálogo constante con la novela inglesa, aparece una nueva función para el género, de gran fortuna en el siglo XVIII: la novela epistolar. En busca de legitimación, herida por el reproche de ser una *fictio* mentirosa, la novela acude a la carta como garante de realidad y verosimilizador, al mismo tiempo que aprovecha las potencialidades narrativas y poéticas del género. Polifonía, inmersión verosímil en la subjetividad del locutor, juego de máscaras entre *ethos* narrador y exigencia de autenticidad, manipulaciones a partir de la elipsis de lo que sucede entre cada envío, son algunos de los hallazgos narratológicos y formales que brillarán en las novelas epistolares de Laclos o de Rousseau. De este modo, las cartas funcionan como un bastidor para la ficción dentro del contrato de veracidad de las *belles-lettres* y abren, a la libre circulación entre relato ficcional y relato factual, intimidad y espacio público.

Esta ingente tradición de usos, temas y formas del género epistolar es movilizada, consciente o inconscientemente, en las correspondencias de escritores en el siglo XIX, y llevada a nuevas formas de experimentación que aseguran, a su vez, la constitución, a través de las cartas, de una figura pública de autor.

En este sentido, las propuestas del *dossier* abordan los epistolarios, primero, como un instrumento capaz de transmitir al destinatario (pero enseguida también a otros receptores directos o indirectos) una idea acerca del nombre que asume la responsabilidad tanto de la carta como de la producción literaria registrada o que se prevé registrar bajo la misma rúbrica. El proceso colabora con la puesta en escena de lo que la crítica ha llamado «imagen de autor» (Gramuglio, 1992), «escenografía autoral» (Díaz, 2007), «postura de autor» (Meizoz, 2015) o «figura de autor» (Premat 2009, Zapata 2014). Pero, en un segundo momento —y es también una

PDF generado a partir de XML-JATS4R

de las problemáticas centrales del dossier—, se estudian las propuestas de escritura inscriptas en las cartas. Se trata, en suma, de búsquedas literarias elaboradas, narradas, apuntaladas, corregidas y negociadas a través de epistolarios que, a pesar de su aparente carácter privado, portan un mensaje que va a ingresar en la esfera más amplia de la sociedad.

Cartas que, a la vez, exploran hacia dentro la escritura y transmiten hacia fuera una imagen de autor: los artículos del *dossier* coinciden en ese doble direccionamiento. La contribución de Mariana de Cabo, «Desmitificar lo fotográfico: la voz no oficial de las correspondencias de Baudelaire», analiza cómo, dentro del espacio comunicativo que representa la carta, Charles Baudelaire expone argumentos afirmativos acerca del desarrollo tecnológico que, para su época, supone la fotografía, y que contrastan con el juicio sancionador presente en otros textos de su autoría menos privados. Este estudio de su producción epistolar le permite mostrar a De Cabo cómo la construcción de una imagen pública de autor por parte de Baudelaire fue una operación estratégica y consciente donde su retrato fotográfico, que procuraba emular el de su admirado Edgar Allan Poe, desempeñó un papel fundamental. En «Experiencia, escritura y poética en el epistolario oriental de Gustave Flaubert», Jorge Luis Caputo lee, en las cartas del viaje a Oriente, un gesto de escritura que reúne y confunde narración, reflexión y comunicación: lo que Flaubert aprende durante su viaje es que la escritura debe convertirse en un acto autotélico, incorporado al mundo y, al mismo tiempo, capaz de comunicar con el otro. Ramiro Miguez, por su parte, con su contribución titulada «"Esto no es una carta": la construcción de una postura de autor en la correspondencia de Mallarmé», reflexiona sobre una paradoja constitutiva de las cartas de Mallarmé: la negación explícita del estatuto epistolar de esos escritos, en un gesto que dialoga con los postulados que aparecen en los poemas y ensayos del autor, particularmente el deseo de alejar la figura autoral de la obra. El *dossier* lo completa el trabajo de Clara Berdot, que, bajo el título «Pliegues epistolares: la correspondencia de Proust, entre carta y novela», concentra la atención en el caso de Marcel Proust. Berdot juega con la polisemia y derivados del vocablo francés *pli* para evidenciar que la escritura epistolar de Proust puede ser leída como una compleja y paradójica zona de articulación o tránsito entre la experiencia y la ficción. En sus cartas, vale decir, Proust no solo ejercita una poética, sino que también experimenta con personajes, entre los cuales el propio yo ocupa un lugar prominente, que, extraídos de la realidad empírica, ingresarán ficcionalizados en su narrativa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Du Bellay, J. (1936 [1549]). *La défense et illustration de la langue française*. París: Nelson.

Diaz, J.-L. (2007). *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. París: Champion.

Fumaroli, M. (2002). *La diplomatie de l'esprit*. París: Gallimard.

Gramuglio, M. T. (1992). La construcción de la imagen. En *La escritura argentina* (pp. 35-64) (Ed. Tizón, H. *et al.*). Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral/Ediciones de la Cortada.

Habermas, J. (1993 [1962]). *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. París: Payot.

Ludmer, J. (1985). Las tretas del débil. En *La sartén por el mango* (pp. 47-54). (Patricia Elena González y Eliana Ortega eds.). San Juan, Puerto Rico: Ediciones El Huracán.

Meizoz, J. (2015). *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor.* Bogotá: Ediciones Uniandes.

Mollier, J.-Y. (2010). *Le livre de poche avant le poche*. En *Du 'poche' aux collections de poche. Histoire et mutations d'un genre* (pp. 45-59). (Dirs. Jean-Yves Mollier y Lucile Trunel). París: CEFAL.

Premat, J. (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Zapata, J. (ed.). (2014). *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Notas

* Doctora en Literatura Comparada por la Universidad Paris-Sorbonne, investigadora independiente del CONICET y profesora titular de Literatura Francesa en la Universidad del Salvador y en la Universidad Católica Argentina, donde también dirige el Centro de Estudios en Literatura Comparada M. T. Maiorana. Correo electrónico: magdalacampora@gmail.com
* Doctor en Letras por la Universidad Libre de Berlín. Profesor asociado en la Universidad de Oslo. Correo electrónico: j.j.locane@ilos.uio.no

PDF generado a partir de XML-JATS4R

DOSSIER: «CARTAS ABIERTAS. EPISTOLARIO Y EXPERIENCIAS DE ESCRITURA EN EL SIGLO XIX FRANCÉS»

DESMITIFICAR LO FOTOGRÁFICO: LA VOZ NO OFICIAL DE LAS CORRESPONDENCIAS DE BAUDELAIRE

Cabo, Mariana de

Mariana de Cabo
marianadecabo@gmail.com
Universidad Católica Argentina, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 33, núm. 69, 2022
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 10 Abril 2022
Aprobación: 16 Junio 2022

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604138004/

Resumen: Charles Baudelaire crea una figura de autor provocadora e incómoda para molestar al público e incentivar su curiosidad (Vaillant, 2007). Esta estrategia editorial se reafirma a través de la iconografía fotográfica de Charles Baudelaire. ¿Pero cómo comprender el uso baudelairiano de la fotografía después de leer sus críticas a la disciplina en «*Le public moderne et la photographie*»?
En el epistolario, la idea de Baudelaire sobre lo fotográfico se complejiza. En palabras de José-Luis Diaz (1995), la correspondencia en el siglo xix se construye como una literatura paralela que enriquece la literatura oficial de los escritores. La carta se transforma en una suerte de laboratorio donde el poeta experimenta con su noción de la estética y de la figura autoral. En este sentido, lejos del desprecio público a lo fotográfico, Baudelaire se detiene a pensar su fotografía ideal y a debatir el lugar del retrato fotográfico en las ediciones de sus obras y de las traducciones de Poe. El diálogo entre obra, correspondencia e iconografía provee un cuadro completo de qué representa para Baudelaire la fotografía.

Palabras clave: Baudelaire, Fotografía, Correspondencia, Siglo XIX, Figura Autoral.

Abstract: *Charles Baudelaire creates a provocative and uncomfortable author figure in order to disturb the public and stimulate their curiosity (Vaillant, 2007). This editorial strategy is reaffirmed through Charles Baudelaire's photographic iconography, but how could it be understood Baudelaire's use of photography after reading his critiques of the discipline in "*Le public moderne et la photographie*"?*
In the epistolary, Baudelaire's idea of the photographic becomes more complex. In the words of José-Luis Diaz (1995), correspondence in the nineteenth century is constructed as a parallel literature that enriches the official literature of writers. The letter becomes a kind of laboratory where the poet experiments with his notion of aesthetics and the authorial figure. In this sense, far from the public disdain for photography, Baudelaire thinks about his ideal photography and debating the place of the photographic portrait in the editions of his works and in Poe's translations. The dialogue between work, correspondence and iconography provides a complete picture of what photography represents for Baudelaire.

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Keywords: *Baudelaire*, *Photography*, *Correspondence*, *19th Century*, *Author Figure*.

El Baudelaire canónico que la crítica ha reproducido desde el siglo XX dista del Baudelaire histórico. Es necesario tomar distancia de esta figura monumental y visualizar al poeta bohemio que frecuenta los pequeños círculos literarios de los cafés y la prensa, y que provoca, con la ironía de sus versos, a sus camaradas y a los lectores burgueses. De esta manera, Baudelaire construye un personaje a los ojos del público curioso, que consume, en las páginas de los diarios, los chismes de los escritores, de las actrices de ópera y de los protagonistas de los *faits-divers*. El poeta hace de su vida una farsa y la entrega como un espectáculo a la sociedad. Nada es en serio, y todo forma parte de esta gran comedia. El 10 de marzo de 1889, Anatole France menciona, en un artículo de *Le Temps*, algunas de las historias macabras que Baudelaire, sus admiradores y sus amigos hacen circular en la época:

> —¿Alguna vez comiste sesos de un niño?, le dijo un día a un honrado funcionario. Comelos; se parece a una nuez y es excelente.
>
> En otra ocasión, en la sala común de un restaurante frecuentado por provincianos, comenzó una historia en voz alta en estos términos:
>
> —Después de asesinar a mi pobre padre...[1] (France en Guyaux, 2007, p. 733).

No se puede pensar la obra de Baudelaire separada de su figura. Sus escritos se transforman en una prolongación de su imagen. Estudiar al poeta implica retrotraerse en el tiempo y ubicarse frente al Baudelaire biográfico, que genera estupor e indignación entre sus contemporáneos. La *mystification*, como la llama Vaillant (2007), el arte de inventar una figura de autor provocadora e incómoda para molestar al público e incentivar su curiosidad se ubica en el centro de la creación estética de Baudelaire. En vez de un simple artilugio para lograr nuevos lectores, se trata de una forma de hacer literatura. El teatro de la comedia es su propia vida, que se alimenta de los chismes y las polémicas en torno a su persona. Baudelaire es con su leyenda.

En la construcción de la imagen mistificadora de Baudelaire, la fotografía ocupa una función central. La figura icónica del poeta provocador se traza a partir del retrato fotográfico. En la modernidad, la disciplina permite la creación de la imagen de las figuras públicas y, en particular, de los escritores. Ahora bien, los manuales de historia de la fotografía suelen presentar a Baudelaire como un detractor de la disciplina y recogen «El público moderno y la fotografía», un texto crítico sobre el primer salón de Bellas de Artes, que incluye fotografías de 1859. Sin embargo, por estos años, el poeta posa, en numerosas instancias, frente a la cámara de los fotógrafos más prestigiosos de la época como Félix Nadar y Étienne Carjat, y usa la fotografía para construir el retrato que encabeza las ediciones de sus obras. A lo largo de este artículo, se analizará cómo el epistolario de Baudelaire representa una suerte de laboratorio donde el poeta experimenta con sus teorías respecto a lo fotográfico. Primero, se profundizará en la noción de correspondencia en el siglo XIX y, luego, a través de las cartas, se estudiará el rol activo de Baudelaire en la construcción de sus retratos, el ideal fotográfico del poeta y el concepto de imagen del autor como equivalente de la obra.

UN LABORATORIO DE IDEAS

En la correspondencia, Baudelaire encuentra un espacio para reflexionar en profundidad sobre la construcción de su figura autoral y, por consiguiente, sobre el rol del retrato fotográfico. La intimidad de los intercambios epistolarios favorece el desarrollo de un discurso que se autocuestiona, contempla

PDF generado a partir de XML-JATS4R

diferentes posibilidades y no teme ser contradictorio. De acuerdo con José-Luis Diaz (2005, pp. 24-25), la correspondencia, en calidad de escritura no oficial, dialoga con la literatura y la crítica de los escritores. Para Lamartine: «[L]as cartas son el estilo desnudo; los libros son el estilo vestido» (1856, vol. II, p. 136). Sin embargo, en el siglo XIX, no se las relega a un plano secundario y subsidiario de la literatura. Por el contrario, en la desnudez de la correspondencia, Baudelaire parece liberarse de las imposturas de la sociedad, no necesitar defender el arte de los peligros de la industria y poder expresar una opinión sobre la fotografía con mayores matices. Sin la necesidad de defender una postura antimoderna de crítica a la fotografía, en la intimidad de sus misivas, debate sobre su perspectiva de lo fotográfico de una forma más desprejuiciada.

El epistolario de Baudelaire representa una suerte de laboratorio donde el poeta experimenta con sus teorías respecto a lo fotográfico. Por consiguiente, a diferencia de la literatura o de la obra crítica de Baudelaire, en la correspondencia, aparece una visión más compleja de la fotografía: el poeta arma su aparato publicitario y se lanza al mercado a través de la fotografía y el grabado. La iconografía cumple una función fundamental que, en la constitución del libro y el lenguaje fotográfico, condiciona la construcción de la figura de autor y de la obra. En este sentido, Brigitte Diaz, considera que las cartas constituyen «el motor dinámico de la creación literaria» (2002, p. 238). A partir de las diferentes misivas, el poeta problematiza su concepción de la fotografía y no teme contradecirse. No se trata de un espacio cerrado de reflexión, sino que la temporalidad de la construcción de las ediciones de los poemarios, la intimidad del epistolario y las diferentes voces de los destinatarios lo dinamizan.

¿AUTORRETRATOS?

El escritor, al construir su exterioridad, se vuelve cocreador junto al fotógrafo de un discurso sobre lo fotográfico. A lo largo de la correspondencia, Baudelaire comenta qué imágenes encabezan las portadas de sus obras y planifica la construcción de sus retratos fotográficos. Cada una de las fotografías es pensada por el poeta cuidadosamente en diálogo con los fotógrafos, grabadores y editores. En palabras de David Martens, Jean-Pierre Montier y Anne Reverseau, a través de la fotografía, el autor obtiene «[...] un poder simbólico particularmente fuerte [...]» (2017, p. 9). Al planificar su retrato, reafirma su persona y su obra. Reconstruir las condiciones de producción de las ediciones de las obras de los escritores y de sus imágenes implica un trabajo arqueológico. Mediante la correspondencia de Baudelaire, sin embargo, se reconocen las coordenadas de la configuración de su figura autoral.

La fotografía ocupa un espacio central en el proyecto editorial de Baudelaire. En un contexto de industrialización de la escritura en la prensa, el poeta piensa su estrategia editorial y se propone emplear el lenguaje fotográfico para construir el retrato que encabeza sus obras. Antes de analizar el rol de la fotografía de Baudelaire en el espacio del libro, es necesario considerar los impedimentos tecnológicos de su empleo. Durante gran parte del siglo XIX, las condiciones de reproducción limitan la circulación de la fotografía a gran escala. La nueva tecnología no puede ser usada en los poemarios de Baudelaire porque implica un arduo y costoso trabajo artesanal, es decir que, en estos años, se debe recortar y pegar cada imagen fotográfica que se incluye en un libro. Por eso el poeta se ve obligado a recurrir al grabado para reproducir los retratos fotográficos en sus publicaciones.

Baudelaire vigila minuciosamente las diferentes ediciones de *Las Flores del Mal* y los retratos que encabezan las portadas. En palabras de Magdalena Cámpora (2019, p. 12), pareciera que el poeta, a través del control ejercido sobre el poemario, intentara atenuar la pérdida de autoridad que sufre después del juicio de censura de 1857. En la correspondencia entre 1860 y 1865, el poeta cuenta que desea usar una fotografía tomada por Nadar (ver figura 1) como base para un grabado de Félix Bracquemond que encabezará la segunda edición de *Las Flores del Mal*, de 1861 (ver figura 2), y una fotografía de Carjat (ver figura 3) como base para un grabado que se empleará en una tercera edición ilustrada, que será presentada en la Exposición universal de Londres de 1862 (Pichois y Ziegler, 1973, vol. II, p. 737). La segunda edición se publica, pero la tercera no, porque

su editor, Auguste Poulet-Malassis, quiebra por una deuda con uno de sus principales prestamistas, Poupart-Davyl, y termina abandonando el proyecto.

FIGURA 1.
«Charles Baudelaire», de Félix Nadar. 1860-1861. Biblioteca Nacional de Francia.

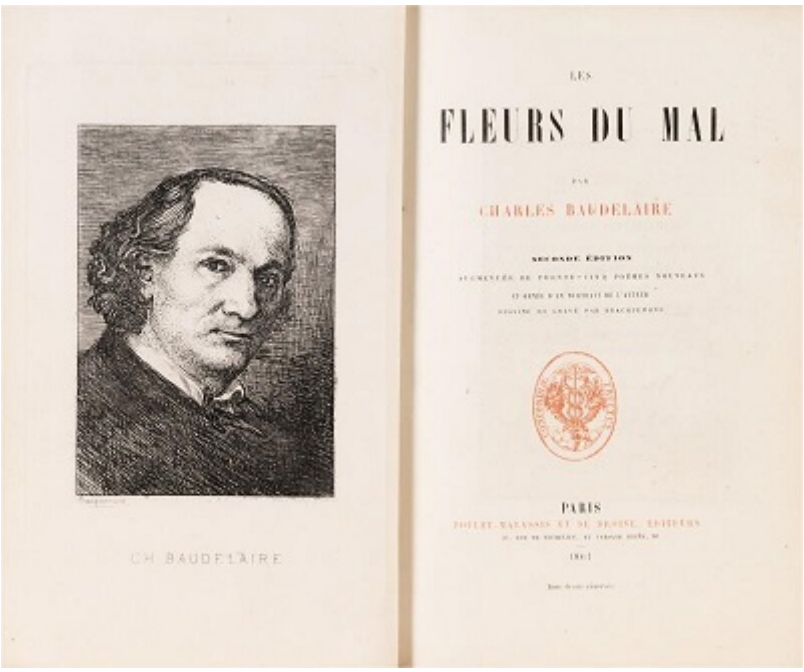


FIGURA 2.
Portada de la segunda edición de *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire. Grabado de Bracquemond. 1861, Edición de Poulet-Malassis y de Broise, Sothebys.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

FIGURA 3.
«Portrait de Charles Baudelaire», de Étienne Carjat. 1863, Biblioteca Nacional de Francia.

Poulet-Malassis opera de intermediario entre Baudelaire y el grabador Bracquemond, con quien el poeta mantiene un vínculo ríspido. A partir de las fotografías de Nadar y Carjat, Bracquemond debe realizar dos grabados. No se trata de una tarea simple. Baudelaire prevé un retrato de ciertas características, que exige a Bracquemond. Resulta difícil para el grabador conformarlo. En un principio, el poeta desea encabezar la obra con el dibujo de un esqueleto (ver figura 4), basado en una de las planchas que se incluyen en el *Ensayo histórico, filosófico y pintoresco sobre las danzas de los muertos*, de Hyachinthe Langlois. Sin embargo, el 20 de agosto de 1860, le escribe a Poulet-Malassis para transmitir su horror ante el trabajo de Bracquemond:

> Aquí está el horror de Bracquemond. Le dije que estaba bien. No sabía qué decir, estaba tan sorprendido. Este esqueleto camina y se apoya en un abanico de ramas que salen de las costillas en lugar de los brazos. ¿De qué sirvió el dibujo calcado a partir del de Langlois? (Baudelaire, 1973, vol. II, p. 83).

Por consiguiente, decide reemplazar el esqueleto por su retrato. El 5 de diciembre de 1860, le escribe a Poulet-Malassis para reafirmar su interés en su retrato personal y transmitir cuán perfectos espera que sean los resultados: «Quiero que tu retrato sea excelente» (Baudelaire, 1973, vol. II, p. 110).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

FIGURA 4.
«*Frontispiece for* Les Fleurs du Mal», de Félix Bracquemond. 1857, *The Met*.

En el caso de la tercera edición de *Las Flores del Mal*, su visión del retrato fotográfico resulta ambigua. Por un lado, al dirigirse a su madre el 10 de julio de 1861, limita el trabajo de la fotografía a ser un soporte del retrato grabado: «Esta pequeña marioneta que acompaña la carta es el comienzo de una sucesión de retratos que el fotógrafo debe hacer para guiar al grabador» (Baudelaire, 1973, vol. II, p. 178). La palabra «marioneta», que Baudelaire también utiliza para describir a las viejecitas del poema «Las viejecitas», reduce el retrato fotográfico a ser la forma frágil y degradada de un original. Ahora bien, el trabajo de Bracquemond tampoco satisface al poeta: «Tengo la peor idea, no solamente de la operación en sí misma, sino también del artista a quien serán confiadas las letras adornadas, los florones, los retratos, el frontispicio, etc.» (Baudelaire, 1973, vol. II, p. 178). Si el retrato fotográfico para la tercera edición no lo conforma, tampoco la operación de pasaje de la fotografía al grabado en la segunda edición, ni el trabajo del grabador Bracquemond en general. En la misma línea, el 25 de julio de 1861, escribe a su madre y vuelve a criticar la fotografía y su función en la tercera edición del poemario:

> La bella edición de *Las Flores* va muy mal. Yo me lo esperaba. Con fotografías de pequeño y gran formato, el artista no se las puede arreglar. Es natural. La fotografía solo puede dar resultados espantosos. Además, temo por mi Esqueleto y mis flores venenosas. Debería dibujar yo mismo (Baudelaire, 1973, vol. II, p. 178).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Baudelaire menciona fotografías de pequeño formato, es decir, *carte-de-visite* y fotografías de gran formato, es decir, placas. El tamaño de las imágenes dificulta el trabajo de grabador. Además, según el poeta, el grabador, al copiar la fotografía, produce una obra tan horrible como el original fotográfico. Ante la incapacidad de la fotografía y del grabador, el poeta se propone como dibujante de la portada.

Por otro lado, Baudelaire sostiene un discurso contradictorio en torno a lo fotográfico, ya que, a pesar de las críticas, elige emplear este procedimiento para la configuración de las portadas de sus segunda y tercera ediciones de *Las Flores del Mal*. A diferencia de la carta a su madre, en la correspondencia con Poulet-Malassis y Carjat, vuelve a reafirmar su interés por la fotografía. El 25 de marzo de 1861 (Baudelaire, 1973, vol. I, p. 137), transmite a su editor una gran inquietud por la publicación de su retrato en *L´Artiste* (ver figura 4), que se posterga sucesivamente, y su enojo con el editor de Broise, cuñado de Poulet-Malassis, que ignora sus demandas: «Los días precedentes, había intentado preguntarle por qué no recibía algunas pruebas del retrato retocado, dónde estaban, etc.». De la misma manera, el 6 de octubre de 1863, escribe una carta a Carjat para elogiar el retrato que le ha tomado (ver figura 3) y le pide numerosas copias:

> Manet acaba de mostrarme la fotografía que lleva a lo de Bracquemond; lo felicito y le agradezco. No es perfecta, porque la perfección es imposible; pero pocas veces vi algo tan bueno. Me da vergüenza pedirle tantas cosas, e ignoro cómo podré agradecerle; pero si todavía no ha destruido el negativo, hágame algunas copias. ¡Algunas quiere decir lo que usted pueda! Y si le parezco indiscreto, me gustaría que me lo dijera, —sin embargo, no con mucha dureza (Baudelaire, 1973, vol. II, pp. 322-323).

En contraposición con sus declaraciones en «El público moderno y la fotografía» o la correspondencia con su madre, Baudelaire felicita al fotógrafo Carjat, le agradece y le declara que, solo porque la perfección no es posible, el retrato no se reconoce como perfecto.

UN IDEAL FOTOGRÁFICO

En la correspondencia, Baudelaire propone un ideal fotográfico. La invención le interesa al poeta porque, a sus ojos, garantiza que el retrato se parezca a él mismo y no deforme su rostro. Philippe Dubois (1986, p. 20) menciona que «[l]a fotografía al comienzo es percibida por el ojo natural como un "análogo" objetivo de lo real». De esta manera, la imagen de Baudelaire es un doble de su persona.

En la estética baudelairiana, la facultad de la imaginación constituye un elemento fundamental del arte. Por el contrario, cuando planifica su retrato, Baudelaire se preocupa porque la subjetividad de Bracquemond no intervenga (ver figura 2). El 20 de enero de 1861, al comentar con Poulet-Malassis la imagen que le está diseñando Bracquemond, le señala que el artista no ha consultado la fotografía de Nadar y que, por eso, teme que su imagen no se le parezca: «Bracquemond pasó por mi casa el viernes y dibujó durante la sesión el retrato sobre el barniz —sin ocuparse de la fotografía—. Queda saber si se parece» (Baudelaire, 1973, vol. II, p. 127). ¿Por qué el escritor quiere que Bracquemond consulte la fotografía para hacer el grabado? Baudelaire manifiesta que la fotografía es más fiel a lo real que la propia realidad. En este sentido, considera que el grabador debería emplear la fotografía al realizar su retrato para garantizar el parecido. Para el siglo XIX, la fotografía es la realidad. Se cree en la fantasía de una nueva presencia del mundo (Brunet, 2012, p. 150).

El problema del parecido en el retrato inquieta a Baudelaire. Por un lado, su retrato ideal debe guardar cierta distancia con lo real y no copiar en detalle al modelo. En una carta del 23 de diciembre de 1865, el poeta confía a su madre, Madame Aupick, que todos los fotógrafos, hasta los excelentes, creen que una buena fotografía necesita ser fiel a lo real y, por consiguiente, retratar los defectos de la persona. El poeta muestra en qué medida es coautor de sus imágenes: reconoce una imagen ideal, sabe qué fotógrafo elegir y quiere estar presente para dirigir la toma fotográfica:

> Me gustaría tener tu retrato. Esta idea se apoderó de mí. Hay un excelente fotógrafo en Havre. Pero temo que no sea posible ahora. Tendría que estar presente. Vos no sabés sobre esto, todos los fotógrafos, incluso los excelentes tienen manías ridículas;

> toman por buena una imagen donde todas las verrugas, todas las arrugas, todos los defectos, todas las trivialidades de la cara se muestran, muy exageradas; cuánto más dura es la imagen, más están contentos. Además, me gustaría que la cara tuviera al menos uno o dos centímetros de largo. Solo en París saben lo que yo quiero, es decir, un retrato exacto, pero que tenga el *flou* de un dibujo (Baudelaire, 1973, vol. II, p. 554).

Para Baudelaire el retrato fotográfico debe ser fiel a la persona retratada, pero no mostrar los detalles que desfavorecen el rostro y poseer *flou*. Para ser borrosa, el *poseur* tiene que moverse durante la toma fotográfica. Por otro lado, se preocupa porque el retrato no deforme la imagen y se identifique fácilmente. En el retrato, el trabajo de la imaginación se relega a un segundo plano y cobra importancia la identidad del yo. Baudelaire, al posar, desea ser reconocido por el público. El poeta se pregunta si sus retratos están acompañados o no de su nombre. En especial, le preocupa si su retrato es publicado en la prensa sin su nombre. A fines de enero o comienzos de febrero de 1861, Baudelaire (1973, vol. II, p. 128) envía una nota al editor Eugène de Broise para que acompañe los ejemplares de la segunda edición de *Las Flores del Mal*:

> Nota para M. De Broise, para ser entregada a M. Arsène Houssaye, al mismo tiempo que la autorización del tiraje del retrato de Bracquemond: el retrato de Charles Baudelaire que ofrecemos a nuestros abonados, dibujado y grabado por M. Bracquemond, adorna la segunda edición de *Las Flores del Mal*, que acaban de aparecer en la librería Malassis y De Broise, aumentada con treinta y cinco poemas nuevos. Además, hay que pensar que el retrato no está acompañado por un apellido, y que lo que es inútil por el libro, es indispensable para el diario.

Se diferencia un retrato que acompaña la obra del escritor y un retrato que se publica de forma aislada en la prensa. Mientras que, en el libro, el retrato y la obra se convierten en una tautología y no resulta necesario identificar a la persona que posa; en la prensa, la identificación se vuelve imperativa para el poeta celebridad que desea ser reconocido por el público. El retrato (ver figura 5) se publica un año después, el primero de noviembre de 1862, en *L´Artiste* junto a una nota sobre Baudelaire y un fragmento de «Las viejecitas» (Pichois y Ziegler, 1973, vol. II, p. 713). Quizá se elige este poema porque el retrato de Baudelaire es una «marioneta» del poeta original como las viejecitas son una «marioneta» de unas mujeres que alguna vez fueron jóvenes.

FIGURA 5.
«*Portrait de Charles Baudelaire*», de Félix Bracquemond. *L´Artiste*, 1862, Musée Carnavalet.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

EL RETRATO FOTOGRÁFICO, LA MISE EN ABYME DE UNA OBRA

El retrato fotográfico se transforma en una puesta en escena de la figura autoral y, por extensión, de la obra. Para pensar la noción de la figura del autor, se parte del concepto del «ser escritor» de Nathalie Heinich. Heinich (2000, pp. 10-14) estudia la relación del autor con sus familiares, amigos, colegas y editores, los escritores que lo preceden en la historia y las imágenes del escritor que los lectores construyen. De este entramado, surge una identidad del autor, que es diversa, contradictoria, fluctuante y que está condicionada por el espacio y el tiempo. Por su parte, José-Luis Diaz (2007, p. 4) describe la «individualización de la literatura» que ocurre durante el Romanticismo. En la modernidad, emerge la figura del escritor no en calidad de hombre, sino de un imaginario. En la misma línea, Julio Premat (2009, p. 12) define la figura del autor como una «autoficción» que permite la circulación de su obra y la afirmación de su persona en la sociedad. Con este objetivo, se despliegan dos estrategias. Por un lado, se construyen relatos en torno a la figura autoral y, por otro lado, imágenes. Baudelaire usa ambas modalidades al inventar chismes sobre su persona y configurar el retrato de sus libros.

La preocupación de Baudelaire por configurar y ubicar su retrato en la portada de *Las Flores del Mal* comprueba la fusión de vida y de obra de los escritores. La síntesis de la producción escrita se halla en el rostro de la mano que lo escribe. Federico Ferrari y Jean-Luc Nancy (2005, p. 23) consideran que, a través de la imagen del escritor, se accede a su obra: «La imagen se vuelve parecida a una puerta de entrada o a una llave de legibilidad que permite que sea visible, en los rasgos de un sujeto, en sus detalles mismos, el carácter de una obra».

El retrato de Baudelaire es equivalente al poemario. Originalmente, el poeta pide a Bracquemond que realice un grabado alegórico con un esqueleto con siete flores en representación de los siete pecados capitales (figura 4) para la segunda edición de *Las Flores del Mal*, pero pronto lo cambia por un retrato de sí mismo. En este sentido, la imagen macabra del cuerpo en decadencia equivale al autor, es decir que ambas tapas son intercambiables y, más aún, que la imagen del esqueleto o del poeta constituyen un símbolo de la obra. Cámpora (2019, p. 12) señala que Baudelaire llama «Biografía» a la historia de *Las Flores del Mal* y emplea términos fisiológicos para referirse a las modificaciones que sufre el libro tras la censura del juicio: cambios que son formas de destrucción orgánica y que unen el cuerpo textual al cuerpo autoral.

En la reflexión sobre los retratos de Edgar Allan Poe que encabezan las traducciones de Baudelaire, el poeta muestra la misma idea de la imagen de autor como síntesis de una obra. El 13 de julio de 1860, le escribe a su vecino, el escritor Alfred Guichon:

> Preparo, desde hace mucho tiempo, una bella edición en la cual no incluyo el libro de filosofía *Eureka*, el cual debe aparecer en la colección Lévy, en 3 fr., y, en esta edición, incluiré los fragmentos inéditos. [...]. Habrá dos retratos, uno que está a la cabeza de la edición póstuma de las obras de Poe (en Redfield, New-York), reproducción de una pintura que estaba en lo de Grisevold; este Grisevold es el autor americano encargado de ordenar los papeles de Poe, y quien no solamente realizó muy mal su tarea, sino que también difamó a su amigo difunto al principio de la redición; —el otro, que decora la edición gr. in-8.° ilustrada con poesías, edición de Londres. Mis colecciones no están en París, ya no recuerdo el nombre del editor. Hay otras ediciones y también otros retratos, pero no son más que la reproducción que la reproducción más o menos alterada de estos dos retratos modelos. Si logro hacer mi empresa, lo haré reproducir con un cuidado perfecto. Una (edición americana) representa a Poe con la fisionomía conocida del *gentleman*: sin bigote, con patillas, el cuello de la camisa levantado. Una prodigiosa distinción. —El otro (edición de poesías, de Londres) fue hecho a partir una prueba daguerriana. Aquí, está a la francesa: con bigote, sin patillas, cuello doblado. —En los dos, una frente enorme tanto de ancho como de alto; el aire muy pensativo, con una boca sonriente. A pesar de la inmensa fuerza masculina de la parte superior de la cabeza, es en suma una figura muy femenina. Los ojos son vastos, muy bellos y soñadores. —Creo que sería útil dar los dos (Baudelaire, 1973, vol. II, p. 65).

El primer retrato de Poe que menciona Baudelaire es un grabado de John Sartain (ver figura 6), que se publica en las ediciones póstumas de las obras de Poe, de Redfield. Baudelaire explica que el grabado es una reproducción de una pintura que posee Grisevold. Según Michael J. Deas (1989), se trata de una obra del

pintor Samuel Stillman Osgood (ver figura 7), muy difundida por aquellos años. Baudelaire considera que Poe, en esta imagen, adopta una pose distinguida de *gentleman*: sin bigote, con patillas y el cuello de la camisa levantado. El segundo retrato fue tomado de la edición *Las obras poéticas*, de Edgar Allan Poe. Se trata de un grabado de J. Cooper (ver figura 8) a partir de un daguerrotipo de William Pratt (Pichois y Ziegler, 1973, vol II, p. 677). Deas (1989) explica que, en realidad, hay dos fotografías tomadas por Pratt en los últimos días de Poe: «Thompson» y «Traylor». Con el éxito póstumo del escritor, la obra de Pratt alcanza gran difusión, en particular, el daguerrotipo «Thompson» (ver figura 9). Gracias a la buena disposición del periodista «Thompson», propietario de la imagen, un gran número de artistas copia la fotografía. En palabras de Baudelaire, Poe, en esta oportunidad, posa a la francesa: con bigote, sin patillas y con el cuello doblado.

Baudelaire es consciente de la importancia de la imagen visual de los escritores: conoce la técnica que se emplea en cada imagen de Poe, si se trata de un grabado basado en una fotografía o en una pintura, en qué edición se publica, quién posee la copia original, sabe de memoria cuáles son las características fundamentales de la puesta en escena de cada retrato y puede sintetizar la multiplicidad de retratos de Poe que circulan a partir de dos poses primordiales (Poe como *gentleman* o Poe a la francesa). Cuando Baudelaire configura su imagen de escritor, dialoga con una tradición visual. Responder al tipo del hombre de letras le asegura que su figura se vincule, en el presente y en las futuras generaciones, a grandes figuras como Voltaire, Rousseau, Diderot, etc. Baudelaire se inspira en la configuración de la imagen de Poe (ver figura 10) para construir su propia imagen: un rostro entre triste e impasible, el nudo de la corbata, el traje desabotonado, el cuello de la camisa bajo, en algunas poses adopta la posición de la mano a lo Napoleón como Poe, el tapado encima del traje, el contraste entre el negro y el blanco de la ropa, el peinado.

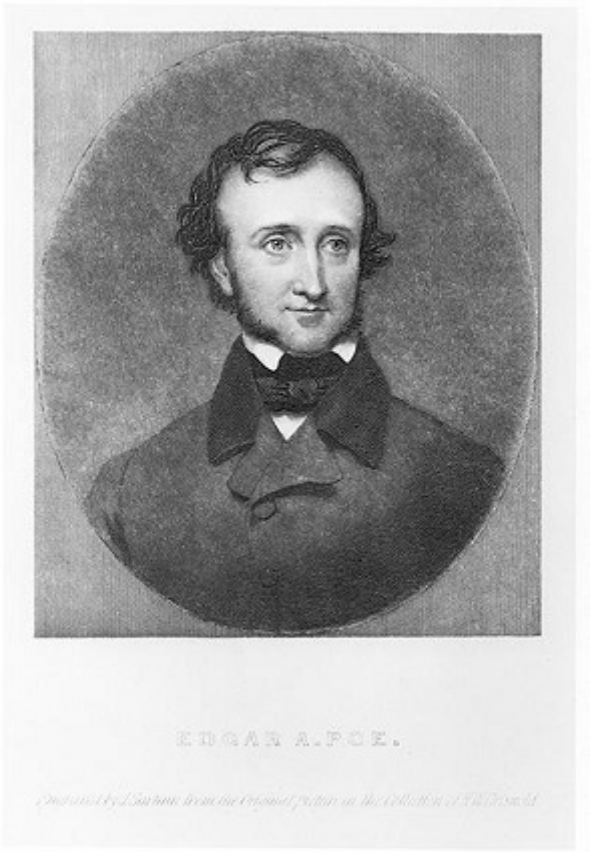


FIGURA 6.
«*The John Sartain Engraving of Edgar Allan Poe*». John Sartain, 1850. Ed. Rufus W. Griswold, *The works of the late Edgar Allan Poe*, Nueva York, vol. 1.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

FIGURA 7.
«*Portrait*». Óleo sobre lienzo. 1845; Samuel S. Osgood. The New-York Historical Society, Nueva York.

