

abehache

Revista da Associação Brasileira de Hispanistas

Endereço eletrônico: revista.abh@gmail.com

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Abehache : revista da Associação Brasileira de Hispanistas. – v. 1, n. 1 (2011) -. –
São Paulo : ABH, 2011-

Semestral.
Versão eletrônica.

1. Língua espanhola. 2. Literatura espanhola. 3. Literatura hispano-americana.
4. Países de língua espanhola – cultura e história. I. Associação Brasileira de
Hispanistas.

CDD 460
860



abehache

Revista da Associação Brasileira de Hispanistas

ano 1 - nº 1 - 2º semestre 2011

Diretoria da ABH (2010-2012)

Presidente: Adrián Pablo Fanjul (USP)

Vice-presidente: Xoán Carlos Lagares Diez (UFF)

Secretária: Fernanda Castelano Rodrigues (UFSCar)

Segundo Secretário: Ivan Rodrigues Martin (UNIFESP)

Tesoureira: Rosa Yokota (UFSCar)

Segunda Tesoureira: Margareth dos Santos (USP)

Conselho Editorial

Ana Maria Camblong	Univ. Nacional de Misiones, Argentina
Azucena Palacios	U. Autónoma de Madrid, Espanha
Bernard Sicot	Université Paris X – Nanterre, França
Elisa Amorim	UFMG, Brasil
Enrique Foffani	Univ. Nacional de Rosario, Argentina
Heloísa Pezza Cintrão	USP, Brasil
Jens Andermann	Birkbeck College, Univ. of London, RU
Jorge Diaz Cintas	Imperial College London, Reino Unido
José Carlos Sebe Meihy	USP, Brasil
José Ribamar Bessa Freire	UERJ / UNIRIO, Brasil
Julio Pimentel Pinto	USP, Brasil
Julio Rodríguez Puértolas	U. Autónoma de Madrid, Espanha
María Elena Placencia	Birbeck University, Reino Unido
Mirta Groppi	USP, Brasil
Oscar Diaz Fouces	Universidad de Vigo, Espanha
Pablo Rocca	Univ. de la República, Uruguai
Pablo Vila	University of Temple, EUA
Patricia Willson	El Colegio de México, México
Raquel Macchiucci	Univ. Nac. de La Plata, Argentina
Silvia Cárcamo de Arcuri	UFRJ, Brasil
Silvina Montrul	Univ. de Illinois, EUA
Susana Romano Sued	Univ. Nacional de Córdoba, Argentina
Susana Zanetti	Univ. Nac. de La Plata / UBA, Argentina
Vera Sant'Anna	UERJ, Brasil
Virginia Unamuno	Conicet, Argentina
Viviana Gelado	UFF, Brasil
Walter Carlos Costa	UFSC, Brasil

Comissão Editorial

Ana Cecilia Olmos (USP)
Angélica Karim Garcia Simão (UNESP / SJRP)
Ivan Rodrigues Martin (UNIFESP)
Leticia Rebollo Couto (UFRJ)
María Teresa Celada (USP)
Mario M. González (Coordenador) (USP)
Pablo Gasparini (USP)
Paulo Antônio Pinheiro Corrêa (UFF)
Xoán Carlos Lagares Diez (UFF)

Revisão: Leticia Carniello

Colaboração: Fernanda Castelano Rodrigues (UFSCar)

Edição eletrônica: Güteweb Publicidade, Propaganda & Web

Sumário

Apresentação / Presentación.....	7
Dossiê: Políticas linguísticas e literárias: relações com o mercado e a academia.	
Da Língua para o Império – Josefina Ludmer	13
El vagabundeó esencial de Roberto Bolaño – Laura Hosiasson	31
Pirataria literária tem valor? – Luciene Azevedo	43
¿Yo no soy el tema de mi libro? La fiesta vigilada de Antonio José Ponte – Adriana Kanzepolsky	59
De libertad y militancia política. Notas sobre “Carta a Paco Urondo” y “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar” de Rodolfo Walsh – Graciela Foglia	71
Entrevistas	
Por cada libro digitalizado, un facsimilar – Entrevista al Director de la Biblioteca Nacional de Argentina, Horacio González.....	87
Política y autoridad lingüísticas. Las academias de la lengua en la contemporaneidad Entrevista a miembros de Academias de la lengua: Adolfo Elizaincín, Ángela Di Tullio, José Luís Moure e Inés Fernández-Ordóñez,	99
Varia	
Luis Cernuda en dos poetas futuros: Jaime Gil de Biedma y Luis García Montero – Graciela Ferrero	111
La escena educativa para la configuración de la memoria de la Guerra Civil española. El problema de la transmisión en las películas La lengua de las mariposas y Soldados de Salamina, con breve alto en El sueño de la maestra – Mariela Sánchez	127
Iglesia y violencia política en la novela El cristo de espaldas (1952) de Eduardo Caballero Calderón – Pía Paganelli	141
“Las vestiduras peligrosas” (Silvina Ocampo, 1970): de la obra de arte a la reproducción – María de los Ángeles Mascioto	157
Resenhas	
Espanhol: ensino médio – Mercedes Sebold	169
América Latina: integração e interlocução – Graciela Foglia	173
Quarta capa	
“Morir de error – Dulce Chacón / “Morrer de erro” – Tradução Ivan Martin	

Apresentação

As revistas põem em cena os debates contemporâneos. A atualidade das posições em discussão são as coordenadas que organizam as suas páginas, inclusive quando lançam olhares retrospectivos em direção aos temas do passado. Parece paradoxal, mas essa fugacidade do presente, que condena essas páginas a um envelhecimento precoce, preserva a vitalidade de um espaço de discussão que resiste às respostas consumadas, às soluções definitivas e ao conforto dos consensos. As revistas instauram a possibilidade de uma reflexão aberta ao diálogo e atenta às demandas de seu tempo. Esse é o propósito que impulsiona a *abehache*, a revista da Associação Brasileira de Hispanistas, que apresentamos hoje. Oferecer um espaço de debate que atualize permanentemente a reflexão sobre as manifestações linguísticas, literárias, artísticas, políticas, históricas e sociais do universo cultural hispânico. Abrir um espaço de debate que assuma, especialmente, a complexidade que esse campo do conhecimento comporta, não somente pela heterogeneidade inerente ao seu objeto de estudo, mas, sobretudo, pela peculiar perspectiva de análise que pressupõe pensar o hispanismo no Brasil. Tal pensamento não precisa limitar-se à constatação do que já se conhece, pode ser também uma instância de reinvenção e de intervenção, se levarmos em conta o lugar a partir do qual o conhecimento é construído. Em outras palavras, considerando a peculiar posição que o Brasil ocupa com relação à Espanha e à América Latina, a *abehache* pode fazer do hispanismo um espaço dinâmico de resignificação cultural,

Presentación

Las revistas ponen en escena los debates del presente. El aquí y el ahora de las posiciones en discusión son las coordenadas que organizan sus páginas, incluso cuando lanzan miradas retrospectivas hacia temas del pasado. Suena paradójico, pero esa fugacidad del presente, que condena esas páginas a un precoz envejecimiento, preserva la vitalidad de un espacio de discusión que resiste a las respuestas consumadas, las soluciones definitivas y la comodidad de los consensos. Las revistas instauran las posibilidades de una reflexión abierta al diálogo y atenta a las demandas de su tiempo. Ese es el propósito que impulsa a *abehache*, la revista de la Asociación Brasileña de Hispanistas, que presentamos hoy. Ofrecer un espacio de debate que actualice permanentemente la reflexión sobre las manifestaciones lingüísticas, literarias, artísticas, políticas, históricas y sociales del universo cultural hispánico. Abrir un espacio de debate que, sobre todo, asuma la complejidad que ese campo del conocimiento comporta, no solo por la heterogeneidad inherente a su objeto de estudio, sino también por la peculiar perspectiva de análisis que supone pensar el hispanismo desde Brasil. Ese pensamiento no precisa limitarse a la constatación de lo dado, puede ser también una instancia de reinvencción y de intervención si se tiene en cuenta el lugar desde el cual se construye el conocimiento. En otras palabras, desde la peculiar posición que tiene Brasil con relación a España y América latina, *abehache* puede hacer del hispanismo un espacio dinámico de resignificación cultural, instaurando nuevas miradas sobre ese campo del conocimiento

instaurando novos olhares sobre esse campo do conhecimento e estimulando o diálogo com perspectivas exteriores à revista. Nesse sentido, ela está aberta à recepção de trabalhos relevantes realizados no Brasil e no exterior.

Todos os números da *abehache* incluem um *Dossiê* que concentra o debate em torno de um tema particular. O primeiro número propõe uma reflexão sobre as políticas linguísticas e literárias que configuram a cena cultural hispano-americana e espanhola, procurando atender às diversas instâncias de planejamento, produção, circulação e legitimação das mesmas. Em um contexto caracterizado tanto pelo acelerado processo de globalização, quanto pelo surgimento de projetos alternativos a ele, consideramos instigante refletir sobre as políticas linguísticas e sobre a produção literária relacionada às diversas instâncias sociais de legitimação simbólica (o Estado, o mercado, as universidades, as academias de língua, os prêmios, a crítica literária, etc.). Um fragmento traduzido do livro *Aquí América latina. Una especulación*, de Josefina Ludmer, abre o dossiê com uma instigante reflexão para pensar o que ela chama de território da língua (que contém a literatura, mas também a transcende) e determinar como ela se organiza. Dessa forma, Ludmer discorre sobre as desterritorializações que, nas últimas décadas, nos deslocaram da nação para a língua e sobre o modo como esta conduz ao império. Com leituras específicas de textos de autores hispano-americanos, os artigos de Laura Hosiasson, Luciene Azevedo, Adriana Kanzepolsky e Graciela Foglia refletem sobre a literatura e suas relações com a heterogeneidade da língua, os trânsitos culturais, o mercado, o Estado e as práticas políticas.

y estimulando el diálogo con perspectivas exteriores a ella. En ese sentido, la revista está abierta a la recepción de trabajos relevantes realizados en Brasil y en el extranjero.