FIGURA 8.
«*Portrait of Edgar Allan Poe*». *J. Cooper, 1858, ed. Low, Son and Co., The Poetical Works of Edgar Allan Poe*, Londres.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

FIGURA 9.
«The "Thompson" Daguerreotype». William A. Pratt, 1849. The Rare Book and Manuscript Library, Columbia University.

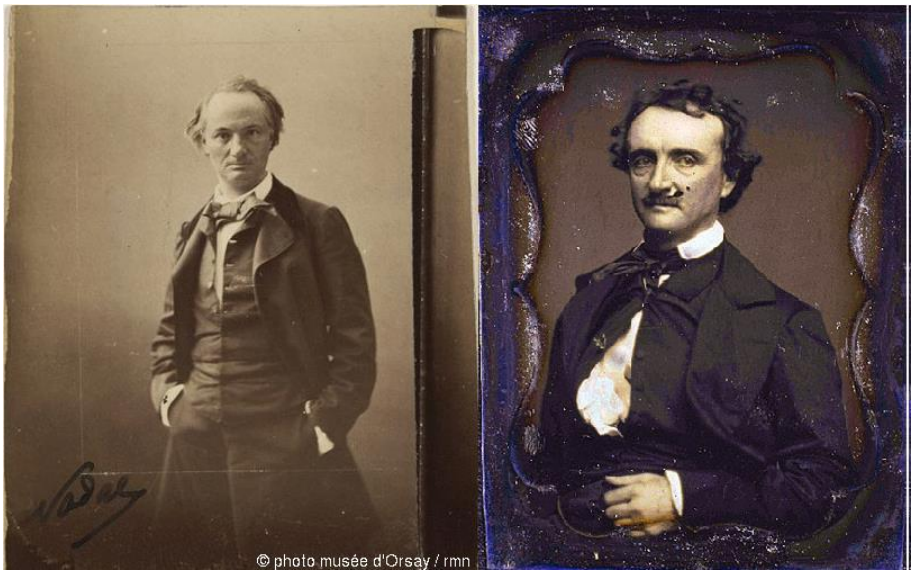


FIGURA 10.
Collage: «Baudelaire», de Félix Nadar (1854-1860, Musée d'Orsay) y «The 'Thompson' Daguerreotype», de William A. Pratt (1849, The Rare Book and Manuscript Library, Columbia University).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

FIGURA 11.
«*Les portraits de Balzac, Nerval, Wagner et Courbet*», de Bracquemond para el libro *Grandes Figures d'hier et d'aujourd'hui de Champfleury* (Ginebra, Poulet-Malassis et de Broise, 1861).

Baudelaire elige a Carjat y Nadar, dos fotógrafos que construyen con sus obras una suerte de monumento a la cultura de su tiempo, ya que los personajes más célebres posan ante sus cámaras. Nadar junto a su hermano Adrien Tournachon y a su hijo Paul Nadar conforman uno de los *ateliers* más importantes de la fotografía francesa. Al fotografiarse bajo el lente de Félix, Baudelaire se incorpora al «panteón de artistas y de escritores contemporáneos» y posa para uno de los fotógrafos más prestigiosos de la historia. Entre los escritores del panteón, se identifican a Baudelaire, a Flaubert, a Maupassant, a Hugo, a Du Camp, a Sand y a Nerval. Por su parte, Carjat, amigo de Baudelaire, también constituye uno de los fotógrafos más talentosos de su tiempo y construye su propio panteón parisino, que incluye a escritores como Arthur Rimbaud y Nerval. En tanto, Carjat comparte con Nadar la desestimación del decorado y del artificio en la fotografía: prefiere fondos sombríos y uniformes, encuadres sencillos (*Dictionnaire de la photo*, 2001, p. 120).

En la correspondencia de Baudelaire, la idea de lo fotográfico no es unidireccional: el escritor se dice y se contradice, su opinión se modifica según el destinatario de la carta y las circunstancias temporales de las ediciones de *Las Flores del Mal*. Por un lado, la fotografía no puede pensarse sin el grabado y los soportes materiales del libro y la prensa. Por el otro, el desarrollo tecnológico de la disciplina condiciona su uso. En este sentido, a través de las cartas con su madre, sus editores, grabadores y fotógrafos, se comprende el espacio

PDF generado a partir de XML-JATS4R

que la fotografía ocupa en el proyecto editorial del poemario y en qué medida el lenguaje fotográfico asegura al poeta la *ressemblance* de su retrato. Pero no solo en la intimidad de la correspondencia se comprende el vínculo entre Baudelaire y la fotografía. En el cruce de cartas, los textos críticos, los poemarios y los retratos del poeta, se logra constituir una base para problematizar y complejizar el supuesto rechazo de Baudelaire a la fotografía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Baudelaire, C. (1973). *Correspondance*. Editado por Claude Pichois y Jean Ziegler. 2 vols. París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Brunet, F. (2012). *La naissance de l'idée de photographie*. París: Presses Universitaires de France.

Cámpora, M. (2019). *Las flores del mal, de Charles Baudelaire, una historia material. Prismas. Revista de historia intelectual* 23 (1), 11-31. Recuperado el 30 de noviembre de 2019, desde https://prismas.unq.edu.ar/OJS/index.php/Prismas/article/view/Campora_prismas23

Deas, M. (1989). *Portrait by Samuel S. Osgood*. En *The Portraits and Daguerreotypes of Edgar Allan Poe*. Recuperado el 16 de marzo de 2021, desde https://www.eapoe.org/papers/misc1921/deas104a.htm

Diaz, B. (2002). *L'épistolaire ou la pensée nomade*. París: Presses universitaires de France.

Diaz, J.-L. (1995). *Le* XIX*e siècle devant les correspondances. Romantisme* (90), 7-26. Recuperado el 20 de marzo de 2022, desde https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1995_num_25_90_3049

Diaz, J.-L. (2007). *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique.* París: Champion.

Dictionnaire de la photo. (2001). París: Larousse.

Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.

France, A. (2007). Charles Baudelaire. En Guyaux, A. (Ed.). *Baudelaire. Un demi-siècle de lecteurs des Fleurs du mal (1855-1805)* (pp.733-38). París: Presses de l'Université deParis-Sorbonne.

Heinich, N. (2000). *Être écrivain. Création et identité*. París: La Découverte.

Lamartine, A. (1856). Entretien VII: Madame de Sévigné. En *Cours familier de littérature*. París: chez l´auteur, vol. II, p. 136.

Martens, D., Montier, J.-P., Reverseau, A. (2017). Introduction. En *L´écrivain vu par la photographie* (pp. 7-11). Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Nancy, J.-L., Ferrari, F. (2005). *L´iconographie de l´auteur*. París: Galilée.

Premat, J. (2009). *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Vaillant, A. (2007). *Baudelaire, poète comique*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007. Recuperado el 20 de marzo de 2021, desde https://books.openedition.org/pur/29844?lang=es

Notas

* Doctoranda en Lenguas, literaturas y civilizaciones romanas: español, italiano (Université de Bourgogne Franche-Comté). Es profesora en la cátedra de Literatura Francesa i de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. Correo electrónico: marianadecabo@gmail.com

[1] Todas las traducciones son nuestras.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

DOSSIER: «CARTAS ABIERTAS. EPISTOLARIO Y EXPERIENCIAS DE ESCRITURA EN EL SIGLO XIX FRANCÉS»

EXPERIENCIA, ESCRITURA Y POÉTICA EN EL EPISTOLARIO ORIENTAL DE GUSTAVE FLAUBERT

Caputo, Jorge Luis

Jorge Luis Caputo
jorgeluiscaputo@gmail.com
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 33, núm. 69, 2022
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 10 Abril 2022
Aprobación: 16 Junio 2022

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604138005/

Resumen: El viaje por Oriente que Flaubert realiza entre 1849 y 1851 ha sido visto por la investigación especializada como una instancia fundamental de su desarrollo literario: las experiencias allí acumuladas harían de Flaubert un escritor maduro que, a su retorno, se encontraría listo para «entrar en literatura» (y escribe, entonces, *Madame Bovary*). En ese sentido, la crítica ha destacado los modos en que, en Oriente, Flaubert pone en juego una mirada específica (impersonal, sensorial y panorámica), una experiencia de la historia (bajo la forma de la ruina y el *ennui*) y una vivencia del mundo social (inesperado descubrimiento del «otro» oriental), que impactan plenamente en sus concepciones y prácticas literarias.
Nos interesa volver al conjunto de cartas que Flaubert redacta durante ese viaje para relevar en ellas no tanto los elementos que evidencian la formación de una poética idiosincrática (muchos de ellos pueden, en realidad, detectarse en cartas y en escritos previos al viaje), sino, más bien, el modo en que, en dicho epistolario, se intersecan las dimensiones de la experiencia, la reflexión poética y la escritura propiamente dicha. Este *corpus* revela ejemplarmente que, en Flaubert, la carta no es un reservorio de máximas o aforismos sobre poética, sino un gesto de escritura que reúne y confunde narración, reflexión y comunicación: lo que Flaubert aprende durante su viaje es que la escritura debe convertirse en un acto autotélico, incorporado al mundo y, al mismo tiempo, capaz de delimitar un espacio de comunicación con el otro.

Palabras clave: Gustave Flaubert, Correspondencia, Oriente, Experiencia, Melancolía, Poética.

Abstract: *The trip to Orient that Flaubert made between 1849 and 1851 has been seen by specialized research as a fundamental instance of his literary development: the experiences accumulated there would make Flaubert a mature writer who, on his return, finds himself ready to "enter literature" (and writes, then,* Madame Bovary*). In this sense, the critics have highlighted the ways in which, in the East, Flaubert brings into play a specific gaze (impersonal, sensory and panoramic), an experience of history (in the form of the ruin and the* ennui*) and an experience of the social world (unexpected discovery of the oriental "other") that fully impact his literary conceptions and practices.*
The aim of this article is to go back to the set of letters that Flaubert writes during that trip to highlight in them not so much the elements that show the formation of an idiosyncratic poetics (many of them can actually be detected in letters and writings

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

prior to the trip) but rather the way in which, in this epistolary, the dimensions of experience, poetic reflection and writing it self intersect. This corpus exemplarily reveals that, in Flaubert, the letteris not a reservoir of maxims or aphorisms on poetics but a writing gesture that brings together (and confuses) narration, reflection and communication: what Flaubert learns during his journey is that writing must become an autotelicact, incorporated into the world and, at the same time, capable of delimiting a space of communication with the other.

Keywords: *Gustave Flaubert*, *Epistolary*, *Orient*, *Experience*, *Melancholy*, *Poetics*.

I. INTRODUCCIÓN

El viaje por Oriente que Flaubert emprende entre 1849 y 1851, junto con Maxime du Camp, ha sido visto tradicionalmente como una instancia fundamental de su desarrollo literario. En efecto, la crítica ha destacado los modos en que, en Oriente, Flaubert pone en juego una mirada específica (impersonal, sensorial y panorámica), una experiencia particular de la historia (bajo la forma de la ruina y el *ennui*) y una vivencia del mundo social (inesperado descubrimiento del «otro» árabe u oriental), que impactan plenamente en sus concepciones y prácticas literarias, y que dan paso a la «gran obra» por venir[1]. En otras palabras, las experiencias allí acumuladas harían de Flaubert un escritor maduro que, a su retorno, se encontraría listo para «entrar en literatura» (y escribe, entonces, *Madame Bovary*)[2].

Nos interesa volver al conjunto de cartas que Flaubert redacta durante ese viaje para relevar en ellas no tanto los elementos que evidencian la formación de una poética idiosincrática (muchos de ellos pueden, en realidad, detectarse en cartas y en escritos previos al viaje), sino, más bien, el modo en que, en dicho epistolario, se intersecan las dimensiones de la experiencia, la reflexión poética y la escritura propiamente dicha. A diferencia de viajes anteriores emprendidos por Flaubert, las cartas constituyen el medio fundamental de puesta en relato de la aventura oriental: la escritura epistolar resulta, pues, inescindible de la experiencia misma (que la motiva y a la que, a su vez, modela), y el «momento teórico» que llega a integrarla no puede comprenderse por fuera de esa experiencia y esa escritura. Este *corpus* revela ejemplarmente que, en Flaubert, la carta no es un reservorio de máximas o aforismos sobre poética, sino un gesto de escritura que reúne y confunde narración, reflexión y comunicación. La noción de gesto resulta, en este sentido, capital: como veremos, lo que Flaubert «aprende» durante su viaje es que la escritura debe convertirse en un acto autotélico, incorporado al mundo (a la naturaleza) como otro de sus ruidos y, al mismo tiempo, capaz de delimitar un espacio de comunicación con el otro.

En suma, proponemos que si la experiencia oriental es un punto de clivaje en la escritura de Flaubert, esto se debe, por un lado, al hecho de que Oriente permite al novelista reunir y catalizar un conjunto de ideas y concepciones poéticas formuladas previamente y que son, ahora, confirmadas en el mundo de la vida. Por otro lado, el viaje impone una práctica de escritura dinámica (compuesta por un doble registro de toma de notas y redacción de correspondencia), que debe articularse con otra, fundamental en la poética flaubertiana por venir: la dialéctica entre olvido y memoria, que explica, en Flaubert, la función principal asignada a la literatura (esto es, producir un reconocimiento, un recuerdo). Por último, Oriente se presenta a los ojos de Flaubert como un espacio de mezcla, hibridación y dilución que encuentra, en la carta (género compuesto por naturaleza), una textualidad privilegiada. Así, la carta oriental se vuelve símbolo de toda literatura.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

II. CARTA FLAUBERTIANA, CARTA POÉTICA

Desde sus primeras formas de publicación (como recopilación de extractos o florilegios hasta las ediciones con pretensión totalizante o exhaustiva), la correspondencia de Flaubert ha sido siempre el espacio privilegiado al que el lector (crítico, investigador o simplemente interesado) recurre para buscar algo semejante a una poética o una «teoría» flaubertiana[3]. En gran medida, esto se debe a que, en el caso de Flaubert, la ausencia casi total de géneros discursivos clásicamente asociados con la enunciación de poéticas (prefacios, ensayos, cartas públicas, crónicas o textos periodísticos, etc.) o de subjetividades (diario íntimo, por ejemplo) carga la epístola con una función compensatoria: la carta pasa a recibir y poner en circulación enunciados (llamémoslos, provisoriamente, «poéticos») que, en otros escritores, encuentran su terreno natural en otro tipo de discursos[4].

Sin embargo, todo intento de organización o unificación de la poética flaubertiana a partir de sus cartas choca, inevitablemente, con algunos obstáculos. El primero y más importante de ellos es que, como sostiene Gisèle Séginger (2000), ya desde mediados de la década de 1845, el pensamiento estético de Flaubert renuncia a toda pretensión de sistematicidad o verdad: «...en las reflexiones estéticas de la *Correspondencia*, Flaubert evita la sistematización de su propio pensamiento y, a las teorizaciones, prefiere a menudo un modo de expresión metafórico» (p. 61[5]). Para Flaubert todo pensamiento filosófico (es decir, abstracto) corre siempre el peligro de enunciarse desde una posición de autoridad y convertirse en un discurso sobre la verdad: un lenguaje doctrinal, *conclusivo* y, por lo tanto, inexorablemente falso[6]. La reflexión estética no escapa a esta condición: «Yo no creo en las poéticas: creo en los poetas» (carta a Colet, 9 de diciembre de 1853; *Corr*. II, p. 476)[7]. Esta lógica de disgregación o inestabilidad conceptual es llevada al extremo de que resulta imposible (e indeseable) ya no establecer poéticas generales, sino, incluso, poéticas particulares, idiosincráticas para cada autor o, en extremo, para cada obra: «Siempre es la misma cuestión, la de las Poéticas. Cada obra por hacer tiene su propia poética, *que hay que encontrar*» (carta a Colet, 29 de enero de 1854; *Corr*. II, p. 519, énfasis en el original).

Si Flaubert constituye su propia poética sobre la base de un escepticismo investigativo y provisorio, que hace del matiz y de la contradicción valores estéticos fundamentales, resulta esperable que su manifestación, en un soporte como la correspondencia, responda a esa misma condición maleable y proteica. Además, allí donde aparece, la consideración poética está siempre entrelazada con otros contenidos: ninguna carta constituye un ente autónomo (no puede separarse bien de las cartas que anteceden o siguen), ni es meramente declarativa o programática, sino que, incluso, aquellos momentos más puramente teóricos o de reflexión literaria están imbricados con el mundo de la vida cotidiana, el de los objetos, la consideración íntima, el chiste y la vulgaridad. Así como el epistolario no conforma nunca un credo estético uniforme y cerrado, tampoco existe, en la correspondencia flaubertiana, una carta-poética pura, y esto es válido incluso en aquellas cartas que contienen las declaraciones más conocidas, significativas o disruptivas de Flaubert (la del *libro sobre nada*, por ejemplo). Por ende, la carta flaubertiana es siempre de condición híbrida, pensada, en su mayor parte, para una circulación privada o esotérica (aunque también potencialmente exotérica[8]), en la que lo poético se construye tanto en la declaración conceptual como en el *exemplum*, en la crítica literaria practicada *ad hoc*, en una anécdota, en el informe cotidiano que se brinda al destinatario, etc.

III. EL VIAJE ORIENTAL COMO POÉTICA DEL OLVIDO

Teniendo en mente estas precauciones, cabe preguntarse por el estatuto específico de un conjunto de cartas, aquellas que Flaubert redacta durante el viaje por Oriente (Egipto, Siria, Palestina, luego Grecia e Italia) que realiza entre 1849 y 1851. En principio, porque la excepcionalidad de la aventura (un viaje extenso por territorios alejados) invita a considerar esa parte del epistolario como una sección con identidad propia, que

PDF generado a partir de XML-JATS4R

podría recortarse tanto de lo que la antecede como de lo que la sigue[9]. Pero, además (y principalmente), porque dicho viaje ha sido comprendido como un momento de inflexión en la vida y en la escritura flaubertianas, la experiencia fundamental que cierra la etapa de juventud (formativa, pero sin obra duradera) y abre la etapa de madurez: tras el viaje, sería ya el Flaubert de *Madame Bovary* quien retorna. Momento mítico, pues, de pasaje, o incluso de muerte y renacimiento (del escritor mediocre, todavía demasiado consecuente con los moldes románticos, al campeón de la novela moderna): mito que, por lo demás, ya había sido puesto en circulación por Maxime Du Camp, quien, en sus *Souvenirs littéraires* (1881), sostiene (erróneamente) que fue en Egipto, durante la remontada del Nilo, que el novelista encontró algo tan esencial como el nombre de Madame Bovary.

Ahora bien, hay aquí una suerte de paradoja porque ese conjunto de cartas, que da cuenta de la «experiencia oriental», no provee los conceptos básicos en los que se piensa al momento de considerar una poética teórica flaubertiana, sino que son, más bien, las cartas escritas durante la redacción de *Madame Bovary* u alguna otra obra de ficción las que vienen generalmente a la memoria (la carta del *livre sur rien* o aquellas en las que se postula el principio poético de la *impassibilité*, por ejemplo)[10].

En este sentido, podría postularse que el viaje resulta esencial para la evolución de la poética flaubertiana (aportando imágenes y experiencias), pero que esa centralidad no se encarna en una formulación conceptual determinada. Así, por caso, el diseño de una *forma de mirar* atenta a la sensación y al detalle, que el autor de *La educación sentimental* practicaría ejemplarmente en sus novelas y que aconseja también a otros escritores[11], encuentra, en este viaje, su manifestación más pura. Por ejemplo, en el cruce del Mediterráneo tal como lo describe a su amigo Louis Bouilhet en una carta enviada desde El Cairo[12]:

> Acodado sobre la barandilla, contemplaba las olas al claro de luna, esforzándome por pensar en todos los *souvenirs* históricos que debían sobrevenirme (y que no lo hacían) mientras que mi ojo, estúpido como el de un buey, contemplaba el agua, simplemente (carta a Bouilhet, 1 de diciembre de 1849; *Corr*. I, p. 539; énfasis nuestro).

El método perceptivo que Flaubert aprende durante el viaje, y que se vuelve una marca de su escritura novelística, consiste así en ser fiel a la sensación, antes que a la realidad: «...no escribí una sola reflexión. Solo formulaba de la manera más breve posible, es decir, la sensación, y no el sueño ni el pensamiento» (carta a Colet, 27 de marzo de 1853; *Corr*. II, p. 281). Pero, de hecho, ese tipo de mirada que se preconiza había aparecido previamente en la correspondencia flaubertiana, ya como un precepto de escritura[13], ya como un efecto de lectura[14]. De igual modo, otros componentes fundamentales de su poética (como la impersonalidad o la necesidad de *no concluir*), que la crítica rastrea ejemplarmente en este periplo, también pueden ser leídos en formulaciones previas del epistolario. La pregunta, entonces, permanece: ¿puede darse al recorte oriental de la correspondencia un estatuto poético específico?

Un principio útil de investigación sobre epistolarios consiste en pensar la carta, como escrito íntimo o personal, en relación con los géneros que la rodean o se acercan a ella en sus funciones y contenidos. En este caso, las cartas orientales de Flaubert están en contacto con otras dos textualidades: los *carnets de route*, en los que Flaubert toma notas durante el trayecto mismo, por un lado; las *notes de voyage*, que son una reescritura y una refundición de esas notas primeras (e incluso de la correspondencia oriental misma), por el otro[15]. Las cartas son, en gran medida, puestas en redacción de las notas que Flaubert toma durante el viaje y que no tienen como objetivo la redacción futura de un texto de viaje. Esto debe ser destacado: Flaubert, que ha escrito relaciones de viajes previamente[16], renuncia pronto, en Oriente, a esta idea. Entonces, ¿para qué anotar? En todo caso, la conclusión es que el *escrito de viaje oriental* de Flaubert resulta ser *el epistolario mismo*: las cartas constituyen el medio fundamental de puesta en relato de la aventura. Además, dichas cartas (a diferencia de lo que ocurre con la mayoría del epistolario flaubertiano) se escriben sin un norte literario, esto es, sin que Flaubert posea un proyecto de ficción en el horizonte[17]. En este sentido doble, las epístolas orientales son *cartas sin obra*: «Durante los primeros días me puse a escribir un poco pero, gracias a Dios, pronto me di

PDF generado a partir de XML-JATS4R

cuenta de que era inútil. Es mejor, simplemente, ser un ojo» (carta a Bouilhet, 13 de marzo de 1850; *Corr*. I, p. 602)[18].

O, mejor aún, son cartas del *fracaso de la obra*. Porque lo original en las cartas de Oriente no es tanto el tipo de mirada aplicada sobre las cosas del mundo, sino el hecho de que se escriban en la estela o en las réplicas de ese terremoto vital que fue para Flaubert el fracaso de la primera *Tentación de San Antonio*. En efecto, pocos días antes de iniciar la aventura oriental, Flaubert lee a sus amigos Bouilhet y Du Camp (en sesiones de lectura que se extienden durante varias horas) la primera versión de ese texto, sobre el que volverá varias veces a lo largo de su vida[19]. El resultado de la experiencia es conocido: Bouilhet y Du Camp recomiendan arrojar al fuego esa «monstruosidad» literaria en la que Flaubert había invertido el último par de años de su vida.

En consecuencia, el viaje está marcado, desde el comienzo, por la depresión y la necesidad de olvido (que son signos de una crisis vocacional[20]), y sus cartas no son tanto la elaboración de un proyecto cuanto la elaboración de un duelo del proyecto; se piensa menos en escribir que en no escribir:

> No tengo planes, no tengo ideas, no tengo proyectos [...]. No sé si la visión de las ruinas inspira grandes pensamientos, pero me pregunto de dónde viene el asco profundo que siento ante la idea de agitarme para que se hable de mí (carta a Bouilhet, 2 de junio de 1850; *Corr*. I, p. 627).

Parecería lógicamente un mal sitio para buscar una poética (en tanto serían más bien «cartas de la no poética») y, de hecho, Flaubert diagnostica esta situación de manera explícita:

> En cuanto a mí, literariamente hablando, no sé dónde estoy. A veces me siento anulado (el término es débil); otras veces el estilo *límbico* (en el estado de limbo y de fluido imponderable) pasa y circula en mí con calores embriagadores. Luego vuelve a caer. Medito muy poco; ocasionalmente, caigo en ensoñaciones (carta a Bouilhet, 14 de noviembre de 1850, *Corr*. I, p. 707; énfasis en el original).

Es evidente que debe establecerse una relación entre esta desorientación o extravío literarios, este vagabundeo sin norte estético (el «estilo límbico») con el vagabundeo del viaje propiamente dicho: es decir, la reflexión poética (en este caso, la reflexión sobre el extravío de la poética) se hace una con la experiencia del viaje (que es la del extravío límbico de la propia persona). En su periplo oriental, el viajero se vuelve, paradójicamente, consciente de los peligros de la conciencia excesiva en materia de literatura; o sea, de la falsedad de las poéticas:

> No, lo que nos falta es el principio intrínseco, el alma de la cosa, la idea misma del tema. Tomamos notas, hacemos viajes, miseria, miseria. Nos convertimos en eruditos, arqueólogos, historiadores, médicos y gente de gusto. Pero, ¿qué importa todo eso? ¿Dónde está el corazón, la expresión, la savia? (carta a Bouilhet, 2 de junio de 1850; *Corr*. I, p. 627-628).

Principio, alma, idea, corazón, savia: el lenguaje levemente idealista no debe llevar a confusión. Flaubert no postula aquí ninguna preeminencia del tema o contenido (una sustancia) sobre la forma (lo ornamental), sino la necesidad de practicar un abandono, un olvido[21]. En todo caso, es ese despojamiento mismo, la renuncia a la adopción de un rol particular (ser erudito, arqueólogo, incluso escritor) o de un objetivo literario (una obra), lo que permite encontrar la *idea* (entendida aquí más bien en su sentido griego, como *imagen*) pura de las cosas. El viaje no sirve, pues, para anotar e instruirse, sino para olvidar: lo que Flaubert aprende en el viaje por Oriente es, primeramente, el olvido de la poética. O que la nueva poética debe ser, principalmente, ese olvido.

Y, ciertamente, Flaubert declara, en sus cartas, que experimenta ese viaje como si fuera un amnésico o un idiota:

> Se produce en mí un progreso (?). [...]. Siento que me vuelvo cada día más sensible y más emotivo. Cualquier tontería me saca una lágrima del ojo. Mi corazón se vuelve puta, se *moja* por cualquier cosa. [...]. Caigo en ensoñaciones y distracciones sin fin. Estoy siempre como si hubiera bebido demasiado; además, me siento cada vez más inepto e inapto para comprender cualquier cosa que me expliquen. Mi memoria se retrae cada vez más. Luego, grandes furores literarios (carta a Bouilhet, 4 de septiembre de 1850, *Corr*. I, p. 678).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

En este punto, cabe preguntarse por qué un amnésico o un idiota querría tomar notas de viaje; en realidad, es precisamente *porque* se ha vuelto amnésico, *porque* se ha vuelto idiota, que Flaubert puede y necesita inscribir esas notas en su cuaderno: Flaubert aparece como un *Bouvard-et-Pécuchet* viajero que, en lugar de copiar fragmentos de textos, copia impresiones de manera libre e indistinta (la idea-imagen de las cosas). La percepción amnésica garantiza la ampliación de la sensibilidad, una proyección simpática del sujeto hacia la totalidad del mundo sobre la que Flaubert edificará su práctica novelística: anuladas las jerarquías del valor y la utilidad, destruidas las cadenas lógicas y temporales de la causalidad, todo fenómeno (por mínimo que sea) adquiere el derecho pleno a la representación literaria. De aquí se desprende que la amnesia (el *ennui*, la depresión) tiene la ventaja de hacer olvidar, destruir, toda poética; es decir, la mirada amnésica liquida toda idea preconcebida sobre la escritura y permite, simplemente, escribir, anotar:

> El terror de escribir mal nos invade como una niebla [...] de manera que, no osando avanzar, permanecemos inmóviles. ¿No sientes hasta qué punto nos volvemos *críticos* y tenemos poéticas personales, principios, ideas preconcebidas... en fin, reglas, exactamente igual que Delille y Marmontel? (carta a Bouilhet, 4 de septiembre de 1850; *Corr*. I, p. 676-677; énfasis en el original).

Con todo, esta forma de captación y de representación que homogeneiza las cosas del mundo no puede, todavía, constituirse en obra: el escritor viajero corre el riesgo de permanecer atrapado en el estado de *ivresse* que imposibilitaría todo pasaje de la percepción y de la nota a la literatura. Es aquí donde se manifiesta entonces el valor estrictamente *poético* de la correspondencia: por un lado, al traspasar la anotación del espacio individual del cuaderno privado al espacio plural y comunicativo de la carta compartida; por el otro, al sustraer al escritor de la fascinación que provoca la percepción-*rêverie* y someterlo a una gimnasia continua (un ritmo) de escritura.

IV. EL EPISTOLARIO ORIENTAL COMO PRÁCTICA DEL RECUERDO

Será pues a partir de esa experiencia fundamental de olvido y extravío (tanto literario como geográfico) que pueda nacer una nueva literatura: aquella que queda plasmada en la práctica epistolar. Porque, si Flaubert *anota* su viaje (y la nota es producto de la amnesia), lo que *escribe* es la carta, que pasa a ser entonces un producto de la memoria, segunda potencia, fuerza o facultad, que, como el olvido, recorre toda la aventura oriental[22].

En efecto, así como durante el viaje por Oriente «la memoria se retrae cada vez más» (*Corr*. I, p. 678), y la imaginación literaria cede el paso a formas más puras de la percepción, Flaubert deja igualmente constancia de un movimiento contrario, una experiencia recurrente de anamnesis o de reconocimiento en la que la literatura parece retornar de una manera más libre, entrecruzada con la vida. De este modo, a un Bouilhet transido de *ennui*, incapaz de escribir un cuento de «tema chino» porque no puede captar con precisión su ambiente natural, Flaubert recomienda una terapéutica que consiste en desestimar de plano esa inquietud documental. El remedio (que había curado su propia acedia) era resultado del análisis de su propia experiencia frente a la naturaleza de Oriente:

> Todo lo que veo aquí, es como si lo viera por segunda vez [...]. Hay paisajes por los que ya he pasado, es innegable. [...] es que estamos demasiado avanzados en materia de arte como para equivocarnos sobre la Naturaleza. Así que, escribe (carta a Bouilhet, 4 de septiembre de 1850; *Corr*. I, p. 680).

Como es claro, la contradicción entre memoria y olvido es solo aparente: de Paul Ricœur (2010) a Harald Weinrich (1999), se reconoce que la relación entre ambas fuerzas es de carácter dialéctico. En ese sentido, la experiencia de olvido abre a Flaubert la posibilidad de que la literatura pueda ser recordada, devuelta a la conciencia, pero liberada de las tradiciones o constricciones a las que estaba sometida hasta entonces (su pertenencia exclusivamente libresca o su carácter de proyecto: en definitiva, su *ser para algo*), como parte de

PDF generado a partir de XML-JATS4R

una memoria que pasa, ahora, a confundirse con las experiencias de la vida. En otras palabras, lo que Flaubert termina de descubrir en Oriente es que los límites entre lo leído y lo vivido son porosos, y que literatura y naturaleza se confunden[23]. A partir de ese momento (que es un momento de olvido de la diferencia entre ambas categorías), se vuelve posible escribir: «así que, escribe». En lo sucesivo, la literatura será la encargada de producir en el lector esa misma anamnesis, el reconocimiento de la imagen literaria como imagen natural, experiencia propia y auténtica que se adquiere (que se recuerda) independientemente de la «realidad»: «[En un libro] [l]a vida, el movimiento, son aquello que hace que uno exclame: "¡Es eso!", aunque nunca haya visto los modelos» (carta a Leroyer de Chantepie, 12 de diciembre de 1857; *Corr*. II, p. 784[24]).

La función de reconocimiento y de memoria que es propia de la literatura aparece en la carta oriental en una doble instancia. En primer lugar porque, en tanto reelaboración de la nota tomada al calor de la impresión, la escritura epistolar implica recordar la experiencia pasada e incluirla en una unidad textual mayor, coherente y ordenada: un discurso, en suma. En segundo lugar porque, a diferencia de la nota, dicho discurso está constitutivamente dirigido a un otro, a quien se quiere hacer partícipe de la experiencia. Y en esto, nuevamente, la epístola encarna nítidamente una de las funciones fundamentales que Flaubert asigna a la literatura, esto es, producir un encuentro entre escritor y lector: «Cada voz encuentra su eco. A menudo pienso [...] en los seres desconocidos, por nacer, extraños, que se conmoverán con las mismas cosas que yo. Un libro crea una familia eterna en la humanidad» (carta a Colet, 25 de marzo de 1854; *Corr*. II, p. 541).

Desde el comienzo del trayecto, incluso antes de dejar Francia, Flaubert se esfuerza por convertir sus cartas en un espacio de reunión con su destinatario[25], una forma de viajar (vivir) juntos:

> Pienso en ti sin cesar, tu imagen me acompaña a todas partes (carta a la madre, 27 de octubre de 1849; *Corr*. I, p. 516).

> Intenta, pobre vieja, ponerte en mi lugar cuando esté en ruta. Piensa en todas las cosas que veré... (carta a la madre, 28 de octubre de 1849; *Corr*. I, p. 517).

> Me dices, pobre madre amada, que te resulta enojoso no poder seguirme paso a paso, al menos con el pensamiento. Toma tu mapa de Egipto y sigue, con la punta de tus tijeras, el Nilo, subiendo hasta Ipsambul, o hasta Asuán, si prefieres (carta a la madre, 3 de febrero de 1850; *Corr*. I, p. 585).

> En la absorción de todo lo que precede, mi viejo, tú estuviste siempre presente. [...]. Lamentaba (el término es débil) que no estuvieras ahí. Yo disfrutaba por mí y por ti, me excitaba por ambos y te tocaba una buena parte, no te preocupes (carta a Bouilhet, 13 de marzo de 1850; *Corr*. I, p. 607).

> Pienso mucho en ti, canalla: te veo andando por las calles de Rouen, con los codos apretados, la nariz al viento, tu bastón y el sombrero gris, ahora que estamos en verano. En este momento, martes 4 de junio, dos horas y media de la tarde, te veo doblando por la esquina de la calle Ganterie, al lado de la cruz (carta a Bouilhet, 2 de junio de 1850; *Corr*. I, p. 632).

Compartir la experiencia (provocar el reconocimiento) no significa hacer un *relato de viaje*, género en el que el escritor de la epístola alcanzaría una preeminencia desmesurada por sobre su destinatario y que fijaría su texto en todos los *clichés* discursivos que, desde el principio, se ha querido evitar[26]. Por el contrario, la carta es un auténtico instrumento de ligazón (es decir, literatura) en la medida en que se vuelve un objeto híbrido capaz de reunir y de yuxtaponer, en un mismo discurso, tiempos, espacios, acciones y personajes heterogéneos.

Esa hibridez consustancial de la epístola responde bien a la fundamental confusión de elementos que, como hemos visto, la mirada aprendida y practicada en Oriente operaba sobre la vida[27]. Es que, en realidad, la escritura epistolar no hace más que absorber e incorporar una mixtura que Flaubert encuentra en Oriente y que, posteriormente, elevará a cifra de la condición general del mundo (por lo tanto, también de su escritura novelística):

> Lo que amo del Oriente es esa grandeza que se ignora, y esa armonía de cosas disparatadas. Recuerdo a un bañista que tenía en el brazo izquierdo un brazalete de plata, y en el otro una úlcera. Ése es el Oriente auténtico y, por ello, poético: bribones con harapos de pasamanería y completamente cubiertos de parásitos. Dejad en paz los parásitos: al sol, trazan arabescos de

PDF generado a partir de XML-JATS4R

> oro. [...]. Quiero que haya una amargura en todo [...] y que la propia desolación esté en el entusiasmo (carta a Colet, 27 de marzo de 1853; *Corr*. II, p. 283).

En la carta, esa mixtura no tiene otra finalidad que la de devenir imagen, ser descrita y comunicada a un otro (el destinatario) para su reconocimiento: como afirma Moussa (1996, p. 79), las cartas de Oriente son el resultado de un compromiso entre el deseo casi fisiológico de ingurgitación de lo real y la voluntad estética de restituir ese real como un puro espectáculo, un *tableau* o cuadro. En eso, la carta de Oriente vuelve a condensar la condición fundamental de la praxis literaria tal como Flaubert la registra en el prefacio que escribe para *Dernières chansons* (libro póstumo de Bouilhet, aparecido en 1872), su único texto público que se acerca a la formulación conceptual de una poética:

> En fin, si los accidentes del mundo, desde el momento en que son percibidos, se aparecen como transpuestos para ser usados en una ilusión a describir, de manera que todas las cosas (incluida la propia existencia) no parecerían tener otra utilidad [...], entonces sí, se puede escribir, se puede publicar (Flaubert, *OC*IV, p. 656).

Describir el mundo como una pura ilusión (para un lector) es el *gesto* que Flaubert aprende en la redacción del epistolario oriental y que determinará, en lo sucesivo, su poética narrativa. Se trata, en cierto modo, de escribir a la manera del bañista egipcio ulcerado y adornado con joyas, entremezclando lo eterno y lo momentáneo, lo alto y lo bajo, el movimiento y el reposo, sin tener otro objetivo o finalidad que la práctica del gesto mismo.

V. CONCLUSIÓN

Como queda dicho, la carta es un momento de *anamnesis*, de recuerdo y de reconocimiento que permite producir un texto, una obra, solo aparentemente limitada y acotada. En otras palabras, si el hastío es el olvido (el fracaso de la obra, el cansancio de la literatura), la escritura epistolar permite a Flaubert salir del *ennui*, reelaborarlo (reelaborar sus notas), mediante una práctica que es, por un lado, lo bastante sostenida como para constituir un hábito y, por el otro, lo bastante rara como para producir un objeto particularizado (*tal* carta que describe *tal* acontecimiento o paisaje para *tal* destinatario). En su recurrencia, la carta (oriental) se vuelve entonces una gimnasia, un ritmo entre olvido y memoria; una praxis que linda con lo autotélico, pero que debe construir una imagen para un otro (es decir, establecer un diálogo); una praxis que reúne observación, recuerdo, imaginación, reflexión poética, narración y descripción: todo ello volcado en un *discurso*, elemento unificador y fluido, que puede ser moldeado de nuevo, revisitado en una próxima carta. Ese ritmo, ese diálogo, esa yuxtaposición y esa reescritura encierran ya, reunidos en la carta oriental, lo que Flaubert llamará posteriormente el *estilo*.