Cada número de *abehache* incluye un *Dossiê* que concentra el debate en torno a un tema en particular. Este primer número propone una reflexión sobre las políticas lingüísticas y literarias que configuran la escena cultural de Hispanoamérica y España, atendiendo a las diversas instancias de planificación, producción, circulación y legitimación de las mismas. En un contexto caracterizado tanto por el acelerado proceso de globalización como por la emergencia de proyectos alternativos al mismo, consideramos instigador reflexionar sobre las políticas lingüísticas y la producción literaria en relación con diversas instancias sociales de legitimación simbólica (Estado, mercado, universidades, academias de la lengua, premios, crítica literaria, etc). Un fragmento del libro *Aquí América latina. Una especulación* de Josefina Ludmer, traducido al portugués, abre el dossiê con una instigante reflexión para pensar lo que la autora llama el territorio de la lengua (que contiene la literatura pero también la desborda) y determinar cómo se organiza; así, Ludmer discurre sobre las desterritorializaciones que, en las últimas décadas, nos han desplazado de la nación a la lengua y sobre el modo en que esta lleva al imperio. Con lecturas específicas de textos de autores hispanoamericanos, los artículos de Laura Hosiasson, Luciene Azevedo, Adriana Kanzepolsky y Graciela Foglia reflexionan sobre la literatura y sus relaciones con la heterogeneidad de la lengua, los trânsitos culturales, el mercado, el Estado y las prácticas políticas.

Em cada número haverá a seção *Entrevistas* na qual conversamos com intelectuais, escritores ou pesquisadores vinculados ao campo do conhecimento do hispanismo. Nesta oportunidade, dialogando com o tema do dossiê, apresentamos duas entrevistas. Na primeira, o Diretor da Biblioteca Nacional da Argentina, Horacio González, estabelece produtivas relações para se pensar os vínculos entre biblioteca e avanço tecnológico, além de se pronunciar sobre as políticas de leitura no mundo contemporâneo e, mais especificamente, na Argentina de hoje. Na segunda, solicitamos a quatro estudiosos da linguagem, Adolfo Elizaincín, Ângela Di Tullio, José Luis Moure e Inés Fernández-Ordóñez, membros integrantes de Academias da Língua, que respondessem a perguntas sobre política e autoridade linguísticas.

A seção *Varia* abre a revista para a diversidade de temas, problemas e perspectivas disciplinares que atravessam os estudos hispânicos e foi concebida como um espaço de debates em elaboração.

A revista também prevê um espaço de *Resenas* com o propósito de difundir publicações recentes, do Brasil e do exterior, de interesse para os estudos relacionados ao hispanismo.

Por último, uma página de *Tradução* fechará todos os números, como uma forma de registrar a importância que tem tal instância da atividade intelectual quando esta se produz em um entrelugar linguístico e cultural.

Comissão Editorial

Cada número trae la sección *Entrevistas* en la que conversamos con intelectuales, escritores o investigadores vinculados al campo del conocimiento del hispanismo. En esta oportunidad, en diálogo con el tema del dossiê, presentamos dos entrevistas. En la primera, el Director de la Biblioteca Nacional de Argentina, Horacio González, establece relaciones productivas para pensar los vínculos entre biblioteca y avance tecnológico, además de pronunciarse sobre las políticas de lectura en el mundo contemporáneo y, más específicamente, en la Argentina de hoy. En la segunda, les solicitamos a cuatro estudiosos del lenguaje: Adolfo Elizaincín, Ângela Di Tullio, José Luis Moure e Inés Fernández-Ordóñez que, como miembros de Academias de la Lengua, respondieran a algunas preguntas sobre política y autoridad lingüísticas.

La sección *Varia* abre la revista a la diversidad de temas, problemas y perspectivas disciplinares que atraviesan los estudios hispánicos y la pensamos como un espacio de debates en germen.

La revista también prevé un espacio de *Reseñas* con el propósito de difundir publicaciones recientes del Brasil y del exterior, de interés para los estudios relacionados al hispanismo.

Por último, una página de *Traducción* cerrará todos los números, como una forma de registrar la importancia que tiene esa instancia del quehacer intelectual cuando este se produce en un entrelugar lingüístico y cultural.

Comisión Editorial

Dossiê

Políticas linguísticas e literárias:
relações com o mercado e a academia

Da língua ao império

Tradução de um fragmento de *Aquí América latina. Una especulación*, de
Josefina Ludmer

Michele Costa (PPG/USP)

Revisão de Maite Celada (USP) e Laura Sokolowicz (PPG/USP)^I

Este primeiro número da *abeache* conta com o privilégio de ser aberto com a tradução de um fragmento do livro *Aquí América latina. Una especulación*, de Josefina Ludmer (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010).

Ludmer é conhecida por seu trabalho, intenso e marcante, no campo da teoria literária. Nesse livro, especula na busca de noções que lhe permitam compreender a América latina dos anos 2000. No título, parece ressoar uma chamada: a que a própria autora atende, ao longo da obra, tentando situar conceitualmente o espaço desse território, contemplando as temporalidades que o integram e constituem. Ao mesmo tempo, esse título parece reafirmar – e aqui lembramos de Jakobson – uma certa função fática: o aqui instala a urgência de ser ouvido no agora.

Com relação ao fragmento que traduzimos e publicamos graças à generosidade da própria Ludmer e à autorização dada pela editora do livro, é preciso dizer que faz parte do capítulo intitulado “El imperio” que encerra o volume. Esse começa com o item “De la nación a la lengua”, primeiro movimento de um trajeto que na interpretação da autora desagua na direção marcada pelo título do trecho que traduzimos, “Da língua ao império”, o segundo item desse último capítulo. Os dois movimentos permitem que Ludmer observe com agudeza aspectos importantes para compreender o funcionamento da língua (e da literatura) no mundo contemporâneo, ao colocá-lo em relação com a série de práticas discursivas correntes na atual fase do capitalismo. A atuação política das academias, do mercado, do Estado – questões cruciais para este número da *abeache* – atravessa a análise desse cenário histórico, trazendo uma reflexão instigante para todos aqueles que trabalham com linguagem e subjetividade.

No texto traduzido, optamos por manter o modo como Ludmer registra a bibliografia, entendendo que esse agenciamento faz parte de sua enunciação, abrindo novos arquivos e instalando um amplo espectro de pontos relevantes para desenvolver uma reflexão com base no que chama de “território da língua”, no mundo contemporâneo e, especificamente, na América Latina. As notas de fim de texto, que são da própria autora, aparecem indicadas com número arábigo. Resta observar que a tradução foi feita explorando o roçar de duas das línguas que habitam esse espaço: às vezes, tentando deixar o português rente ao dizer de Ludmer, às vezes, buscando modos de dizer “mais brasileiros” e, em alguns momentos, tendo que sacrificar – como sempre – certos jogos de linguagem pelas restrições que impõe o funcionamento de cada uma dessas línguas.

Vamos, então: Da língua ao Império.

Maite Celada

I Agradecemos a Neide Maia González (USP) a possibilidade concreta que nos ofereceu ao disponibilizar com generosidade seu tempo e seu saber das línguas para discutir certos momentos desta tradução. E a Heloísa Pezza Cintrão (USP) pelas sugestões preciosas.

Da língua ao império

As narrações de emigrados latino-americanos nos levam do território da nação ao da língua, e a língua nos leva ao império, que é o território último de toda especulação. No império termina “Aqui América latina”.

O território da língua é um dos centros (algo assim como a metade, a outra seria a *sight machine*) da fábrica de realidade e (como a ilha urbana e a nação profanada) um dos instrumentos conceituais para pensar os anos 2000 na América latina. Contém a literatura, mas a ultrapassa. Está feito de palavras (ditas, ouvidas, vistas, lidas, lembradas) e de todo o que circula em nosso idioma: rádios, jornais, revistas, telefones e celulares, internet, call centers, locutorios^{II}, blogs, chats, livros, traduções, manuais, gramáticas, dicionários, enciclopédias...

O território da língua aparece como um campo de opressão sem opressor e um típico território do presente: real virtual, abstrato concreto, natural (a linguagem como faculdade humana pré-individual), econômico (há uma indústria da língua), político (há “políticas da língua”) e, ao mesmo tempo, afetivo (“a pátria do emigrado”). É transnacional e imperial. Percorre todas as divisões e as superpõe porque no território da língua as políticas são economias e afetos, e as economias são políticas dos afetos. Aqui se pode especular em fusão (todas as esferas se sobrepõem), em sincro^{III} (todo o passado está no presente), e em ambivalência (pode-se usar em uma ou outra direção). Porque esse território conceitual, como quase todas as noções que se usam neste livro, é ambivalente: pátria dos migrantes e mercado capitalista global com forma imperial.

Especular em fusão

Especular a partir daqui no território da língua é usar uma teoria naturalista da linguagem (uma teoria do subsolo e do solo do humano, daquilo que nos une a todos) que é uma teoria do não expropriável. Especular com outra biopolítica: com o que iguala os seres humanos porque todos são falantes e, portanto, habitantes e

II Estabelecimento que dispõe de cabines telefônicas individuais de uso público, nas quais há um dispositivo que contabiliza o custo das ligações, pagas ao final. (N. de T.)

III Termo definido pela autora em seu livro (p. 116-117) como modo de pensar e imaginar segundo o qual cada elemento (pontos da cidade, sujeitos, ideias, imagens, etc.) é e contém sua história, suas formas anteriores e seus passados justapostos. Nas formas atuais de trabalho, família, imperialismo, etc., estão, virtual e potencialmente, todas as formas anteriores. (N. de T.)

sujeitos do território da língua (e do castelhano somos uns 400 milhões e mais 100 que o falam como segunda língua). O primeiro postulado então é que no território da língua não há donos porque a linguagem (enquanto faculdade e idioma) é um recurso natural, um anexo e um complemento dos corpos, como a terra, a água (ou o petróleo) ou o ar. A linguagem é uma faculdade que ocupa algo assim como o subsolo biológico do humano; é pré-individual e o meio para a individuação.⁸

Porém, os recursos naturais de todos e de ninguém da América latina (nossos complementos como os rios, as montanhas e a língua mesma) se transformam em recursos econômicos e são objeto de apropriação e exploração por parte do capitalismo global, como diz o coletivo Wu Ming.⁹ Porque a língua não é somente um recurso natural, mas sim o meio de produção dos meios de comunicação, e as coisas feitas de língua (a pátria do emigrado) fazem parte de uma indústria global e um mercado, e são um dos centros da produção imaterial de hoje.

No território da língua, da perspectiva da biologia e da própria natureza, pode-se ver com nitidez a série capitalismo global, produção imaterial e políticas imperiais: pode-se ver em um fragmento específico, o campo do idioma castelhano, uma das formas que, para nós, o capitalismo toma na globalização.¹⁰

Porque para chegar ao império a partir da língua temos que imaginar primeiro a passagem de recurso natural a recurso econômico, e isso ocorre na América latina desde os anos de 1990. José del Valle, cujos trabalhos são imprescindíveis para esse ponto, diz: por volta dos anos de 1990, os empresários espanhóis falam “do potencial econômico do espanhol” e mostram a dimensão econômica da língua com títulos ou nomes como “Econometria da língua espanhola”, “o mercado das línguas”. Grupos e associações como a Asociación para el Progreso del Español como Recurso Económico e sua sucessora Eduespaña promovem o espanhol como língua de encontro, como língua global e como recurso econômico que produz 15% do PIB da Espanha.¹¹ Del Valle marca a mentalidade empresarial do capitalismo neoliberal na língua e ao mesmo tempo “a velha união colonial”. E isso é crucial a partir daqui para imaginar o território da língua como território imperial.

O governo no território da língua

O território da língua está organizado hierarquicamente como um império mais ou menos clássico, com um centro real, a Real Academia Española (RAE,

a autoridade linguística que legisla a língua e a unifica: o poder legislador do território), e uma quantidade de “correspondentes”: América latina é o lugar das correspondentes. A estrutura do império no território da língua: um acima, a autoridade (e uma nação), e muitos abaixo (uma região).

As políticas imperiais da língua ficam nítidas quando são postas em sincro, com as temporalidades justapostas e com o passado no presente. Porque hoje são as mesmas políticas do clássico império espanhol, séculos XVI ao XIX, com as mesmas palavras da unidade e laços que nos unem. A política territorial contém todas as políticas da história assim como o presente contém todas as temporalidades.

Del Valle em “La lengua, patria común”^{IV} (2007: 31-56): Em 1991 é criado o Instituto Cervantes para promover o espanhol internacionalmente, e a Real Academia se moderniza e impulsiona a Asociación de Academias de la Lengua Española para salvaguardar a unidade do idioma; adota, agora, como lema “Unidade na diversidade” (em 2007, o IV Congreso Internacional de la Lengua Española em Cartagena de Índias adotou esse lema como título). São objetivos prioritários a unidade do idioma e sua promoção internacional. Tanto a RAE como o Cervantes caracterizam esse idioma como *língua do encontro, instrumento de comunicação e pátria comum*.¹²

A *unidade* é a primeira regra de uma política da língua e também a primeira regra de império. Thomas Richards diz que o problema central do império britânico foi a unificação, a articulação do todo em uma unidade, por isso o Oxford Dictionary, o British Museum e o Atlas aparecem como instituições imperiais.¹³ Se a unidade é a primeira regra da política da língua e a primeira regra do império, a *diversidade* é a primeira regra do mercado.¹⁴ Nas palavras e lugares que postulam a “unidade na diversidade” e “a pátria comum” pode ver-se o fenômeno histórico temporal que chamamos em sincro: a RAE fala da língua com a mesma linguagem do velho império espanhol¹⁵ e predica a mesma política dos afetos e da língua como uma pátria que já não é a nacional.

As políticas da língua são hoje políticas econômicas da globalização, políticas imperiais e também políticas dos sentimentos (afeições). Podem ser usadas em um ou outro sentido, porque o território da língua é a pátria dos migrantes e a do império. Como se aqui se pudesse dar uma reviravolta no mundo.¹⁶

IV Para a referência bibliográfica completa ver nota de fim 11. (N. de T.)

O território da língua não nos leva somente ao império, o fim de toda a especulação territorial e o fim de “Aquí América latina”. Também nos leva à fábrica de realidade, porque a língua é a matéria da produção imaterial, a matéria dos meios de comunicação e do espetáculo, a matéria dos afetos e a matéria da política. E na fábrica de realidade e no império se fecha por hora a busca de noções ou instrumentos conceituais para ver algo do novo mundo em que vivemos. Fecha-se a especulação sobre os regimes temporais e territoriais da imaginação pública. É possível que aqui, no território da língua, se possa dar a volta ao mundo.

Notas de fim de texto “Da língua ao império”

⁸ **A língua, pré-individual e meio de produção dos meios.** Paolo Virno (*Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*^v) pensa (com Gilbert Simondon) a língua como pré-individual, como espetáculo (com Guy Debord), como meio de produção de meios de comunicação e como rainha das forças produtivas. A comunicação humana é uma mercadoria entre outras, desprovida de prerrogativas e qualidades especiais. Mas é uma mercadoria que concerne hoje a todos os setores industriais (p. 57).

Paolo Virno diz que hoje a indústria da comunicação (ou do espetáculo ou a indústria cultural) cumpre também o papel de indústria dos meios de produção. Em uma situação em que os instrumentos de produção não se reduzem a máquinas, mas sim consistem em competências linguístico-cognitivas características do trabalho vivo, vê-se que uma parte significativa dos chamados “meios de produção” consiste em técnicas e procedimentos comunicativos; ou seja, que o papel da indústria da comunicação é o de indústria dos meios de comunicação.

Virno se refere a Gilbert Simondon (p. 79), admirado e citado por Deleuze. Seu livro *La individuación psíquica y colectiva*^{vi}, de 1989, é indispensável para qualquer discurso sobre a subjetividade na época da multidão, segundo Virno. A língua é o âmbito pré-individual onde se radica o processo de individuação. O ato de falar é o que permite superar o caráter histórico-natural pré-individual da língua, provocando a individuação do locutor.

(Gilbert Simondon foi posto em primeiro plano pelo coletivo Multitudes, que lhe dedica um número: *Multitudes*, 18, outono de 2004, “Politiques de l’individuation: penser avec Simondon”). Muriel Combes, em *Simondon. Individu et Collectivité. Pour une philosophie du transindividuel* (Paris: Presses Universitaires de France, 1999), se refere às ideias centrais de Simondon que constituem uma filosofia da natureza. Tudo é relação, nada substância; o campo social é um campo em tensão onde há tomadas de forma e limiares; o pensamento político como pensamento da constituição do coletivo se apoia sobre a vida afetiva pré-individual. O naturalismo de Simondon concorda com as teorias biologistas da linguagem como a de Chomsky.

V VIRNO, Paolo. *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Buenos Aires: Colihue, 2003. Há tradução para o português disponível em: < <http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/obra/paolo.prn.pdf>>. Acesso em: 19 nov. 2011. (N. de T.)

VI SIMONDON, Gilbert. *L’individuation Psychique et Collective à la lumière des notions de Forme, Information, Potentiel et Métastabilité*. Paris: Aubier, 1989. (N. de T.)

As teorias naturalistas da linguagem aparecem no livro de Steven Pinker *The Language Instinct*^{VII} (Londres: Penguin, 1994). Pinker diz que a linguagem não é um artefato cultural, mas sim uma parte da dotação biológica de nossos cérebros. E também no livro de Daniel Dennett *Darwin's Dangerous Idea*^{VIII} (Nova York: Simon-Schuster, 1995).