En resumen, lo que las cartas de Oriente dejan ver es que un mismo principio poético o constructivo fundamental informa tanto la prosa epistolar como la prosa ficcional. Dicho principio constructivo consiste en un modo de entretejer lo general y lo particular, lo abstracto con lo concreto-material, lo emocional y lo reflexivo, etc., en relación con un destinatario, a partir de un concepto específico de la vida como *continuum*, como ritmo. La correspondencia flaubertiana (en general, pero la de Oriente en particular) aparece entonces no como reservorio que informa sobre la obra ficcional (función ancilar, documental), sino como vía literaria alternativa para captar, explorar y reproducir ese *continuum*. En otros términos, se trata de rastrear, en Flaubert, no una poética en la correspondencia (ni una poética de la correspondencia), sino de ver los modos en que la correspondencia se vuelve poética en sí misma.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barthes, R. (2004). *Lo neutro*. México: Siglo XXI Editores.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Caraion, M. (2003). *Pour fixer la trace: photographie, littérature et voyage au milieu du XIXème siècle*. Ginebra: Librairie Droz.

De Biasi, P.-M. (2009). *Gustave Flaubert. Une manière spéciale de vivre*. París: Grasset.

Flaubert, G. (1973-2007). *Correspondance. Tomes I-V*. París: Éditions de La Pléiade-Gallimard.

Flaubert, G. (2013). *Œuvres complètes II.* París: Éditions de La Pléiade-Gallimard.

Flaubert, G. (2021). *Œuvres complètes IV.* París: Éditions de La Pléiade- Gallimard.

Gothot-Mersch, C. (1993). *La correspondance de Flaubert: une méthode au fil du temps*. En Raymonde Debray-Genette y Jacques Neefs (eds.). *L'œuvre de l'œuvre. Études sur la correspondance de Flaubert* (pp. 43-57). Saint Denis: Presses Universitaires de Vincennes.

Green, A. (2010-2011). *Flaubert: remembering, forgetting, creating. Nineteenth-Century French Studies, 39 (1-2)*, 119-130.

Hendrycks, A. (1994). *Flaubert et le paysage oriental. Revue d'histoire littéraire de la France, 94*, 996-1010.

Ippolito, Ch. (2001). *Narrative memory in Flaubert's Works.* Nueva York: Peter Lang.

Leclerc, Y. (2001). *Les éditions de la correspondance de Flaubert. Recherches sur l'épistolaire, 27*,157-166.

Martinez, M. (2002). *Flaubert: le Sphinx et la Chimère*. París: L'Harmattan.

Milner, J.-C. (2004). *El paso filosófico de Roland Barthes*. Buenos Aires: Amorrortu.

Moussa, S. (1996). *Signatures: ombre et lumière de l'écrivain dans la Correspondance d'Orient de Flaubert. Littérature, 104*, 74-88.

Moussa, S. (2019). *L'Orient-Souvenir. Le surgissement du passé autobiographique dans le périple méditerranéen de Flaubert. Flaubert. Revue critique et génétique, 22*. Recuperado el 15 de ago. de 2022, desde: https://journals.openedition.org/flaubert/3902

Poyet, T. (2008). *Flaubert ou une conscience en formation. Éthique et esthétique de la correspondance. 1830-1857*. París: L'Harmattan.

Rancière, J. (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Reid, M. (1995). *Flaubert correspondant*. París: SEDES.

Ricœur, P. (2010). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Séginger, G. (2000). *Flaubert. Une éthique de l'art pur*. París: SEDES.

Weinrich, H. (1999). *Leteo. Arte y crítica del olvido*. Madrid: Siruela.

Notas

*Es licenciado en Letras por la UBA y doctorando en Literatura por la misma universidad. Correo electrónico: jorgeluiscaputo@gmail.com

[1]Somos conscientes de las (equivocadas) implicancias que se esconden en el uso de un término tan indefinido como el de «Oriente», lo «oriental», etc. Sin embargo, es el propio Flaubert quien, de acuerdo con los usos sociales de su tiempo, emplea el término y sus derivados para designar conjuntos y realidades absolutamente diversos. La tradición crítica ha continuado con estas referencias que cristalizan bien el imaginario de una época.

[2]Al respecto, ver los estudios clásicos de Gisèle Séginger (2000), Ildikó Lörinszky (2002) y Pierre-Marc de Biasi (2009).

[3] Poco después de la muerte de Flaubert, Maupassant publica algunos extractos de su correspondencia, en la crónica «Gustave Flaubert d'après ses lettres» (publicada en *Le Gaulois*, el 6 septiembre de 1880). La primera edición general de la correspondencia (muy incompleta y expurgada) comienza a publicarse en 1887, bajo control de Caroline Commanville, sobrina de Flaubert. Para una historia de las ediciones, ver Leclerc (2001).
En cuanto a la noción de «teoría», tomamos el término de la última de las compilaciones de la correspondencia disponible en español: la *Correspondencia teórica*, de Flaubert, editada por Editorial Mardulce, compilada y traducida por Damián Tabarovski. Para un estudio general de las cartas de Flaubert, remitimos a los siguientes trabajos: Gothot-Mersch (1993), Reid (1995), Martinez (2002) y Poyet (2008).

[4]A excepción del prefacio a *Dernières chansons* (1872), de Louis Bouilhet (sobre el que volveremos), Flaubert evita la escritura y la publicación de prólogos u otros textos críticos. Existen, es cierto, planes y esbozos de textos prologales, pero ninguno alcanza la instancia de publicación (de hecho, conocemos algo de ellos *por la correspondencia*). Con respecto a los diarios íntimos, existe solo un *cahier intime* que Flaubert lleva adelante durante 1840-41.

[5] En francés en el original. En adelante, todas las traducciones de esta lengua nos pertenecen.

[6] En este sentido, podría afirmarse para Flaubert lo mismo que para Roland Barthes: que «ningún filósofo fue su guía» (ver Milner, 2004, p. 11). El pensamiento conceptual suele aburrir a Flaubert, que de la filosofía toma más bien (a la manera de Paul Valéry), «algo de su color».

[7]En adelante, las citas de la correspondencia de Flaubert se hacen de acuerdo con la edición de La Pléiade, indicando volumen y número de página, así como destinatario y fecha para facilitar su ubicación.

[8]A excepción de algunos ejemplos específicos (la carta dirigida a Sainte-Beuve y la carta pública a Wilhelm Froehner, ambas a propósito de sus respectivas críticas sobre *Salammbô*), las cartas de Flaubert no están pensadas para su publicación. Sin embargo, algunos casos son ambiguos: por ejemplo, el intercambio epistolar con H. Taine sobre las condiciones de la imaginación poética y su relación con los estados alterados de la conciencia (las alucinaciones, fundamentalmente). En efecto, hay allí una perspectiva de que el contenido de esa correspondencia será editado, al menos, de manera parcial (lo que de hecho ocurre: Taine selecciona y publica fragmentos de esas cartas en su obra *De l'intelligence*, sin mencionar que corresponden a Flaubert). Más allá de eso, es evidente que existe el horizonte de una publicación *post mortem* de la correspondencia, lo que explica la concertada quema de cartas emprendida por Flaubert y su amigo Du Camp, y de la cual tenemos noticia por la propia correspondencia.

[9]La historia editorial de la correspondencia corrobora esta presunción: esas cartas han sido agrupadas y editadas habitualmente como un todo, tanto en francés como en otras lenguas.

[10]De hecho, la última selección de la correspondencia (en español), intitulada *Correspondencia teórica* y editada por Mardulce, no incluye ninguna carta oriental.

[11] Por ejemplo, en carta a Feydeau en 1860: «Revienta tus ojos a fuerza de mirar sin pensar en ningún libro —es la manera correcta. En lugar de uno, aparecerán diez, cuando vuelvas a tu hogar en París. Cuando se observa las cosas para un fin, no se ve más que un aspecto de ellas» (carta a Ernest Feydeau, 4 de julio de 1860; *Corr*. II, p. 96).

[12]Hendrycks (1994) y Caraion (2003) destacan la práctica de esta forma de percepción (una mirada que integra todas las imágenes sin clasificación o jerarquía preestablecida) como una de las características basales de la escritura de Flaubert de madurez.

[13]«Observa bien todo, estúdiame cada detalle, conviértete en pupila» (carta a Le Poittevin, 26 de mayo de 1845; *Corr*. I, p. 234).

[14] «Cuando leo Shakespeare, me vuelvo más grande, más inteligente y puro. [...]. Ya no soy hombre: soy ojo» (carta a Colet, 27 de septiembre de 1846; *Corr*. I, p. 365).

[15]La historia textual y editorial de estas notas y cuadernos es demasiado compleja para resumirla aquí. Al respecto, ver Bruneau (en Flaubert, *Corr*I, pp.1054-1055) y, sobre todo, Gothot-Mersch (en Flaubert, *OC*II, pp. 1494-1502).

[16] El viaje a Córcega que realiza al terminar sus estudios en el *Collège de Rouen* y, sobre todo, *Par les champs et par les grèves* (1847), texto sobre su trayecto por Bretaña escrito a dos manos con Maxime Du Camp. En lo esencial, ese libro permaneció inédito (apenas algunos fragmentos fueron publicados en revistas), pero constituye una obra cerrada.

[17]Podría objetarse que, durante el viaje, Flaubert formula diferentes planes de escritura. El 14 de noviembre de 1850, desde Constantinopla, escribe a Louis Bouilhet: «En cuanto a temas, tengo tres: 1.º *Una noche de Don Juan* [...]; 2.º la historia de *Anubis* [...]; 3.º mi novela flamenca de la joven que muere virgen y mística» (*Corr*. I, p. 708). También la idea del *Dictionnaire des Idées Reçues* reaparece en algunas de las cartas. Flaubert llega incluso a escribir algunos fragmentos de *Une nuit de Don Juan* durante el propio viaje. Sin embargo, estos proyectos no son trabajados sistemáticamente y, sobre todo, la correspondencia oriental no se organiza en torno a ellos.

[18]Véase esta nota tomada de uno de los *cahiers*: «Tenía la intención de escribir mi viaje por párrafos, en forma de pequeños capítulos, poco a poco, cuando tuviera tiempo. Era irrealizable» (Flaubert, *OC*II, p. 597).

[19]En 1856 y, finalmente, en 1874.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

[**20**]A este olvido principal, cabe añadir otros dos: el de las tragedias familiares (muertes de padre y hermana ocurridas en 1846, con pocas semanas de diferencia) y, acaso más importante, el de la crisis nerviosa que afecta a Flaubert desde 1844.

[**21**]*Tomar* notas, *hacer* viajes, devenir *algo*: todos los verbos rechazados por Flaubert son verbos de la voluntad, la posesión (el querer-asir, en términos de Barthes; ver Barthes, 2004).

[**22**]Sarga Moussa (2019) ha analizado el viaje oriental flaubertiano como experiencia de memoria, aunque en un sentido diferente al que practicamos aquí (limitado, en su caso, a una memoria autobiográfica). Para un estudio más general del problema de la memoria en la poética flaubertiana, ver Green (2010-2011) e Ippolito (2001).

[**23**]Como ha mostrado Pierre-Marc de Biasi (2009), la propia práctica novelística de Flaubert da testimonio de este postulado: la escritura ficcional flaubertiana se construye como una red en la que recuerdos personales, documentos, archivos, préstamos literarios, observaciones sobre el terreno y demás materiales verbales se confunden en un pie de igualdad ontológica, sin privilegio o autoridad de uno sobre otro. A su vez, algo de la confusión entre naturaleza y literatura se daba, de hecho, desde el inicio del viaje, tal como Flaubert lo registra en la primera carta que envía a su amigo Bouilhet desde El Cairo y en la que relata el cruce del Mediterráneo que ya hemos comentado: «[Mirando el océano] [p]ensé varias veces en Racine, sentado en su gabinete con su peluca y su traje del siglo xvii, trabajando su imaginación para combinar "la llanura líquida" con "la montaña húmeda"; pensé en todos los borbotones que veía en idea, y qué tranquilo caos creaba todo eso en su cabeza» (1 de diciembre de 1849; *Corr*. I, p. 539). Sobre la comunicación entre arte y vida en Flaubert, resulta útil volver a los ensayos que Jacques Rancière (2011) dedica al autor de *Madame Bovary*.

[**24**] *¡Es eso!, C'est cela*, es la fórmula que marca siempre en Flaubert que ese reconocimiento (que produce un efecto de maravilla o despertar) ha tenido lugar en el lector: «Algunas páginas exhalan un perfume del Mediodía que me penetra; uno exclama: "Es eso"» (carta a Flavie Vasse de Saint-Ouen, 27 de diciembre de 1864; *Corr*. III, p. 418); «Las descripciones son excelentes, los caracteres están bien observados. Todo el tiempo uno dice: es eso, y cree en vuestra ficción» (carta a Joris-Karl Huysmans, 7 de marzo de 1879; *Corr*. V, p. 568).

[**25**]Su madre Caroline Flaubert y su amigo Louis Bouilhet, principalmente.

[**26**] «Me parece que siendo, como eres, un hombre inteligente, no esperas de mi parte una *narración* de mi viaje» (carta a Bouilhet, 1 de diciembre de 1849; *Corr*. I, p. 538, énfasis en el original).

[**27**]Así, por ejemplo, en el relato de su ascenso a la cúspide de la pirámide de Kefrén, Flaubert se permite introducir un pensamiento dirigido a los premios escolares de retórica que se disputan dos alumnos privados de Bouilhet: «Sí, fue allí, sobre la pirámide de Kefrén, en medio de mis árabes que resoplaban por haberme empujado hasta la cima [...], que, reuniendo todas las fuerzas de mi alma, y vuelto hacia el oriente, me pregunté: "¿Quién tiene más capacidad, de Pigny o de Defodon?!!!". Lo repetí, grité para escuchar el eco. Pero no hubo eco, y los buitres que volaban en torno a mí ascendieron todavía más, llevando a los cielos ese enigma eterno» (carta a Bouilhet, 15 de enero de 1850; *Corr*. I, p. 568). El tono burlesco del pasaje no anula la yuxtaposición entre la solemnidad de la historia antigua (la tumba monumental, perenne) y la inanidad de la historia burguesa contemporánea (la *distribution des prix* en un colegio de provincias): lo sublime se nivela con lo mínimo, lo efímero es visto *sub specie aeternitatis*, así como lo eterno aparece *sub specie momenti*.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

DOSSIER: «CARTAS ABIERTAS. EPISTOLARIO Y EXPERIENCIAS DE ESCRITURA EN EL SIGLO XIX FRANCÉS»

«ESTO NO ES UNA CARTA»: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA POSTURA DE AUTOR EN LA CORRESPONDENCIA DE MALLARMÉ

Miguez, Ramiro

Ramiro Miguez
ramirojmiguez@gmail.com
Universidad del Salvador, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 33, núm. 69, 2022
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 10 Abril 2022
Aprobación: 16 Junio 2022

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604138006/

Resumen: Este artículo se propone indagar la relación entre postura autoral (Meizoz, 2005) de Stéphane Mallarmé y su correspondencia. Para ello, se recupera la noción de «*horreur des lettres*» [«miedo de las cartas»], propuesta por Bertrand Marchal junto con un tópico que aparece recurrentemente en el epistolario del poeta a lo largo de su vida, «*Ceci n'est pas une lettre*» [«Esto no es una carta»]. Consideramos que esta negación del estatuto genérico de la carta es una traducción de los postulados que aparecen en los poemas y ensayos del autor, particularmente, el deseo de alejar la figura autoral de la obra.

Palabras clave: Epistolario, Cartas, Poética, Postura de Autor, Stéphane Mallarmé.

Abstract: *The main purpose of this article is to search the relationship between the authorial stance (Meizoz, 2005) of the French poet Stéphane Mallarmé and his correspondence. In order to do this, the concept developed by Bertrand Marchal of* "horreur des lettres" [*"fear of letters"*] *will be revised along with a recurrent topic in the poet's correspondence,* "Cecin'est pas une lettre" *["This is not a letter"]. We consider that this denial of the letter's generic status is a translation of the ideas found in his essays and poems, especiallythe compulsion of erasing the author's figure in his works.*

Keywords: *Epistolary*, *Letters*, *Poetics*, *Authorial Stance*, *Stéphane Mallarmé*.

POSTURA Y CORRESPONDENCIA

Quisiéramos reflexionar en torno a la recurrencia que tiene, en el epistolario del poeta francés Stéphane Mallarmé, la negación del estatuto de la carta. Es sorpresivo que, dentro de la variada correspondencia del autor, en donde el formato y la extensión de las cartas cambian radicalmente según la situación que esté viviendo, el único elemento que se mantiene es, paradójicamente, la negación de la pertenencia genérica de esos escritos. A lo largo de estos textos, reaparecen varias fórmulas ligadas a esta idea de negación epistolar[1], todas ellas resumibles en la idea «*Ceci n'est pas une lettre*» [«Esto no es una carta»]. Consideramos que este giro retórico de la correspondencia se encuentra ligado tanto a la poética del autor como a su lugar dentro del campo literario.

El crítico Bertrand Marchal, quien editó por primera vez la correspondencia completa en 2019, explica este motivo recurrente de la siguiente forma:

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

> *Dans le «Ceci n'est pas une lettre» de Mallarmé, il y a sans doute moins que dans le «Ceci n'est pas une pipe» de Magritte, mais plus qu'une simple affectation de modestie. [...] la dénégation visant la lettre peut rappeler aussi une autre dénégation caractéristique du poète lorsqu'il évoque son œuvre poétique, une autre dénégation qui pourrait se formuler ainsi: ceci n'est pas un livre.*
>
> [En el «Esto no es una carta» de Mallarmé, puede encontrarse, indudablemente, menos que en «Esto no es una pipa», de Magritte, pero se trata mucho más que de una simple afectación y modestia. [...] la negación de la carta puede recordar también otra negación característica del poeta cuando evoca su obra poética, otra negación que puede formularse de la siguiente manera: esto no es un libro] (Marchal, 2019, p. IV).

En este fragmento, Marchal tensiona la relación entre el *topos* del epistolario de Mallarmé y su labor poética, por lo que nos permite entender una y otra instancia de escritura (la epistolar y la poética) como coetáneas y pertenecientes a un mismo proyecto. La relación se problematiza, sin embargo, al pensar el lugar que ocupa la carta o, más bien, las exigencias lingüísticas de la carta, dentro de la reflexión que realiza Mallarmé acerca del lenguaje. Recordemos que, dentro de la vasta producción lírica que emergió en Francia durante el final del siglo XIX, la obra del poeta destaca por su perfección formal y su profundidad filosófica, en ella se anuncia (y en cierto modo, también se celebra) la incapacidad del lenguaje para nombrar el mundo. Concibe la poesía como el tipo más elevado de escritura, puesto que es consciente de su propia mentira[2].

A partir de esto, cabe preguntarnos cómo leer la carta y su constante negación dentro del proyecto mallarmeano, puesto que, en ella, se ubica, en primer lugar, la confianza en la transmisibilidad del lenguaje junto con la obligatoriedad de un remitente. ¿Cómo conciliar la carta y su pretendida legibilidad con el celebrado hermetismo de la poética mallarmeana?

LA POSTURA DE UN ¿AUTOR INVISIBLE?

La postura literaria puede considerarse como un concepto heredero del *ethos* aristotélico y, por lo tanto, una estrategia del emisor de posicionarse en su discurso. Jerôme Meizoz, en *Posturas literarias* (2015), la define como «la manera singular de ocupar una "posición" en el campo literario» (p. 12). Esta posición particular se conforma a partir de una doble vertiente: la individualidad del autor, que puede encontrarse en discursos públicos o fotografía; y la asimilación de este a diferentes posturas en un tiempo dado. En el siglo XIX francés, existía un gran reservorio de posturas, los artistas podían establecer una genealogía con el dandismo, los parnasianos o, también, a partir de ese constructo llamado «poeta maldito», solo para nombrar algunos ejemplos.

La noción de poeta maldito roza a Stéphane Mallarmé, ya que Paul Verlaine decidió incluirlo en su antología *Les poètes maudits* (1884) y le encarga una biografía que funcione como corolario de sus poemas. Mallarmé la escribe en una célebre carta a Verlaine en donde expone sus filiaciones familiares y literarias. Allí se ocupa de mostrarse casi como un burgués, un profesor de inglés que no se siente a gusto en su profesión y que desciende de una familia sin interés en el arte, descripción que dista considerablemente de la concepción de poeta maldito a la que Verlaine busca asimilarlo.

Sumado a esta disonancia entre la figura del poeta maldito y la autofiguración de Mallarmé, el trabajo poético del autor plantea, desde sus escritos más tempranos, la necesidad de alejarse de su obra, como indica en «Crise de vers»:

> *L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poëte* [sic]*, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase.*
>
> [La obra pura implica la desaparición elocutoria del poeta, quien cede la iniciativa a las palabras, movilizadas por el choque de su discrepancia; se iluminan con reflejos recíprocos como el trazo virtual de fuego sobre pedrerías, reemplazando la respiración perceptible en el antiguo soplo lírico o la entusiasta dirección personal de la frase] (Mallarmé, 1961, p. 366).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Esta idea de la «desaparición elocutoria del poeta», que da lugar en el verso al teatro del lenguaje, creó un lugar común en la crítica que lee la obra de Mallarmé como el punto más alto de aquel ideal emprendido por Gustave Flaubert sobre el alejamiento del autor en su obra. Los planteos de Mallarmé fueron la piedra fundacional del posterior estructuralismo. Hugo Friedrich (1958) considera que «[j]unto con Rimbaud, Mallarmé representa el abandono más radical de la lírica de la vivencia y de la confesión y con ello un tipo de poesía que por entonces todavía estaba representado, con grandeza, por Verlaine» (p. 71). Roland Barthes (1994) radicaliza esta propuesta en «La muerte del autor» al considerar que «toda la poética de Mallarmé consiste en suprimir al autor en beneficio de la escritura» (p. 67).

Sin embargo, no debemos confundir poética con correspondencia, y mucho menos las exigencias de los poemas con la ubicación del autor en el campo literario. Buscar desaparecer de la obra es, paradójicamente, una forma de ubicarse en el campo. De hecho, Bourdieu (2015) lleva un paso más adelante esta idea y los propone como los primeros representantes de una postura literaria opuesta a las posiciones dominantes:

> La oposición entre Mallarmé y Verlaine es la forma paradigmática de una división que se ha ido constituyendo progresivamente, y afirmando cada vez con mayor claridad a lo largo del siglo XIX, la que se establece entre el escritor profesional, condenado por su propósito a llevar una vida formal, regular, casi burocrática y el escritor aficionado, diletante burgués para quien la escritura es un pasatiempo o una afición, o bohemio extravagante y miserable que vive de todos los oficios humildes que ofrecen el periodismo, la edición o la *enseñanza* (Bourdieu, 2015, p. 398, el resaltado es nuestro).

La idea de oposición es central para analizar la figura de autor: «la postura de un autor se despliega por lo general en relación a, por no decir en contra de, otras posturas sobresalientes en las obras mismas» (Meizoz, 2015, p. 19). La postura de Mallarmé como un profesor agobiado y casi burgués dista bastante de otras contemporáneas, como puede ser la de Arthur Rimbaud o Paul Verlaine. Es más, dista radicalmente del poeta que él considera su maestro, Charles Baudelaire[3].

La correspondencia es un terreno fértil para pensar todas estas contradicciones respecto a la postura de Mallarmé, puesto que en ella, y particularmente en las cartas de juventud, el poeta se cuestiona su lugar en el campo y lo construye distanciándose del Romanticismo. Resulta claro que esta negación de la aparición del autor en la obra no es sino un síntoma de su proyección en el campo contra la excesiva subjetividad del movimiento anterior. Las cartas, además, comparten la misma dualidad de universos que la postura literaria. Meizoz plantea que la acción postural «se manifiesta en el vértice de lo individual y lo colectivo: en tanto variación de lo individual de una posición, la postura se incorpora a un repertorio que se encuentra presente en la memoria de las prácticas literarias» (p. 18). La correspondencia, y particularmente la correspondencia de los escritores, se encuentra en un espacio liminal entre lo público y lo privado. En su estudio sobre los usos de la correspondencia, Roger Chartier es particularmente claro en este aspecto al oponer los corresponsales anónimos con los que gozan de cierto renombre «[...] *les correspondances des écrivains, des artistes, des hommes politiques sont l'objet d'éditions et d'études qui permettent entrer au plus profond de ce que l'oeuvre ou l'action masque*» [«las correspondencias de escritores, artistas o políticos son el objeto de ediciones y estudios que permiten entrar más profundamente a aquello que la obra o la acción esconde»] (Chartier, 1991, p. 451). En fin, la correspondencia y la postura de autor pertenecen a una instancia intermedia entre lo público y lo privado, aspecto que no aparece con otras escrituras del yo como puede ser el diario íntimo, perteneciente, de forma exclusiva, al ámbito de lo privado.

Correspondencia y obra poética forman aquí un espejo que nos permite analizar la proyección del autor dentro del campo literario en un momento dado. Esto puede verse claramente en una carta dirigida a Albert Mockel, quien encarga a Mallarmé un retrato personal, «*[f]aites moi comme je puis vous apparaître de loin et littérairement, voilà l'intérêt*» [«[d]escríbame como puedo parecerle de lejos y literariamente, he aquí el verdadero interés»] (Mallarmé, 2019, p. 750), en donde puede verse el uso de la correspondencia para controlar la imagen pública, cosa que también ocurre en la célebre carta anteriormente citada a Paul Verlaine. Allí el poeta construye una particular genealogía, en donde coexisten innumerables empleados de la administración pública, junto con otros que tienen un interés en la literatura y, además, participaron en

la publicación de *Vathek* (1786), en Francia, obra que influye enormemente a Mallarmé; podría decirse que tiene un doble linaje administrativo-burgués y administrativo-literario:

> *Je retrouve trace du goût de tenir une plume, pour une autre chose qu'enregistrer des actes, chez plusierus de mes ascendants: l'un, avant la création de l'Enregistrament sans doute, fut syndic des Librairies sous Louis XVI, et son nom m'est apparu au bas du Privilège du roi placé en tête de l'édition originale française du* Vathek *de Beckford que j'ai réimprimé.*
>
> [Encuentro el gusto por tener una pluma para otra cosa que no sea registrar actas en muchos de mis ascendientes: uno, sin duda antes de la creación del Registro, fue síndico de libreros y su nombre se me ha aparecido debajo del privilegio del rey ubicado al comienzo de la edición original de *Vathek*, de Beckford, que yo reimprimí] (Mallarmé, 2019, p. 571).

En la correspondencia, un autor puede construir su postura autoral y marcar, desde lo aparentemente privado, su imagen pública. La tensión aparece al pensar la poética en relación con la correspondencia, puesto que, en el primer caso, «solo el lenguaje actúa, "performa", y no "yo"» (Barthes, 1994, p. 67). En la correspondencia, en cambio, se performa una postura de autor, como puede verse en el siguiente pasaje:

> *Henri* [Cazalis]*, qu'il y a loin de ces théories de composition littéraires à la façon dont notre glorieux Emmanuel* [des Essarts] *prend une poignée d'étoiles dans la voie lactée pour les semer sur le papier, et les laisser se former au hasard en constellations imprévues! Et comme son âmeenthousiasme* [sic]*, ivre d'inspiration reculerait d'horreur devant ma façon de travailler! Il est le poète lyrique, dans tout son admirable épanchement. Toutefois, plus j'irai, plus je serai fidèle à ces sévères idées que m'a léguées mon grand maître Edgar Poë!*
>
> [¡Henri [Cazalis], hay un largo recorrido entre estas teorías de composición literaria a la manera en que nuestro glorioso Emmanuel [des Essarts] toma un puñado de estrellas de la vía láctea para sembrarlas en el papel y dejarlas formar al azar constelaciones imprevistas! ¡Y cuánto retrocederá su alma aterrorizada, ebria de inspiración, ante mi forma de trabajar! En su admirable derramamiento, él es un poeta lírico. ¡Sin embargo, cuánto más las utilice, seré más fiel a las ideas severas que me legó mi gran maestro Edgar Poe!] (Mallarmé, 2019, p. 89).

En este fragmento podemos ver cómo la correspondencia es un terreno fértil para la construcción de una postura de autor. Hay un doble movimiento: la negación del Romanticismo a partir de la figura de Emmanuel des Essarts y su «puñado de estrellas», metáfora del soplo lírico; junto con la asimilación de Edgar Allan Poe, particularmente, las propuestas que aparecen en *The Philosophy of Composition* (1846) y el establecimiento de una genealogía. Esta concepción casi artesanal de la literatura, que se opone a la extrema subjetividad y a la espontaneidad celebrada por los románticos, será la que, en el futuro, dé lugar a la búsqueda de una impersonalidad y a la desaparición del autor, resumida magistralmente en otra carta a Henri Cazalis de 1867: «*Je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu*» [«Ahora soy impersonal, ya no el Stéphane que conociste»] (Mallarmé, 2019, pp. 185-186). Aquí nos encontramos en el núcleo de nuestra reflexión, puesto que consideramos que esta impersonalidad del *yo lírico* se traduce en la correspondencia en el motivo «*Ceci n'est pas une lettre*».

EL CORRESPONSAL DE LA CONTRADICCIÓN

Como se ha visto en los apartados anteriores, enfrentarse a la correspondencia de Mallarmé es, invariablemente, encontrar una serie de paradojas. La primera de ellas es el corpus, que cambia radicalmente a lo largo de su vida. Las cartas de juventud son extensas divagaciones sobre la naturaleza de la poesía, aproximaciones a algunos conceptos budistas y soslayadas críticas al Romanticismo. Sus receptores son casi exclusivamente Henri Cazalis, Eugène Lefebure y Théodore Aubanel. Años después, a partir de tres circunstancias, Mallarmé se convierte en el centro del campo literario: su mención en *À rebours* (1884), de Joris Karl-Huysmans, la inclusión de sus poemas en *Les poètes maudits* (1884) y la publicación póstuma de *Poésies* (1899). Con el reconocimiento, sus receptores aumentan de forma desmedida, circunstancia que reduce las cartas a algunas líneas o a algunos pocos versos, muchas de ellas con un valor estrictamente práctico. En 1890, por ejemplo, hay una breve correspondencia entre Mallarmé y Claude Monet; en ella, lejos de hablar

de arte, el pintor, a partir de un accidente que tuvo su hijo en la armada, solicita a Mallarmé intervenir para exceptuarlo de continuar en la carrera militar.

Esta heterogeneidad de las cartas mallarmeanas, tanto en forma como en contenido, es común a otros autores. Pero lo que obsesiona y caracteriza a la correspondencia de Mallarmé es, en palabras de Bertrand Marchal, una «ansiedad epistolar». Mallarmé se niega a pensar que aquello que escribe son cartas y, a lo largo de su correspondencia (y este rasgo sí es compartido en las cartas tempranas y las tardías), se mantiene esta postura. El tópico de la ansiedad epistolar tiene una aparición muy temprana, en 1867, cuando advierte a Cazalis al comienzo de una carta: «*Ceci n'est pas une lettre*» [«Esto no es una carta»] (Mallarmé, 2019, p. 192). Más tarde indica «*Je suis exténué des lettres: ceci n'est pas une*» [«Estoy agotado de las cartas, esto no es una de ellas»] (Mallarmé, 2019, p. 200). Veinticinco años más tarde, firma una carta a Méry Laurent de la siguiente manera: «*Ceci n'est pas une lettre, mais deux baisers*» [«Esto no es una carta, sino dos besos»] (Mallarmé, 2019, p. 1074).

La carta en Mallarmé se define a contrapelo, por aquello que *no* es. Para el poeta, cada carta que escribe *no* es, decididamente, una carta. Como indicaba la cita de Marchal del principio del artículo, este *topos* de la correspondencia debe leerse mucho más allá que como una simple fórmula de cortesía; es, en cambio, una fórmula que, desde lo discursivo, niega la realidad genérica a la que pertenece. Sobre todo porque, en la correspondencia, Mallarmé nombra otras alternativas lingüísticas y no lingüísticas que reemplazan la carta: puede ser una conversación, un boceto, un apretón de mano, «notas al azar» o, como ocurre con Méry Laurent, dos besos[4]. La carta de Mallarmé es proteica, capaz de transformarse en todo aquello que no es una carta.

Junto con esta suerte de «metanegatividad», existe otro tópico similar, que reaparece a medida que obtiene un mayor reconocimiento. Escribir una carta es incompatible con el acto poético: «*Les lettres me fatigant et me vidant parfois au point de ne plus me laisser travailler*» [«Las cartas me fatigan y me vacían al punto de no dejarme trabajar más»] (Mallarmé, 2019, p. 137), escribe a Theodor Aubanel en 1865. Algunos años después, esta visión parasitaria de la correspondencia reaparece en una carta a Albert Mockel «[...] *vous savez que les lettres ne s'arrachent au poëte [sic] en train d'un travail, qu'à la façon du linge sur la peau d'un lépreux, ou douloureusement!*» [«¡usted sabe que las cartas arrancan al poeta del trabajo a la manera de una prenda en la piel de un leproso, dolorosamente!»] (2019, p. 673). La escritura de la correspondencia se transforma así no en un espacio de reflexión y proyección del yo (Diaz, 2002, pp. 87-88), sino en una *contrapoeisis*, un impedimento para llegar a las condiciones materiales de la creación. Escribir una carta es confiar en la comprensión del receptor y en «las palabras de la tribu», pero esta confianza es incompatible con la concepción del lenguaje que desarrolla Mallarmé durante su juventud. De ahí la necesidad de obturar el estatuto genérico de la correspondencia y desplazarla a los márgenes de la escritura, volverla una conversación, notas al azar, un beso o un apretón de manos.

¿Por qué, entonces, recurrir a una carta para expresarse? Su respuesta es más concreta de lo esperado y se revela de naturaleza geográfica. Mallarmé quiere ser poeta, busca a todas luces ingresar en el campo, pero la distancia se impone (una distancia mucho más tangible de la que podemos suponer hoy en día). Los primeros testimonios de las obras que más tarde formarán su libro *Poésies* se encuentran durante su estancia, en Londres, a los veinte años. Describe una ciudad que le resulta gris, imposible de vivir y le preocupan las repercusiones de su convivencia con María Gerhard, con quien no se había casado. Durante esta época, aparecen en la correspondencia bocetos de lo que luego será su poema «Placet futile». De forma que la metáfora del parásito acaba por completarse, la correspondencia consume tiempo vital, pero, a la vez, produce material para la poesía, así lo señala Rosemary Lloyd: «*It's not necessarily what they say or how they evoke the physical reality in which he worked but that they show how symbols that were to become familiar in his later poetry are deeply rooted in everyday existence*» [«No es necesariamente lo que dicen o cómo evocan la realidad física en la que trabajaba, pero sí cómo muestran que símbolos que se volverían familiares en su poesía tardía están profundamente enraizados en su vida diaria] (1999, p. 10).

Luego de Londres, en donde perfecciona su inglés, el periplo que lo aleja del centro del campo literario continúa, y vive en Tournon para desarrollarse como profesor[5]. Se trata de una comuna al norte de Francia, que a Mallarmé le resulta insoportable, como un exilio, y de la que se queja con ironía flaubertiana: «*Les habitants du noirvillageoù je suis exilé vivent dans une intimité trop touchante avec le porcs* [...]. *Le cochon est ici l'espirit de la maison*» [«Los habitantes de este pueblo negro en el que estoy exiliado viven en una intimidad muy conmovedora con los cerdos [...]. El cerdo es aquí el alma de la casa»] (Mallarmé, 2019, p. 85). Luego, en otra carta de 1864, escribirá: «J'ai soif de poètes» [«Tengo sed de poetas»] (2019, p. 103).

Mallarmé logra asentarse en la capital del campo literario en 1871. Antes de esta fecha, sus cartas son el único medio para ingresar en él. Y es aquí donde reaparece la paradoja que mencionamos al principio. Recordemos los postulados de «Crise de vers» y el homenaje a Edgar Allan Poe: el trabajo de la poesía es alejarse del uso utilitario del lenguaje y de la extrema importancia del yo. Y qué es la carta, entonces, si no una conversación, un uso funcional del lenguaje en diferido. Hay que leer el tópico de «*Ceci n'est pas une lettre*» en este contexto. La correspondencia es un híbrido entre sintaxis, enunciación cotidiana y la escritura reflexiva que no acaba siendo una cosa ni la otra, el uso del lenguaje en la correspondencia se torsiona respecto al uso del lenguaje en la poesía: debe confiar en la falacia de la comunicabilidad. De allí la necesidad de mutar la pertenencia genérica de las cartas a partir del tópico «*Ceci n'est pas une lettre*».

Esta paradoja es el rasgo central de la poética de la correspondencia en Mallarmé y la razón por la cual creemos que constituye una obra en sí misma y no solamente un corolario a su poesía, una explicación más llana de su poética. Rechazar el estatuto de la carta, firmar a la manera de Magritte «*Ceci n'est pas une lettre*» permite redefinir el género y, así, en un mismo texto, encontrar problemas de su vida diaria con reflexiones sobre el arte y la naturaleza de la experiencia.

A partir de este conflicto, la carta se vuelve un instrumento maleable, capaz de hacer circular sus obras, de «conversar» con poetas, pero, a la vez, defectuoso. Mallarmé afina cada carta como un poema, de allí el reiterado cansancio que le genera cada campaña de escritura, ese aspecto casi parasitario que mencionamos anteriormente. Tiene plena conciencia no solo de que sus cartas son también sus embajadoras en París, sino también de que ellas contienen sus primeros poemas, y por lo tanto deben comportarse como tales. Lejos de ser una conversación mediatizada por el tiempo, muchas veces su correspondencia es un monólogo, pequeños ensayos en donde se piensa el lenguaje y la poesía alrededor de sus propias composiciones. No importa que su receptor sea Lefébure, Cazalis o Aubanel; Mallarmé, en su correspondencia, es su primer crítico. Y por eso, todas ellas se reconocen y se niegan como cartas.

En un estudio dedicado a diferentes correspondencias del siglo XIX, la crítica Brigitte Diaz considera que la forma privilegiada de la escritura en el ámbito privado, durante los siglos XVII y XVIII, fue el diario íntimo. Progresivamente, en el siglo XIX, se produce una enorme renovación de las condiciones materiales, y la correspondencia reemplaza a los *journaux*. Si bien la carta en Mallarmé mantiene este rasgo del ámbito privado, funciona también como su ventana al mundo. Y como tal, es, al mismo tiempo (y sucesivamente), una correspondencia de la poética, al cobrar mayor relevancia la idea del epistolario como deudor del diario íntimo, durante su juventud; pero también una poética de la correspondencia, porque logra desistematizar la pertenencia genérica de la carta, como supo hacer con la sintaxis y el espacio en *Un coup de dès* (1897). «*Ceci n'est pas une lettre*» es, en efecto, mucho más que una simple modestia; se trata de una revolución de las convenciones temáticas y los códigos formales de uno de los géneros más asentados del siglo.

CONCLUSIÓN: ESTO NO ES CORRESPONDENCIA

La poética de Mallarmé tiene la función de señalar una fractura en el lenguaje y poner en escena la obturación de los significados. El problema parte del cruce entre poética y correspondencia, puesto que el segundo caso implica una comunicación, un uso pedagógico del lenguaje y, consecuentemente, exige un emisor capaz de

PDF generado a partir de XML-JATS4R

comunicar aquello que se escribe desde la distancia; todos postulados distintos a aquellos que el poeta planteó en sus ensayos.

Resulta difícil pensar que Mallarmé escribe sus cartas de una forma inocente, particularmente a partir de su estadía en París, como indica Lloyd: «*There is Little doubt that he perceived most of his later letters as potentially public, vehicles to test ideas and possibilities [...]. It is this awareness to get her with the shared send of an adventure in writing and interpreting, that gives his letters a particular energy*» [«No hay duda de que percibió sus cartas más tardías como potencialmente públicas, vehículos para probar ideas y posibilidades [...]. Es esta conciencia junto con un sentido de la aventura compartido a la hora de escribir e interpretar lo que da a sus cartas una energía particular»] (1999, p. 14). Es probable que la publicación de la correspondencia de Flaubert, en 1888, haya creado una nueva forma de pensar los epistolarios de escritores; Mallarmé, desde su lugar, los problematiza a partir de la utilización del tópico «Esto no es una carta», que niega, discursivamente, la pertenencia genérica del texto en que se inserta.

Como hemos argumentado, la correspondencia del autor muestra el lugar que pretendía ocupar dentro del campo literario, representado por el alejamiento de la excesiva subjetividad romántica. Esta posición, como plantea Meizoz, se traduce en una serie de signos en la esfera pública y privada. La correspondencia, al ubicarse en estos dos planos, nos da un claro ejemplo de las estrategias que utilizan los autores para construirla. En el caso de Mallarmé, la sorprendente recurrencia del tópico al que vuelve una y otra vez, «*Ceci n'est pas une lettre*», y la insistencia sobre la oposición entre correspondencia y labor poética nos muestran su conciencia del epistolario como una forma de expresión artística y como una obra individual, aunque por siempre inacabada. Nos obliga, como indica Marchal, a ir un paso más allá e interpretar los usos formales de la correspondencia por fuera de un lugar común retórico.

Con «*Ceci n'est pas une lettre*», Mallarmé abre el juego genérico de la correspondencia; así como lo había hecho en *Un coup de dés* (1897) al plantear un silencio sintáctico que debe ser aprehendido por el lector, la desestabilización del estatuto de la carta permite, en primer lugar, desdibujar los límites entre emisor y receptor, a la vez que transformar ese uso retórico en una posibilidad poética. La carta de Mallarmé deviene notas al azar, boceto, beso, apretón de manos o poema, es un dispositivo que, desde la negación de las características propias del género epistolar, obtura la comprensión directa de la carta, que se vuelve infinitamente maleable e interpretable, ideal que buscó Mallarmé en su poesía. Negar la idea de que se trate de una carta es paralelo a desaparecer de la obra porque anula la necesidad de escribir desde una subjetividad, es semejante a esconderse entre las masas como un profesor de inglés aburguesado, lejos ya del ideal heroico del Romanticismo, pero más cerca del artesano, consciente de las formas que trabaja y, por eso, capaz de destruirlas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura.* Barcelona: Paidós.

Bourdieu, P. (2015). *Las reglas del arte. Génesis y estructura en el campo literario*. Madrid: Anagrama.

Chartier, R. (ed.). (1991). *La correspondance. Les usages de la lettre au XIXe siècle.* París: Fayard.

Diaz, B. (2002). *L'Épistolaire ou la pensée nomade.* París: PUF

Friederich H. (1976). *Structures de la poésie moderne.* París: Denoël/Gonthier.

Lloyd, R. (1999). *Mallarmé: The Poet and His Circle*. Nueva York: Cornell University Press.

Mallarmé, S. (1961). *Œuvres complètes* (Henri Mondor y G. Jean-AubryEds.). Paris: Bibliothèque de la Pléiade.

Mallarmé, S. (2019). *Correspondance 1854-1898* (Bertrand Marchal, ed.). París: Gallimard.

Marchal, B. (2019). «Avant-propos». En Mallarmé, S., *Correspondance 1854-1898* (pp. I-XVI). París: Gallimard.

Meizoz, J. (2015). *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor.* Colombia: Ediciones Uniandes.

Notas

* Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador. Se desarrolla como profesor auxiliar en las cátedras de Literatura Francesa Medieval y Moderna y Literatura Francesa Contemporánea en la misma institución. Correo electrónico: ramirojmiguez@gmail.com

[**1**] Tan solo para mencionar algunos ejemplos, podemos nombrar una carta dirigida a Cazalis en 1867: «*Je me mets d'abord sur la défensive en te prévenant que ceci n'est pas une lettre*» ["En primer lugar me pongo a la defensiva y te advierto que esto no es una carta"] (Mallarme, 2019, p. 192); a Jacques Zébaume, en 1891: «*Mon retard, vous le pardonnerez, je n'ecris de lettres* [...]» [«Sabrá disculpar mi retraso, no escribo cartas»] (Mallarme, 2019, p. 937), o a Marius Gossez: «*Vous me pardonnez ma brièveté, je n'écris jamais de lettres; vous presse, seulement et de grand coeur, ici, la main*» [«Sepa usted perdonar mi brevedad, nunca escribo cartas; aquí solamente le estrecho, de gran corazón, la mano»] (Mallarmé, 2019, p. 1740). De aquí en adelante, las traducciones son nuestras.

[**2**]Estas teorías pueden encontrarse tanto en los textos ensayísticos de Mallarmé, que, debido a su tratamiento sintáctico, exploran los límites de la poesía, como en sus poemas. En el homenaje a Edgar Allan Poe, por ejemplo, resume la labor del poeta: «*Donner un sens plus pur aux mots de la tribu*» [«Dar un sentido más puro a las palabras de la tribu»] (Mallarmé, 1961, p. 70).

[**3**] En una carta de 1876, Mallarmé escribe lo siguiente: «[...] *je vous demanderai place pour une des magnifiques pages de prose que notre grand poëte mort et mon maître, Charles Baudelaire, a ecrites*» [«(...) le encargaré un lugar para una de esas magníficas páginas en prosa que nuestro gran poeta y mi *maestro*, Charles Baudelaire, ha escrito»] (Mallarmé, 2019, p. 381; el resaltado es nuestro).

[**4**] En una carta dirigida a Armand Renaud, Mallarmé advierte esto: «[...] *vous verrez dans la seconde partie de cette esquisse*» [«encontrará en la segunda parte de este boceto»] (Mallarmé, 2019, p. 91); en la mitad de una carta de 1865 a su esposa aparece el subtítulo «*Notes au hasard*...» [«Notas al azar...»] (2019, p. 143); otra misiva dirigida a Henri Cazalis y a Emmanuel des Essarts comienza así: «*Je ne t'écris qu'un poignée de main*» [«No escribo más que un apretón de manos»] (2019, p. 107), y la mayor parte de las cartas a Mery Laurent contienen la metáfora de la carta-beso.

[**5**] La relación entre Mallarmé y la pedagogía es un aspecto profundamente interesante de su obra. Boudieu realiza una apreciación muy acertada sobre «una trayectoria social en declive que condena al poeta a la "odiosa labor de pedagogo" y el pesimismo, o el empleo hermético, es decir antipedagógico, del lenguaje [...]» (2015, p. 304). Cabe preguntarnos hasta qué punto este lenguaje antipedagógico no se traduce a la correspondencia y, con toda certeza, a sus diferentes ensayos.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

DOSSIER: «CARTAS ABIERTAS. EPISTOLARIO Y EXPERIENCIAS DE ESCRITURA EN EL SIGLO XIX FRANCÉS»

PLIEGUES EPISTOLARES: LA CORRESPONDENCIA DE PROUST, ENTRE CARTA Y NOVELA

Berdot, Clara

Clara Berdot
clara.berdot@gmail.com
Université Paris Est Créteil, Francia

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 33, núm. 69, 2022
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 10 Abril 2022
Aprobación: 16 Junio 2022

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604138007/

Resumen: Este artículo explora la dialéctica presente en las cartas de Marcel Proust entre *lettres* ('cartas') y *Belles-Lettres* ('literatura', 'humanidades'), viendo en qué medida la escritura epistolar puede leerse como una propedéutica a la escritura novelística. Para ello se examinan las tensiones internas de la correspondencia, que hacen de la misiva proustiana un *pliego* y un *pliegue*; es decir, no solo una carta en el sentido propio, sino también (como bien lo indica la palabra francesa *pli*) un lugar de doble juego y de duplicidad para un Proust que codifica y disimula constantemente su estética. Esta complejidad se manifiesta a través de elementos como las tensiones del «yo» proustiano en la correspondencia, el papel del receptor (o de los receptores, que van desde el destinatario de la carta hasta la posterior lectura que elabora la crítica) y la mezcla de temporalidades propia de los subgéneros epistolares, temáticas que llevan a vislumbrar, en determinados pliegues de la escritura epistolar, la expresión —concomitante a su teorización y a su práctica en la novela— de la concepción y la función de la literatura.

Palabras clave: Epistolarios, Poéticas, Usos, Proust, Novela, Literatura.

Abstract: *This article explores the dialectic that appears in Marcel Proust's letters between* lettres*(letters) and* Belles-Lettres *(literature, humanities), to see to what extent epistolary writing can be read as a propaedeutic to novelistic writing. To this end, it is worth questioning the tensions internal to the correspondence, which make the Proustian missive a* pliego *and a* pliegue*; that is, not only a letter in the proper sense, but also (as the French word* pli*indicates) a place of double play and duplicity for a Proust who constantly codifies and dissimulates his aesthetics. This complexity is revealed through elements such as the tensions of the Proustian "I" in the correspondence, the role of the receiver (or receivers, ranging from the recipient of the letter to the subsequent reading of the correspondence made by the critic) and the mixture of temporalities inherent in epistolary subgenres, themes that lead to glimpsing in certain folds of epistolary writing the expression —concomitant to its theorisation and its practice in the novel— of the conception and function of Literature.*

Keywords: *Letters*, *Poetics*, *Uses*, *Proust*, *Novel*, *Literature*.

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

> *Pero al cabo de algunos segundos sentí que al escribir aquella nota a mamá, al acercarme, a riesgo de enojarla, tan cerca de ella que había creído tocar el momento de volver a verla, había clausurado la posibilidad de dormir sin haberla visto, y los latidos de mi corazón se hicieron minuto a minuto más dolorosos, porque acrecentaban mi agitación predicándome una calma que era la aceptación de mi infortunio.*
>
> PROUST (1913, p. 49)

Ya desde «Combray», la «busca del tiempo perdido» se desarrolla a partir de una carta: la que implora a una madre retenida por sus obligaciones mundanas que vaya a besar a su hijo a la hora de dormir. Misiva fundacional de toda la *Recherche*, el «mensajito» («*petit mot*») escrito por el narrador niño es un signo que apunta en tres direcciones: muestra, simultáneamente, el lugar fundamental de la madre en la obra del escritor, el entrelazamiento ambiguo de la ficción y de la realidad empírica, así como la importancia diegética, genética y poética de la correspondencia para Marcel Proust.

Sin duda por este *equívoco epistolar* (para usar la expresión de Kaufmann, 1990) se puede hablar de «pliegues» en la correspondencia proustiana, jugando tanto con la palabra francesa «pli», que designa una misiva, un correo, una carta, un pliego, como con el término «pliegue» en sentido figurado, que el *DRAE* define como *doblez*, 'astucia o malicia en la manera de obrar, dando a entender lo contrario de lo que se siente'. Las cartas de Proust están, en efecto, llenas de ambivalencias y de duplicidades, que van desde la identidad movediza del «yo» que escribe hasta el mismo papel del receptor, cuya importancia se funda, simultáneamente, para Proust, en una presencia social indispensable (y, a la vez, intolerable), en una asistencia moral y poética (desde la creación de la obra hasta su recepción) y en un impulso que transmuta la vida en obra.

Si la correspondencia de un escritor se percibe como una herramienta hermenéutica situada en la frontera entre la obra y la biografía, esta no puede reducirse solo a su dimensión biográfica, menos aún en el caso de Proust, cuya novela maestra no es una autobiografía a pesar de sus elementos autoficcionales. En cuanto a su correspondencia, que parece estar más directamente relacionada con el curso de su vida, ¿es necesario considerarla como un «espejo» biográfico? Es innegable que la carta no pertenece al orden de la ficción —y lo mismo puede decirse del ensayo, por ejemplo—; sin embargo, el «yo», en un discurso no ficcional como el de la carta, no siempre corresponde estrictamente al sujeto de enunciación. Robitaille (2003), incluso, exalta la dinámica común entre la correspondencia y el texto de ficción al afirmar que la correspondencia de un escritor «no es una autobiografía[1]», sino «una ficción escrita por un "yo" tan huidizo y fragmentado como el del escritor» (p. 59). Aunque exista una diferencia entre la escritura meticulosa de la *Recherche* y el estilo rápido de la correspondencia proustiana, otros críticos (en particular, aquellos cuya producción es directamente posterior a la muerte de Proust) superponen el origen y la voz de las cartas y de la novela. Para Lucien Daudet (1929), «la voz del "narrador" de *Swann* es la misma que se escucha en las cartas de Marcel Proust», es decir la misma «voz de Marcel Proust, una voz accesible, para nada "transpuesta" por la literatura» (pp. 54-55). Pierre Raphaël (1938), por su parte, considera que Proust novelista «es el mismo Proust que escribe una carta a cualquiera de sus interlocutores epistolares» (p. 22).

Confundir la literariedad con la ficcionalidad (la dicción con la ficción, para retomar categorías de Gérard Genette, 2004) puede llevar a desdeñar los matices entre el «yo» de la correspondencia y el «yo» de la ficción. Es cierto que una deliberada vaguedad envuelve la *postura* proustiana con respecto al «yo» ficcional (el héroe convertido en narrador de la *Recherche*), al «yo» del autor (el autor real de la novela y la imagen pública que da de sí mismo) y al «yo» epistolar (el yo del emisor de las cartas, instancia subjetiva que no garantiza, sin embargo, la autenticidad biográfica). Pero aunque el «yo», en la correspondencia, tenga «las características de una creación» y sea «un personaje en el sentido novelístico» (Picon, 2007, p. 35), todavía es posible «distinguir de Marcel Proust, de la misma manera que el héroe de la *Recherche*, al caballero que

PDF generado a partir de XML-JATS4R

narra y dice: *yo* en la correspondencia». Lo más acertado sería, sin duda, ver, en el «yo» de las cartas, no tanto una confirmación biográfica de la realidad del «yo» novelístico como una clave para entender a aquel «yo» indefinido de la novela (que mezcla al autor y al escritor ficcional), sin establecer una correlación directa entre ambos ni relegar las cartas al segundo plano de la producción de Proust. Estas sutilezas enunciativas, que se deben tomar en cuenta, se ven plasmadas por Luc Fraisse (1998) cuando diferencia dos «yo» sin afirmar que el uno determina al otro: «El *yo* epistolar nos ayuda a comprender la puesta en marcha del *yo* en la *Recherche*» (p. 14).

Es evidente que, ya desde la misma definición del «yo» que se cartea, la carta en la obra de Proust (y en la de los escritores que, como él, mantienen una correspondencia tan sostenida como la escritura de sus novelas) no puede leerse como un objeto literario unívoco. Por el contrario, los pliegos (*plis*) proustianos están atravesados por múltiples tensiones y paradojas que se oponen o se superponen, pero que, sobre todo, los estructuran.

En primer lugar, la ambivalencia entre la distancia y la proximidad en la correspondencia proustiana casi podría establecerse como su característica formal principal. Para Proust, la carta establece una proximidad (cortesía, interés, demostraciones de afecto, citas) al mismo tiempo que, paradójicamente, aumenta la distancia[2]: Proust solía anular sus citas a último momento, poniendo como excusa su asma, o se negaba a recibir a sus interlocutores epistolares privilegiados cuando iban a visitarlo[3]. Sin embargo, la carta no solo instala la distancia por el hecho de que Proust anulara sus citas —podría ser igual aun cuando Proust no hubiera anulado ninguna, pero el hecho de cancelar casi sistemáticamente sus citas muestra la relación ambigua que Proust tenía con sus interlocutores—. La carta también instaura una distancia *porque es una carta*, porque se escribe a quien está lejos y a quien, por el acto mismo de escribirle, se le recuerda el alejamiento (y a quien, a lo mejor, se le escribe justamente para eso, para que siga estando lejos). El pliego certifica así la realidad de una separación física, pero, de hecho, vuelve imposible esta separación: «combatir la distancia multiplicando las cartas es también una forma de negar una y otra vez que esta distancia ya no exista» (Buisine, 1983, p. 91). El envío recurrente de cartas actualiza constantemente la posición distante del destinatario y convierte al interlocutor en un *fantasma*, según la expresión de Kafka (1978), para quien el intercambio epistolar es

> ...un comercio con fantasmas, no solo con los del destinatario, sino también con el suyo propio; el fantasma crece bajo la mano que escribe, en la carta que escribe, y más aún en una serie de cartas donde una corrobora a la otra y puede llamarla como testigo. ¿Cómo pudo nacer la idea de que las cartas darían a los hombres los medios para comunicarse? (p. 85).

Otra gran paradoja proustiana para tener en cuenta en el umbral del estudio de la correspondencia es, sin duda, la dialéctica (por no decir la oposición) entre autor y obra. Proust justamente advirtió acerca del peligro de la correspondencia, véase *Contre Sainte-Beuve*: «Un libro es el producto de otro yo que el que manifestamos en nuestros hábitos, en la sociedad, en nuestros vicios» (Proust, 1971, pp. 221-222). Para Proust, es «demasiado fácil» creer que la verdad del «yo» que escribe «llegará una buena mañana a nuestro correo, en forma de una carta inédita que un bibliotecario de nuestros amigos nos comunicará [...]». El correo, el comercio postal, el pliego, reafirma la disociación fundamental entre obra y biografía.

Sin embargo, Buisine señala la proximidad del autor y del narrador en la *Recherche*, tomando como ejemplo su superposición en el momento en que, en *La Prisonnière*, Albertine se despierta y llama al narrador «Mon chéri Marcel». Cabe notar que esta sorprendente invocación del escritor «real» en su ficción se produce después de un episodio que, justamente, asimila la figura de Albertine con la imagen de una carta:

> El narrador acaba de comparar el rostro de la mujer que contempla con la imagen que las cartas nos dan de una persona para mostrar que la mujer puede diferir de sí misma como una correspondencia de su emisor (Buisine, 1983, p. 22).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Por lo tanto, si bien Proust parece exigir la separación entre el autor y su obra, el dispositivo textual —y epistolar en particular— sirve, a veces, para reunirlos, para crear una ambigua correspondencia (un pliegue) entre ellos.

Además, Proust, a pesar de las ideas que afirmaba en el *Contre Sainte-Beuve*, después de haber puesto la palabra «fin» a la novela que marcó su vida, ¿no estaba atormentado por haber mantenido demasiadas correspondencias y por la probabilidad de verlas publicadas? En todo caso, fue la «imprudencia» lo que deploró ante Céleste Albaret (1973), calificando «toda esta correspondencia» como un conjunto de «flechas que se volverán contra mí» (pp. 245-246). Primera flecha: dentro de la propia correspondencia, podemos observar una fusión que se produce en 1909, cuando el narrador de la novela, que aparece en las páginas del texto enviado anteriormente por Proust a Georges Lauris, se funde con el «yo» que escribe y envía la carta (que corresponde, *a priori*, al «yo» autobiográfico). Proust está intentando justificar, ante su interlocutor, la aparición del episodio ficcional de la lectura materna de *La Mare du diable*, de George Sand, retomado del *Cuaderno 6*: «No se crea que me gusta George Sand. Esto no es una crítica. Así es en ese momento. El resto del libro corregirá» (*C.*, IX, p. 225, diciembre de 1909). Uno puede cuestionar la identidad exacta del «yo» al que «le gusta» George Sand «en *ese momento*» y al que, luego, ya no le gusta. En estas líneas se vislumbra un parentesco entre el Héroe y el propio Proust, puesto de relieve por la correspondencia.

Por último, aun dentro de las tensiones ligadas a este huidizo «yo» proustiano y en relación con la correspondencia, podemos señalar la ambigüedad existente entre la consideración y el ocultamiento del emisor a la hora de analizar los *plis* de Proust; no solo porque, como hemos visto, su *Contre Sainte-Beuve* aboga por dejar de lado los aspectos biográficos del autor (mientras que Proust, en el ocaso de su vida, seguía obsesionado por las interpretaciones de su correspondencia), sino también porque, en sus cartas, se puede ver claramente la cortesía mundana de Proust, humilde y modesto, e incluso una obsequiosidad (elogios, felicitaciones) casi molesta[4]. Según Buisine (1983), esta amabilidad excesiva «hace que sus cartas sean a la vez decepcionantes y fascinantes, ya que su estilo parece tanto más elaborado y trabajado cuanto que solo sirve para mundanidades de indudable insignificancia» (p. 120). Tal es así que la información real que motiva la carta queda relegada a la posdata, o, por lo menos, Proust le da un carácter secundario y anecdótico. Sin embargo, se puede tratar de una «verdadera estrategia de lo superficial» (p. 120), ya que «producir algo llano» sería, en realidad, «la mejor manera de estar ausente, de esconderse sutilmente de los demás. El elogio epistolar tiene la enorme ventaja de ocultar a la persona que lo profiere» (p. 123). De esta forma, Proust se plantea como un escritor de cartas que se escabulle, pues, si existe una necesidad hermenéutica de tomar en cuenta al emisor de las cartas cuando se trata de un escritor, Proust se esconde en el espacio mismo de sus cartas al privilegiar los elogios a sus interlocutores —o las palabras de disculpa, que solo tienen que ver con su cuerpo y su mala salud física y no con su persona—, a tal punto que sus misivas pueden parecer, a primera vista, frívolas o huecas.

Estas tres grandes paradojas asociadas a la correspondencia proustiana (distancia y proximidad, autor y obra, mostración y ocultación del emisor) confluyen en la paradoja fundamental de la correspondencia de los escritores, en la que «el deseo de escribir al otro puede mezclarse con el deseo de escribir *para* el otro» (Robitaille, 2003, p. 133). El escritor, al cartearse, posa y hace de la carta el lugar complementario donde la obra literaria se resume, se parafrasea, se interpreta y se reinventa, así como el lugar donde

> ...el «pensar» es dinamizado por los pensamientos dirigidos al otro, por la escritura que se encamina hacia el otro, y engendra, por eso mismo, la escritura de la obra que se lleva a cabo paralelamente, en otro lugar, intransitivo por excelencia (p. 134).

Si «el pensamiento se construye en el seno mismo de la escritura epistolar» (p. 134), esto resulta aún más exacto en el caso de Proust, cuyo discurso se presenta estilísticamente como un primer borrador, tan rápido como el ritmo del pensamiento, lleno de errores gramaticales, digresiones, abreviaturas, informaciones inconexas. En efecto, aunque las cartas den, en proporción a su cantidad, pocas indicaciones explícitas sobre la estética o las intenciones novelísticas de Proust, y, como tales, no estén dotadas de un valor literario

PDF generado a partir de XML-JATS4R

indiscutible[5], siguen siendo una herramienta poética innegable, ya que el discurso epistolar de Proust toma en cuenta y asimila cierta subjetividad en la escritura a través (en parte) de este estilo de «primer borrador».

Por supuesto, ciertas cartas de Proust se destacan: algunas de ellas (las más conocidas, que han pasado a la posteridad) proporcionan claves sobre la genericidad y más generalmente sobre la poética de la *Recherche*. La mayoría de ellas aparece en el libro de Vincent Ferré (2013). Por ejemplo, la carta a Louis de Robert, poco antes del 28 de octubre de 1912, en la que Proust intenta caracterizar su obra:

> He estado trabajando [...] en una obra larga a la que llamo novela porque no tiene la contingencia de las Memorias [...] y cuya composición es muy severa, aunque poco comprensible a causa de su complejidad; sería incapaz de decir qué tipo de obra es (*C*., XI, p. 251).

O también la carta a René Blum del 23 de febrero de 1913, en la que Proust presenta el (gran) número de personajes de la *Recherche* como una indicación de su carácter novelístico: «Hay muchos personajes; están "preparados" desde este primer volumen, es decir, harán en el segundo exactamente lo contrario de lo que se espera después del primero» (*C*., XII, p. 92). El 6 de febrero de 1914, el escritor le confirma a Jacques Rivière que hay partes ensayísticas, es decir reflexivas, insertadas en su novela, pero sostiene que esas páginas poseen también una dimensión narrativa:

> Me pareció más honrado y delicado como artista no dejarlo ver, no anunciar que era precisamente en busca de la Verdad por lo que yo partía, ni en qué consistía esta Verdad para mí. Odio tanto las obras ideológicas en las que la narración es siempre un fracaso de las intenciones del autor que he preferido no decir nada. Será solo al final del libro, y una vez comprendidas las lecciones de la vida, cuando se revele mi pensamiento (*C*., XIII, pp. 99-100).

Proust incluso afirma que la *Recherche* es una novela que ofrece verdades estables y «dogmáticas», expuestas en *Le Temps retrouvé*: «¡Por fin encuentro un lector que adivina que mi libro es una obra dogmática y una construcción!» (*C*., VIII, p. 98). En esta carta, Proust parece hacer de Rivière su lector[6] ideal... una tríada autor-obra-lector que es, si no permitida, al menos reafirmada por la correspondencia.

Si se considerara que hay cartas más directamente relacionadas con la explicitación de la estética de un escritor, todos estos ejemplos de cartas proustianas podrían formar el principio de un conjunto de *cartas poéticas*. Pero así como Flaubert —al que Proust admiraba— escribió que «la estupidez consiste en querer concluir» (1926, p. 239), es un error suponer que las cartas donde los propósitos de Proust aparecen más explicitados son las que más relacionan epistolario y poéticas. El *pli* proustiano tiene que ver, justamente, con que Proust hace de sus cartas menos el espacio para aclarar sus intenciones que el camino para alejarse de las ideologías y de las posibilidades de conceptualizar abiertamente su estética. El escritor prefiere guiar, paulatinamente, a sus lectores y orientar, de manera codificada (y no siempre coherente), la exégesis.

Así, pues, en la misma correspondencia, aparece la muy conocida insistencia de Proust en presentar su novela como un «intermedio» (*C*., XVIII, p. 536, a Paul Souday, diciembre de 1919), ya que garantiza haber empezado a escribirla simultáneamente por el principio y por el final. Le comenta a André Chaumeix que el título de su obra, *À la recherche du temps perdu*, «engaña en cuanto a la apretada composición de la obra» (*C*., XVIII, diciembre de 1919). Proust insiste en el carácter meditado y construido de su obra —y, por lo tanto, orienta sus interpretaciones: «estamos en busca del tiempo perdido, el tiempo que buscamos recuperar» (carta inédita a Berthe Lemarié, 16 de febrero de 1919, venta Sotheby's, París, 26 de noviembre de 2013, n.°160)—. A la vez, el escritor rechaza las interpretaciones definitivas (e impuestas) y se queja de los inconvenientes de la técnica narrativa empleada en su novela:

> ...como tuve la desgracia de empezar mi libro con «yo» y no pude cambiar, soy «subjetivo» *in aeternum*. En lugar de eso, si hubiera empezado con «Roger Beauclerc que ocupa un pabellón», etc., estaría clasificado como «objetivo» (*C*., XX, p. 542, a Jacques Boulenger, noviembre de 1921).

Las cartas más famosas de Proust, entonces, lejos de resolver la equivocidad propia de su obra literaria, parecen, al contrario, reafirmarla mediante las pistas hermenéuticas diseminadas en los *plis*.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Además de eso, la carta proustiana no tiene una función puramente documental, accesoria, como un diario de escritura, sino que su práctica está directamente ligada a la génesis de la novela proustiana. Es cierto que la *Recherche* relata, para su protagonista, un «devenir-escritor» que parece consustancial a la práctica de la *novela* —y, por lo tanto, *a priori*, separado de la escritura epistolar— y se representa comúnmente, en términos formales, como una catedral, un conjunto indivisible o, al menos, como un objeto que se ha construido sobre sí mismo[7]. Sin embargo, es sin duda la carta, tal y como la practicó Proust durante su vida, la que constituye la piedra angular, el fundamento poético de esta novela: concebida como un puente que separa y conecta los territorios de la intimidad y la mundanidad, la carta le sirve a Proust para hacer emerger su voz de autor, construirse un *ethos* de escritor y vislumbrar su lugar en el mundo, elementos que transmuta luego en la ficción. Las transferencias y las dinámicas de la correspondencia proustiana son analizadas por críticos como Buisine (1983), Kaufmann (1990), Fraisse (1998), Robitaille (2003) y Picon (2016). A pesar de sus divergencias, sus trabajos convergen en una idea rectora: en la escritura epistolar, se ponen en marcha los mecanismos de la escritura novelística.

Los casos más significativos de este fenómeno pueden estudiarse en tres grandes líneas: la emergencia y la manifestación del deseo de ser escritor; la carta como texto que acompaña la escritura creativa; la carta como matriz de la estética proustiana.

Primero, algunas cartas proporcionan información tanto biográfica como poética sobre el «devenir-escritor» de Proust. Conocemos la muy famosa carta a su padre Adrien Proust de 1893: Proust (con veintidós años) dice que cumplirá con el deseo de su padre de preparar «seriamente» los concursos para entrar al Ministerio de Asuntos Exteriores o a la École des Chartes. Una frase en particular de esta carta anuncia las preguntas del protagonista de la *Recherche* sobre su futura carrera: «cualquier otra cosa que haga que no sean las letras y la filosofía es una pérdida de tiempo para mí» (*C.*, I, p. 238). Asimismo, en su carta a Antoine Bibesco, del 20 de diciembre de 1902, enviada durante un período en el que Proust está traduciendo la *Biblia de Amiens*, de John Ruskin, el escritor escribe a su amigo una frase que le permite tomar conciencia de la riqueza de una mirada «hacia dentro» (un punto de vista que se aleja de la «documentación» y de una representación objetiva de la realidad):

> Todo lo que hago no es un verdadero trabajo, sino solo documentación, traducción y demás. Esto es suficiente para despertar mi sed de realizaciones, sin por supuesto satisfacerla de ninguna manera. En la medida en que, partiendo de este largo letargo, he vuelto por primera vez mis ojos hacia dentro, hacia mis pensamientos, siento toda la nada de mi vida, cien personajes de novela, mil ideas que me piden que les dé cuerpo, como aquellas sombras de la *Odisea* que le piden a Ulises que les dé de beber un poco de sangre para llevarlas a la vida y que el héroe aparta con su espada (*C.*, III, p. 196).

En la primavera de 1908, después de varias publicaciones, estas «realizaciones» empiezan a tomar forma: Proust anuncia a Louis d'Albufera que está «comenzando un trabajo muy importante» (*C.*, VIII, p. 99). Un mes más tarde, enumera ocho proyectos de publicación, un plan tanto más ambicioso cuanto que estos proyectos deben realizarse simultáneamente:

> un estudio sobre la nobleza
>
> una novela parisina
>
> un ensayo sobre Sainte-Beuve y Flaubert
>
> un ensayo sobre las Mujeres
>
> un ensayo sobre la Pederastia (difícil de publicar)
>
> un estudio sobre las vidrieras
>
> un estudio sobre las lápidas
>
> un estudio sobre la novela (*C.*, VIII, pp. 112-113).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Picon (2016) señala que, por la articulación de «una novela parisina» y «un estudio de la novela», «Proust también piensa en observarse a sí mismo escribiendo» (pp. 227-228). ¿Pero esta observación, Proust no la estará llevando a cabo ya, es decir *desde* la correspondencia misma con d'Albufera? Al proponerse *delante del otro* abordar (y practicar) tantos géneros literarios distintos, Proust se construye de inmediato la imagen de un autor (y de un ser) versátil y plural, que asume ser capaz de ofrecer un punto de vista suficientemente informado y personal sobre la «pederastia» en un ensayo, al mismo tiempo que disimula su identidad literaria, escurridiza por la variedad estilística de los proyectos enumerados.

Más allá de la manifestación y la concretización de un destino de escritor, las cartas pueden proporcionar pistas sobre la inspiración de Proust para sus novelas e indicios sobre la evolución de su estilo. Por ejemplo, Proust practicó, en su juventud, variaciones formales, pero cuando estas no les gustaban a los familiares a quienes se las mandaba, decidía explorar otro género. Le escribe a su abuelo Nathé Weil: «Como el género sublime no me conviene, voy a probar el burgués» (*C.*, XXI, p. 546, septiembre de 1886). De ahí emerge su gusto por los pastiches literarios, un género muy en boga en la primera década del siglo XX, decisivo en el proceso de construcción de su imagen propia de autor tanto más cuanto que es en su correspondencia donde Proust imita y parodia a sus amigos, a periodistas, a políticos y a grandes escritores. Además del pastiche, es también, en parte, gracias a la correspondencia como toman forma nuevas imágenes, a la vez cómicas e inspiradas, para pensar el propio trabajo literario y el papel del escritor. Se trata de imágenes de la obra en relación con la cocina y la moda, dos ámbitos cuya importancia estructural en la *Recherche* es bien conocida: la obra, hecha comestible, se percibe como una «especie de turrón indigesto donde hay de todo» (*C.*, V, p. 232, a Mme. de Noailles, junio de 1905), al mismo tiempo que se asimila al escritor con el modista «obligado a tejer estas largas sedas [...] como un gusano de seda» (*C.*, V, p. 288, a Robert Dreyfus, julio de 1905).

Finalmente, las cartas proustianas son el factor desencadenante de una escritura contemplativa, tanto transitiva (para informar) como intransitiva (ya que la carta es una propedéutica a la composición de la obra literaria). Si se piensa en la carta mandada a su madre Jeanne Proust en septiembre de 1888, en la que Proust cuenta su paseo por el bosque de forma lírica, contemplativa, se constata que «[t]odo *Sur la lecture* y gran parte de *Combray* están contenidos en este fragmento epistolar» (Robitaille, 2003, p. 50). Jeanne le contesta a su hijo que está «encantada» (*C.*, I, p. 113) con las sensaciones expresadas por él sobre sus paseos, sensaciones transmutadas, luego, en la propia obra. Proust «interioriza» la postura epistolar y lo consigue, ante todo, a través de la figura de su madre, con quien mantenía una intensa correspondencia, incluso dentro de la misma casa. Este intercambio de cartas no es anecdótico, sino que determina y afecta directamente la manera en que Proust se piensa como autor —a la vez de las cartas y de una eventual obra poética—. Según Buisine (1983), esta correspondencia entre madre e hijo constituye «la forma matricial de la escritura proustiana, la que hace de las *lettres* la propedéutica indispensable de las *belles-lettres*» (p. 29).

La vida se convierte así en obra, se poetiza gracias a la correspondencia: la situación contemplativa que se había vivido para la figura materna, transmutada en carta (y luego, con el tiempo, en obra literaria), vuelve a aparecer. En efecto, a partir de septiembre de 1895, Proust y su amigo Reynaldo Hahn se encuentran de vacaciones en Beg-Meil. Proust, cuando se cartea, describe a sus interlocutores un lugar primitivo, poco común y fresco, en el que «su recuerdo llega hasta mí» (*C.*, II, p. 427, a Gabriel de Yturri), un lugar dado como una síntesis, una «mezcla de poesía y sensualidad» (*C.*, II, p. 427, a Robert de Billy). Precisamente, en este clima de nostalgia sensual y sentimental, que la correspondencia hace aflorar, Proust emprende la escritura de *Jean Santeuil*, una novela —una colección de capítulos inacabada, una de las premisas de la *Recherche*— en tercera persona, presentada como una historia de infancia y juventud, pero también como una reflexión sobre la literatura.

Otro testimonio de la puesta en marcha de una escritura contemplativa aparece en la misiva a Louisa de Mornand, que nos permite entender la disposición de un Proust autorrespecto de la sociedad:

PDF generado a partir de XML-JATS4R

> Soy como el hombre que sostenía el caballo o estaba al lado del coche en algún gran acontecimiento histórico. Ni siquiera sabemos su nombre. Pero en todas las «vistas» del evento, él aparece inevitablemente, porque el azar, o el Destino, lo había colocado allí (*C.*, V, pp. 252-253, junio de 1905).