⁹ **A propriedade e a expropriação da linguagem: Wu Ming.** Nas declarações e nos escritos dos Wu Ming, os anônimos italianos que lutam contra os direitos de autor com a ideia chomskiana e anarquista de que a criatividade é de todos, reaparece a ideia de expropriação da linguagem. “Censura, liberdade e outras bugigangas do Terceiro Milênio” (entrevista inédita com Wu Ming, realizada em 2004 por Tiziano Colombi e Antonella Costanzo, traduzida por Mariana Gomez em http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/entrevista_censura.html).^{IX}

Wu Ming diz:

Lo que verdaderamente no se puede criticar en este ordenamiento social, el turbo-capitalista, es la propiedad en todas sus formas y articulaciones. El principio de propiedad, el derecho de propiedad, la propiedad material, la intelectual... Cualquier crítica se considera aceptable, aún cuando sea dura, mientras no ponga en discusión la propiedad. Son épocas de integralismo propietario, propietófilo, propietómano. Es suficiente que alguien recuerde que en todas las sociedades históricas siempre existieron áreas comunes y de “dominio público”, o que explique - como lo hizo Polanyi - que el mercado, es decir el conjunto de las dinámicas propietógenas, no puede y no debe invadir todo lo existente, para que sea calificado como loco, criminal o loco criminal. Basta ver toda la histeria sobre la “piratería”, las cruzadas en defensa del copyright-tal-como-lo-conocemos... Mientras tanto ellos, los defensores de la libertad, se apropian de lo que era común: tierra, agua, aire y lenguaje, y hacen de este mundo un infierno.^X

VII Tradução para o português: PINKER, Steven. *O instinto da linguagem: como a mente cria a linguagem*. Claudia Berliner (Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2002. (N. de T.)

VIII Tradução para o português: DENNETT, Daniel. *A perigosa ideia de Darwin. A evolução e os significados da vida*. Talita M. Rodrigues (Trad.). Rio de Janeiro: Rocco, 1998. (N. de T.)

IX Este link foi atualizado. Acesso em: 19 nov. 2011. O link no original era www.wumingfoundation.com/italiano/spanish_directo.html.

X “O que verdadeiramente não se pode criticar neste ordenamento social, o turbo-capitalista, é a propriedade em todas as suas formas e articulações. O princípio de propriedade, o direito de propriedade, a propriedade material, a intelectual... Qualquer crítica se considera aceitável, mesmo que ela seja dura, desde que não ponha em discussão a propriedade. São épocas de integralismo proprietário, propietófilo, propietómano. É suficiente que alguém lembre que em todas as sociedades históricas sempre existiram áreas comuns e de “domínio público”, ou que explique – como o fez Polanyi – que o mercado, isto é, o conjunto das dinâmicas proprietógenas,

Giorgio Agamben (*Mezzi senza fine. Note sulla politica*^{XI}, p. 91) fala da expropriação da linguagem por parte do Estado. Diz: O plano de imanência sobre o qual se constitui a nova experiência política é a extrema *expropriação da linguagem por parte do Estado espetacular*. Antes, a essência comunicativa do homem se fundava em um pressuposto comum (a nação, a língua, a religião); no Estado contemporâneo, essa mesma comunicatividade e essência genérica se constituem em uma esfera autônoma porque se torna o fator essencial do ciclo produtivo.

¹⁰ **Globalização = Imperialismo.** A língua tem uma politicidade específica. Por isso as políticas que alguns denominam coloniais, outros neocoloniais e outros imperiais, são políticas específicas, que requerem uma resistência específica. Já não se trata de “lutar contra o imperialismo” em geral, trata-se de dimensões particulares que deveriam ser encaradas como tais, ainda que sejam parte de políticas expansivas de nações em busca de mercados.

Timothy Brennan (*From development to globalization: postcolonial studies and globalization theory* cap. 7, p. 120-138, em Neil Lazarus [editor], *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Cambridge-Nova York, Cambridge University Press, 2004, p. 127-135) sustenta que *a globalização é a forma que o imperialismo toma no final do século XX*. Ainda que as formas e estilos desse imperialismo sejam diferentes do passado, as intenções e efeitos são idênticos (conquista, ocupação, roubo dos recursos, enriquecimento nacional), mas realizados agora não sob o signo da “civilização”, Deus ou Grã-Bretanha, mas em nome da “globalização” ou simplesmente “do novo”, que universaliza os interesses de uma entidade nacional.

Brennan diz que o importante já não é extrair coisas da colônia ou produzir coisas mais baratas na colônia, mas criar uma nova cultura que seja receptiva às coisas produzidas no território central (*home territory*), de modo que possam ser vendidas melhor lá, “nas colônias”. Esse último ponto implica a exportação de ideias e valores: o estabelecimento de novos sistemas educativos, o estabelecimento de novos costumes e usos locais, a disseminação de livros, roupas, *performances* musicais e outras práticas artísticas e culturais (e até a indoutrinação religiosa),

não pode e não deve invadir tudo o que existe, para que seja qualificado como louco, criminoso ou louco criminoso. Basta ver toda a histeria sobre a “pirataria”, as cruzadas em defesa do copyright-tal-como-o-conhecemos... (...) Enquanto isso eles, os defensores da liberdade, se apropriam do que era comum: terra, água, ar e linguagem, e fazem deste mundo um inferno.” (N. de T.)

XI AGAMBEN, Giorgio. *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri, 1996. (N. de T.)

para transformar a população local e constituir “uma família”.

¹¹ **Os trabalhos de José del Valle.** Esta parte final da especulação não seria possível sem os trabalhos de José del Valle. Os dois livros editados por ele são essenciais para esse problema. O primeiro, editado com Luis Gabriel-Stheeman, *La batalla del idioma. La intelectualidad hispánica ante la lengua*, Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2004. E o segundo livro: José del Valle (ed) *La lengua, ¿patria común? Ideas e ideologías del español*, Madrid-Frankfurt, Vervuert- Iberoamericana, 2007.

Em “La lengua, patria común: la hispanofonía y el nacionalismo panhispánico” (2007: 31-56) del Valle diz que, no final dos anos de 1980, o perfil da Espanha muda, e os governos, em colaboração com uma parte do setor empresarial (Telefônica, PRISA, Iberdrola, Banco Santander, Repsol) e com a cumplicidade de certos setores culturais, empresariais e governamentais das sociedades latino-americanas, mobilizam instituições linguísticas e culturais (a Real Academia Espanhola, a Asociación de Academias e o Instituto Cervantes) para *promover a hispanofonia*, uma conceitualização da comunidade hispano-falante que a consolida como mercado no qual a presença do capital espanhol seja percebida como natural e legítima.

Em “Lengua y mercado: el español en la era de la globalización económica”, capítulo 10 de *La batalla del idioma* (p. 253-263), del Valle se refere à constituição do mercado da língua. Diz que os investimentos das multinacionais espanholas na América Latina crescem exponencialmente. E os líderes espanhóis insistem na *unidade cultural entre Espanha e América Latina*. O presidente da PRISA, Jesús de Polanco, diz que seu grupo está envolvido em algo que é fundamental, *a indústria editorial*, que na América Latina é fundamentalmente espanhola e é o mais importante que a Espanha fez (*El País*, 24 de julho de 1995). No ano 2000, é dito que em Guadalajara há interesse pela cultura espanhola, e o sonho dos escritores mexicanos é publicar numa editora espanhola como Anagrama, Alfaguara, Tusquets e Seix Barral, que são as mais desejadas (p. 246).

O autor afirma, ainda, que a dimensão econômica se converteu em uma das prioridades das autoridades linguísticas. A RAE e a Ortografia, Dicionário e Gramática por ela publicados, alianças empresariais entre a Academia e PRISA; o Grupo Santillana contribui economicamente com a Fundación Pro Real Academia, na qual estão integrados os principais bancos e as grandes corporações espanholas. No 2º Congreso de la Lengua em Valladolid, outubro de 2001, falou Enrique Iglesias, Presidente do Banco Interamericano de Desarrollo em Washington; sua exposição foi “El potencial económico del español” (p. 257). Constituiu-se

a Asociación para el Progreso del Español como Recurso Económico, e em 2003 foi publicado *El valor económico de la lengua española* (*El País*, 9 de julho de 2003), no qual se diz que a língua gera 15% do Produto Interno Bruto (p. 259).

(Na Argentina, um artigo de Rosendo Fraga – Diretor do Centro de Estudios Nueva Mayoría – diz isso diretamente no título: “La lengua española tiene valor económico”, *Clarín*, Opinión, 4 de setembro de 2003. Diz: “En julio se dio a conocer en España un estudio patrocinado por la Fundación del Banco Santander Central Hispano, que daba cuenta de que *la lengua española ya genera el 15% del PBI del país*. Fueron determinados 180 productos y 70 servicios que no podrían existir sin la lengua española. [...] Siete años atrás la lengua representaba el 14,1% del PBI y desde entonces subió casi un punto. Esto supone 88.000 millones de euros al año -es decir más de 100.000 millones de dólares- pero esta cifra crecería a 102.000 millones de euros en 2004. Este incremento va de la mano del aumento de la importancia del sector servicios en la economía española que ya llega a representar el 88% del PBI”^{xii}.)

No território da língua, vende-se e compra-se língua em forma de rádios, jornais, editoras, *call centers*, livros...