Sin indicar explícitamente los principios de una estética consciente y teorizada, la carta nos demuestra que Proust ya viene integrando, en su escritura epistolar, una posición y una visión a la vez activa y contemplativa, presente en el mundo, pero no plenamente integrada en él: este será, en la diégesis de la *Recherche*, el hilo conductor del recorrido del protagonista que se convertirá en escritor.

El interés hermenéutico de las cartas proustianas en la diégesis de la novela no se limita a los intentos de comprender el destino de escritor de Proust, sus elementos de inspiración y su incorporación de la figura materna. La correspondencia puede leerse ya no como un elemento externo, un excedente o un «resto» de la producción escrita, sino como un recurso *interno*, asimilado por la obra literaria. Esta lectura explicaría, según Buisine (1983), que una verdadera biografía de Proust es imposible porque la obra ha absorbido la correspondencia —Proust nunca mantuvo tanta correspondencia como cuando escribió la *Recherche*— hasta tal punto que la ficción «no deja subsistir estrictamente nada de su autor fuera de ella misma» (p. 35). Jérôme Picon (2016) demuestra lo contrario, al presentar un trabajo que se propone *contar* no la vida de Proust que se da a ver en sus libros publicados o en las biografías que se hicieron de él, sino la vida «que Proust se creó con las palabras que escribió día tras día, y ante todo en sus cartas» (p. 13). En otros términos, el anhelo de Picon es edificar un relato de las representaciones sucesivas de Proust por sí mismo, y el crítico cree que este balance puede hacerse a partir de sus cartas. Los dos tienen en parte razón, puesto que cada uno explora un aspecto diferente de la ambigüedad fundamental de los pliegos proustianos.

Varios críticos llegan a leer la *Recherche* como una incorporación del comercio epistolar, es decir como un desarrollo, en la ficción, de la correspondencia como idea fundadora. Buisine (1983, p. 34) se pregunta si todo el conjunto de la *Recherche* no puede leerse como una carta enviada o recibida. Esta hipótesis es original y puede decirse que, en este sentido, la obra proustiana se habría *tragado* la correspondencia.

Los indicadores de este proceso aparecen quizá, ante todo, en el ámbito del cuerpo, cuyo lugar predominante es bien conocido en la vida de un Proust de salud precaria, y también dentro de la *Recherche*, ya que la enfermedad lleva al protagonista a Balbec, donde conoce a personajes determinantes como Albertine, Elstir, etc. El cuerpo, en efecto, se ve incorporado a la carta (en sus cartas, los discursos sobre su estado de salud eclipsan, a veces, todo lo demás y se invoca constantemente la enfermedad como excusa para no encontrarse con el otro), al igual que la carta, desinfectada y purificada de microbios exógenos, se incorpora al cuerpo: Proust, de hecho, a causa de sus angustias hipocondríacas, exigió la construcción de una caja equipada con un sistema de limpieza de las cartas con formol. Se percibe claramente la ambigua relación del escritor con su correspondencia, sometida a un ritual higienista, que tiene como meta hacerla inofensiva, «si no por su contenido, al menos por su continente» (Robitaille, 2003, p. 13). Ahora bien, el protagonista de la *Recherche* también mantiene una relación ambigua con el mundo y con el exterior, una relación que se manifiesta en un deseo, formulado en *Le Temps retrouvé*, de crearse un espacio de escritura propicio para la concentración.

Además de su aspecto «corporal», lo que la carta aporta *internamente* a la novela reside en su dimensión temporal. La carta es un género literario que toma en cuenta muchas temporalidades: la de la escritura, la que el emisor considera que corresponde a la recepción de la carta, la que el emisor imagina que corresponde al momento en que el destinatario leerá la carta, la temporalidad de la lectura efectiva de la carta, la de la respuesta... Ya desde su correspondencia, Proust, mediante su tono inconexo, sus digresiones, sus paréntesis, sus precisiones y anticipaciones (pensando en la futura respuesta, en la futura cita), *asimila* las diferentes temporalidades inherentes a la carta. El pliego (*pli*), entonces, puede constituir para Proust una primera manera de captar la superposición (el pliegue) de temporalidades, que no solo *aparece* en la *Recherche*, sino que *forma* su fundamento arquitectónico —un sedimento temporal que ya había sido intuido en el momento de la escritura de *Jean Santeuil*—.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

A medida que va pasando el tiempo, la carta indica, cada vez más en la obra de Proust, una imposibilidad de comunicación (y de comunión) con el exterior, y conduce entonces, progresivamente, a una renuncia a la mundanidad. Este motivo es precisamente un punto de concordancia con la historia del protagonista de la *Recherche*: renunciar a la interacción con los demás y la distracción mundana para poder escribir su novela. Y los medios utilizados por Proust para apartarse son, primero, su enfermedad, excusa indiscutible, y, sobre todo, la carta, que no solo mantiene al otro a distancia, sino que vuelve a ese otro tolerable precisamente por esta razón. Alain Buisine (1983) habla de «cordón sanitario» (pp. 75 y 119) para definir no solo el espacio que Proust creó voluntariamente para protegerse del amor asfixiante de su madre, sino también el aislamiento voluntario que lo protegía de los demás. Vincent Kaufmann (1990) también evoca este movimiento de repliegue en *L'équivoque épistolaire*, pero lo extrapola al mostrar, en su prólogo, que la «actividad sacrificial» a la que se dedica Proust escribiendo su novela convierte al escritor en un monstruo arrancado a la palabra humana, y a sus cartas, en el lugar de una «bancarrota del lenguaje». Así pues, la misiva, lejos de favorecer la comunicación, apuntaría, por el contrario, a «inscribir una carencia en y por la palabra, para reemplazarla por una ficción simbólica» (Kaufmann, 1986, p. 394) —la de la obra—.

Cuando Proust, tras la muerte de su madre, decide aislarse para escribir, apenas puede recrear, utilizando solo la memoria y la imaginación, la totalidad de los personajes y los lugares que han marcado su vida y pueden llegar a inspirar personajes y lugares en la diégesis. En este hueco es donde la carta puede funcionar como una «recarga» para la escritura, como un puente con el mundo social —que permanece, a la vez, mantenido voluntariamente a distancia y realmente inaccesible—, o, mejor dicho, como un *pliegue* que superpone, al igual que una hoja, dos espacios y tiempos muy distantes. Proust no puede prescindir por completo de los demás; la correspondencia le permite entonces alimentar su escritura (por todas las razones mencionadas anteriormente) y evitar el aislamiento completo.

Si la escritura de ficción es «intransitiva», porque enfrenta al escritor a la ausencia de respuesta directa, y, por lo tanto, a la experiencia de la carencia y de la muerte, la correspondencia, a primera vista, permite al autor conjurar el abandono conectándose con los demás; al mismo tiempo, la práctica regular de la correspondencia *recuerda* constantemente esa carencia, esa ausencia de respuesta primaria. La especificidad de la escritura epistolar proustiana reside en el hecho de que, cuando se cartea, Proust integra en el cuerpo mismo de su escritura no solo la carencia propia de la correspondencia, sino también, al mismo tiempo, la amenaza de la muerte por parte de los demás, el peligro siempre presente de una distracción que va en contra de la producción literaria. La «vida solitaria» fue la que, según escribió a Antoine Bibesco, «[l]e permitió recrear por el pensamiento a las personas que amaba» (*C.*, IX, p. 203, noviembre de 1909).

Los *plis* de Proust resultan ser, fundamentalmente, una ambivalencia y una aporía: una ambivalencia, por la interpelación de los demás para evitar la locura de la soledad y por la reclusión simultánea, voluntaria y necesaria del escritor, sobre todo después de la muerte de sus padres. Y una aporía, porque los demás, aquellos destinatarios de las cartas, constituyen siempre un peligro para la inspiración literaria, aunque la nutran.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Albaret, C. (1973). *Monsieur Proust. Souvenirs recueillis par Georges Belmont*. París: Robert Laffont.

Buisine, A. (1983). *Proust et ses lettres*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion.

Daudet, L. (1929). *Autour de soixante lettres de Marcel Proust*. París: Gallimard,Cahiers Marcel Proust, n.° 5.

Ferré, V. (2013). *L'essai fictionnel*. París: Honoré Champion.

Flaubert, G. (1926). Lettre à Louis Bouilhet (n.° 267, Damas, 4 de septiembre de 1850). *Correspondance II (1847-1852)*, pp. 234-242. París: Louis Conard

Fraisse, L. (1998). *La Correspondance de Proust. Son statut dans l'œuvre. L'histoire de son édition*. Besançon: Annales littéraires de l'université de Franche-Comté.

Genette, G. (2004). *Fiction et diction. Fiction et diction* précédé de *Introduction à l'architexte*. París: Seuil, Essais.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Kafka, F. (1978). *Lettres à Milena*. París: Gallimard.

Kaufmann, V. (1986). Relations épistolaires (De Flaubert à Artaud). *Poétique, 68*, pp. 387-404.

Kaufmann, V. (1990). *L'Équivoque épistolaire*. París: Éditions de Minuit.

Picon, J. (2007). *Proust. Correspondance* (pp. 5-37). París: Flammarion, GF.

Picon, J. (2016). *Marcel Proust. Une vie à s'écrire*. París: Flammarion.

Proust, M. (1913). *À la recherche du temps perdu I: Du côté de chez Swann*. París: Grasset. Traducción de CANTO, E. (2016). *En busca del tiempo perdido I: Del lado de Swann*. Buenos Aires: Losada.

Proust, M. (1970-1993, 21 vol.). *Correspondance 1880-1922*. París: Plon (abreviado como *C.*, seguido del número de volumen en números romanos).

Proust, M. (1971). *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*. París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Raphaël, P. (1938). *Introduction aux lettres de Marcel Proust*. París: Sagittaire.

Robitaille, M. (2003). *Proust épistolier*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal.

Notas

* Doctoranda de la Université Paris Est Créteil, UR 4395-LIS «Lettres, Idées, Savoirs» (con beca doctoral, a cargo de tres cursos de literatura comparada). Correo electrónico: clara.berdot@gmail.com

[**1**]Todas las traducciones son nuestras.

[**2**]Paradoja semejante a la que se puede constatar en la referencia a la carta del comienzo de la *Recherche*, citada en el comienzo de este trabajo.

[**3**] Céleste Albaret (1973) cuenta, por ejemplo, que un día en que la condesa Greffulhe y el conde de Montesquiou llegaron al Grand Hôtel de Cabourg y se presentaron, Proust se negó a recibirlos (p. 49), aunque correspondiera con Montesquiou y lo considerara un maestro. Los argumentos de Proust sobre sus citas imposibles han sido mostrados por Buisine (1983, pp. 73-84) y Kaufmann (1990, pp. 79-85).

[**4**]Estos elogios pueden haber facilitado la publicación, por parte de los interlocutores epistolares de Proust, de algunas colecciones de cartas enviadas por el escritor, ya que ofrecían una imagen halagadora de sí mismo (véase por ejemplo Buisine, 1983, p. 123).

[**5**]Robitaille (2003), por ejemplo, las contrasta «con las cartas de Flaubert o Kafka [...], en las que no solo la escritura epistolar parece más elaborada, sino que los fragmentos que tratan de su práctica como escritores, de su concepción de la escritura o de la vida en general son mucho más numerosos, sostenidos y desarrollados» (p. 15).

[**6**] Proust, a menudo, enviaba textos a sus interlocutores, empezando por Montesquiou, para que los leyeran: la publicación implicaba así una doble lectura, la esperada por el editor y la otra, más «amistosa», de los mentores, modelos o garantes, cuyos intercambios alimentaban directamente la escritura de la novela. Si el epistolario se integra en la génesis de la obra literaria, recíprocamente, la obra literaria se injerta también en la correspondencia, como «archivo adjunto» y como contenido mismo del discurso epistolar.

[7] Por ejemplo, *Le Temps retrouvé* se hace eco de las cuestiones planteadas en *Du côté de chez Swann*.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

LENGUAJE

LA PARONOMASIA DESDE UNA PERSPECTIVA FORMAL

Bohrn, Andrea

Andrea Bohrn
andletras@gmail.com
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 33, núm. 69, 2022
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604138008/

En la presente columna, brevemente discutiremos dos concepciones del léxico asociadas al modelo formal de la Gramática Generativa (Chomsky, 1986; 1995), a partir de la paronomasia (*lento/lenteja*). Opondremos dos concepciones del Léxico y del trabajo de la morfología en función del potencial explicativo que cada teoría pueda brindar sobre los datos precedentes. Nos referiremos, en primer lugar, al modelo lexicalista (Aronoff, 1976; Scalise, 1984), que sostiene la presencia de un componente léxico inicial donde se llevan a cabo las operaciones de formación de palabras y, en segundo lugar, haremos mención a las posturas sintactistas, fundamentalmente al marco de la Morfología Distribuida (Halle y Marantz, 1993; Embick y Noyer, 2001), según la cual los procesos morfológicos son equiparables a las operaciones que se llevan a cabo en la sintaxis.

Los datos analizados nos permitirán poner a prueba ambas concepciones y, al mismo tiempo, valorizar un proceso de formación de palabras, que tradicionalmente fue dejado de lado por el quehacer gramatical.

La columna se organiza de la siguiente manera. Presentaremos el diseño general del modelo de la Gramática Generativa. Mencionaremos allí también los aspectos centrales de los modelos lexicalistas y de los modelos sintactistas. Posteriormente, introduciremos una breve descripción de la paronomasia, fenómeno que inscribimos en el ámbito de la morfología apreciativa, y propondremos análisis potenciales desde cada perspectiva, poniendo especial énfasis en el potencial explicativo.

La Gramática Generativa asume que la adquisición del lenguaje responde a una propiedad innata de la especie humana. Es por ello que centra su atención en la facultad del lenguaje, en tanto dispositivo que genera expresiones con contenido semántico y fonético, interpretables en los correspondientes sistemas de actuación. Las lenguas particulares, en consecuencia, determinan su forma sobre la base de las opciones proporcionadas por principios de carácter universal.

La facultad del lenguaje consta de un Léxico, un componente sintáctico y dos niveles de interfaz, la Forma Lógica y la Forma Fonética, que constituyen la instancia de articulación con los módulos Conceptual-

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Intencional y Articulatorio-Perceptual, respectivamente. En términos generales, se entiende por Léxico una lista no ordenada de ítems asociados con un conjunto de rasgos fonológicos, semánticos y sintácticos. El modelo se esquematiza en la figura 1.

Dentro de la perspectiva generativa, los modelos lexicalistas asumen que el repertorio léxico es un componente en el que se producen los procesos de formación de palabras y que se ubica previamente al funcionamiento de la Sintaxis. En este sentido, Aronoff (1976) propone que dicho componente está formado por un diccionario o conjunto de palabras y reglas de formación de palabras (RFP), que presentan información como el tipo de base que se requiere para la derivación, la categoría de la palabra resultante y la interpretación semántica (cfr. 1). La flexión, desde esta perspectiva, se lleva a cabo en el ámbito sintáctico.

(1) recomendable

$[\text{recomendar}]_{V} > [[\text{recomenda}]_{V}\text{ -ble}]_{A}$

'que puede ser recomendado'

Por su parte, Scalise (1984) considera que tanto la morfología derivativa como la morfología flexiva se ubican en el Léxico. Asume la denominada *Hipótesis lexicalista fuerte*: el componente sintáctico no puede modificar la estructura interna de las palabras en el transcurso de una derivación. Un punto central, en estas perspectivas, es el hecho de que todos aquellos elementos irregulares o de contenido idiosincrásico deben estar listados en el Léxico, en tanto no pueden ser derivados por una RFP.

También desde la perspectiva generativa, otra serie de modelos, llamados sintactistas, considera que es posible establecer un paralelismo entre el funcionamiento de la Sintaxis y el de la Morfología (Kornfeld, 2005). Nos referiremos aquí puntualmente a la Morfología Distribuida (Halle y Marantz, 1993), que introduce una serie de cambios en la figura de (1). En primer lugar, reformula el concepto de léxico, al establecer la existencia de tres listas, situada en un punto diferente de la derivación. La figura (2) muestra el diseño de la gramática propuesto. La primera de las listas se corresponde con un subconjunto de elementos, tomados por cada lengua particular, de un inventario universal. Es posible distinguir allí morfemas abstractos, que presentarían información morfosintáctica y semántica, y raíces, que cuentan con contenido léxico y/o descriptivo. La lista I no provee de patrones fonológicos. La segunda lista se denomina *Vocabulario*, y es allí donde se encontrarían los ítems de una lengua que se insertarán en la Estructura Morfológica, junto con un conjunto de reglas de inserción. A partir de la operación Inserción de Vocabulario, que se lleva a cabo en la Lista II, un patrón compuesto por raíces y morfemas abstractos se asocia con una secuencia fonológica. Finalmente, la tercera lista, la Enciclopedia, reúne los elementos idiosincrásicos de la lengua, es decir, no predecibles. El léxico inicial no se entiende, en consecuencia, como un conjunto de palabras, ya derivadas y flexionadas, sino como un repertorio de elementos abstractos que la Sintaxis manipulará de manera similar a como opera en la constitución de sintagmas y de oraciones. Posteriormente al trabajo de ensamble sintáctico, y a partir de la operación de Inserción de Vocabulario, esas estructuras abstractas recibirán contenido fonológico. En otras palabras, la Sintaxis no opera con palabras en sentido estricto, sino con elementos abstractos, que recibirán una secuencia fonológica en la instancia de interfaz morfo-fonológica.

En el marco de la Morfología Distribuida, también se deconstruye el concepto de *palabra*. Las palabras se forman a partir de la combinación sintáctica de una raíz léxica con una categoría funcional denominada categorías chiquitas (*n°, a° y v°*). Esto permite afirmar, por ejemplo, que la raíz léxica de *destruir* y *destrucción* es la misma —por lo que compartirían cierta información de tipo léxico— y que la diferencia entre ambas unidades surge por el tipo de categorizador que selecciona la raíz en cada caso (verbal y nominal, respectivamente; cfr. figura 3). Tras la operación de Inserción de Vocabulario, la unidad $[n^{o}+\sqrt{165}]$ se interpretará como *destrucción* y $[v^{o}+\sqrt{165}]$ como *destruir*. En ambos casos, se parte de la misma raíz abstracta que no presenta contenido fonológico: $\sqrt{165}$.

Nos referiremos ahora a la paronomasia. En términos generales, de acuerdo con Bohrn (2013), la paronomasia se define como el reemplazo de una palabra por otra sobre la base de una similitud fonológica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

(*matienzo* por *mate*, *cometa* por *coima*). En este proceso de asociación de dos unidades de la lengua, una de ellas aportará la forma fonológica, y, la otra, el significado. Así, por ejemplo, de la combinación de *ojo* y *hojaldre* se reviste a esta última palabra del significado de la primera. Una particularidad relevante de la paronomasia es que puede combinar nombres y adjetivos, como sucede en el uso de *lenteja* por *lento/a* o *cortina* por *corto/a*. Aun cuando la forma externa de la unidad sea la del nombre, las propiedades gramaticales serán las del adjetivo subyacente, tal como se observa en (2).

(2)

a. $\text{lento}_a + \text{lenteja}_n > \text{lenteja}_a$

Si sos argentino y nadás medio *lenteja*, pero querés ser un campeón, anotate en nuestro equipo.

b. $\text{duro}_a + \text{durazno}_n > \text{durazno}_a$

jajja jja...Este pibe *durazno*... Poquitas fotos pegaste.

c. $\text{corto}_a + \text{cortina}_n > \text{cortina}_a$

Yo también ando medio *cortina* de guita

d. $\text{vago}_a + \text{vagoneta}_n > \text{vagoneta}_a$

El trabajo que hizo mi hermana estuvo bárbaro, no es tan *vagoneta* como yo.

En los ejemplos precedentes, las unidades paronomásticas aparecen en contextos típicamente adjetivales: después de un nombre (2.a y b), cuantificado con *medio* (2.c) o bien participando de una estructura comparativa (2.d). Podemos afirmar que la categoría gramatical de la palabra resultante es la de la unidad que aporta el significado y no la de la palabra que presta su forma fonológica. Así, en el caso del par nombre común (*cortina*) - adjetivo (*corto*), la unidad resultante será un adjetivo con la forma fonológica de dicho nombre (*cortina*).

Desde una perspectiva lexicalista, la asociación que se lleva a cabo en la paronomasia supone, de alguna manera, tener acceso a la información de las entradas léxicas de las unidades particulares y reorganizarlas en función del recurso apreciativo. En (3), representamos el tipo de información que contendría una entrada léxica: información fonológica (3.a.), género inherente si este fuera el caso (3.b.), rasgos categoriales que permiten establecer de qué clase de nombre se trata (3.c) y una mínima paráfrasis de contenido descriptivo (3.d).

(3) *cortina*

a./kortína/

b. [+femenino]

c. [+nombre], [+común], [+concreto], [-animado]

d. 'tela que cubre aberturas'

La entrada de *corto* presentará algunas diferencias en tanto se trata de un adjetivo y no de un nombre. En primer lugar, no contará con género inherente, sino con género flexivo, por lo que deberá entrar en concordancia con un nombre para manifestar esta información (cfr. 4.b). En segundo lugar, los rasgos categoriales serán diferentes (4.c), como así también la paráfrasis asociada (4.d).

(4) *cort-*

a. /kórt-/

b. [+femenino]; [-femenino]

c. [+adjetivo], [+grado]

d. 'que es poco abundante'

Las RFP toman como base estas entradas para la aplicación de operaciones derivativas, pero no están facultadas para combinar el contenido gramatical de una entrada con la realización fonológica de otra. No resulta útil o adecuado, para el diseño del componente Léxico, tener un mecanismo que puede producir estas relaciones de intercambio en tanto podría sobregenerar la cantidad de palabras afectadas o trastocar el normal funcionamiento del componente, al tiempo que debería haber algún procedimiento particular de control que limitara estas asociaciones. Como respuesta alternativa, la hipótesis lexicalista debería optar por incorporar

PDF generado a partir de XML-JATS4R

al Léxico las unidades paronomásicas como entradas independientes. Así, para el ejemplo dado, habría que postular dos entradas: una para *cortina* como la de (3) y una para la variante rioplatense *corto/cortina*, como se ilustra en (5).

(5) *cortina*$_2$

a. /kórtina/

c. [+adjetivo], [+grado]

d. 'que es poco abundante'

Este sistema aumenta la cantidad de entradas léxicas, comprometiendo la economía del módulo, y no considera que la paronomasia sea un mecanismo de formación de palabras.

Por su parte, la Morfología Distribuida parte de la consideración de que la información gramatical y la información fonológica de una palabra no están asociadas en un repertorio inicial. El primer tipo de contenido se ubica en la Lista I mientras que el segundo tipo de contenido, como ya hemos señalado, se ubica en la Lista II. En la derivación de una unidad paronomásica, la Sintaxis llevará a cabo la unión de un núcleo adjetival y una raíz abstracta representada por $\sqrt{758}$. Representamos esta formación en la figura 4. Posteriormente, la Inserción de Vocabulario asignará a la secuencia [a+$\sqrt{758}$] el patrón fonológico /kórtina/ en función de las propiedades de la estructura, pero la información gramatical subyacente seguirá siendo la de una entidad adjetival asociada a la raíz seleccionada. Este procedimiento no supone el agregado de ninguna regla, excepción o mecanismo particular para explicar el funcionamiento de la paronomasia. Es, en este sentido, un argumento a favor de la perspectiva sintactista.

En las líneas precedentes, hemos sintetizado dos perspectivas formales, que si bien se inscriben en la Gramática Generativa, se oponen en lo concerniente al lugar del léxico, de la morfología y la relación de esta con la interfaz fonológica. Por un lado, el marco lexicalista considera al Léxico como un módulo inicial que contiene, al igual que un diccionario, palabras y también reglas de formación de palabras. Estos elementos permitirían la construcción de los ítems léxicos, que sirven como *input* de la Sintaxis. Por su parte, la perspectiva sintáctica, que hemos ejemplificado a partir de los supuestos de la Morfología Distribuida, propone que la información léxica y morfológica se distribuye a lo largo del diseño de la gramática. Una primera Lista recopila información formal y abstracta representada en categorizadores y raíces sin contenido fonológico, mientras que la Lista II vincula las estructuras generadas en la Sintaxis con patrones fonológicos, como así también llevar a cabo una serie de operaciones de reajuste.

Hemos analizado la paronomasia, que disocia la información fonológica de la información gramatical al permitir el reemplazo de un significante por otro. Para dar cuenta de este panorama empírico, los modelos lexicalistas deben recurrir o bien a propiedades, mecanismos o procedimientos particulares en el Léxico inicial, solo aplicables a esos casos y a ningún otro, o bien, engrosar la cantidad de unidades listadas, al presentar una entrada independiente e individual para cada palabra paronomástica. La consecuencia general de aumentar las unidades listadas en el Léxico es, como hemos mencionado, comprometer el diseño económico del lenguaje y reducir el potencial explicativo de la teoría.

En la presentación somera que hemos llevado a cabo, el marco de la Morfología Distribuida puede dar cuenta satisfactoriamente del procedimiento aquí consignado. Para ello, no amplía los supuestos iniciales y simplemente recurre a los mecanismos ya previstos para la formación de palabras y la articulación con la Sintaxis y la Fonología.

En conclusión, el modelo sintactista resulta más eficiente para dar cuenta de fenómenos periféricos, pero no por ello menos vitales, productivos o relevantes, lo que constituye un avance sobre las perspectivas lexicalistas.

A partir del análisis propuesto, hemos dado cuenta de la complejidad de la paronomasia, que ha sido sistemáticamente considerada como un procedimiento irregular y lúdico. Considerar dicha complejidad como así también observar la regularidad y la sistematicidad de su comportamiento ha permitido no solo evaluar dos perspectivas, sino también valorizar algunos elementos del habla popular. En este sentido, el español coloquial rioplatense puede ser considerado un ámbito central para la exploración de procesos y de

PDF generado a partir de XML-JATS4R

recursos ligados al ámbito de la creatividad léxica. En el encuentro de estos dos aspectos, lunfardo y gramática, no puede si no obtenerse más que mutuas instancias de enriquecimiento.

FIGURAS

Figura 1

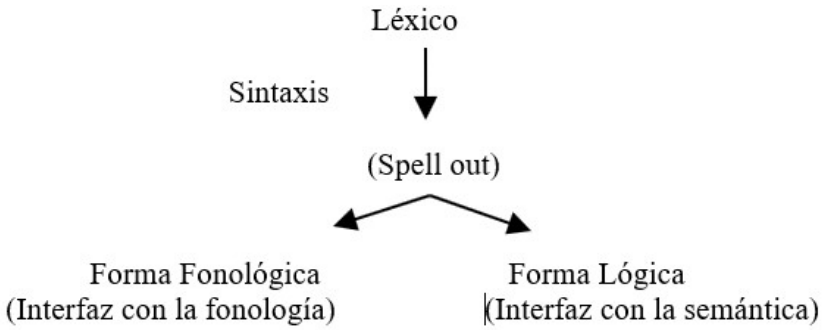


Figura 2

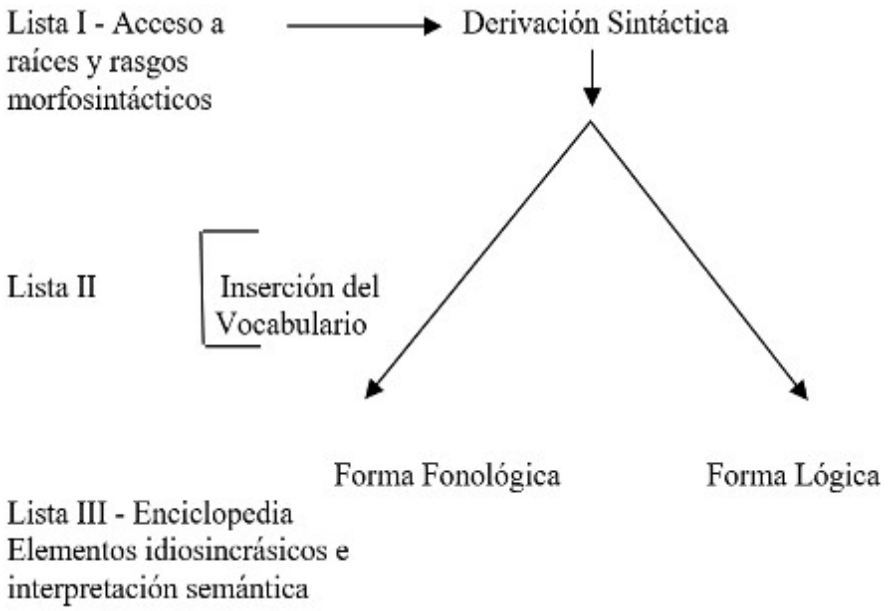
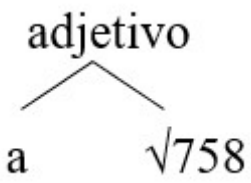


Figura 3

Figura 4



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aronoff, M. (1976). *Word Formation in Generative Grammar*. Cambridge: MIT Press.

Bohrn, A. (2013). «¿Qué me contursi? Mi mujica se fue con un vizcacha. Paranomasia en el español rioplatense». En Kornfeld, L. y I. Kuguel. (Eds.) *El español rioplatense desde una pespectiva generativa*. Mendoza: Editorial FFyL-UNCuyo y SAL.

Chomsky, N. (1986). *El conocimiento del lenguaje*. Barcelona: Atalaya.

Chomsky, N. (1995). *El Programa Minimalista*. Madrid: Alianza.

Embick, D. y R. Noyer. (2001). «Movement Operations after Syntax». *Linguistic Inquiry* 32, 4, 555-595.

Halle, M. y A. Marantz. (1993). «*Distributed Morphology and the pieces of inflection*». En Hale, K. Hale y S. Keyser (eds.). *The View from Building 20*. Cambridge: MIT Press.

Kornfeld, L. (2005). *Formación de palabras en la sintaxis desde la perspectiva de la Morfología Distribuida*. [Tesis doctoral]. Disponible en http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1567.

Scalise, S. (1984). *Morfología Generativa*. Madrid: Alianza.

Notas

* Licenciada y profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: andletras@gmail.com

PDF generado a partir de XML-JATS4R

LENGUAJE

CONSTRUCCIÓN DATIVA EN ESPAÑOL

Martínez Vázquez, Julián

Julián Martínez Vázquez
julian.martinez@usal.edu.ar
Universidad del Salvador , Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 33, núm. 69, 2022
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604138020/

INTRODUCCIÓN

El hecho de que un profesor de español como lengua extranjera enseñe la que es su lengua materna tiene, sí, muchas ventajas, pero también esconde algunos desafíos. En mi carrera como profesor de ELE (Español Lengua Extranjera), debí observar el idioma desde una perspectiva diferente. Entender, así, que *estar* suele emplearse para transmitir carácter episódico, frente a *ser*, que no lo expresa; que el pretérito imperfecto brinda, en su flexión, una especificación aspectual que lo diferencia del pretérito perfecto; que, mediante el modo verbal, el hablante establece distintas relaciones con la información. Los ejemplos anteriores —oposición *ser-estar*, imperfecto-perfecto, indicativo-subjuntivo— están muy presentes en los materiales y en los contenidos gramaticales de nuestros cursos.

Hay, sin embargo, otros fenómenos gramaticales que no son tan visibles en las clases y que, de pronto, se manifiestan y deben ser atendidos. Eso ocurre, por ejemplo, con los múltiples significados de la construcción dativa, que, comúnmente, funciona en español como objeto indirecto. En el curso Intermedio Alto de 2022, un estudiante cuya lengua materna es el inglés preguntó, justamente, por qué presentábamos la oración *Le choqué el auto a mi padre* en vez de *Choqué el auto de mi padre*. Las dos oraciones son gramaticales, pero la segunda, en nuestra variedad, es menos natural. ¿Es una rareza la primera oración? No lo es. En los medios, son habituales titulares como *Le molestó la música y le quemó la casa*, *Una mujer denunció que un hombre le rompió el vidrio de su local*, entre otros ejemplos. Para responder al estudiante, debemos recordar las diferentes clases de construcciones dativas que se dan en el español.

Romero Morales (2008) define las construcciones dativas de la siguiente manera: «Son dativas todas aquellas construcciones en las que aparece el clítico *le(s)*» (p. 16). Ejemplo: *Le regalé un libro*. Luego Romero Morales amplía: pueden aparecer también los clíticos *me, te, nos* si son sustituibles por *le(s)*. Ejemplo: *Me regaló un libro*; *Te regaló un libro*; *Nos regaló un libro*. Como segunda característica de la construcción dativa, el uso del clítico debe permitir la duplicación mediante un grupo sustantivo precedido por preposición *a*.

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Ejemplo: *Le regalé un libro a Martín*; en cuyo caso habrá concordancia de número y persona del pronombre y del núcleo sustantivo, *Les regalé un libro a mis sobrinos. Le regalé un libro *a mis sobrinos. Te regalé un libro *a él*.

En el presente artículo, vamos a recordar cuáles son la mayoría de los esquemas actanciales de oraciones en las que se emplean construcciones dativas.

DIFERENTES ESQUEMAS ACTANCIALES DE LA CONSTRUCCIÓN DATIVA

¿Qué significados introduce la construcción dativa en las oraciones del español? Son varios, según el tipo de oración de que se trate y el verbo con el que entre en relación. Expondremos, a continuación, construcciones dativas en oraciones ditransitivas, transitivas e intransitivas. No se trata, por supuesto, de una presentación exhaustiva.

A. Oraciones Ditransitivas

Al hablar de construcción dativa, en primer lugar, pensamos en la oración ditransitiva. Esta oración presenta, necesariamente, los siguientes argumentos semánticos: alguien —AGENTE— actúa en una transacción con alguien a quien da —META— o quita —ORIGEN— un objeto —PACIENTE—.

(1) La profesora *le* entregó la hoja del examen *a Martín*.
AGENTE META PACIENTE META

(2) La profesora *le* quitó la hoja del examen *a Martín*.
AGENTE ORIGEN PACIENTE ORIGEN

En los ejemplos anteriores, la transacción es material, pero puede ser también comunicativa:

(3) La estudiante *le* preguntó la fecha de parcial *a la profesora*.
AGENTE META PACIENTE META

Cabe aclarar que tres verbos de uso frecuente no permiten la expresión del paciente por encontrarse este implícito en la raíz verbal:

(4) Mariela *le* sonrió *a Javier*.
AGENTE META META

(5) Mariela *le* mintió *a Javier*.
AGENTE META META

PDF generado a partir de XML-JATS4R

(6) Mariela *le* habló *a Javier*.
AGENTE META META

Otro tipo de cláusula ditransitiva relaciona a alguien —AGENTE— que pone algo —PACIENTE— a algo o a alguien —LOCACIÓN—.

(7) El cocinero *le* agregó sal y pimienta *a la carne*.
AGENTE LOCACIÓN PACIENTE LOCACIÓN

(8) Magdalena *les* puso los guantes *a los chicos*.
AGENTE LOCACIÓN PACIENTE LOCACIÓN

B. Oraciones transitivas con construcciones dativas de interés

Verbos como *organizar, preparar, pintar*, etc. permiten oraciones en donde se relacionan, necesariamente, alguien que actúa —AGENTE— y algo o alguien que recibe esa acción —PACIENTE—: *María organizó una fiesta*; *María preparó una cena*; *María compuso una canción*. Pero existe, también, la posibilidad de expresar quién es la persona a quien beneficia esa acción —BENEFACTIVO—: *María organizó una fiesta para sus padres*; *María preparó una cena para sus compañeros*; *María compuso una canción para su madre*. La construcción dativa es otra opción en estos casos:

(9) María *les* organizó una fiesta *a sus padres*.
AGENTE BENEFACTIVO PACIENTE BENEFACTIVO

(10) María *les* preparó una cena *a sus compañeros*.
AGENTE BENEFACTIVO PACIENTE BENEFACTIVO

(11) María *le* compuso una canción *a su madre*.
AGENTE BENEFACTIVO PACIENTE BENEFACTIVO

Otros verbos, como *jugar*, presentan la relación entre alguien que actúa —AGENTE— y algo efectuado —PACIENTE—: *Mario jugó un partido de tenis*. Pero también está la opción de mencionar a quien acompaña en la acción —COMITATIVO—: *Mario jugó un partido de tenis con Sebastián*. El comitativo puede ser opcionalmente expresado mediante construcción dativa:

(12) Mario *le* jugó un partido de tenis *a Sebastián*.
AGENTE COMITATIVO PACIENTE COMITATIVO

PDF generado a partir de XML-JATS4R

C. Oraciones Transitivas con Construcciones Dativas de Poseedor o Simpatético

En los ejemplos siguientes, la construcción dativa expresa al poseedor de aquello que es afectado. Esta clase de construcción dativa explica la particularidad del español por la que preguntaba el estudiante de Intermedio Alto: en vez de *Choqué el auto de mi padre*, es más natural emplear *Le choqué el auto a mi padre*. Evidentemente, esta expresión permite poner el foco en la persona cuya posesión —alienable o inalienable — es perjudicada por el evento, incluso cuando esté ausente de este. Entre los verbos que permiten esta construcción, se encuentran *destruir, encontrar, gastar, perder, recuperar, romper, vaciar*:

En vez de decir *Mi hermano destruyó la mesa de Javier*, *Pablo perdió el celular de mamá*, *El niño gastó los ahorros de sus abuelos*, *Rodrigo rompió el televisor de Paula*, es más natural utilizar las siguientes oraciones:

(13) Mi hermano le destruyó la mesa a Javier.
AGENTE POSEEDOR PACIENTE POSEEDOR

(14) Pablo le perdió el celular a mamá.
AGENTE POSEEDOR PACIENTE POSEEDOR

(15) El niño les gastó los ahorros a sus abuelos.
AGENTE POSEEDOR PACIENTE POSEEDOR

(16) Rodrigo le rompió el televisor a Paula.
AGENTE POSEEDOR PACIENTE POSEEDOR

Podemos, también, incluir aquí los complementos dativos que expresan posesión inalienable. En vez de decir *El defensor quebró la pierna del delantero*, diremos:

(17) El defensor le quebró la pierna al delantero.
AGENTE POSEEDOR PACIENTE POSEEDOR

En los ejemplos anteriores, la función semántica POSEEDOR está relacionada con el PACIENTE, no con el verbo, que por ser transitivo solo requiere AGENTE y PACIENTE.

D. Oraciones Copulativas con Construcciones Dativas

Así como la construcción dativa repone, en las oraciones anteriores, un complemento preposicional de sustantivo (*el coche de mi padre*), así también puede reemplazar a complementos de adjetivo en oraciones copulativas, por lo general, con el verbo *ser*. Los adjetivos que permiten esta opción son, entre otros: *útil / inútil, provechoso, posible / imposible, ajeno / familiar, fácil / difícil*. En vez de *Es imposible para Micaela llegar temprano a clase* o *Es un idioma difícil para Micaela el japonés*, podemos decir

(18) A Micaela le es imposible llegar temprano a clase.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

(19) El japonés le es difícil a Micaela.

E. Oraciones Intransitivas Inacusativas con Construcciones Dativas de Experimentante

Las oraciones intransitivas inacusativas suelen construirse con sujeto pospuesto, que, semánticamente, expresa un designado no agentivo.

En un primer grupo, incluiremos oraciones con los siguientes verbos de afección psíquica: *disgustar, doler, encantar, gustar, interesar, llamar la atención, molestar, preocupar, sorprender*, etc. Son oraciones generalmente estáticas, sin acción. La construcción dativa menciona, en estos casos, a la persona que experimenta —EXPERIMENTANTE— una emoción o sensación con respecto a un actante —TEMA—.

(20) *A Marcela le* molesta la falta de paciencia.
EXPERIMENTANTE TEMA

(21) *Al profesor le* llamaban la atención los aplazos de sus estudiantes.
EXPERIMENTANTE TEMA

(22) *A mi hermano le* duele la muela.
EXPERIMENTANTE TEMA

Otros verbos inacusativos que se pueden construir con dativo son los de cambio y de movimiento: *bajar, caer, irse, llegar, subir*, etc. La construcción dativa menciona, en estos casos, a la persona que sufre —META — un hecho —TEMA—.

(23) *A Maricel le* cayó una maceta en la cabeza.
META TEMA LOCATIVO

(24) La carta *le* llegó *a Javier* ayer.
TEMA META META TEMPORAL

De la misma manera, con verbos de acontecimiento y de incumbencia:

(25) *A Javier le* pasaron muchas cosas.
META TEMA

(26) *A Javier le* tocó lavar los platos.
META TEMA

PDF generado a partir de XML-JATS4R

F. Construcciones Dativas con Verbos de Cercanía o Lejanía

Otros verbos que admiten también la opción de construcción dativa son *acercarse, alejarse*. Podemos decir *Josefina se acercó a la primera corredora* o *Josefina se alejó de la tercera corredora*, pero también

(27) Josefina se *le* acercó *a la primera corredora.*

AGENTE META META

(28) Josefina se *le* alejó *a la tercera corredora.*

AGENTE ORIGEN ORIGEN

G. Dativos que no Forman Construcciones Dativas

El dativo ético suele emplearse en el habla afectiva y expresa el interés del designado por una situación particular: *La nena no me come*. Como podemos ver, el verbo *comer* no pide más que a alguien que coma —AGENTE— y algo que es comido —PACIENTE—, en este caso, implícito. El clítico dativo *me* es superfluo. Por eso, no es posible duplicarlo mediante un grupo preposicional encabezado por a: *La nena no me come *a mí*.

CONCLUSIÓN

El dativo y la construcción dativa son fenómenos que pueden manifestarse en oraciones muy diversas, con una sintaxis más o menos fija, pero con diferencias de significado notables. No quise —ni podría— presentar, en este artículo, toda la variedad, aunque espero que haya quedado en evidencia su riqueza. En clases de ELE, habrá que prestar atención a la rentabilidad de cada tipo de construcción dativa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Di Tullio, Á. (2005). *Manual de gramática del español* (pp. 27-46). Buenos Aires: La Isla de la Luna.

Gutiérrez Ordoñez, S. (1999). Los dativos. En I. Bosque / V. Demonte (dirs.). *Gramática Descriptiva de la Lengua Española* (pp. 1855-1930).

Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2009). *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa.

Romero Morales, J. (2008). *Los dativos en el español*. Madrid: Arco.

Notas

* Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) y diplomado en Filología Griega por la Universidad Complutense de Madrid. Correo electrónico: julian.martinez@usal.edu.ar

PDF generado a partir de XML-JATS4R

CREACIÓN

DESPEDIDA Y OTROS POEMAS

Venegas, Eleonor Concha

Eleonor Concha Venegas
eleonorconcha@hotmail.com

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 33, núm. 69, 2022
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604138011/

AUSENCIA

No tengo bandera chilena
Me la mató la dictadura
Herencia simbólica que dejo a mis hijos
La ausencia de esa sangre
Con que mancharon mi bandera

No tengo bandera chilena
La de mis padres
revestida de miedo
Fue deslavándose cada 11 de septiembre
Corroída por los vítores de una estrofa cantada por los asesinos

No tengo bandera chilena
Me la mató la dictadura
El rojo sangriento de los perdidos
La anacrónica chambonería de una patria
Pisoteada por las botas de unos cualquiera

No tengo esa bandera
Pero tengo cordillera libertaria y arriera
Tengo mar de un azul que tanto duele y castiga
Como apacienta mis amores
Tengo campo infinito en las bondades de la tierra
De esa labrada por mi propio padre

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Y un desierto que despierta aún en mí, el asombro de una geografía que nos hace isla

Más aún, tengo las historias de mi yo niña
Contadas a un metro del puquio de la casa de Los Queñes
Tengo un Chile profundo y enternecido
Que jamás conocerán esas mentes ateridas de la chilenidad impostada en dictadura
Y tengo la esperanza de que un día
Esa bandera sea realmente remendada en este pobre corazón
De chica enmudeciendo ante la bandera encharcada de mi Liceo
Cada lunes de canto obligado
De una canción nacional
Que tampoco fue patria.

LA SED

La marcha cuesta arriba
Fardos que pesan más de la cuenta
En un páramo hostil y solitario
La marcha daña los talones
Aquello que creíste fácil
Se ha derrumbado frente a tus ojos
Cae, pero tú no cejas
Eres el árbol liviano y flexible que ves en el camino
Y las raíces profundas
Traen agua para aliviar el caos que sientes
Todo se derrumba
Pero las raíces te mantienen vivo y erguido
Eres más que tus talones heridos
Y el agua que viene de esas raíces
Sacia toda sed

INGRAVIDEZ

La fragante espera
La arena del desierto que alimenta al amazonas
El viaje sobre un hilo de viento
Navegarlo surcando la corriente
Sentir que te eleva y te arrastra
La innegable ingravidez de quien corta las raíces
De quien quema sus naves
Vuela con el agua, el salitre, la tierra
Surca el espacio
Y detiene todo tiempo de cosecha.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

HOLOCAUSTO

El peso denso del endometrio
Latidos por doquier
En ese crecer que no para
El peso eterno y tierno
El rechazado
Los pulsares de ese universo apagado
Que gritan por salir y decir existo
La huella profunda e inabarcable
El adiós
Un holocausto
Mi final

DESPEDIDA

Hay una distancia de sombra de olmo
Entre su historia y la tuya

Se han recorrido millas y kilómetros
Nortes y sures
La distancia se convirtió en años
Y el tiempo, oh el tiempo
Ha dejado caer la última gota

Entonces ella se va y nunca supo aquello que guardó tu corazón
Sorprendido y tumultuoso

Los planes truncos
Los caminos vedados
La paciente sabiduría del tiempo
Hizo de esa sombra un abismo
Y aquí estoy
Contemplando el devenir de las cosas
Y como unos y otros
A su incandescente manera
tocan la punta de unos dedos suaves
Que simplemente
Se van.

Notas

* Poeta y abogada por la Universidad de Chile, magíster en Literatura Chilena e Hispanoamericana en la Universidad de Playa Ancha. Correo electrónico: eleonorconcha@hotmail.com

PDF generado a partir de XML-JATS4R

CREACIÓN

ZONA DE TERAPIA Y OTROS TEXTOS

Campos, Jorge

Jorge Campos
jace387@gmail.com

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 33, núm. 69, 2022
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604138012/

EL MARTILLO DE LA BRUJA

Y he visto el nombre de otros vecinos en el libro del Mal
TITUBA

«¡Quemad a la bruja!», repetía la procesión liderada por la hija del reverendo con antorcha en mano. La esclava india se mantuvo serena, amarrada a un tronco seco en la cima de *Gallows Hill*. Prendieron la hoguera, gritos y fuertes vientos azotaron la colina. «Satán está entre ustedes», vociferó la condenada desorbitando sus ojos entre risas macabras. En la iglesia, el reverendo cocinaba pan de centeno irguiendo la cola para descubrir su culo en espera del beso de la esclava. (Texto inédito).

EL CLÓSET

Vuelvo a ti, como vuelve
un emigrado a su país y lo redescubre
PIER PAOLO PASOLINI

No estaba ahí cuando lo fui a buscar, pero había dejado una nota que quiero pensar era para mí: *Te dejo mi libro favorito y las llaves de mi clóset sin ropa. Sabrás cómo habitarlo todo*.

Siempre tuvo el dominio sobre mí, debo admitirlo. Abrí el mueble y ahí estaban todas las notas que había escrito, pero que no tuvo el valor de entregar. Tenía 35, quizá esta vez sí era el correcto y así lo quiso. Quizá fue feliz y con esa esperanza de una sonrisa se quiso ir. Tengo la certeza de que mis palabras excavaron su frasco de somníferos. Lo veo afuera desde una grieta de este clóset; leyendo mi nota, acercándose con llave en mano para habitarme. (De *Ensamblaje*. Editorial La Chifurnia, El Salvador, 2022).

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

UN NUEVO JUEGO

Nueve meses de encierro y nunca entendió por qué este juego dolía tanto. Al llegar a casa luego de salir de la sala de maternidad, metió al bebé llorando en un cajón con todos sus demás juguetes. «Juguemos otro juego», dijo a sus padres al encerrarse de nuevo. (De *Ensamblaje*. Editorial La Chifurnia, El Salvador, 2022).

SOMBRA EN EXILIO

Esta ciudad solo es un sueño donde los veranos caminan a pedazos de sol
REYNALDO GARCÍA

En la madrugada el viento activó todas las alarmas y despistó a los guardias. El circuito se había descontrolado desembocando en una barahúnda. Alí, escondido detrás de un arbusto, corrió a escalar la valla y se abrió paso entre la concertina rasgándole harapos con piel. A distancia se distinguía su silueta morena meciéndose en el pavimento; su sombra se proyectaba sobre su sangre frente a un oficial armado de ascendencia exiliada. Le temblaban las manos. Se acercó, y despertó uniformado con arena en los pies. (De *El muro abierto*. Editorial Casasola, Estados Unidos, 2021).

ZONA DE TERAPIA

Abu pregunta a su terapeuta cuál habría sido la diferencia de nacer en un lugar de paz, si existiese. El terapeuta responde: «Dios no tendría empleo». Y continuaron disparando las armas. (De *El muro abierto*. Editorial Casasola, Estados Unidos, 2021).

Notas

* Poeta, narrador y economista nicaragüense. Correo electrónico: jace387@gmail.com

PDF generado a partir de XML-JATS4R

CREACIÓN

FRUTECER

Cárcano, Enzo

Enzo Cárcano
enzo.carcano@usal.edu.ar

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 33, núm. 69, 2022
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604138013/

NOTA INTRODUCTORIA

María Rosa Lojo*

Qué dadivosa esfera de placer

produce la ciruela en su desvelo:
transformar en dulzura el frutecer

y dejar el ciruelo.
Su faena es un largo fenecer;

todo celo es un duelo.
HUGO PADELETTI

En *dulzura el frutecer*: el verso de Hugo Padeletti se expande desde el epígrafe en este bello libro concordante, dibujado con la concentrada síntesis de un jardín a vez criollo y oriental, urbano y campesino, nativo y extranjero.

Su arquitectura sorprende e intriga desde el comienzo. Solo a segunda vista comprendemos que las páginas iniciales son en realidad un índice. La división en tres partes precedidas por tres verbos y los títulos de poemas que se ordenan debajo parecen componer a su vez otros poemas cuyo significado y razón deberemos adivinar.

Desde este umbral ingresamos en el libro propiamente dicho, que configura un mundo escueto y musical, con algo de haiku y de caligrama. Sus dibujos se apoyan, sutiles, sobre una gran plataforma subterránea de silencio, de donde las palabras emergen como puntas de iceberg.

El tono es depurado y esencial, sensitivo y pudoroso, nada solemne. Conmovedor en su evocación e invocación de todo lo ausente, canta, asimismo, una historia de crecimiento y florecimiento personal y natural. Habla de un ser que se experimenta como criatura de un mundo cuyos ciclos padece, continúa y goza. Atento a los mínimos giros, a eventos imperceptibles que en el ojo poético se vuelven revelaciones.

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

«Mi infancia es la complicidad de un pino azul / en el fondo de un patio», declara una lengua entrañable, que sabe decir siempre, con delicada exactitud, lo necesario.

FRUTECER

Enzo Cárcano**

Invitación

Extraño hablar la llovizna y caminar
la piedra filosa

Extraño llover el campo
la invitación
de la tormenta
a ser testigo
único
del gris de la luna
de la claridad
severa
del rayo

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Hoja

Una hoja de liquidámbar es
el otoño

la vereda de la casa
de mi abuelo
su alegría encorvada
sus manos de arbusto
su sonrisa de lluvia
cuando
    me veía
        llegar

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Fe

Mi abuela se queda en la vida
por la fe de un jazmín
que cuida
        orgullosa
                en un patio de canteros
                circunspectos
y macetas desmedidas

Riega con descuido
en la confianza
        del que cree

En lo hondo de sus rituales compartimos
  la misma superstición

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Éxtasis

Sobre el filo de mi cuerpo
como la raíz que asoma su curva
rozo con la piel el afuera
buscando dónde caber
dónde volcarme

Girasol silvestre
me tuerzo en la tierra
de una música que amanece
hasta ser el campo
el amarillo

Limonero

Puro don el limonero
que se inmola constelado
bajo el peso torpe
de su prodigalidad

Shavasana

Imitar
la
quietud
de
los
despojos

De *Frutecer* (colección Pez Náufrago, Ediciones Del Dock, 2022).

Notas

* Poeta, narradora e investigadora. Ganadora del Gran Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores, del Gran Premio de Honor de la Fundación Argentina para la Poesía y de la Medalla Europea de Poesía y Arte Homero, entre otras muchas distinciones. Correo electrónico: mrlojo@gmail.com

** Poeta y docente de la Universidad del Salvador. Correo electrónico: enzo.carcano@usal.edu.ar

PDF generado a partir de XML-JATS4R

ENTREVISTA

APOSTILLAS SOBRE EL POLICIAL ARGENTINO ACTUAL: ENTREVISTA A HORACIO CONVERTINI

Lemo, Matías

Matías Lemo
matiaslemo@hotmail.com
Universidad del Salvador, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 33, núm. 69, 2022
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604138014/

APOSTILLAS SOBRE EL POLICIAL ARGENTINO ACTUAL: ENTREVISTA A HORACIO CONVERTINI[1]

¿Cómo atajás ese mundo diferente que se te va a venir encima?
HORACIO CONVERTINI

La literatura policial contemporánea está signada por la ambigüedad, es decir, por la imposibilidad de establecer distinciones radicales y fijas de índole diversa, como pueden ser las éticas y las identitarias de acuerdo con los personajes que la transitan, el tratamiento que de ellos se realiza, los posicionamientos narrativos y los temas trabajados.

Ya no existe, como se proponía para el policial de enigma, un «cosmos» que debe ser restituido luego del «caos» al que conduce el crimen, y mucho menos existe la lucha dialéctica entre el «bien» y el «mal» que se desprende de la dicotomía primaria. Así, la ambigüedad también abarca este aspecto y torna absurda la pregunta por quién es víctima y quién es victimario, ya que ambos polos se entrecruzan mediante una membrana permeable.

Quizá la pregunta «*Who has done it?*» ahora se traslade al interior del protagonista, que, en ocasiones, se cuestiona qué ha hecho, pero, sobre todo, quién es. Un tema que se hace extensivo al lector: como tal, probablemente cualquiera de nosotros podría sentirse tentado de dudar sobre la identidad de aquel personaje; de hecho, el propio narrador lo aborda con trazos contradictorios en vistas a elaborar un retrato realmente complejo.

Pienso en obras como *Oscura monótona sangre*, de Sergio Olguín; en *Ciudad Santa*, de Guillermo Orsi; en *77*, de Guillermo Saccomanno; en *Degüello*, de Gabriela Massuh; en *Chamamé*, de Leonardo Oyola, por solo citar algunas. Ellas están nutridas por la ambigüedad mentada, pero también por la imbricación genérica, que no nos permite hablar de «policial» a secas o incluso de «policial negro», como Todorov (2021) entendía

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

esta vertiente (fusión de los dos momentos constitutivos del policial de enigma: el de la consumación de un crimen y el del descubrimiento de quien cometió ese crimen, que confluyen en un tiempo único). Estamos, en el mejor de los casos, ante «literatura criminal», que no le teme a la hibridación genérica.

Otro elemento que caracteriza estas obras, al igual que a *Los que duermen en el polvo* (2017), de Horacio Convertini, es su vinculación dialéctica con el contexto de producción: la literatura criminal habilita una lectura que tiende a problematizar el entramado social y el estado de cosas mediante al rastreo de datos extratextuales (hitos históricos, muchas veces, como ha señalado Elsa Drucaroff en *Los Prisioneros de la torre* [2011] en relación con lo que ella denomina «Nueva Narrativa Argentina»).

Ahora bien, ¿es legítimo hablar de «realismo»? Arduo debate siquiera para pretender acá. Lo que podemos sostener con certeza es que entran en juego acontecimientos históricos de índole nacional, tales como la crisis socioeconómica y representacional del 2001. Dicho con pocas palabras, estos textos vehiculizan datos extradiegéticos, en especial, a través de referencias sociohistóricas, espaciales y culturales, que son puestas en tela de juicio en términos éticos y políticos.

Esto se vincula con la característica temática del policial negro, tal como entiende Todorov. «La novela negra moderna se constituyó ya no alrededor de un procedimiento de presentación [de los hechos], sino, más bien, alrededor de un ambiente presentado, de personajes y de costumbres particulares; dicho de otro modo, su característica constitutiva es temática» (2021, pp. 4-5).

¿Cuáles son esos elementos temáticos que identificamos en gran parte del corpus apenas acá esbozado? La violencia, el crimen, la (a)moralidad de los personajes, la impunidad, el miedo, el abuso de poder, la hipocresía, la corrupción, el narcotráfico, la trata de blancas, el femicidio/feminicidio, la soledad, la cultura de masas y sus productos, el desmembramiento de los lazos sociales y, sobre todo, el abordaje ambivalente de estos fenómenos. Incluso se llega a problematizar la noción misma de humanidad y su eventual derrumbamiento.

Un aspecto distintivo más: la frontera. En la actualidad, la mayoría de los textos policiales hecha en la Argentina apela a la espacialización de la violencia. De hecho, podemos afirmar que hay una búsqueda constante de tratar espacios urbanos, con sus hipotéticos centros y periferias, ambos, por lo general, en estado de degradación: aquello que queda «del otro lado» suele invadir los barrios más encumbrados de la Capital; mientras que, en simultáneo, el centro suele invadir «ese otro lado» y, en ambos movimientos, no se detecta una valoración ni positiva ni negativa (tal como ahora sucede también con la relación entre lo culto y lo popular).

La frontera es tópico fundante de nuestra literatura, cuya fertilidad llega hasta el presente. Esto lo identificamos de manera particular en la narrativa policial contemporánea, al igual que lo hacen otros investigadores e investigadoras, como María Laura Pérez Gras (2020) en lo que respecta a la «narrativa especulativa»[2].

Por su parte, Marcela Crespo realiza una observación iluminadora: «Escapando constantemente a [...] generalizaciones y afanes definitorios homogeneizantes, la literatura argentina ha ido desplazando, reelaborando y resementizando permanentemente la noción de frontera» (2014, p. 14). Sin embargo, dentro del grupo de Sur, clave para comprender la evolución del género policíaco, esta tendencia fue, en el mejor de los casos, mero color local y, más puntualmente, tergiversación abstracta. La poética del grupo Sur exigía evitar cuestiones de índole social. En «Emma Zunz», de Borges, por ejemplo, la presencia de alusiones a un contexto social fabril y portuario —con frecuencia trabajado por el grupo de Boedo desde otra perspectiva— es estrictamente necesaria para que la anécdota funcione, pero no se profundiza en ese espacio. Similar es el escenario descripto en «La muerte y la brújula», del mismo autor, una abstracción idealizada de la Ciudad de Buenos Aires a través de un proceso de extrañamiento de las coordenadas espaciotemporales, tal como sucede con la película *Invasión*, de Hugo Santiago Muchnik, con guion también de Borges y de Bioy Casares.

En cambio, las ficciones de algunos autores argentinos de las últimas décadas del siglo xx y del xxi, más o menos próximas al género policial (Sergio Bizzio, Sergio Cheifec, Sergio Olguín, César Aira, Gabriela Cabezón Cámara, Guillermo Orsi, Álvaro Abós, Federico Jeanmaire, Juan Martini, Cristian

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Alarcón, Leonardo Oyola, Alicia Plante, Dolores Reyes, Ricardo Strafacce, el mismo Horacio Convertini, etc.) reelaboran las nociones de frontera y configuran un modo diferente de representar la marginalidad, frecuentemente encarnada en la figura de la villa, ya no tan ligada a la estética realista tradicional de aquellos escritores «... que sostenían una función social para la literatura» (Saítta, 2006, p. 90). Estamos ante algo nuevo.

Estos escritores discuten, una y otra vez, las posturas tradicionales con respecto a la frontera, sus límites e (im)posibles definiciones que, en última instancia, no son más —ni menos— que un *cuestionamiento* a las definiciones positivistas heredadas de la década de 1880, que tienden a la homogeneización de la identidad personal, cultural y nacional de los colectivos sociales. El tratamiento ahora ya no es de la frontera, sino de las fronteras, y, sobre todo, de los intersticios, esos espacios que no son ni un «acá» ni un «allá», ni un «centro» ni un «margen».

Los narradores suelen posicionarse como traductores que no se asientan del lado de un «nosotros» o del lado de un «ellos», como sucedía en la literatura de los dos siglos anteriores, pensando, por ejemplo, en Sarmiento, en Echeverría y contando. Por eso no es azarosa la elección espacial. Entre otros lugares, por ejemplo, es regular la aparición del llamado Puente Alsina (en *Los que duermen en el polvo*, ese puente aparece destruido), tradicionalmente concebido como uno de los límites entre el centro y el margen.

Como en la precursora *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio V. Mansilla, lo que hallamos son descripciones de espacios y de sus habitantes a partir de las cuales se nos señala que la violencia reside en todos y que, dadas las condiciones que impone el sistema socioeconómico actual —poscapitalismo en términos de Jameson (2015) y Mark Fisher (2016)—, todos podemos ser víctimas y victimarios.

En este planteamiento, apalancados en observaciones de Crespo (2014), subyace un cuestionamiento radical de la previa visión antinómica y racionalizadora de la frontera. Esto lo detectamos, por ejemplo, en el hecho de que el poder económico, en los textos contemporáneos, se administra en la ciudad, pero se digita desde el suburbio; la delincuencia —en su forma más violenta o solapada— opera en «ambos» espacios: prostitutas, ladrones y asesinos surgen de la villa, del basural o de los estudios contables de las torres de Puerto Madero, el barrio de los nuevos ricos porteños, como sucede en *Oscura monótona sangre* (2010), de Sergio Olguín. Lo peculiar de esta «espacialización» es que, con frecuencia, al momento de hacer anotaciones sobre estos emplazamientos, aplica el sintagma «y viceversa», ya que las líneas divisorias se desdibujan, y ahí los personajes actúan como sujetos complejos, a quienes no podemos analizar taxonómicamente en términos morales. Justamente, ellos tienen una característica recurrente: el ser sujetos fronterizos, cuya singularidad más llamativa es la de condensar la frontera dentro de sí mismos, al igual que, como anoté arriba, el *Who has done it?* clásico se interpreta, en estos días, según la pregunta «cómo es esta persona (que ha hecho aquello)», con el énfasis puesto en la persona, no en lo que hizo.

Con esta premisa de rechazo generalizado de las reglas fundamentales del policial de enigma, en abril del 2022, conversé con Horacio Convertini. Quería saber qué piensa al respecto y qué opina sobre la apertura genérica, sobre la vinculación con la literatura especulativa distópica, sobre la ambigüedad, sobre la(s) frontera(s). Así me dispuse para el encuentro con el autor de *Los que duermen en el polvo* (2017), obra ganadora del Premio Celsius a la mejor novela de ciencia ficción y fantasía, nada más ni nada menos que de la Semana Negra de Gijón.

Horacio Convertini [en adelante, H. C.]—Cuando comienzo una novela, en lo que menos pienso es en el género. Parto de una idea que a veces no es más que una visión, una anécdota, una ocurrencia.

Matías Lemo [en adelante, M. L.]—¿Cómo fue en el caso de *Los que duermen en el polvo*?

H. C.—En *Los que duermen en el polvo*, el punto inicial fue el cumpleaños de cincuenta de un amigo en Pompeya y una advertencia: «Ojo, que a la madrugada empiezan a salir los zombies». Era de noche en una callecita que yo había transitado miles de veces. La escenografía no había cambiado casi nada desde mi

adolescencia, pero bastó el aviso del dueño de casa, que había contratado a un policía para que cuidara los autos, para que todo se reconfigurara: ese lugar, hasta entonces amigable, se volvió automáticamente hostil. Ahí, en algún momento, iba a suceder algo que podía ser peligroso.

El primer dispositivo de *Los que duermen en el polvo* fue el de la literatura apocalíptica. Un relato de supervivencia en un entorno conocido, pero agónico. *Lo que está en juego es la humanidad*. Un virus transforma a las personas en criaturas antropófagas, y las que no se han infectado intentan sostener la sociedad tal como la conocen, con su sistema de gobierno, sus instituciones, sus relaciones. Es decir, procuran conservar la normalidad. Hay muros. De un lado, los que no se han convertido. Del otro, los bichos, entes que hay que exterminar (o al menos mantener a raya) porque amenazan nuestra vida y nuestra condición de seres civilizados.

Sobre este esquema, se monta el dispositivo policial con la recreación de una forma clásica: el misterio del cuarto cerrado. Tenemos a una Pompeya amurallada y rodeada de bichos, habitada mayormente por soldados armados hasta los dientes. Es una fortaleza de la que nadie puede entrar y salir como quiere porque es imposible. Y, sin embargo, empiezan a cometerse crímenes. ¿Es un bicho que ingresa a la ciudadela por algún resquicio descuidado? ¿Es uno de los soldados que se volvió loco?

En el remedo de normalidad que se ha conseguido pese a la catástrofe (pero inmerso en ella), surge la nota disruptiva de un crimen. Y luego otro. Y más tarde otro.

El esclarecimiento de esta serie de asesinatos no podía, a mi juicio, resolverse como en los clásicos policiales de enigma, con una mente inquieta y esclarecida atando cabos, es decir, a través del razonamiento, la observación, la prueba científica o la vigilancia. La resolución debía tener un vínculo directo con la «normalidad» remedada, con el «hacer como si» en medio del aislamiento y la brutalidad. De ahí, los muertos plantados para favorecer una revuelta militar de coroneles «puros» y mesiánicos. Es el dispositivo apocalíptico el que finalmente impuso sus reglas.

M. L.—Permitime que insista, ¿y si te preguntara exclusivamente por el género policial?

H. C.—Hoy, el policial es un género condicionado por la tecnología. Vivimos una sociedad llena de cámaras, con geolocalización satelital, con celulares que dejan huellas todo el tiempo, con análisis genéticos que pueden identificar a un asesino por una partícula de caspa. Aun con la astucia de Dupin o la violencia controlada de Marlowe, pareciera complicado dilucidar un enigma en tiempos modernos sin caer en resoluciones poco verosímiles o exageradamente enroscadas, favorecidas por casualidades oportunas. La corrupción abre una brecha. El sistema siempre tiene algún lado ciego, pero hay que encontrarlo, y eso requiere conocimiento, investigación y talento.

M. L.—¿A qué referís concretamente con ese «algún lado ciego»?

H. C.—Hace un par de años, un hombre que iba a trabajar apareció muerto en una parada de metrobús. Madrugada, calles vacías. El domo de la zona lo toma llegando. Luego, de pie en la parada. El domo gira. Tres minutos después, lo capta tirado en el piso. Cuando el colectivo llega, el tipo está muerto. Acá tenés el disparador de una novela policial. ¿Alguien se le acercó, lo mató y huyó en los tres minutos que demoró el domo en dar toda la vuelta? El policial necesita del enigma, y el enigma es un vacío insalvable de información que alguien debe resolver de alguna manera. Crear un vacío de información era muy sencillo en el siglo XX. Bastaba con ponerse guantes para matar a una persona sin dejar rastros, pero hoy dejamos un río de rastros de manera permanente: nuestro ADN, nuestro celular encendido, nuestras búsquedas en Google, nuestros pasos registrados por cámaras callejeras...

John Wayne Gacy fue un asesino serial norteamericano de los años setenta. Mataba a muchachos y los enterraba en el subsuelo de su casa de Chicago. Muchas de sus víctimas eran jóvenes que trabajaban para él. Había cumplido condena por sodomía, pero, en otro Estado del país, por eso nunca lo relacionaban con los casos de Chicago. La desaparición del dependiente de una farmacia lo puso en la mira de la policía porque una testigo aportó una prueba contra él, que era clave, pero a la vez fortuita. Gacy pudo matar a treinta y

PDF generado a partir de XML-JATS4R

tres muchachos porque, por ese entonces, no existía el cruce informático de datos. Hoy, quizás, no hubiera llegado a tanto.

Yo creo que es un enorme desafío escribir un policial «realista y contemporáneo», como lo entiende el ensayista español Javier Coma, que se sostenga solo en la develación del enigma, que resulte verosímil y que no dependa de golpes de suerte que favorezcan el esclarecimiento. Hay una novela de Mankell en la que su héroe, Wallander, llega a la resolución del caso por una sucesión de casualidades que lo favorecen. Al final, el asesino le cuenta todo, como los villanos de la serie de Batman de los sesenta. Para colmo, al tipo le explota al revólver cuando lo va a matar. Demasiado para mí.

M. L.—¿Vos cómo te posicionás frente a este cambio de rumbo?

H. C.—Yo enfrento el desafío como puedo. Por lo general, evito el tópico del investigador/periodista/héroe que esclarece un enigma/crimen por su inteligencia o su coraje. En *Lo oscuro que hay en mí* (2021), la historia es la de un hijo capturado por la sospecha de que su padre ha tenido una vida invisible (y es negra). Pero además la sitúo a fines de los noventa, una era mayormente analógica. En *Los que duermen en el polvo* (2017), lo apocalíptico me presta sus reglas para que el peso no esté puesto en el esclarecimiento, sino en sus consecuencias.

Un camino alternativo puede ser volver al pasado (¿no lo suele hacer Pablo De Santis?). O crear un presente distinto (*La ciudad y la ciudad*, de China Mieville). O apostar a las historias de violencia (marginales, tumberas) al estilo de Leo Oyola o Nico Ferraro. O elegir un contexto actual, pero sin las reglas de las grandes ciudades (los infiernos chicos de Antonio Dal Masetto o Gustavo Abrevaya). Kike Ferrari entiende que el futuro de la novela negra pasa por la hibridación con otros géneros. Y tal vez haya algo de eso.

M. L.—En este sentido, ¿qué lugar tiene el realismo en la narrativa policial actual?

H. C.—Hegemónico, hasta donde sé; de la misma manera que la fórmula «investigador/detective/periodista que resuelve un asesinato» se mantiene intacta desde 1841, cuando Poe publicó «Los crímenes de la calle Morgue». Es lo que requiere el público mayoritario y el mercado. Coma define al género negro por su enfoque realista para abordar la temática contemporánea del crimen. Y esto nos lleva a otra cosa: los temas y la coyuntura. Si en los diarios se habla de femicidios, es probable que alguien escriba una novela al respecto. Si se habla de la quiebra de un banco, lo mismo. ¿Cuándo tardará en aparecer un relato sobre la estafa de Cositorto y Generación Zoe? Esa relación mecánica entre realidad y ficción (la ficción pegándose exageradamente a la realidad) es también un eficaz argumento de marketing. Los libros de Petro Márkaris se promocionaban como una manera de entender la crisis griega a partir de las peripecias de su personaje, un comisario. Hay una oportunidad, ahí, sobre todo comercial. También un problema: terminar siendo el furgón de cola del periodismo.

M. L.—Me quedó dando vueltas algo que mencionaste en una respuesta anterior: «Lo que está en juego es la humanidad». Mark Fisher, en *El realismo capitalista* (2016), dice que no podemos acceder a una suerte de «afuera constitutivo» desde donde pensar nuestro presente y contexto de enunciación sin que ya no estén previstos (concedidos) por ese fantasma anónimo que conformaría «el sistema». Asimismo, también me comentás que el «disparador» de *Los que duermen en el polvo* fue una situación real... ¿Cómo ves esta cuestión?

H. C.—Yo tomo escenarios, personajes y fragmentos de la vida cotidiana (retazos que he visto y por alguna razón me intrigan) y, con ellos, convenientemente deformados, construyo una ficción. En *Los que duermen en el polvo*, los zombies que salen a vagar a la medianoche por Pompeya, pibes podridos por el paco que deambulan por una avenida Sáenz nocturna, que parece un escenario de *The Walking Dead*. Pompeya es el barrio donde nací, me crié, tengo amigos. Hay zonas que son posapocalípticas. Las fábricas abandonadas de Bunge y Born, por ejemplo. Frente a eso, yo puedo escribir la novela de un muchacho que cae en el delito para comprar droga barata, hijo de un hombre que no consigue trabajo formal desde que cerraron las grandes industrias de los años sesenta. O puedo delirarme y escribir *Los que duermen en el polvo*. Un barrio amurallado. De un lado, las personas «normales». Del otro, los bichos. ¿Cuál es el dilema moral de los personajes? ¿Qué

PDF generado a partir de XML-JATS4R

son capaces de hacer para no convertirse en lo «anormal»? ¿Hasta dónde ponen en tensión su «humanidad» para no dejar de ser humanos?

M. L.—Planteado este escenario, ¿cómo imaginás que tus lectores reciben esta obra?, ¿qué opinás sobre la eventualidad de que genere una sensación de complacencia el ver ese escenario apocalíptico, donde está en juego la idea de humanidad, como hemos conversado, con tranquilidad al pensarlo como algo «lejano»?, ¿cuál es la relación entre la noción de «supervivencia» plasmada en la obra, la intra y la extratextual?

H. C.—Hacerme cargo de lo que puedan pensar los lectores es un peso aplastante. Solo conjeturar al respecto paraliza. La lectura es una experiencia absolutamente individual y subjetiva. Una obviedad, lo sé, pero hay que remarcarlo. Depende del *background* de cada uno, que no solo es literario, sino también social, político y emocional. El sentido de la obra se completa con la lectura. Yo, que conozco Pompeya, que finalmente vi a los zombies saliendo a la madrugada por el pasaje Lebensohn (o Ponsomby, como sigue llamándose en mi recuerdo), que vi en qué se convirtió aquel barrio fabril de la Argentina del pleno empleo, probablemente interprete el texto de una manera diferente a la tuya. La pretensión de que la lectura de una novela cause a todos el mismo efecto es megalómana. Si la Coca-Cola no tiene el mismo gusto para todos, mucho menos un libro. Habrá quien se sienta ajeno y tranquilo porque narro una historia improbable en un futuro improbable. Habrá quien se vea inquietado por otras (o las mismas) razones.

M. L.—En relación con lo anterior, Jameson propone que el «programa» de la literatura especulativa está unido a la crítica de la idea de *progreso*. Y, a su vez, este concepto se asocia invariablemente al de *modernidad*. Al respecto, este pensador determina que la modernidad está «acabada»: «...somos posmodernos[3]. [...] la ciudad posmoderna, al este o al oeste, al norte o al sur, no alienta pensamientos de progreso ni de mejoría, mucho menos visiones utópicas del viejo tipo; y esto por la muy buena razón de que la ciudad posmoderna parece estar en permanente crisis, y porque se la piensa, si se la piensa, como una catástrofe antes que como una oportunidad». ¿Qué opinás sobre este tema y cómo podrías vincularlo con tu obra?

H. C.—No tengo conocimientos académicos. No he leído a Jameson ni a Fischer. Por lo tanto, esta respuesta es solo una especie de balbuceo de cortesía. La novela policial, si tomamos lo que dicen Borges y Piglia, nace con «Los crímenes de la calle Morgue», en 1841. La sociedad occidental y blanca está lanzada al progreso de la mano de la revolución industrial. La inteligencia del hombre es capaz de producir sorprendentes progresos tecnológicos. Es la era del positivismo. El crimen, al menos en la literatura, es una aberración que se resuelve con el método científico, con la deducción, con el análisis de evidencias. La novela negra, según Piglia, nace en 1926, con la publicación del cuento «Los asesinos», de Hemingway. Giardinelli dice que la novela fundante es *Cosecha roja*, de Hammett, de 1929. Lo mismo da. El mundo de los años veinte del siglo pasado es el inmediatamente posterior a la Primera Guerra Mundial. La humanidad ha salido de una matanza jamás vista. Los ejércitos usaron gases venenosos producidos en los mismos laboratorios que, a fines del siglo XIX, eran el pináculo de la inteligencia humana. Y lo que viene será peor: el *crack* de 1929, la quiebra de bancos, las corrupciones política y financiera, el desempleo, el hambre. Es lógico pensar que en la literatura policial haya dejado de lado a los Dupin para entrar en el universo más brutal de Marlowe o del agente de la Continental.