Rádios

2006 Chile

El País (Madrid), sábado 23 de dezembro de 2006, Sociedad

O Grupo PRISA compra a primeira cadeia de rádio do Chile

Unión Radio se consolida como líder radiofônico em espanhol

Madrid

Unión Radio, empresa do Grupo PRISA (editor de *El País*) que opera os negócios de rádio, comprou Iberoamerican Radio Chile, a primeira cadeia radiofônica do mercado chileno, com mais de 140 emissoras e oito fórmulas musicais. “Esta operación es un paso adelante en la consolidación de Unión Radio como empresa líder en la radio de habla hispana.”^{xiii}, segundo o conselheiro delegado da Unión

XII “Em julho, foi apresentado na Espanha um estudo patrocinado pela Fundación del Banco Santander Central Hispano que informava que *a língua espanhola já gera 15% do PIB do país*. Foram determinados 180 produtos e 70 serviços que não poderiam existir sem a língua espanhola. [...] Sete anos atrás, a língua representava 14,1% do PIB e desde então subiu quase um ponto. Isso supõe 88.000 milhões de euros ao ano – isto é, mais de 100.000 milhões de dólares – mas essa cifra crescerá a 102.000 milhões de euros em 2004. Esse incremento acompanha o aumento da importância do setor de serviços na economia espanhola, que já chega a representar 88% do PIB”. (N.de T.)

XIII “Esta operação é um passo a frente na consolidação da Unión Radio como empresa líder na rádio de fala hispânica”. (N. de T.)

Radio, Augusto Delkader.

Jornais

2007 Colômbia

La Nación, sábado 28 de julho de 2007

Planeta fica com *El Tiempo*

O grupo espanhol Planeta, comandado pelo legendário José Manuel Lara, fica com o controle do jornal *El Tiempo*, de Bogotá, o mais influente da Colômbia e o único de tiragem nacional.

La Nación, sábado 25 de agosto de 2007

[Coluna de Susana Reinoso]

Ecos da venda de *El Tiempo*

Olhar crítico. Na Colômbia, continuam as repercussões pela venda do único jornal de tiragem nacional ao grupo espanhol Planeta. A revista *Gatopardo* publica em seu último número um artigo crítico sobre a operação de venda. Diz: “Produce escozor la presencia de grupos multinacionales en los medios de comunicación nacionales. En Colombia hay casos recientes, cuyos efectos empiezan apenas a evaluarse.”^{XIV} E cita a presença do grupo espanhol PRISA na cadeia radiofônica Caracol, o multimilionário mexicano Carlos Slim na TV a cabo colombiana, e o Grupo Telefónica na Telecom.

Editoras

El País (Madrid), sábado 11 de junho de 2005, La Cultura, p. 32

PRISA adquire 75% do capital da editora brasileira Objetiva

Jill Robbins (“Globalization, Publishing, and Marketing of ‘Hispanic’ Identities”, *Iberoamericana* 3.9, 2003, pp. 89-101, y “Neocolonialism, Neoliberalism, and National Identities: The Spanish Publishing Crisis and the Marketing of Central America”, *Istmo. Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos*, 8, 2004, <http://www.denison.edu/collaborations/istmo/articulos/neocolonialism.html>).

Robbins se refere às mudanças nas editoras espanholas e latino-americanas a partir dos anos 1990 e, sobretudo, a partir do ano 2000. A internacionalização do mercado editorial representa a entrada da Espanha na Comunidade Europeia, seu repúdio às culturas do terceiro mundo e sua identidade com o primeiro, diz Robbins. Isso afetou o modo como são publicadas e circulam as obras literárias da América latina por parte de grandes conglomerados, assim como os prêmios

XIV “A presença de grupos multinacionais nos meios de comunicação nacionais produz irritação. Na Colômbia há casos recentes, cujos efeitos mal começam a ser avaliados.” (N. de T.)

que autores e obras recebem na Espanha. Afirma Jill Robbins: No ano 2000, Esther Tusquets foi obrigada a se retirar quando Bertelsmann comprou a Lumen. Random House, uma subsidiária de Bertelsmann [que já tinha Plaza e Janés e Debate] fundiu-se com Mondadori, Grijalbo, Electa e Montena para formar um grupo que opera nos Estados Unidos, Espanha e América latina, o segundo maior em espanhol depois do Planeta [que possui Espasa Calpe, Destino e Seix Barral]. A empresa francesa Vivendi comprou o Grupo Anaya [que inclui Alianza e Cátedra]. Mas alguns editores independentes [como Manuel Borrás da Pretextos] temem perder sua função cultural, e Jorge Herralde, editor da Anagrama por mais de 30 anos, apresenta-se como um editor independente que inova e assume riscos. Néstor García Canclini (*La globalización imaginada*^{XV}) diz no capítulo 1, “La industria editorial: mundialización en pedazos”, que quando em meados dos anos de 1970 [20 anos antes dos acordos de livre comércio] o investimento estrangeiro começou a ser favorecido legalmente e decaíram as vendas de livros na América latina, as empresas espanholas foram as que começaram a se apoderar da produção, não as norte-americanas. Depois, a dependência latino-americana se trasladou a outros países europeus, quando Mondadori comprou a editora Grijalbo, Planeta, a Ariel e a Seix Barral, e Bertelsmann, a Sudamericana (p. 151).

“La globalización de la producción literaria, la selección de lo que va a globalizarse o va a circular solo en el propio país queda bajo la decisión de las **megaeditoriales**”^{XVI} (p. 152).

No livro do coletivo *Situaciones Quién habla? Contra la esclavitud del alma en los call centers* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2006), que é uma pesquisa “em ação” em alguns call centers como Atento (que trabalha com as chamadas para Movistar, uma marca da Telefónica da Espanha), se coloca a questão do direito ao eu e à liberdade de linguagem. Mostra-se a engrenagem hierárquica dos jovens escravizados no computador respondendo chamadas telefônicas de venda ou reclamações... Com os minutos controlados, com um roteiro do qual no podem sair, com o controle dos supervisores que gritam e com internações psiquiátricas. Na entrevista com Paolo Virno que abre o livro, esse filósofo fala de “fábricas da conversa”, partes da

XV GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La globalización imaginada*. México; Buenos Aires; Barcelona: Paidós, 1999. Tradução para o português: GARCÍA CANCLINI, Nestor. *A globalização imaginada*. Sérgio Molina (Trad.). Iluminuras, 2003. (N. de T.)

XVI “A globalização da produção literária, a seleção do que vai ser globalizado ou vai circular somente no próprio país, fica sob decisão das megaeditoras”. (N. de T.)

indústria da língua. Os dos call centers são todos atos linguísticos, improvisações e *performances* como consolar, conversar e mentir.

¹² “La lengua, patria común: la hispanofonía y el nacionalismo panhispánico”, em José del Valle (ed.), *La ¿patria común? Ideas e ideologías del español*, ob. cit., p. 31-56. Del Valle cita a Víctor García de la Concha, diretor da Real Academia (naquele momento) e professor da Universidade de Salamanca: “Es realmente emocionante cómo la lengua está sirviendo como lugar de encuentro y no solo como canal de comunicación. La lengua nos hace patria común en una concordia superior.”^{xvii} (*El País*, 9 de julho de 2000).

¹³ **Império é unidade.** O tema da unidade e dos laços que unem fizeram parte dos discursos imperiais desde o Império romano. É um clássico discurso colonial e nos permite pensar o fenômeno de nossa língua como “recurso econômico” e como “pátria”.

Thomas Richards diz, em *The Imperial Archive. Knowledge and the Fantasy of Empire* (Londres-Nova York: Verso, 1993), que o grande monumento do conhecimento vitoriano foi o Oxford English Dictionary que foi completado no final da década de 1920. Segundo Richards, as importantes não são as instituições *nacionais* como prisões, escolas, exército (as que estudou Foucault), mas as *instituições imperiais* como o British Museum, porque o principal era recolher informação de todas as partes em um arquivo que *a unificasse*. (Outras instituições imperiais foram a Royal Geographical Society e The India Survey). O central era *a unidade e o todo*: criar o mito de um arquivo unificado das vastas e várias partes do Império.

David Armitage (ed.) diz na *Introduction* de *Theories of Empire, 1450-1800. An Expanding World: The European Impact on World History 1450-1800* (Grã-Bretanha: Ashgate Publishing, 1998, v. 20) que não há uma só teoria do império (e não há um projeto comum de “imperialismo”) na Europa posterior à Reforma. O importante é que Império sempre significa unidade, união, ainda que união possa ser também a alternativa do império (p. xviii). A unidade como discurso ambivalente.

Timothy E. Anna (“Spain and the Breakdown of the Imperial Ethos: The Problem of Equality”, em *Theories of Empire*^{xviii}, p. 325-343) diz que os três conceitos fundamentais do império no final da era colonial, tal como aparecem em documentos

XVII “É realmente emocionante como a língua está servindo como lugar de encontro e não só como canal de comunicação. A língua nos faz pátria comum em uma concórdia superior”. (N. de T.)