¿Qué ha pasado cien años después? Fin del Estado de bienestar. El capitalismo no deja de mostrar sus límites como sistema económico y social, pero ha triunfado porque el sistema alternativo colapsó. La tecnología crece a una velocidad nunca vista y crea nuevas desigualdades, todo lo que imaginaba la ciencia ficción de los años sesenta ya está con nosotros y de una manera mucho más sofisticada... ¡Hasta vivimos una pandemia que paralizó el planeta durante casi dos años! ¡Vimos el apocalipsis cara a cara!

La idea de la ciencia como camino inexorable a una utopía de felicidad e igualdad hace agua por todos lados. La ciencia es capaz de producir, en tiempo récord, una vacuna que salva millones de vidas, es cierto, pero no resuelve todos los problemas e, incluso, crea otros. Y eso es terreno fértil en términos literarios.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Te referías a la ciudad posmoderna. ¿Qué es un *country* sino un sistema de aislamiento, una prisión al revés? Acá nosotros. Allá, del otro lado de los muros y las barreras, ellos (acaso los bichos). El fin definitivo de la urbe como un espacio de cooperación, igualdad y convivencia en paz.

M. L.—Muchas gracias, Horacio. Para ir cerrando, quisiera volver otra vez a algo que dijiste y también me quedó resonando: «El esclarecimiento de esta serie de asesinatos no podía, a mi juicio, resolverse como en los clásicos policiales de enigma, con una mente inquieta y esclarecida atando cabos». ¿Cómo ves la posibilidad de continuación del policial clásico hoy en día?

H. C.—Va a continuar porque es un dispositivo atractivo y fascinante. Se renovará, se adaptará. El público quiere que le sigan contando el mismo cuento. Ayer vi los primeros capítulos de una serie policial argentina que no resiste ni el menor test de verosimilitud. Abren el celular de la víctima de un crimen a horas de ocurrido. El guionista lo necesitaba para girar rápidamente la perilla de la tensión dramática en un interrogatorio policial. La realidad es muy distinta. Ejemplo: el iPad de Natacha Jaitt todavía no pudo ser abierto, y eso que ya pasaron tres años de su muerte. Según el diario *La Nación*, los peritos de Gendarmería realizaron cien mil intentos por desbloquearlo y nada. Lo que yo digo es que siempre aparecerá una forma de narrar el enigma policial. Lo hibridaremos con otros géneros. Apostaremos más a la forma que a la trama. Volveremos a situarlo en el pasado. Estudiaremos del derecho y del revés las estructuras de vigilancia y de control de la sociedad actual para encontrar el resquicio donde colocar el misterio. O nos resignaremos y haremos como Mankell en aquella novela o como el guionista en la serie argentina. Si algo tiene de maravilloso la literatura es que resulta inagotable y podemos crear nuestra propia realidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Convertini, H. (2017). *Los que duermen en el polvo*. Buenos Aires: Alfaguara.

Costa, F. (2000, ago.). «Ciencia ficción en la Argentina. La máquina de inventar sueños». *Revista Ñ*, s. d.

Crespo, M. (2014). «La frontera: un espacio complejo en la problemática de la marginalidad del siglo XXI. Apostillas a dos Novelas Argentinas». *Gramma* (25), 52, 12-25.

Dellepiane, Á. (1989). «Narrativa argentina de ciencia-ficción. Tentativas liminares y desarrollo posterior». *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Francfort, 75-87.

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

Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista: ¿no hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.

Jameson, F. (2009). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal.

Olguín, S. (2016). *Oscura monótona sangre*. Buenos Aires: Tusquets.

Pérez Gras, M. L. (2020). «Retornos a la frontera interior decimonónica en la narrativa especulativa Contemporánea». *Estudios de Teoría Literaria* (9), 19, 122-133.

Reati, F. (2006). *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos.

Saítta, S. (2006, ago.-dic.). «La narración de la pobreza en la narrativa argentina del siglo XX». *Nuestra América* (2), 89-102.

Todorov (2021). «Tipología de la novela policial». Consultado el 19 de sep., de 2022, desde: https://qdoc.tips/todorov-tipologia-de-la-novela-policial-pdf-free.html

Notas

* Profesor de Metodología de la Investigación y de Literaturas Argentina i y ii en la Universidad del Salvador. En esa institución también se desenvuelve como investigador. Correo electrónico: matiaslemo@hotmail.com

PDF generado a partir de XML-JATS4R

[1] Esta entrevista la realicé en el marco del grupo de investigación «Nueva narrativa argentina especulativa», dirigido por la doctora María Laura Pérez Gras, anclado en el Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales de la Universidad del Salvador (Buenos Aires, Argentina).

[2] Ángela Dellepiane («Narrativa argentina de ciencia-ficción. Tentativas liminares y desarrollo posterior», 75-87) introduce el término «especulación» en la crítica literaria local. Ella llama «especulativa» a la ciencia ficción que «deja de lado la tecnología como fin en sí mismo, subordinando consecuentemente la imaginación científica a un interés focal en las emociones y actitudes humanas personales así como también en problemas sociales», por lo que, más que una narrativa cientificista, es una «narrativa de crítica social». Esta propuesta la sostienen Fernando Reati (2006) y Angélica Gorodischer (Costa, 2000). Esta última, una de las cultoras destacadas del género, ha dicho: «No nos imagino escribiendo sobre imperios galácticos: los autores [argentinos] han hecho algo más cerca de lo metafísico que de lo épico». Por su parte, María Laura Pérez Gras, comenta lo siguiente: «Observamos que tanto el "resonar de múltiples posibilidades" como la pregunta abierta —"¿Qué pasaría si...?"— caracterizan lo que denominamos narrativa especulativa» (2020, p. 42). Y agrega: «En esta línea de pensamiento, el retroceso social y tecnológico característico de la especulación regresiva de la NNAE [Nueva Narrativa Argentina Especulativa], inclinada a una cierta involución, aparece en resonancia con las ideas de cambio necesario y deseable de Žižek, quien interpreta este primitivismo como una salida utópica de la cultura contemporánea para alcanzar determinados anhelos que parecen imposibles en el mundo de hoy; tales como igualar a los seres humanos con los animales para dejar de usarlos como mercancías o lograr una convivencia armónica entre las especies y el entorno» (p. 42).

[3] Recordemos acá que el grupo Colonialidad y modernidad / racionalidad entiende que la Edad Moderna no ha finalizado, puesto que los patrones epistemológicos que la determinaron continúan operativos.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

RESEÑAS

ITINERARIOS DEL YO

Giuffré, Mercedes

Mercedes Giuffré
mercedes.giuffre@usal.edu.ar
Universidad del Salvador, Argentina

Pien S. Aviso para caminantes (poemas de pandemia y otros). 2021.
Buenos Aires. Vinciguerra. 978-987-750-369-2

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 33, núm. 69, 2022
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604138017/

DATOS DE LA OBRA

Pien, S. (2021). *Aviso para caminantes (poemas de pandemia y otros)*. Buenos Aires: Vinciguerra. ISBN: 978-987-750-369-2

En tiempos recientes, los episodios traumáticos generados por la pandemia de Covid-19 han motivado la creación de obras literarias que, de a poco, salen a la luz. Sin embargo, no todas cuentan de manera directa dichos episodios, sino que los subliman o los traducen en ficciones o en impresiones poéticas. En el caso de este poemario, *Aviso para caminantes*, de Sandra Pien (autora de larga trayectoria, licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires y periodista cultural), la lírica se erige como una reflexión acompasada respecto de la vida, los espacios y la creación propiciada por la coyuntura de la peste, aunque dirigida a algo más profundo que registrar la circunstancia en sí: recuperar la idea de la existencia como un viaje.

Precedido por un epígrafe del italiano Claudio Magris, en el que se señala la relación entre el espacio y el tiempo durante los desplazamientos, *Aviso para caminantes* implica un itinerario estático del yo poético, como salida al encierro obligado de la cuarentena. Un viaje que requiere de cierta transformación (en este sentido, la imagen de la mariposa recorre todo el poemario como metáfora del cambio) que implica la recuperación de una mirada virgen sobre la naturaleza, sobre la memoria y sobre la vida en sí.

La poesía opera de espejo en el que se refleja el estado de infancia, la niña que se ha sido, que redescubre el mundo y el lenguaje con el cual nombrar las cosas. Los poemas conforman un movimiento interior.

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Combinan la percepción de un presente de soledad y encierro que se eterniza, en contraposición con un pasado que regresa nuevo, y en el que es posible recuperar el hilo de unión con las mujeres de la propia tribu, con los úteros que fueron la niña y que lo son todavía, en la memoria: un refugio, lo mismo que la escritura.

El presente se percibe trastocado en tiempos de distancia social. Es ausencia de contacto físico, de abrazos, y omnipresencia de pantallas que todo lo filtran. Por medio de una de estas, llegan las noticias del asesinato de George Floyd, el afroamericano asfixiado por la policía en los Estados Unidos, reflejo de la asfixia global ante la injusticia, la crueldad, el tedio y la indefensión del individuo en un mundo que ha perdido el rumbo.

Los espacios privados, con sus objetos (libros, máquina de escribir) se contraponen al exterior, transformado por las imposiciones y el miedo al contagio, las calles y los aeropuertos (más no lugares que nunca), en los que los rostros son ocultos por tapabocas, y es una falta tocarse o no medir la distancia.

En *Aviso para caminantes*, «la vida se detuvo y nos mira vivir» (p. 38), como oportunidad para empezar de nuevo, volver a nombrar las cosas, redescubrir lo latente y lo dormido, explorar la naturaleza con sus ciclos y los cuatro elementos (agua, fuego, aire, tierra). Propone dejar atrás la tristeza planetaria y reencontrar el sentido, al menos el de las propias constelaciones, los propios espacios habitados y la continuidad con la estirpe.

Notas

* Mgtr. en Literaturas Española y Latinoamericana por la Universidad de Buenos Aires. Docente de las cátedras Taller de Escritura y Literatura Iberoamericana, de la Universidad del Salvador. Escritora. Correo electrónico: mercedes.giuffre@usal.edu.ar

PDF generado a partir de XML-JATS4R

RESEÑAS

DEMONIOS ARCANOS Y MEMORIA PRESENTE: A PROPÓSITO DE *LA RIVOLTA DEI DEMONI BALLERINI*, DE ANTONIO CATALFAMO

Del Percio, Daniel; Sforza, Nora

Daniel Del Percio
daniel.percio@usal.edu.ar
Universidad del Salvador, Argentina
Nora Sforza
nora.sforza@usal.edu.ar
Universidad de Buenos Aires, Argentina
Universidad del Salvador, Argentina

Catalfamo A. La rivolta dei demoni ballerini. 2021. Bologna. Pendragon. 978-88-3364-372-4

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 33, núm. 69, 2022
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604138018/

DATOS DE LA OBRA

Catalfamo, A. (2021). *La rivolta dei demoni ballerini*. Bologna: Pendragon. ISBN: 978-88-3364-372-4.

Antonio Catalfamo (Barcellona Pozzo di Gotto, Messina, 1962), autor de una vasta obra poética y ensayística (*Il solco della vita*, 1989; *Origini*, 1991; *Passato e presente*, 1993; *L'eterno camino*, 1995; *Diario pavesiano*, 1999; *Le gialle colline e il mare*, 2004; *Frammenti di memoria*, 2009; *Variazioni sulla rosa*, 2014; *Giulio Cesare Croce: Bertoldo e il mondo popolare*, 2016), vuelve a fascinar a sus lectores con su nuevo libro de poemas, *La rivolta dei demoni ballerini*, rica síntesis de experiencias personales, remembranzas y conjunción de muchos de los grandes temas y problemas de nuestro tiempo, que su autor generalmente desarrolla en su poética: desde la mujer y la eterna sugestión de lo femenino, pasando por escenas de vida familiar, hasta la revolución social y política trunca y, a la vez, siempre presente y soñada por él y por todos aquellos personajes de la historia reciente que son mencionados con verdadera pasión militante.

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

El poemario abarca un período muy amplio, con composiciones escritas desde 2014 a 2021, y alterna textos de impronta fuertemente pavesiana con otros en los que encontramos la pasión y el tenaz compromiso político de Catalfamo. En efecto, nuestro autor, a pesar de los dramáticos cambios que ha sufrido el mundo en general e Italia en particular en estos últimos setenta años, sigue, contra viento y marea, firme en las convicciones de su propia juventud y de aquellas que bien supo heredar de su padre y de su abuelo, pero también, desde otro lugar, de su abuela y de su madre. Porque es allí, en su propio universo familiar, singular e íntimo, donde el poeta abreva para construir su yo poético que impregna de un ideal que mantiene en su vida, más allá y más acá de su labor como *fabbro* y donde entiende que la poesía no es simplemente belleza, sino fundamentalmente una construcción que da voz a quienes no la poseen y que se crea no con palabras altisonantes, sino con la naturalidad de una lengua ligada al propio terruño:

> *La poesia mi serve*
> *a raccontare la vita*
> *degli umili,*
> *a dire sgrì,*
> *come Santo Calì,*
> *a dire mmé,*
> *a usare il linguaggio*
> *universale*
> *di uomini, piante, animali,*
> *a ritornare al naturale di Ruzzante* (Catalfamo, 2021, p. 36).
> [«La poesía me sirve / para narrar la vida / de los humildes / para decir sgrì, / como Santo Calì, / para decir mné, / para usar el lenguaje universal / de hombres, plantas, animales, / para retornar al natural de Ruzzante»; tradución nuestra].

Decíamos más arriba que Catalfamo —uno de los más importantes especialistas y cultores de la memoria de Cesare Pavese en el mundo— recupera temas y problemas que fueron centrales en la visión que el autor de *Trabajar cansa* tuvo de la vida. Así, por ejemplo, encontramos, en los primeros dos poemas del libro (*Microcosmo* y *Dionisio e noi*), una lectura femenina en clave mítica que resuena en la tensión entre el ideal y la pasión, entre la presencia y la ausencia, entre el hoy y el siempre, en «*lo spirito dionisiaco dei miei antenati greci, / trapiantato nella terra dei vulcani / e dei venti ingovernabili*» (Catalfamo, 2021, p. 26) [«el espíritu dionisíaco de mis antepasados griegos / trasplantado a la tierra de los volcanes / y de los vientos ingobernables»; traducción nuestra]. Esta visión de Catalfamo a propósito de la mujer no se agota en lo erótico y corporal, sino que también comporta una visión del mundo marcada por una lectura que exalta la vitalidad del Cosmos.

Queda claro que, para Catalfamo, el tiempo presente ha madurado mal, y sus frutos son para pocos; es más, lo son no para aquellos que, con su trabajo a destajo, los generan, sino para quienes observan desde lo alto, ociosos e indiferentes, cómo producen quienes nunca accederán a los beneficios de esa producción y deberán aceptar un destino atávico, sin salida, eternamente el mismo, eternamente para otros:

> *Ma io non sono Quasimodo*
> *e questa non è una società comunista,*
> *in cui tre parole hanno lo stesso peso:*
> *madre,*
> *pane,*
> *compagno* (Catalfamo, 2021, p. 34).
> [«Pero yo no soy Quasimodo / y no es esta una sociedad comunista, / en la que tres palabras tienen el mismo peso: / madre, / pan, / compañero»; traducción nuestra].

¿Quiénes son, pues, para Antonio Catalfamo los *demoni ballerini*? ¿Cuál es su revolución? ¿Dónde podríamos encontrarlos? Como un repique obsesivo de campanas a pesar del desencanto, son una fuerza que quiere ser frenada, impedida, silenciada y escondida, mas siempre está allí para regresar:

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Figlio dell'amore e del dolore,
piccolo amico,
io ti conosco
attraverso le parole
di tua madre,
che non possono mentire.
Tu leggi le fiabe di Rodari
e, forse, impari
che il mondo è ingiusto
e tocca a noi
difendere i più deboli,
anche se sempre ci deludono (Catalfamo, 2021, p. 45).
[Hijo del amor y del dolor, / pequeño amigo, / yo te conozco / a través de las palabras / de tu madre, / que no pueden mentir. / Tú lees las fábulas de Rodari / y, quizás, aprendas / que el mundo es injusto / y que nos toca / defender a los más débiles / aunque siempre nos desilusionan; traducción nuestra].

Notas

* Doctor en Letras, magíster en Diversidad Cultural y Licenciado en Letras. Docente de la asignatura Literatura Italiana Medieval y Renacentista en la USAL. Correo electrónico: daniel.percio@usal.edu.ar

** Magíster en Historia por FLACSO Argentina, licenciada en Lengua y Cultura Italianas por la Universidad del Museo Social Argentino y por la Universidad de Pisa, Italia (ICon), y doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: nora.sforza@usal.edu.ar

RESEÑAS

HISTORIAS DE MIGRACIÓN ENTRE ITALIA Y LA ARGENTINA

Cusato, Domenico Antonio

Domenico Antonio Cusato
cusato@unct.it
Universidad de Catania, Italia

Regazzoni S., Mancini A. Italia/Argentina. Una storia condivisa. Il racconto | Una historia compartida. El relato. 2022. Venezia. Edizioni Ca' Foscari (collana Diaspore. Quaderni di ricerca, 19). 978-88-6969-674-9

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 33, núm. 69, 2022
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604138021/

Regazzoni, S. y Mancini, A. (2022). *Italia/Argentina. Una storia condivisa. Il racconto | Una historia compartida. El relato*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari (collana Diaspore. Quaderni di ricerca, 19). ISBN: 978-88-6969-674-9.

En la historia de la migración, el «caso argentino» es ejemplar por la continuidad del proceso migratorio y por su magnitud. Ya como «sueño», por una vida mejor, ya como pesadilla en su concreción, este fenómeno señala la complejidad del acontecimiento que, en Italia, a finales del siglo XIX, interesó, primero, a las regiones del norte y, después, a las del sur. Asimismo, la llegada de los italianos a la Argentina, una de las primeras comunidades migratorias, afectó cuantitativa y cualitativamente a los diversos sectores de la sociedad, lo cual modificó sus hábitos y costumbres durante el proceso de adquisición progresiva de una nueva identidad. Y, desde un punto de vista sociohistórico, la cultura italiana se ha insertado, condicionando su desarrollo, en todos los intersticios de la vida del país, desde la biblioteca, la música, las artes en general hasta en los gustos culinarios.

La editorial Ca' Foscari (Venecia), publica *Italia/Argentina. Una storia condivisa. Il racconto | Una historia compartida. El relato*, número 19 de la serie «Diaspore. Quaderni di ricerca» —fundada y dirigida por

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Susanna Regazzoni y Ricciarda Ricorda—. Se trata de un ensayo escrito en dos lenguas, y sus autoras son Susanna Regazzoni (Universitá Ca' Foscari) y Adriana Mancini (Universidad de Buenos Aires). El libro pretende rastrear las configuraciones ideológicas del imaginario literario sobre la migración ítalo-argentina y, a través de textos de diversa índole publicados en ambos países, se ponen de relieve las circunstancias que han acompañado al tiempo el fenómeno migratorio. Es pertinente recordar la especificidad del concepto de «e (in)migración» y sus múltiples acepciones a partir de las distintas perspectivas que configuran este proceso sociocultural entendido en su doble vertiente, problemática y multifacética, como se desprende de los textos considerados. El tema es recogido a partir de la literatura de los dos países con respuestas diversas, aunque convergentes. Mientras en la Argentina se plantea la epopeya de miles de hombres y de mujeres poblando tierras desiertas, en Italia las condiciones son otras; la pobreza y el hambre de las posguerras acompañan y determinan el doloroso viaje a que se ven obligados millones de personas. El período analizado abarca los siglos XIX, XX y XXI. Y, en general, se podría suponer un aporte para el futuro; una forma de trasmitir cómo es posible superar vicisitudes y conflictos que surgen en toda transición social, y en las que cada país está urgido a afrontar.

El texto se compone de dos partes. La primera, escrita por Regazzoni, presenta una introducción, tres capítulos y un apéndice; la segunda, de Adriana Mancini, incluye dos capítulos y un apéndice. El primer capítulo de la primera parte —«Il manuale dell'emigrante»— presenta un cuadro histórico que ilustra cómo, inmediatamente después de la unificación de Italia, la extrema indigencia obligó a viajar hacia tierras lejanas. Pero, como subraya Susanna Regazzoni, además de las necesidades de variada índole, las razones de las primeras emigraciones italianas hay que buscarlas en las causas sociales y políticas. Se recuerda, en efecto, que, en aquella época, los contratos agrícolas muy desfavorables para los jornaleros (hecho que, probablemente, aumentó el crimen organizado) y la lucha encarnizada del Estado contra los anarquistas, que se rebelaban contra las desigualdades sociales de la época, llevaron a América a un gran número de personas. La regulación de la emigración se da, a nivel formal, a través del Commissariato dell'emigrazione, y otras sociedades laicas y religiosas que se dedicaron a asistir a los inmigrantes. En particular la *Guida per l'emigrante italiano alla Repubblica Argentina* y el *Manuale dello emigrante italiano all'Argentina* daban pautas para la adaptación y advertencias a campesinos o jóvenes que aspiraban a cruzar el océano. En el segundo capítulo («L'immigrante e il *gaucho*»), Regazzoni analiza, desde una perspectiva cultural, las consecuencias del éxodo masivo de italianos hacia el Cono Sur. Por un lado, destaca cómo la asimilación e integración social fue dificultosa por el nivel cultural del «recién llegado», y, por otro, señala cómo la realidad del inmigrante influye en textos literarios (teatrales, poéticos, narrativos) donde se manifiestan la desconfianza y el rechazo hacia el extranjero. Y si bien, en un principio, según la historiografía, la llegada de los italianos fue acogida positivamente, posteriormente la figura del inmigrante se asoció a la idea de marginalidad y miseria. La autora recuerda cómo esta visión hostil hacia el inmigrante en oposición al gaucho se expresa en el *Martín Fierro*. En el tercer capítulo («Storie condivise»), se destaca cómo, aunque tardíamente, la literatura sobre la migración produce sus frutos en obras en las que predomina la búsqueda exacerbada de identidad. Las escritoras y los escritores considerados no son solo aquellos/as nacidos/as en América, como, por ejemplo Griselda Gambaro, o aquellos que nacen Italia, emigran y que escriben en castellano, como Siria Poletti y Antonio Dal Masetto, sino también autoras y autores italianos que se han centrado en el tema de la emigración, como Laura Pariani y Marco Steiner. Finalmente, en el último capítulo de esta primera parte («Il racconto continua...»), se observa que, si bien el fenómeno migratorio de los italianos a la Argentina es un hecho terminado, el tema de la emigración sigue siendo literariamente de gran actualidad. En ese país americano, vuelve a irrumpir la necesidad de recuperar los orígenes. Así, los nietos de los inmigrantes intentan reevaluar lo que sus padres han tratado de olvidar. Si estos rechazaron la memoria de sus antepasados pobres, marcados por el estigma de los emigrantes, los nietos reconocen con orgullo el coraje de sus abuelos para enfrentar las adversidades. El interés literario y el compromiso político-ideológico de Susanna Regazzoni (que se mueve entre Italia y Argentina) no podían sino llevarla a considerar que también nuestro país, desde hace un par de décadas, se

PDF generado a partir de XML-JATS4R

ha convertido en tierra de desembarco de multitud de personas que huyen de las guerras y el hambre, y que, también por eso, el tema de la emigración ha comenzado a cobrar mayor vigor. En este capítulo se examina —y se somete a una cuidadosa investigación— una serie de textos literarios pertenecientes a escritores italianos y argentinos publicados tanto en Italia como en la Argentina. Las obras narrativas que explora son las de Nora Mazziotti (2021) y de Graciela Batticuore (2021), en cuanto a América, y de Laura Pariani (2015) y de Marco Steiner (2021), en cuanto a Italia.

La Parte II de esta entrega compartida está a cargo de Adriana Mancini, y en general complementa y recupera elementos que se conjugan con la Parte I de Susanna Regazzoni, especialmente en relación con el *Manual del Emigrante italiano*, traducido del italiano al español por Diego Armus en 1983, año de la recuperación de la democracia en la Argentina. Es importante para la colección *Historia testimonial argentina: documentos vivos de nuestro pasado*. Esta segunda sección está compuesta por dos capítulos («Antes» y «Viajes») fragmentados en subcapítulos, que dan cuenta de la historia de América latina desde la pre-colonización, la colonización y los conflictos entre los habitantes de los pueblos originarios y los habitantes que fueron conformando el crisol étnico de la población. La mirada del relato privilegia los aconteceres de América del Sur y particularmente de la Argentina, e incorpora notas de otros géneros seleccionadas tanto de novelas, como la de Lucio V. Mancilla, *Una excursión a los indios ranqueles* (1879), comparado con el relato «El guerrero y la cautiva», de Borges (1949), y *La cautiva*, de César Aira (1981), hasta llegar a *Nomadía*, de María Casiraghi (2010), o de testimonios e incluso de poemas como el de Juan Octavio Prenz, «Metamorfosis del desterrado» (2022), que amplían el espectro de reflexión sobre hechos que conmovieron la historia de países de ambos continentes. Al respecto la autora señala:

> ... porque me crié en sus brazos tibios puedo afirmar que, para la mayoría de los inmigrantes en este país, la vida no fue simplemente bajar una escalerilla y llegar a tierra. Sabemos que lucharon para acceder a un nivel de vida digno, sabemos que resignaron su idioma para que sus hijos se integraran al país que los recibió. Sabemos que sus hijos y los hijos de sus hijos cumplieron con sus esperanzas. Sabemos que contribuyeron a formar ese crisol de tradiciones entrecruzadas que configura la sociedad argentina y que supieron resolver con su cabeza, con sus pies y con todo su cuerpo las paradojas que la vida, lejos de sus *paesi*, les tejió (129).

En el segundo capítulo, Mancini trabaja sobre los distintos conceptos del viaje, desde la migración al exilio. El libro entrega, en cada una de sus partes, una bibliografía extendida sobre el tema migratorio, sus causas y sus consecuencias, y ambas partes concluyen con dos apéndices que dan cuenta de la conmovedora intimidad de las migraciones.

En conclusión, debo decir que leí *Italia Argentina. Una storia condivisa. Il racconto | Una historia compartida. El relato*, de Susanna Regazzoni y de Adriana Mancini, con gran placer e interés. Digo con interés, porque me permitió profundizar (y también descubrir) algunos aspectos relacionados con la literatura de la migración. Y digo con gusto, porque la escritura fluida, a veces —diría— narrativa, me transportaba con su narración a un mundo casi mítico; es decir, a ese mundo que marcó un período en el que la emigración, en el inconsciente colectivo, se vivió, por un lado, como una empresa heroica, y, por otro, como una triste capitulación, que supuso la pérdida, a menudo definitiva, de seres queridos y lugares amados.

Notas

* Catedrático de Lengua y Literaturas Hispanoamericanas en el Departamento de Humanidades de la Universidad de Catania. Correo electrónico: cusato@unct.it

PDF generado a partir de XML-JATS4R

TRABAJO DE CÁTEDRA

GAUCHESCA ROBÓTICA HILARANTE PARA LOS NUEVOS TIEMPOS

Gutiérrez, Paula

Paula Gutiérrez
gutierrez.paula@usal.edu.ar
Universidad del Salvador, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 33, núm. 69, 2022
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604138022/

Resumen: En este artículo[1], intentamos indagar sobre el humor en la obra de Michel Nieva, *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?,* su relación con la literatura humorística y con la ciencia ficción y, en particular, con la gauchesca argentina y sus cualidades. El recurso de la risa puede ser rastreado desde los inicios de la literatura, y fue motivo de indagación para quienes se dedicaban a la retórica, como Quintiliano. A través de la risa, como menciona Bergson, desarticulamos ideas anquilosadas. La risa es una forma de desautomatizar lo adquirido socialmente. En una obra que plantea un futuro de autómatas, podemos pensar en la risa como medio para lidiar con la enajenación. Los planteos ideológicos racionales, organizados y unívocos de otras épocas dan lugar a algo que debe pasar por el cuerpo, una experiencia múltiple: una descarga de risa.

Palabras clave: Michel Nieva, Nueva Narrativa Argentina Especulativa, Ciencia Ficción, Gauchesca, Humor, Risa.

Abstract: *In this article we try to investigate humor in Michel Nieva work* ¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?*, it's relationship with humorous literature and Science Fiction and, in particular, with the Argentine gaucho and it's qualities. The resource of laughter can be traced back to the beginnings of Literature, and was a source of inquiri for rhetoricians, such as Quintilian. Through laughter, as Bergson mentions, we dismantlestagnang ideas. Laughter is a way of desautomating the socially acquired. In a work that proposes a future of automatons, we can think of laughter as a means of dealing with alienation. The rational, organized and univocal ideological approaches of other eras give rise to other eras to think about something that now must passthrough the body, a multiple experience: a discharge of laughter.*

Keywords: *Michel Nieva*, *New Speculative Argentine Narrative*, *Science Fiction*, *Gaucho*, *Humor*, *Laughter*.

Aunque el hacer reír parezca cosa tan liviana como que es propio de chocarreros, graciosos y gente de poco seso, con todo no sabré decir si es la cosa que más influye en los afectos y en la que menos podemos irnos a la mano
QUINTILIANO

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

INTRODUCCIÓN

La experiencia de la realidad ya no se siente unívoca. Luego de una cosmovisión moderna en el que todo se presentaba taxonómicamente binario y cognoscible, entre mujer u hombre, humano o máquina, civilizado o bárbaro, nómade o sedentario, racional o irracional, verdad o mentira, objeto o sujeto, ciencia o creencia, materia o espíritu, sano o enfermo..., estamos emergiendo en un mundo lleno de «grises», de trans y post-s: la posverdad, lo poshumano, lo transgénico, lo transexual, la poshistoria, y mientras más se amplía la gama, como un elástico, las posibilidades de representatividad parecen inestables: ¿será que ya no siguen funcionando las viejas categorías? ¿Será que ese elástico se está por romper?

Nuestro pensamiento contemporáneo está en plena tensión de paradigmas, y nuestra literatura, inevitablemente, se corresponde con eso. Como sostiene Tinianov (1921), la vida social entra en correlación con la literatura, ante todo, por su aspecto verbal, y la analogía entre la serie literaria y la serie social se establece a través de la actividad lingüística. Cuando este autor analizó la evolución literaria, planteó que, en los momentos en los que una «función» está por cambiar, aparece un «procedimiento»: la parodia. Para que esta suceda, previamente «se estiliza» una forma, se mecaniza, y así, anuncia el fin de la fertilidad de aquella tal cual existió, permitiendo que nazca otra, una especie de injerto.

En *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?*, de Michel Nieva, podemos leer la parodia relacionada con el humor como una manera de mostrar una tensión o coexistencia de paradigmas del momento que vivimos. El recurso exacerbado de la referencia metatextual, que vemos en la repetición de guiños literarios e históricos, sumado a la alteración de ciertas funciones, como la del género ciencia ficción, la del narrador, la del espacio literario del desierto y la del personaje gaucho, le dan a la obra ese efecto de desautomatización que planteaba Tinianov como fundación del cambio. La parodia, además, siguiendo a Bajtín (1989), puede ser vista como una forma de representar el discurso ajeno, al que se pone en diálogo con un otro. En un momento en el que lo más ajeno resulta el acceso a conceptos claros para definir este mundo, sería esperable que, en la novela de Nieva, la parodia esté dirigida hacia el discurso.

La obra se enmarca en la matriz de la narrativa especulativa[2] y, como parte de la producción argentina contemporánea de esta índole, proyecta sobre el futuro aspectos de nuestra historia que han sido «marcas» y que han subsistido como parte de un pasado traumático. Vázquez (2020) plantea que la construcción del futuro en la NNA (Nueva Narrativa Argentina, término acuñado por Elsa Drucaroff) funciona de modo regresivo, y que se apoya, además, en una configuración del espacio particular: en los cronotopos del río y del desierto, espacios clave a la hora de entender el pasado nacional (la dicotomía civilización y barbarie, por ejemplo).

Entonces, podemos plantear que, en la novela mencionada, el recurso del humor, la intertextualidad hiperbólica y el quiebre recurrente del pacto de lectura entre narrador y lector, se articulan de manera novedosa para el género de la ciencia ficción especulativa. Asimismo, se logra trazar, de modo proyectivo, como lo han hecho otros textos nacionales, aspectos no resueltos de la historia argentina, que regresan y muestran una realidad de creciente deshumanización y caos más que de «progreso» (aquel progreso a la manera en que lo pensaban quienes fundaron nuestra literatura decimonónica).

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EL GÉNERO CIENCIA FICCIÓN

Luciano, el escritor griego, nos proveyó el primer registro de posible ciencia ficción con sus dos tomos de los *Relatos verídicos*. Esta obra del siglo II d.C. ha sido considerada por la crítica (García Gual,1980) como una narración de tipo novelesco y como antecedente de la ciencia ficción. Luciano intentó, mediante la parodia, divertir a un público educado, dadas todas las referencias folklóricas y míticas rastreables en su texto. En el prólogo se excusaba de haber escrito contenido de carácter humorístico, de poco prestigio, bajo la justificación

PDF generado a partir de XML-JATS4R

de querer distender a la gente que se ocupa de cosas serias, algo bastante novedoso para la cultura helenística. El procedimiento típico de Luciano es la acumulación de personajes exóticos y de eventos maravillosos. García Guallo llama «un desfile de máscaras alienígenas». Es esta aglomeración hiperbólica lo que caracteriza la obra de Luciano; la «carnavalización»[3], y algo tan moderno como la puesta en evidencia del procedimiento literario. Tal como Cervantes, en el *Don Quijote*, dialogaba con los relatos de caballerías, esta obra representa una respuesta a los relatos maravillosos, que estaban muy en boga entonces, entre ellos, las colecciones de milagros, los bestiarios y los relatos de viajes fabulosos.

Salvando las distancias, y sin intenciones de abarcar toda la información sobre el género[4], podemos, también, pensar en *Frankenstein*, de Mary Shelley (1818), como otro texto icónico para la ciencia ficción en el que leer el intercambio con los ideales de la Ilustración, y cómo las ambiciones de la ciencia y el positivismo de la época podían transformarse en algo horroroso. La ciencia ficción relacionada con el terror, con el miedo de atravesar los límites de lo conocido, con la pérdida de control de la realidad humana (del carácter humano) y la destrucción de la naturaleza parecen tópicos recurrentes para este género.

Los recursos que utilizaron Luciano (la hipérbole, la proliferación de referencias metatextuales y mitológicas, el humor paródico) y Shelley (el relato de horror para mostrar la pérdida del control del humano sobre la realidad) son parecidos a los que encontramos en la obra de Michel Nieva, *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* (2013). En esta, además, los grandes «lugares comunes» de la historiografía y literatura argentinas —el campo, el gaucho, el desierto, el peronismo, Borges, la lucha entre barbarie y civilización—, son intervenidos por la cultura del *cyborg*, del cómic y las referencias a otras literaturas. Estos elementos aparecen organizados como si se hubiera seguido las instrucciones para armar un poema dadaísta o al estilo de Luciano. Asimismo, las descripciones de violencia explícita, a la manera del gore, del género terror, el tópico del humano dominado y atormentado por sus creaciones nos recuerdan a la obra inaugural de Mary Shelley.

La parodia, como procedimiento literario, habilita el desplazamiento de sentidos que antes no existían. Esto se logra, como planteaba Tinianov (1921), mediante la estilización de una función, una vez que esta se «mecaniza». Luego, esto se potencia con los recursos de la inversión y la repetición. De esta forma, se genera el injerto y se introduce lo nuevo (Pauls, 1980).

Dentro de la literatura argentina, la utilización de un discurso paródico, la metatextualidad hiperbólica y el recurrir a la ciencia ficción para criticar el presente no son novedades. Sin embargo, llama la atención cómo Nieva se las arregla para tomar ciertos «tótems», ciertos discursos, abarajarlos con soltura y realizar una obra cargada de connotaciones. Todas ellas tienen mayor apariencia a puntos de fuga de sentido que de lecturas a definir. Es una obra difícil de reducir simbólicamente, como la risa.

LA RISA

Quintiliano analizó el recurso de la risa en sus *Instituciones oratorias*: «[...] no me atrevo a decir que carece de habilidad el excitar a risa, [...] porque para esto se requiere observación» (s. f., s. p). Utiliza, también, el término «agudeza» al referirse a la destreza para generar risa en el público. Uno de los recursos que resalta es la utilización de lo ridículo[5]. Al igual que Bergson (2011) en su ensayo sobre la risa, no le fija una definición[6]. Ambos, además, concuerdan en que es difícil delimitar sus procedimientos.

> Si hubiéramos de recorrer todos los medios que hay para ello [excitar la risa], no hallaríamos el fin y trabajaríamos en vano. Excitamos la risa ridiculizando los defectos del cuerpo o del ánimo del contrario, esto es, sus dichos y acciones, u otras cosas que están fuera del ánimo y cuerpo (Quintiliano, s. p.).

Bergson, por su parte, hace énfasis en el carácter exclusivamente humano y la función social que conlleva: «[La risa] flexibiliza cualquier resto de rigidez mecánica que pueda quedar en la superficie del cuerpo social. La risa no es, pues, una cuestión de estética pura, ya que persigue (de forma inconsciente e incluso inmoral en muchos casos especiales) un objetivo útil de perfeccionamiento general» (2011, p. 19). Ese objetivo tiene

que ver con reponer la adaptabilidad humana, con desautomatizar lo rígido, el gesto anquilosado, con volver a la vida lo que estaba trabado; lo mecánico es lo contrario de la vida: «Ya no es vida, es un automatismo instalado en la vida y que imita a la vida. Es comicidad» (Bergson, 2011)[7]. En ese sentido, el autor resalta el vicio como aquello que está anclado en el carácter y que es necesario observar:

> ... verá que el arte del poeta cómico consiste en darnos a conocer tan bien el vicio, en introducirnos a los espectadores hasta tal punto en su intimidad, que terminamos obteniendo de él algunos hilos de la marioneta con la que juega; y entonces nosotros jugamos con ella; una parte de nuestro placer viene de ahí. O sea que, en este caso, también es una especie de automatismo lo que nos hace reír. Un automatismo muy próximo a la simple distracción (2011, p. 17).