XVIII ARMITAGE, David (Ed.). *Theories of Empire, 1450-1800*. Gran Bretaña: Ashgate Publishing, 1998. (An Expanding World: The European Impact on World History 1450-1800, 20). (N. de T.)

que demonstram a resistência da Espanha à independência na América, são: 1) o rei pai (toda uma família sob o pai-rei, um estado patriarcal), que caiu junto com o prestígio de Fernando VII; 2) *os laços que unem* (a unidade cultural), e 3) a igualdade dos cidadãos e das unidades territoriais dentro do império. Esse último conceito surgiu em 1809-1810 como consequência da crise de 1808 (p. 325). E foi a declaração de igualdade e o fracasso para implementá-la o que mais debilitou a Espanha na América, afirma Anna. A Espanha proclamou o princípio de igualdade como última tentativa de preservar o império, e esse foi o exemplo mais evidente de uma duplicidade que apontou a inerente contradição ideológica do império, porque em 1814 os americanos pediram: “si somos iguales, trátennos de ese modo”^{XIX} (p. 343).

Porém o que importa agora para a língua são “os laços que unem”, que é uma ideia ambivalente que foi muito utilizada durante a era da independência, e se vê na comunicação da Junta Central de España al Cabildo de Bogotá em 1809: os espanhóis falam da “mesma linguagem”, uma origem comum, leis, religião, princípios e sentimentos: esses seriam os laços que unem (antes e agora). Simón Bolívar, na *Carta de Jamaica*, diz que a autoridade da Espanha sobre a América se fundava nesses laços, que eram “el hábito de obediencia, una comunidad de interés, de entendimiento, de religión, una mutua buena voluntad y una mirada tierna hacia el lugar de nacimiento y el buen nombre de nuestros antepasados”^{XX} (p. 327). O que diz Bolívar aí (diz Anna) é que a guerra na Venezuela tinha destruído os laços que unem, convertendo a Espanha de uma mãe benigna em uma serpente de destruição (p. 342). Bolívar mostra as políticas imperiais de unificação como políticas dos sentimentos e, portanto, mostra a ambivalência: os laços que unem se transformam em cadeias de opressão, e a unidade é a base da libertação.

¹⁴ **Unidade = império, diversidade = capitalismo.** Unidade na diversidade: emblema da RAE, consignas de congressos da língua e site da internet: www.unidadenladiversidad.com

George Yúdice, no capítulo 8 de *The Expediency of Culture. Uses of Culture in the Global Era* (Durham e Londres: Duke University Press, 2003; há tradução para o Espanhol)^{XXI}, diz que a hegemonia da “diversidade *corporate*” (a face ideológica do capitalismo global) se reproduz pelos milhões de imagens de relações públicas nas

XIX “se somos iguales, tratem-nos desse modo”. (N. de T.)

XX “o hábito de obediência, uma comunidade de interesses, de entendimento, de religião, uma mútua boa vontade e um olhar terno para o lugar de nascimento e o bom nome de nossos antepassados”. (N. de T.)

XXI Também há tradução para o português: YÚDICE, George. A conveniência da cultura: usos da cultura na era global. Marie-Anne Kremer (Trad.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. (N. de T.)

quais se consegue a harmonia social através de relações de diferença. A diversidade é administrada: “*diversity management*” tornou-se a maior área de administração de empresas. A diversidade é o modo como se incorpora a dissidência e uma premissa neoliberal. O livre comércio adotou o discurso da diversidade porque facilita os negócios com outras culturas, diz Yúdice (p. 236). *Quanto mais diverso seja um público, mais lucros produzirá*. O discurso da diversidade reconcilia o “multiculturalismo” nas esferas educativas, artísticas, corporativas e “progressivas” com a crença no novo excepcionalismo da “América” como líder na economia e na cultura mundiais: “la primera sociedad verdaderamente *multicultural* del mundo”^{XXII} (p. 250).

¹⁵ **A RAE e as políticas coloniais.** José del Valle, “La RAE y el español total. ¿Esfera pública o comunidad discursiva?”^{XXIII}, pp. 81-96.

Na conclusão desse capítulo, Del Valle diz: “La tesis que aquí defiende es que, ante la posibilidad de que este panorama sea percibido o construido como neocolonial (interpretación que de hecho a surgido en múltiples ocasiones), estas instituciones aspiran a conceptualizar y presentar públicamente la presencia de España en sus antiguas colonias como un hecho *natural* y *legítimo* y han promovido decididamente la elaboración de una ideología lingüística que he llamado hispanofonía. En este proceso, la RAE ha sido un actor principal, diseñando y proyectando imágenes de sí misma y de la lengua española que funcionen como representaciones icónicas de la idealizada comunidad panhispánica supuestamente democrática e igualitaria”^{XXIV}(p. 96).

Os dois desejos latino-americanos: o de uma academia própria da língua e o da confederação de nações. Iván Jaksic diz (“La gramática de la emancipación”, no capítulo 20 da *Historia General de América Latina*, volume V: *La crisis estructural de las sociedades implantadas*, diretor do volume: Germán Carrera Damas, Paris: Edições Unesco/Editorial Trotta, 2003; agradecimentos a Noemí Goldman): “los

XXII “a primeira sociedade verdadeiramente *multicultural* do mundo” (N. de T.)

XXIII Em: *La lengua, ¿patria común? Ideas e ideologías del español*, Madrid; Frankfurt: Vervuert; Iberoamericana, 2007. (N. de T.)

XXIV “A tese que aqui defendo é que, diante da possibilidade de que este panorama seja percebido ou construído como neocolonial (interpretação que de fato surgiu em múltiplas ocasiões), essas instituições aspiram a conceitualizar e apresentar publicamente a presença da Espanha nas suas antigas colônias como *um fato natural e legítimo* e promoveram decididamente a elaboração de uma ideologia linguística que chamei de hispanofonia. Nesse processo, a RAE foi um ator principal, desenhando e projetando imagens de si mesma e da língua espanhola que funcionem como representações icônicas da idealizada comunidade pan-hispânica supostamente democrática e igualitária”. (N. de T.)

libertadores y posteriores constructores del orden político poscolonial tuvieron que enfrentar el problema de la quiebra de los lazos con España que se hacía extensiva al idioma. Si bien hubo quienes abogaron por la separación, en último término cada país del continente *restableció e incluso estrechó* las relaciones con la madre patria a través de la Real Academia Española. [...] El idioma era el centro de debates donde estaba en juego la naturaleza misma del nuevo orden político. En 1825 el periódico bogotano *La Miscelánea* planteaba con claridad las cuestiones fundamentales respecto al idioma. El artículo ‘Sobre el idioma’ llamaba a no abandonar el castellano en nombre de un “frenesí patriótico” que condenara todo lo que venía de España y planteaba la necesidad de cuidar la *unidad* del lenguaje, puesto que lo contrario significaba la dispersión y la incomunicación, cosa inherente a la evolución misma de la lengua.”^{XXV} (p. 508-509).

[...] En un artículo del periódico *La Miscelánea* n.º 13 (Bogotá, 11 de diciembre de 1825), se abogaba por la creación de una ‘federación literaria’ o, en otras palabras, *la creación de una academia hispanoamericana de la lengua*. La misión de esta Academia (con sede propuesta en Quito) sería la de ‘ordenar y formar el diccionario, la gramática y la ortografía que hubiesen de rejir y ser la norma en todos los Estados’ (515) Agregaba que esta Academia sería ‘la única autoridad competente en todo lo que concierne al idioma, y nada más que el idioma’”^{XXVI}. Essa iniciativa não se efetivou, e tampouco a confederação de nações que constituía o sonho de Bolívar em 1826. Mas existia a necessidade e o desejo de unidade que foi satisfeito pela *Gramática* de Andrés Bello. Mas essa obra insistia na continuidade com o espanhol ibérico e não em sua total independência, e essa foi a leitura de Cuervo e Caro, que em último caso restabeleceram as relações formais com a RAE.

A própria RAE buscou os laços com a Hispano-América. Na sessão de 24

XXV “os libertadores e posteriores construtores da ordem política pós-colonial tiveram que enfrentar o problema do rompimento de laços com a Espanha que se fazia extensiva ao idioma. Apesar de que houve os que advogaram por tal separação, em última instância cada país do continente *restabeleceu e inclusive estreitou* as relações com a mãe pátria através da Real Academia Espanhola. [...] O idioma era o centro de debates onde estava em jogo a própria natureza da nova ordem política. Em 1825, o jornal bogotano *La Miscelánea* colocava com clareza as questões fundamentais referentes ao idioma. O artigo ‘Sobre el idioma’ chamava a não abandonar o castelhano em nome de um ‘frenesi patriótico’ que condenasse tudo o que vinha da Espanha e estabelecia a necessidade de cuidar da *unidade* da linguagem, posto que o contrário significava a dispersão e a incomunicação, coisa inerente à própria evolução da língua”. (N. de T.)

XXVI “[...] Em um artigo do jornal *La Miscelánea* n.º 13 (Bogotá, 11 de dezembro de 1825), defendia-se a criação de uma ‘federação literária’ ou, em outras palavras, *a criação de uma academia hispano-americana da língua*. A missão desta Academia (com sede proposta em Quito) seria a de ‘ordenar e formar o dicionário, a gramática e a ortografia que tivessem de reger e ser a norma em todos os Estados’ (p. 515). Agregava que essa Academia seria ‘a única autoridade competente em tudo o que concerne ao idioma, e nada mais que o idioma’” (N. de T.)

de novembro de 1870, aprovou o início de gestões para estabelecer Academias nas antigas colônias. Bastava que três ou mais acadêmicos correspondentes de um país solicitassem sua incorporação e que o número de membros não fosse menor de 7 ou superasse 18. [...] A Colômbia foi a que se integrou primeiro como Academia correspondente em 1871. Angel Rosenblat disse: “Surgen en los distintos países Academias correspondientes que van a establecer una especie de virreinato como no existió en la época colonial”^{XXVII}. Caro disse, em 1881, ante a Academia Colombiana, que as corporações [regionais] hão de subordinar-se ao principal centro literário da Espanha “como depositario más calificado de las tradiciones y tesoros de la lengua”^{XXVIII} (p. 519). Essa política teve êxito. Os países que não o haviam feito aderiram na década de 1920, e a unidade de Espanha e Hispano-América, quebrada para sempre no plano político, restabeleceu-se com força no idioma. Juan María Gutiérrez recusou o diploma que a RAE lhe ofereceu em 1875, e a Argentina agregou-se em 1931 somente com caráter de associada (nota da p. 520).

¹⁶ Howard Rheingold (*Multitudes inteligentes. La próxima revolución social*^{XXIX}) compartilha uma série de categorias com Paolo Virno, mas a partir de outro lugar e, acredito, sem que se conheçam mutuamente: uma é a categoria de multidão, outra, a de intelecto geral (o salto social intelectual que implicam as conexões em redes ou a constituição de “multidões inteligentes”), e a terceira é a ambivalência da multidão e de todo movimento ou fim perseguido pela tecnologia hoje: a mesma tecnologia pode ser usada como arma de controle social e como meio de resistência, diz Rheingold (p. 24).

Rheingold sustenta que as mensagens de texto e os telefones celulares, e-mail e blogs (e tudo o que seja chips ou conexões que as pessoas levem consigo) são centrais na constituição de redes e enxames que podem provocar acontecimentos políticos cruciais. Por exemplo, a virada dos votos na Espanha depois dos atentados de 11 de março, a organização de marchas e manifestações ou uma derrubada de governo nas Filipinas.

XXVII “Surgen, nos diferentes países, Academias correspondientes que vão estabelecer uma espécie de vice-reinado como não existiu na época colonial”. (N. de T.)

XXVIII “como depositário mais qualificado das tradições e tesouros da língua” (N. de T.)

XXIX HOWARD, Rheingold. *Multitudes inteligentes. La próxima revolución social*. Marta Pino Moreno (Trad.). Barcelona: Gedisa, 2004. (N. de T.)

El vagabundeo esencial de Roberto Bolaño¹

Laura Janina Hosiasson²

Resumen: La narrativa de Roberto Bolaño surge como uno de los casos más extremos de un uso literario de las diferencias idiomáticas del español, tanto en sus distintas formas americanas como en su forma peninsular. Esta ponencia pretende señalar la relevancia del papel de la(s) lengua(s) –y no solo de la lengua española – dentro de las dinámicas y estrategias compositivas y de caracterización, así como en la concepción misma de sus obras. Por un lado, ese rasgo se inscribe en un linaje de cierta tradición literaria que se pregunta sobre la identidad. Pero también se establece como una nueva voz hecha de muchas, con la cual un escritor pensó el quehacer literario como una actividad eminentemente política y vital. “Toda literatura es política. Quiero decir: es reflexión política y es planificación política” (BOLAÑO, 2006). El vagabundeo esencial de sus protagonistas, que se desplazan permanentemente y sin rumbo fijo, ligado a lo que podríamos designar como ‘ubicuidad’ lingüística, coloca frente a nosotros, renovado y sin posibilidad de soslayo, el atávico e insoluble dilema de la identidad.

Palabras clave: Roberto Bolaño, identidad, heterogeneidad lingüística.

Abstract: Roberto Bolaño’s narrative appears as one of the most extreme cases of the use of idiomatic differences within the Spanish language, considering its different American and European forms. This paper aims to point out the relevant role of the language(s) – and not only of the Spanish language – in the dynamics and strategies of composition and characterization, as well as in the author’s conception of his own work. On the one hand, this feature subscribes to a certain literary tradition that questions identity issues, and on the other hand, the writer unites these multiple voices into a purposeful one. In doing so, he envisioned his literary work as an eminently political and vital activity: “All literature is political. I mean: it is political reflection and political planning” (BOLAÑO, 2006). The essential wandering of his protagonists, constantly on the move, without any defined destination, linked to what we could call a linguistic ubiquity, brings to us the insoluble and atavistic dilemma of identity to the forefront, renewed and impossible to avoid.

Keywords: Roberto Bolaño, identity, linguistic heterogeneity.

1 Esta es la transposición de una charla pensada y escrita para la *1ª Jornada Hispanismo(s): Limites Incertos*, que la Associação Brasileira de Hispanistas (ABH) organizó en São Paulo, el 11 de junio de 2011, en la cual mantengo el tono oral de la presentación original.

2 Docente e pesquisadora na Universidade de São Paulo (USP). lhosiass@uol.com.br

El vagabundeo es en Bolaño una palabra mayor. Su pluma se deja llevar por las páginas de una narrativa que arrastra con ella también a los personajes-protagonistas que vagan sin rumbo fijo, entre lectura y lectura, de hotel en hotel, de bar en bar, de libro en libro, de conversación en conversación, lo que desatará nuevamente un paseo que podemos llamar cósmico si no resbalara tan a menudo en lo cómico. Ciudades, carreteras, líneas de tren, avenidas y callejuelas por donde se desparrraman estos seres en movimiento, tras la pista de misterios apocalípticos, misterios esos que al aproximarse se desvanecen como sueños, hechos polvo, hechos nada.

La lengua juega en ese viaje un papel esencial. Además de surgir dentro de la narrativa como tema frecuente, el idioma, los acentos, las variaciones sintácticas, los juegos de traducción, las opciones de vocabulario pasan a ser otra posibilidad del paseo al que me referí. Las formas de extranjería, de exilio, de pertenencia y desarraigo lingüísticos se incorporan en ese vagabundeo fundamental y constitutivo de algo que, si bien no pretendo mapear completamente, quiero aquí esbozar como uno de los elementos de lo que podría ser una poética muy particular.

Echándole una mirada general a su obra, ya a estas alturas bastante voluminosa gracias a la creciente cantidad de manuscritos publicados póstumamente, podemos advertir cómo, en el caso del español, los textos narrativos adquieren modulaciones especiales, según la nacionalidad adoptada por cada una de sus tramas. Si, por ejemplo, *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* acuñan un “decir” chileno, *Detectives Salvajes* se sumerge de lleno en el habla mexicana, y narrativas breves, como “El gaucho insufrible” y “Dos cuentos católicos”, se impregnan, respectivamente, de un castellano argentino y un español peninsular.

Tenemos pues, hasta aquí, por lo menos tres temas que quisiera desarrollar de manera muy breve:

- 1) El dislocarse itinerante de la actitud narrativa sumado a una temática también errante, de personajes en constante movimiento.
- 2) (se desprende del primero) La relevancia que adquieren en esa trayectoria permanente los encuentros y desencuentros de las diferentes lenguas e idiomas.
- 3) Un manejo muy peculiar de las modulaciones idiomáticas del español (acentos, vocabulario específico, usos locales, etc.) en favor de las diferentes “nacionalidades” adoptadas por sus narrativas.

Para desarrollar esos temas y citando a su gran amigo, Rodrigo Fresán, según el cual Bolaño es un lector que escribe y no lo contrario, quisiera confirmar que toda su obra es un continuo diálogo con una tradición literaria que él se formó para sí mismo. Todas sus estrategias parten de alguna de sus lecturas, de alguno de sus autores y en eso palpita también, un modo “borgiano” de relacionarse con la lectura. Esa actitud con respecto a sus “maestros” literarios es esencial en el proceso que describo. ¿Cómo no imaginar el cuento “El sur” del mismo Borges dentro de “El gaucho insufrible”?, ¿o a Tchekhov como horizonte de muchas de sus opciones por el detalle ínfimo y en apariencia, insignificante? o, para nombrar a otro, ilustre, ¿cómo no ver el juego kafkiano en la opción recurrente por iniciales en lugar de nombres propios o en el proceso de paulatina metamorfosis de un hombre transformado en una rata en el cuento “El policía de las ratas” y en la enorme cantidad de situaciones absurdas con que su prosa se va deleitando? Pero esto que podemos describir como diálogos con la tradición va más allá de la visita turística de soluciones y técnicas más o menos detectables y se adentra en una comunicación más profunda con ciertos procesos y estructuras para luego retomar un camino que el lector puede ir identificando en la lectura del conjunto de la obra de Bolaño como un estilo particular, que consiste – me parece – justamente en un modo único de leer a sus autores y de transformarlos en materia y herramientas políticas de su escritura. Una escritura que combina una apariencia de narrativa clásica de registro culto con la arriesgada³ búsqueda de claves en el mundo contemporáneo.

Para pensar en ese movimiento errático de su escritura que intento mapear aquí y tratar de entender parte de la intrincada relación de Bolaño con la lengua, es útil pensar que una de las llaves está puesta en uno de sus autores dilectos, Edgar Allan Poe, a quien Bolaño lee “de rodillas”, según confiesa en cierto momento.⁴ Esa confesión es vital para iluminar algunas de sus opciones narrativas y muchos de los motivos puestos a funcionar en sus relatos y, en gran medida, nos permite también acercarnos a esto que podemos atribuir a un tono, a una modulación en la frase de este escritor chileno, no, este escritor mexicano, no, este escritor español...