Así la fuerza cómica ocurre en la repetición, pero también en la ruptura de la continuidad, en la automaticidad y en el desautomatizar, en el efecto sorpresa, en el disfraz, en la exageración y en las anfibologías y en las «ficciones de palabras» (cambiar letras o palabras para generar dobles sentidos), como las llama Quintiliano. Dicho esto, pasamos a la obra de Nieva.

LA GAUCHESCA, TRAGEDIA Y HUMOR

Ya desde los paratextos de *Sueñan los gauchoides*..., podemos leer la clave paródica, la «ficción de palabras»: en el título hay un guiño a la obra de Phillip Dick (*¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*) y en el epígrafe, «¡El país argentinoide!», una cita de un poema Osvaldo Lamborghini («Ayer»), poema que posee referencias a la última dictadura militar argentina.

La risa es rastreable desde los comienzos de nuestra literatura gauchesca; esta tesis fue planteada por el hermano de Osvaldo, Leónidas Lamborghini, quien lo ha desarrollado en el libro de ensayos *Risa y tragedia en los poetas gauchescos* (2008). El autor menciona que la «[...] risa que se fulgura en medio de lo trágico —la risa de lo trágico— le es esencial a esta poética. Risa que abre una grieta en la fachada de lo «serio» cuando esto no pasa de ser más que una impostura» (p. 74). Al mismo tiempo, remarca que es un poder contra el poder político cultural, funcionando.

> ... como ariete distorsivo que responde a la distorsión con una distorsión multiplicada por la sátira [...], se hace extensiva, dolorosamente sarcástica, al plano más profundo, ese donde tiene raíz la violencia de un sistema de exclusión. La "pena estraordinaria" [sic].

La risa es lo que le otorga unidad a toda la serie de la poesía gauchesca. Hay un poder subversivo en la risa, una fuerza que desacraliza. En cuanto a las referencias hipertextuales, podemos pensar que Nieva toma el título de otra obra para escribir la suya, y eso puede remitirnos a Estanislao del Campo con su *Fausto*. Además, ambas se asemejan en que esta última estaba pensada para un lector modelo instruido, avanzado, que podía captar los guiños literarios. La figura de «Don Chuma», el personaje de Nieva que sorprende —y, por eso, lleva a la risa— dado su carácter «poco gaucho» (ya que se mostraba demasiado sumiso y sensible, y no cumplía con el arquetipo), deviene en la realización del «gaucho malo» (imagen tipologizada por Sarmiento en el *Facundo*), al que podemos ver, además, en Santos Vega. Gaucho malo que deviene, por último, en deformidad y, también, en monstruo (finalmente, su cara andromorfa queda casi destruida y deja ver su interior inhumano de robot). Y, como ocurre con Martín Fierro, el gauchoide pasa de la victimización y el despojo a la redención moral («moral» podría estar entre comillas, ya que es redención con sangre, pero que es la que muestra, como en la obra de Hernández, la denuncia a un sistema que los desampara). Es, como menciona Carlos Sosa, «la grotesca convivencia de la metafísica y la ordinariez» (2009, p. 318) que aparece en el poema de Hernández lo que volvemos a ver en Nieva. Sin embargo, en relación con la parodia, Lamborghini menciona que «la semejanza del derivado con su modelo no tiene nada de reverencial, por el contrario, se lo toma en solfa para neutralizar su poder paralizante. El modelo sacralizado es sometido a la violenta distorsión de una risa que se le atreve» (2008, p. 112).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Un poco por fuera de la gauchesca, podemos también remitirnos a «El matadero», a las escenas de sodomización y burla entre los federales y el unitario, y asemejarlas al momento en el que Don Chuma recibe el violento adoctrinamiento por parte del primo del narrador y un amigo de aquel. Michel Nieva menciona, en una entrevista, que la tesis de Ludmer planteada en *El género gauchesco* (que señala que mientras el Estado se apropió del cuerpo del gaucho para el servicio militar, la literatura se apropió de su voz) le pareció una idea muy potente, porque se podía trasladar a otras figuras de la historia y la literatura argentinas, como el «cabecita negra» o el «desaparecido»... «Quería escribir no sobre la voz, sino sobre ese cuerpo que está eliminado de la representación, y que por estar eliminado retorna deformado» (Vespa, 2015, s. p.).

Don Chuma se comunica en octosílabos, el verso asociado a la poesía popular. La obra está colmada de referencias a la cultura de masas, a eventos históricos importantes y, a la vez, a la tradición literaria. Podemos registrar, en primer lugar, en cuanto a lo popular, además de la ya mencionada literatura gauchesca, las alusiones al *cómic*, que vemos en un androide «Borgesiode» con apariencia del Guasón de *Superman*, y también lo vemos en la composición con estilo de cine de terror «clase B» que se lee en «Sarmiento zombie» (las vísceras del personaje colgando, el terror grotesco). En segundo lugar, las referencias a la literatura canónica: a la de Borges o de Cortázar[8], el guiño a Melville (cuando Don Chuma comienza a rebelarse repitiendo «[h]abría preferido no hacerlo» (p. 9), padecimiento que el Borgesoide-Guasón llama «el síndrome de Baterbly» (p. 93), en referencia a la obra del estadounidense), la inclusión de una cita del Quijote en latín, la posible referencia al Chacho del *Facundo* cuando Don Chuma se une al ejército rebelde (los nombres, además, poseen algún parecido fonético). Por último, la mención a momentos históricos como las guerrillas (el uso de la picana para adoctrinar a los androides; Don Chuma uniéndose al ERG, «ficción de palabra» que suena muy parecido al ERP), el comunismo (tuvieron que realizar androides folklóricos «arquetípicos», porque, cuando no eran distinguibles del humano, el gobierno chino los había usado para desaparecer personas), el avance del capitalismo (la creación de «Mousinho Company» que trae consigo el descubrimiento de dos sustancias alucinógenas que llevan a otras dimensiones, y la unión de esta con la empresa de picanas «Leopoldo Lugones» (en referencia al hijo del escritor Lugones, quien se estima fue el inventor de la picana, quien tomó parte en la dictadura e incluyó el elemento como medio de tortura[9]), y el florecimiento de las ideas conspirativas, ya que todo sucede con la intención de dominar el mundo.

El tema de lo inhumano atraviesa toda la obra: ¿qué es aquello?, ¿cómo se construye lo no humano? Es interesante que, por una parte, la relación entre lo humano y no humano está dada por una inversión: lo humano ya no está del lado de lo «razonable», como podía verse en el terror clásico: lo humano es lo vendible, o es lo útil, o es lo falto de consciencia, o de emociones, o de empatía, o de criterio: por ejemplo, la escena sin filtro de la violación hacia Don Chuma (pp. 19-22), o la exitosa venta de una bebida hecha de tornillos, de dudosa nutrición, con propiedades adictivas, y que posiblemente utilizaba trabajo esclavo infantil, y la campaña inescrupulosa de *marketing* que le continuó[10] (pp. 28-35), o el delirio sectario por sobre la coherencia en «Sarmiento zombie» (es simpático, también, que sea la figura de este prócer, epítome en nuestro país, quizás, de aquellos valores radicales de progreso —y segregación— social, quien se vuelve un monstruo). También, desde el relato, las escenas en las que el narrador se cuela en la historia, como cuando consume las sustancias alucinógenas (ver nota 7) o como en el discurso del borgesoide[11], nos hacen pensar extradiegéticamente en una «pérdida del sujeto», una pérdida del individuo como materia o idea informe. A su vez, son los robots los que representan la sensibilidad: es Don Chuma quien canta con melancolía acerca de su soledad, mientras que su amo no entiende y no puede responder a esas expresiones[12]. En ese sentido, lo humano (con características como la capacidad de recordar, de perfeccionarse, de desarrollar tecnologías, de elaborar ideas y emociones complejas) está puesto en lo que entendemos no posee naturaleza humana, en tanto que la naturaleza humana aparece descuidada para quienes nacieron con ella.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

CONCLUSIÓN

Cuando Cicerón expulsaba a Catilina del foro, trazando a su enemigo como una fiera con carácter desenfrenado («*¿Quamdiuetiam furor iste tuus nos eludet?* ...» [«¿Hasta cuándo este furor tuyo otra vez nos eludirá?»; traducción mía], sonaba muy parecido a Sarmiento describiendo a su Facundo. En ese sentido, pareciera que hay construcciones de sentido que se repiten literaria e ideológicamente. De los sueños de los decimonónicos argentinos que apostaban por que la razón y la ciencia nos iban a civilizar, quizás, no nos queda más que reír trágicamente.

La literatura nos ha demostrado su afán por resignificar lo que existe. Desde los inicios de la poética argentina, encontramos dos elementos convergentes que se repiten: por un lado, la gauchesca y su papel dominante para la formación de la identidad nacional, con su carga hilarante y, a la vez, trágica; y por el otro, atravesándolo, la función política, la dicotomía civilización y barbarie, y el espacio fundacional del desierto. La literatura hace un pivoteo constante entre mostrar lo viejo y nombrar lo nuevo; así, las antiguas pautas retóricas de la *imitatio* y la *inventio* romanas se acondicionan en cada obra. En la de Nieva, existe la fuerza para provocar preguntas, y, como expresa Sosa, «la potencia de la bufonada como disparadora de nuevos sentidos» (2008, p. 317). A través de la comicidad, «la propia realidad representada se diluye como espejismo entre la maraña de trastocados sentidos, "como metáfora recurrente de la realidad, como apariencia, como engaño" (p. 71), perdurando solo el retrato de la artimaña artística que en última —o primera— instancia es la literatura» (Sosa, 2008, p.317). La risa, ese gesto automático, nos ayuda a recordar nuestra ajenidad, nuestros propios automatismos, nuestros vicios, y así nos da el lugar para desacralizar lo que parecía ideológicamente intocable.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Andahazi, F. (2017). «El inventor de la picana, su padre, su hija y su nieto». *Radio Mitre.* Recuperado de https://radiomitre.cienradios.com/el-inventor-de-la-picana-su-padre-su-hija-y-su-nieto-por-federico-andahazi/

Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Editorial Alianza.

Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

Bergson, H. (2011). *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad.* Buenos Aires: Ediciones Godot.

Capanna, P. (1966). *El sentido de la ciencia ficción*. Columba: Buenos Aires.

Dellepiane, Á. (1989). «Narrativa argentina de ciencia ficción: Tentativas liminares y desarrollo posterior». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Drucaroff, E. (2017). «¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde *Los prisioneros de la torre*?». *El Matadero* 1 (10), pp. 23-40.

Gandolfo, E. (2017). *El libro de los géneros recargado*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.

García Gual, C. (1980). «Acerca de los relatos verídicos de Luciano de Samósata como un antecedente de las novelas de ciencia-ficción». *Revista de bachillerato*, (15), pp. 11-15.

Lamborghini, L. (2008). *Risa y tragedia en la poesía gauchesca. Hidalgo, Ascasubi, Del Campo, Hernández*. Buenos Aires: Emecé.

Leone, L. (2017). «Modelo para armar: la pampa gore y cibernética del siglo XXI». *Revell - Revista de Estudos Literários da Uems*, 3 (17). Formato .pdf disponible en: https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/1952/pdf

Nieva, M. (2013). *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos*? Santiago Arcos Editor: Buenos Aires.

Pauls, A. (1980). «Tres aproximaciones al concepto de parodia». *Lecturas Críticas*, 1 (1), pp. 7-14.

Quintiliano, F. (s. f.). *Instituciones oratorias*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Sánchez Vázquez, A. (2013) «La poética de Lotman: Opacidades y transparencias». Recuperado desde: https://marxismocritico.com/2013/05/13/la-poetica-de-lotman/

Sosa, C. H. (2008). «Leónidas Lamborghini, Risa y tragedia en los poetas gauchescos. Hidalgo, Ascasubi, Del Campo, Hernández». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 57 (1), pp. 314-318.

Tinianov, I. (1921). «*Dostoievski y Gogol: hacia una teoría de la parodia*». Petrogrado: Opoiaz.

Vázquez, L. (2020). «La ciencia ficción en la narrativa argentina del siglo XXI: el trauma del pasado, el futuro como regresión». *Estudios de teoría Literaria.Revista digital: artes, letras y humanidades*, 9 (19), pp. 10-20.

Vespa, M. (2015). Entrevista a Michel Nieva. Recuperado desde: https://www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/clics-modernos/item/la-gauchesca-cyberpunk.html

Notas

* Alumna de la Licenciatura en Letras de la Universidad del Salvador. Correo electrónico: gutierrez.paula@usal.edu.ar

[1]Trabajo de cátedra de Metodología de la Investigación a cargo de María Laura Pérez Gras y de Matías Lemo. La estudiante se encuentra cursando materias de tercero y de cuarto años de la Licenciatura en Letras. Contacto: gutierrez.paula@usal.edu.ar

[2] Según Dellepiane (1989), pertenecen a la narrativa especulativa los géneros ciencia ficción, fantasía, terror, la ficción utópica, distópica, la apocalíptica y la ucronía. «La *speculative SF*. En esta, el escritor deja de lado la tecnología como fin en sí mismo, subordinando consecuentemente la imaginación científica a un interés focal en las emociones y actitudes humanas personales así como también en problemas sociales» (Dellepiane, 1989, p. 1).

[3]Según Bajtín (2003), la cultura antigua popular se caracterizaba por su comicidad y, para afirmarlo, se apoya en los ritos populares y las fiestas carnavalescas. El Carnaval tenía rasgos del juego y del teatro, y disolvía la diferencia entre espectadores y actores. La cultura popular habría generado una dinámica propia, una parodia de la vida ordinaria y de lo establecido por las instituciones dominantes —que planteaban costumbres ortodoxas—, y formaba una cosmovisión que giraba en torno a la risa del pueblo. El autor lo llama «grotesco». Las representaciones disolvían los límites entre vida, muerte y resurrección. Por eso, la ambigüedad y la inversión son ejes importantes para el autor: lo denomina «el mundo al revés». En este, disyunciones como lo alto y lo bajo, lo sublime y lo escatológico, lo noble y lo plebeyo, la vida y la muerte, se invierten y confunden. Así, no queda un sentido único al respecto: la risa carnavalesca, para Bajtín, es positiva, es regeneradora; su intención es renovar, dar lugar a lo nuevo, al renacimiento de las cosas. Es una vivencia, una experiencia colectiva.

[4]Para más información sobre el género, sus antecedentes, precursores y referentes se puede consultar *El libro de los géneros recargado*, de Elvio Gandolfo.

[5] «Su uso es muy simple, porque, o se toma fundamento para mover la risa de otros, o de nosotros, o de cosas que son como medio entre estas dos. Si de los defectos ajenos, o los reprendemos, o los refutamos, o los encarecemos, o los echamos en cara, o nos burlamos de ellos. Muchas veces solemos hallar en nosotros mismos motivo para excitar la risa, y como dice Cicerón, decimos o hacemos alguna cosa absurda. Porque aquellos defectos que llamamos necedades o sandeces, si se nos escapan sin conocerlo nosotros, son ciertas gracias y caen bien si los fingimos. El tercer género consiste (como dice él mismo) en salir con una cosa no esperada, en torcer las expresiones a otro sentido, y en todo lo demás que no mira a ninguna persona que llamo por eso género medio» (Quintiliano, s. p.).

[6]«[...] la diversidad de opiniones sobre la naturaleza de la risa, la cual no se funda en razón cierta, sino en ciertos ademanes que no es fácil de explicar, pues aunque muchos intentaron buscar la causa de la risa, me parece que no dieron con ella; porque esta no solamente se excita con palabras y acciones, sino con cierto aire del cuerpo. Ni tampoco siempre de una misma manera, porque no solamente nos reímos de lo que se dice con gracia y agudeza, sino a veces de una sandez, de una acción o palabra dicha con ira o timidez. Y no es la menor dificultad si consideramos que la irrisión se confunde con la risa. Su origen, dice Cicerón (2, de Orat. 136, 218), es alguna deformidad y fealdad. Si el objeto de la risa son los defectos ajenos, se llama gracejo; si los nuestros, necedad» (Quintiliano, s. p.).

[7] «[...] solo empezamos a volvernos imitables ahí donde dejamos de ser nosotros mismos. Quiero decir que solo se puede imitar de nuestros gestos lo que tienen de mecánicamente uniforme y, por eso mismo, de ajeno a nuestra personalidad viva. Imitar a alguien es extraer el automatismo que ha dejado que se introduzca en su persona. Es pues, por definición, volverlo cómico, y no resulta extraño que la imitación haga reír» (Bergson, 2011, p. 26).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

[8]Podemos encontrar una reminiscencia simultánea a «El Aleph», de Borges, y a «Continuidad de los parques», de Cortázar, en el «*Post Scriptum*: ¿Qué sin el benereo TT y el binodinal?»: «Apenas aspiré el líquido, sentí que me transformaba en vos, lector, leyendo en el libro *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* que yo aspiraba binodinal de un tenedor mientras estaba leyendo *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* Y apenas leía, siendo vos, que yo aspiraba binodinal, sentía que me transformaba en otra persona que leía el libro *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* [...]. Debajo del vidrio del suelo te vi a vos, lector, vi con absoluta claridad tu rostro y tus ojos mirando estas palabras, te vi siendo observado, te vi donde estás ahora, lector» (Nieva, 2013, pp. 38-39).

[9]«Polo, por su parte, no se conformó con abusar de los menores a los que debía cuidar; su creatividad fue más allá. Cuando era inspector de la policía en aquellos años duros, inventó la picana eléctrica» (Andahazi, 2017, s. p.). «La picana del comisario Polo Lugones se ha convertido en el emblema de las dictaduras militares y las policías bravas» (Andahazi, 2017, s. p.).

[10] «Por alguna extraña directiva de la agencia de marketing, quienes, sospecho, suponían que así se venderían más libros o mejoraría la imagen de la empresa, estos tipos estaban empeñados en mostrarme como una criatura completamente enfermiza, revulsiva y demencial. Si yo me encontraba, por ejemplo, cenando tranquilo en mi casa alguno de los platos que siempre suelo comer, milanesa con papas fritas por ejemplo, ellos, en cambio, reflejaban en mi Twitter:

> @CEOMousinhoCo: ak, comiendo culo de rata y jugando a la ruleta rusa mientras me practico una auto-felatiocn la dentadura d mi abuela» (Nieva, 2013, p. 33).

[11]«NIEVA*hizo una seña y, acto seguido, entraron al salón dos individuos que sujetaron a Don Chuma* [...] *y que* ¡BASTA! ¡BASTA DE DIDASCALIAS DE ESTA NARRADORA IGNOTA! ¡ROMPAMOS EL TEXTO, VIOLENTEMOS SU AUTORÍA! ¿NO ESTÁS HARTO VOS TAMBIÉN, LECTOR, DE SUS SOPORÍFERAS ACLARACIONES EN LETRITA MINÚSCULA, QUE NO NOS IMPORTAN UNA MIERDA? APROPIÉMONOS *inclusive de su letrita minúscula* SI QUEREMOS O NO. A PARTIR DE AHORA, ESTE LIBRO ES MIO, Y DE NADIE MÁS. ME PERTENECE A MÍ, AL BORGESOIDE NIEVA, Y VOS, LECTOR, AHORA QUE ESTAMOS SOLITOS EN TU META-MUNDO, ME VAS A ESCUCHAR BIEN CLARITO» (2013, p. 94).

[12]«*¡Estoy solo, patrón, solo!/¿Qué soy sino un elemental/simulacro, una accidental /copia falsa? ¿O un fundamental/propósito acaso traigo?/Ni padres ni amigos haigo/ y solo el encierro arraigo/¡Qué daría yo por tener /un caballo en que montar /y una pampa en que correr!/¡Diga, patrón, si tal vez,/de otro gauchoide gimiente/deba yo hacerme padre y juez/pa no ser tan contingente!/¡Soledá, patrón, soledá!*» (2013, p. 13).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

AUTORES

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 33, núm. 69, 2022
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604138025/

CLARA BERDOT. Doctoranda de la Université Paris Est Créteil, UR 4395-LIS «Lettres, Idées, Savoirs» (con beca doctoral, a cargo de tres cursos de literatura comparada). Tesis bajo la dirección de Vincent Ferré (UPEC) y Magdalena Cámpora (UCA, USAL, CONICET): «Écritures du maître et du disciple chez Proust et Borges» [«Escrituras del maestro y del discípulo en Proust y Borges»]. Miembro del proyecto de investigación «Epistolario y poéticas en el siglo XIX francés. Públicos, circulaciones, usos», Magdalena Cámpora (dir.), IIFLEO, Universidad del Salvador (desde 2021, continúa). Publicaciones: «"De cent façons différentes et même contradictoires": le kaléidoscope magistro-discipulaire dans la fiction borgésienne», *Crisol* (Revista Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines de la Université Paris Nanterre), 2021, 19; «Mélanges 2021», dirigido por Caroline Lepage, profesora de Literatura Latinoamericana. En línea: https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/373/420

ANDREA BOHRN. Licenciada y profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente, se desempeña como docente de Gramática en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de General Sarmiento. Dicta, en la cátedra a cargo de Oscar Conde, la materia *Lunfardo*, en la Universidad Nacional de las Artes. Su tesis de doctorado, en preparación, aborda la descripción morfológica del lunfardo desde una perspectiva formal.

ROLANDO JAVIER BONATO. Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Profesor regular a cargo del área teoría literaria del Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue. Dirige el equipo de investigación «Formas de vida en expresiones sociales y cultural: migraciones, subjetividad y micropolítica», y la colección «Recorridos teóricos y críticos de la literatura», editada por editorial EDUCO. Ha publicado en diversas revistas especializadas y ha asistido a diversos eventos científicos nacionales e internacionales. Ha ocupado diversos cargos de gestión, entre los que se destaca la dirección de la Secretaría de Investigación de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional del Comahue. Actualmente, se encuentra realizando una instancia posdoctoral en la Universidad Complutense de Madrid.

JORGE CAMPOS. Poeta, narrador y economista nicaragüense. Autor de *Ensamblaje* (2022), *El muro abierto* (2021) y *Ruinas del Árbol* (2017). Cocreador de *BreveMente*, minificciones. Ha publicado en diversas revistas electrónicas e impresas latinoamericanas y europeas. Ha sido seleccionado en diversas antologías de

minificción, tales como *V Antología de Relatos Eróticos* (2016), *Tierra breve: Antología centroamericana de minificción* (2017) y *Las huellas de las hormigas: muestra colectiva de minificción contemporánea nicaragüense* (2020). Sus poemas han sido traducidos al italiano y al griego. Actualmente escribe desde su blog personal «manual del desasosiego» (www.manualdeldesasosiego.wordpress.com).

MAGDALENA CÁMPORA. Doctora en Literatura Comparada por la Universidad Paris-Sorbonne, investigadora independiente del CONICET y profesora titular de Literatura Francesa en la Universidad del Salvador y en la Universidad Católica Argentina, donde también dirige el Centro de Estudios en Literatura Comparada M. T. Maiorana. Actualmente investiga las transformaciones editoriales y los usos ideológicos de la literatura francesa en la Argentina del siglo XX para el libro El intérprete imprevisto. Ediciones populares de clásicos franceses en la Argentina. Ha coeditado, junto a Javier González, el volumen Borges-Francia (2011), y, junto a Lucía Puppo, Dinámicas del espacio: reflexiones desde América Latina (2019). Ha editado y traducido la Correspondencia entre los poetas René Char y Raúl Gustavo Aguirre (2016) y prepara una edición crítica y traducción de Rojo y Negro, de Stendhal. Dirige el proyecto de investigación «Epistolario y poéticas en el siglo XIX francés. Públicos, circulaciones, usos», en el IIFLEO, Universidad del Salvador.

JORGE L. CAPUTO. Licenciado en Letras por la UBA y doctorando en Literatura por la misma universidad. Su tema de investigación se centra en la experiencia de la temporalidad en la obra de Gustave Flaubert. Es docente en las cátedras de Literatura Francesa de la UBA, de Literatura Comparada en la UCA y de Historia y Teoría del Teatro en la USAL. También se desempeña como docente de Literatura en Lengua Extranjera en el IES N.º 1 Alicia Moreau de Justo. Es miembro del proyecto de investigación «Epistolario y poéticas en el siglo XIX francés. Públicos, circulaciones, usos», Magdalena Cámpora (dir.), IIFLEO, Universidad del Salvador (desde 2021, continúa). Ha publicado diversos artículos sobre su tema de investigación en revistas académicas y ha participado como redactor del *Dictionnaire Flaubert*. Ha traducido textos de Baudelaire, Musset, Rancière, Banon, Fauré, entre otros.

ENZO CÁRCANO. Doctor, profesor y licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL, Buenos Aires), y máster en Lengua Española y Literaturas Hispánicas por la Universitat de Barcelona (España). Es becario posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde también obtuvo el posdoctorado en Ciencias Humanas y Sociales. Trabaja, además, en la USAL, como investigador y profesor de Teoría Literaria y Metodología de la Investigación. Entre sus publicaciones académicas, se hallan *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI* (coeditado con María Rosa Lojo, 2017), *«Con los ojos en la noche»: la poesía «mística» de Jacobo Fijman en los márgenes* (2019) y *La lira marica. Una antología de poesía homoerótica argentina* (compilada con Jorge Luis Peralta, 2022). En 2020 y 2022, becado por la DAAD en el marco del programa ISAP, fue invitado para dictar clases sobre literatura argentina en el Romanisches Seminar de la Christian-Albrechts-Universität-zu-Kiel (Alemania). Como poeta, publicó *Frutecer* (Ediciones Del Dock, 2022).

DOMENICO ANTONIO CUSATO. Catedrático de Lengua y Literaturas Hispanoamericanas en el Departamento de Humanidades de la Universidad de Catania. Desde 2001 es director de la serie La estantería ibérica. Ha sido miembro, también como presidente, de jurados de premios literarios nacionales e internacionales, entre ellos el premio «José Donoso» (Santiago de Chile), y el Premio «Rosenmann-Taub», de la Fundación Corda (Nueva York). En junio de 2021, fue elegido presidente nacional de la Asociación Italiana de Estudios Iberoamericanos. Ha organizado numerosos congresos (nacionales e internacionales), entre ellos las trece ediciones de *Texto, método, elaboración electrónica*. Ha publicado diversos trabajos sobre escritores tanto españoles como hispanoamericanos, especialmente contemporáneos. Colaboró con la editorial Einaudi, donde tradujo documentos de las Crónicas de Indias y con la editorial De Agostini, para la cual actualizó las entradas de «Literatura» de todos los países de América Latina. Ha publicado varios libros, entre los cuales destacan *Dentro del laberinto. Estudios sobre la estructura de* Pedro Páramo(1993); *Di Diavoli e arpie. L'arte narrativa di José Antonio García Blázquez* (1995); *Tres estudios* sobre Tres tristes tigres, *de Guillermo Cabrera Infante* (2002); *El teatro de Mario Vargas Llosa* (2007), y también muchos ensayos, entre

PDF generado a partir de XML-JATS4R

los cuales se recuerdan los dedicados a las figuras de Mier, Arenas, Barnet, Borges, Cabrera Infante, Dorfman, Esquivel, Franco Ramos, Fuentes, García Márquez, González Viaña, Sábato, Padura Fuentes, Senel Paz, etc.

MARIANA DE CABO. Doctoranda en Lenguas, literaturas y civilizaciones romanas: español, italiano (Université de Bourgogne Franche-Comté). Tesis: «"El original de esta copia no sabe cómo es ni siquiera por fuera, aunque no se le crea": Mansilla, Baudelaire y el régimen fotográfico». Máster 2 en Lenguas, literaturas y civilizaciones extranjeras: español (Université de Franche-Comté, 2017). Licenciatura en Letras (Universidad Católica Argentina, 2014). Es profesora en la cátedra de Literatura Francesa I de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. Es miembro del proyecto de investigación «Epistolario y poéticas en el siglo XIX francés. Públicos, circulaciones, usos», Magdalena Cámpora (dir.), IIFLEO, Universidad del Salvador (desde 2021, continúa). Publicaciones: «Veranear en la calle Florida: instantáneas de Mansilla en *Caras y Caretas*», en *Revue América*, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 54; con Estefanía Montecchio, «La mujer natural: la influencia de Charles Baudelaire en L'automne à Pekin de Boris Vian», en *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Universidad de Zaragoza, N.°31; «La desintegración del esnob: la fotografía en la obra de Charles Baudelaire y Lucio V. Mansilla», en *Cuadernos LIRICO* (Red interuniversitaria de estudio de las literaturas contemporáneas del Río de la Plata en Francia), 16; «La memoria en la modernidad: Charles Baudelaire y la fotografía», en *Letras em Revista*, Universidad de Estadual do Piauí, 2, 6; «Charles Baudelaire y la fotografía: el ojo-cámara del poeta», en *Cédille*, Asociación de Francesistas de la Universidad Española, 11.

DANIEL DEL PERCIO. Doctor en Letras, magíster en Diversidad Cultural y Licenciado en Letras. Docente de la asignatura *Literatura Italiana Medieval y Renacentista* en la USAL. Publicó los volúmenes *Las metamorfosis de Saturno: Transformaciones de la utopía en la literatura italiana contemporánea* (2015) y *Soñar el demonio: «Utopías», distopías y ucronías hitlerianas* (2019), y numerosos artículos en revistas y libros sobre literatura utópica, italianística y ciencia ficción. Publicó, además, los poemarios *Archipiélago* (2007), *Apuntes sobre el milagro* (2008), *Bautismo de la memoria* (2014, Premio Faja de Honor de la SADE 2015), *El Peso de la Luz* (2016) y el volumen de microrrelatos *Criaturas* (2016).

M. CARMEN DOMÍNGUEZ GUTIÉRREZ. Docente contratada en la Universidad de Padua (Italia) e investigadora científica en la Universidad Ca' Foscari (Venecia). Es doctora por el programa internacional de las Universidades Ca Foscari (*Lingue, culture e società*) y Sorbonne Université Paris (*Civilisations, cultures, littératures et sociétés*). Licenciada en Lengua y Literaturas Hispanoamericanas por la Universidad Ca' Foscari y en Historia por la Universidad Autónoma de Madrid, donde también obtuvo el DEA en Historia Moderna. Ha trabajado en la Real Academia de la Historia y en varias fundaciones culturales españolas como Caja Madrid y Rafael del Pino. Ha traducido obras de historia, arte, estética y filosofía para las editoriales Alianza, Anaya, Biblioteca Nueva, Viella. Ha coordinado y editado, junto a Susanna Regazzoni, *L'altro sono io. Scritture plurali e letture migranti* (2020), de la colección Diaspore de Ca' Foscari. Es autora de varias publicaciones en revistas y en volúmenes colectivos y de la monografía *El exilio de José Bergamín en América Latina (1939-1954)* (2022). Miembro de los comités de redacción de las revistas *Les Ateliers du Sal, Diaspore y Lince-o*. Sus estudios se centran en las vanguardias literarias hispanoamericanas y la literatura del exilio republicano español y su relación con la intelectualidad que los cobijó en América Latina.

MERCEDES GIUFFRÉ. Escritora, investigadora académica y docente. Egresada de la maestría en Literaturas Española y Latinoamericana de la Universidad de Buenos Aires. Es profesora en las cátedras Literatura Iberoamericana y Taller de Escritura en la carrera de Letras de Universidad del Salvador. Como autora, ha publicado novelas, cuentos y biografías.

PAULA GUTIÉRREZ. Estudiante de la Licenciatura en Letras en la Universidad del Salvador (USAL). Como alumna, colabora en el grupo de investigación «Nueva narrativa argentina especulativa», dirigido por la doctora María Laura Pérez Gras, anclado en el Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales de la USAL.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

matías lemo. Maestrando en Análisis del Discurso (Universidad de Buenos Aires). Dicta clases de Literatura Argentina y de Metodología de la Investigación en la Universidad del Salvador (USAL), de cuya institución forma parte como investigador. Actualmente, es miembro del proyecto «Nueva Narrativa Argentina Especulativa», dirigido por María Laura Pérez Gras, anclado en el Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales de la USAL.

jorge j. locane. Estudió letras en la Universidad de Buenos Aires y se doctoró en la Universidad Libre de Berlín. Publicó las monografías *Miradas locales en tiempos globales* (2016) y *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial* (2019) y, como coeditor, el volumen colectivo *Re-Mapping World Literature* (2018), entre otros. Actualmente, se desempeña como profesor asociado en la Universidad de Oslo.

maría rosa lojo. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires e Investigadora Principal del CONICET. Es directora académica del Centro de Estudios Críticos de Literatura Argentina de la Universidad del Salvador y de las dos colecciones que este pública. Su obra de investigación comprende siete libros de ensayos, tres ediciones críticas y ciento noventa y dos trabajos académicos. Es miembro correspondiente de la Academia Norteamericana de la Lengua Española, miembro del Consejo de Administración de la Fundación Sur y miembro de honor de la Real Academia Gallega. Ha publicado las novelas *La pasión de los nómades* (1994), *La princesa federal* (1998), *Una mujer de fin de siglo* (1999), *Las libres del Sur* (2004), *Finisterre* (2005), *Árbol de familia* (2010), *Solo queda saltar* (2018), las colecciones de cuentos *Historias ocultas de la Recoleta* (2000), *Amores insólitos de nuestra historia* (2001), *Cuerpos resplandecientes* (2007), y el álbum *El Libro de las Siniguales y del único Sinigual* (2010). *Bosque de ojos* (2011) reúne sus microficciones y textos poéticos. Premios: Fondo Nacional de las Artes en cuento (1985) y en novela (1986); Primer Premio Municipal de Buenos Aires Eduardo Mallea, en narrativa (1996); Premio del Instituto Literario y Cultural Hispánico de California (1999); Premio Kónex (1994-2003); Premio Nacional Esteban Echeverría 2004; Medalla de la Hispanidad (2009); Medalla del Bicentenario otorgada por la Ciudad de Buenos Aires (2010); Premio a la Trayectoria en Literatura de Artistas Premiados Argentinos (2014); Premio Internacional de Poesía Antonio Viccaro (2017) y Gran Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores (2018).

julián martínez vázquez. Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) y diplomado en Filología Griega por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente, se desempeña en la USAL como contenidista y orientador de Lengua Española, materia perteneciente a la Especialización en la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera. También en la USAL, coordina el área de enseñanza de Español y es profesor de Español como Lengua Extranjera en los niveles intermedio alto y avanzado. Es coautor, junto con Haydée Nieto, Oscar De Majo y Soledad Alén, de *Gramática del Español. Una visión del español como lengua nativa y extranjera*. Es autor de diferentes adaptaciones y versiones de mitos griegos para chicos: *La casa de Atreo* (2006), *Los viajes de Hércules* (2009), *Los mitos griegos* (2014); entre otros.

ramiro miguez. Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador. Se desarrolla como profesor auxiliar en las cátedras de Literatura Francesa Medieval y Moderna y Literatura Francesa Contemporánea en la misma institución, como profesor interino de Literatura Francesa en el profesorado Consudec y asistente de trabajos prácticos en la cátedra Arte y Medicina de la Universidad Favaloro. Es miembro del proyecto de investigación «Epistolario y poéticas en el siglo XIX francés. Públicos, circulaciones, usos» Magdalena Cámpora (dir.), IIFLEO, Universidad del Salvador (desde 2021, continúa).

nora sforza. Magíster en Historia por FLACSO Argentina, licenciada en Lengua y Cultura Italianas por la Universidad del Museo Social Argentino y por la Universidad de Pisa, Italia (ICon), y doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Es Profesora Adjunta Regular de Literatura Italiana y de Literatura del Renacimiento de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y profesora titular de Historia de la Civilización Italiana y de Literatura Italiana («Umanismo y Renacimiento» y «Barroco e Iluminismo») en el Instituto Superior del Profesorado «Joaquín V. González». Es Vicepresidente de la Asociación de Docentes e

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Investigadores de Lengua y Literatura Italianas (ADILLI). Especialista en teatro del Renacimiento italiano y en las relaciones entre literatura y el melodrama italiano del siglo XIX. Ha publicado, además de numerosos artículos sobre temas de su especialidad en revistas científicas de la Argentina, Uruguay, Brasil, México, Italia y España, las ediciones de la *Cassaria*, de Ludovico Ariosto («Premio Teatro de Mundo» y «Premio a la Traducción» del Ministerio de Relaciones Exteriores de la República Italiana); *Candelero*, de Giordano Bruno, y las obras de ficción completas de Nicolás Maquiavelo. Sus ensayos *Teatro y poder en el Renacimiento italiano 1480-1542. Entre la corte y la república y Angelo Beolco (Ruzante). Un dramaturgo provocador en la Italia del Renacimiento* han recibido también el «Premio Teatro del Mundo» en la categoría «Ensayística». Su edición de la comedia *El empresario*, de Gianlorenzo Bernini, acaba de aparecer en la Colección Saberes de la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. En la actualidad, prepara un ensayo sobre la actriz y comediógrafa paduana Isabella Canali Andreini (1562-1604).

ELEONOR CONCHA VENEGAS. Abogada de la Universidad de Chile, magíster en Literatura Chilena e Hispanoamericana en la Universidad de Playa Ancha. En 2016 publicó *Par de Dos*, su primer libro de poemas; en 2018, publicó su segundo poemario, *Viceversa*, y, en el mismo año, recibió el primer premio del concurso nacional de poesía Oscar Castro con el poemario *El dolor de los huérfanos*. En 2021, publicó *Nosotros, los suicidas*.

PDF generado a partir de XML-JATS4R