3 El riesgo funciona en Bolaño como una poética. En su discurso de Caracas, al recibir el premio Rómulo Gallegos, dijo: “¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso” (BOLAÑO, 2006: 36).

4 “...La verdad de la verdad es que con Edgar Allan Poe tendríamos de sobra.[...] Piensen y reflexionen. Aún están a tiempo. De ser posible: de rodillas” (BOLAÑO, 2006: 324).

Un primer tributo a Poe se encuentra en uno de los muchos epígrafes retirados de las obras de “sus autores”, en una de sus primeras novelas, *Monsieur Pain*, narrativa “de suerte desigual y aventurera”, con la cual el pícaro Bolaño se adjudicó dos premios literarios diferentes, gracias a los títulos también diferentes con que la presentó en ambos certámenes. *Monsieur Pain* (antes, *La senda de los elefantes*) es en varios sentidos un homenaje a Poe, pero la verdad es que Poe está por doquier en su obra, desde ciertos títulos como *Los detectives salvajes* o *Los sinsabores del verdadero policía*, pasando por su definitiva obsesión por la estructura del relato policial como uno de los engranajes de gran parte de sus relatos, en el sentido de una concepción de la narrativa como búsqueda de un misterio que se agazapa en ambientes por lo general lúgubres y que no se deja desentrañar nunca de forma definitiva.

Walter Benjamin ya señaló cómo *El hombre de la multitud* de Poe funciona a modo de “una radiografía de una novela policial, sin el envoltorio del crimen que allí ha sido suprimido” (1971: 45-56). En la Londres del diecinueve, a través del movimiento impulsivo y aparentemente irracional de una persecución tras un transeúnte anónimo que de pronto parece congregarse en su semblante y figura todas las marcas potenciales del criminal, se verán implicados tanto el que es perseguido como el que persigue en una coreografía errática y alucinada. La pura intuición del crimen y de la contravención estampados en la apariencia de ese desconocido parece conducir al misterio último, tras el cual se le va la vida al protagonista, al menos en la eternidad de esos breves e interminables momentos durante los cuales será víctima de su obsesión. Después, todo retomará su curso habitual.

En buena medida, la estructura general de la narrativa de Bolaño pone a funcionar esa máquina policialesca que mantiene en movimiento constante a casi todos los personajes de sus cuentos y novelas, que se desplazan sin tregua por espacios urbanos. Los ambientes privados y protegidos de la familia, de la casa y los de una infancia inocente e idílica permanecen en un horizonte no visitado, a veces apenas aludido. No hay lugar para la inocencia en esa prosa. La vida de los protagonistas de Bolaño se tramita entre adultos que, en su enorme mayoría, son figuras masculinas⁵ e intelectuales que interpretan de una u otra manera y con distintas intensidades, el rol de álgos suyos. Arturo Belano, el más evidente de todos ellos, resurgirá en más de una oportunidad pronunciándose en diálogos o en narrativas en primera persona.

5 La única excepción parece ser su novela corta, *Amuleto*, de 1999.

Las vidas de esos personajes se tramitan en hoteles de paso, en bares, en restaurantes, en cines, en hospitales, en baños públicos, calles y carreteras, siempre en espacios públicos o de tránsito. Hay una atmósfera de lo provisorio de esas vidas, en movimiento continuo, reforzada a todo momento por esa localización espacial errante...

En ese sentido, los diálogos posibles con escritores como Burroughs, o Kerouak, por ejemplo, ya han sido señalados por la crítica y aparecen mencionados aquí o allá en sus narrativas. Sin embargo, no me parece que estribe ahí la singularidad de la obra de Bolaño, aunque se trata de un aspecto que sí lo inscribe de lleno en un linaje literario cuyos antecedentes no es el caso de citar en este artículo, como tampoco los muchos otros escritores contemporáneos suyos que dan cuenta, como él, de la dispersión, de las diásporas, de los exilios y del desplazamiento vital de la historia latinoamericana del último siglo. Para no dejar de mencionar a dos de ellos que también se muestran absolutamente seducidos por el esquema literario, filosófico y político del género *noir*, pienso en las primeras obras Ruben Fonseca y en Ricardo Piglia.

Pero siguiendo la huella de Poe, llegamos al segundo punto que va ajustando la medida de una forma particular de la escritura de Bolaño. Poe está también en su concepción del quehacer literario⁶ y creo que en la obra de este autor nuestro escritor encontró una de las llaves fundamentales para pensar y crear su relación con las lenguas e idiomas. Nos preguntamos ahora por esa maleabilidad, esos encuentros y desencuentros lingüísticos constantes dentro de su narrativa. Es decir que, cuando la composición de sus diálogos o los comentarios del narrador se tropiezan con el tema de la lengua, el problema es evidentemente de fondo y no solo un expediente caracterizador o contextualizador. En realidad, toda su obra maneja esos encuentros. Tomemos la ya mencionada novela *Monsieur Pain*, donde Pierre Pain, el narrador protagonista de ese relato hispanoamericano escrito en castellano, es un francés médium mesmerista⁷, aspirante a poeta que vive en París y que en la primera página nos dice:

El primer síntoma de la singularidad de la historia en la que acababa de embarcarme se presentó enseguida al bajar las escaleras y cruzarme, a la altura del tercer piso, con dos hombres.

6 El sentido tan poderoso de la forma expuesto por Poe en sus ensayos teóricos, particularmente en "Filosofía de la composición", será para Bolaño también un compromiso de fe: "cuando escribo, insisto en esto a riesgo de parecer pedante (que por otra parte es probable que lo sea) lo único que me interesa es la escritura, es decir la forma, el ritmo" (2006: 324).

7 Aquí, la referencia es a Franz Mesmer (1734-1815), médico alemán creador de una teoría basada en fluidos universales y en el magnetismo animal, según la cual los hombres podrían transmitir energía, al igual que la energía que se transmite por imanes en el mundo mineral.

Hablaban español, un idioma que no entiendo, y llevaban gabardinas oscuras... (1999: 15).

La arrendataria de Mr. Pain reforzará más tarde que los hombres de las escena eran extranjeros, españoles o italianos: “se ve – añade ella – que les costaba entender o que no sabían responderme” (1999: 27). Esos dos extranjeros misteriosos de gabardina oscura, a mando de cúpulas españolas fascistas, hablan, como se verá más tarde en la novela, un idioma que Pain desconoce pero que lo aterroriza con su sola melodía.

Una lengua, un idioma que no se entiende pero que resulta ser el impulso suficiente para hacer partir una historia, mezcla de *thriller* y de precaria y patética biografía de los últimos días de Cesar Vallejo, mientras agoniza en un hospital de París. Una trama policial que enreda al militante comunista que fue el poeta peruano en un hipotético complot contra su vida, liderado por facciones francesas y españolas del franquismo y del nazi fascismo en ascensión. La novela abre con la mención de lugar y fecha de los acontecimientos por narrar: “París, 1938”, y se cierra con un “Epílogo de voces” compuesto por una serie de semblanzas apócrifas de los finales de los personajes involucrados en la trama. Este epílogo, sin nunca abandonar un tono displicente y cómico que expurga el melodrama y el exceso dramático, sitúa a todos esos personajes dentro del conflicto histórico que está por detrás: la ascensión final del fascismo en vísperas de la Segunda Guerra. Todos ellos, incluido el mismo Pain, serán engullidos por esos acontecimientos abominables y funestos.

Ahora bien, aquí sirve darle una ojeada al antológico cuento policial de Poe, “Los crímenes de la calle Morgue” y establecer la relación que incluso, como vimos, el epígrafe de la novela ya empieza sugiriendo.⁸ Recordemos que en la narrativa de Poe, el narrador, un norteamericano viviendo en París, “durante la primavera y parte del verano de 18...” (2010: 345), traba una amistad muy peculiar con el brillante Monsieur Dupin⁹ que desarrollará el misterio de un asesinato atroz y llegará a su solución, a partir del relato de quienes se encontraban en las inmediaciones de la casa, a la hora del crimen. Esos relatos van precedidos por el nombre y la nacionalidad de cada testigo. Uno tras otro, hombres y mujeres irán

8 El epígrafe es la transcripción de un diálogo de *Revelación mesmérica* de Poe.

9 Dupin, du Pain, Pain: la aliteración sugiere definitivamente la lectura paródica del detective que aquí no resuelve absolutamente nada.

afirmando que las voces que se escuchaban desde dentro eran **extranjeras** y que, aunque no se entendía lo que decían:

Cada uno de ellos está seguro de que no se trata de la voz de un compatriota. Cada uno la vincula, no a la voz de una persona perteneciente a una nación cuyo idioma conoce, sino a la inversa. El francés supone que la voz sea de un español, y agrega que “podría haber distinguido algunas palabras **si hubiera sabido español.**” El holandés sostiene que se trata de un francés, “**como no habla francés, testimonió mediante un intérprete**”. El inglés piensa que se trata de la voz de un alemán, pero el testigo “**no comprende el alemán**”. El español está seguro de que se trata de un inglés, pero “juzga basándose en la entonación”, ya que “**no comprende el inglés**”. El italiano cree que es la voz de un ruso, pero “**nunca habló con un nativo de Rusia**”. Un segundo testigo francés difiere del primero y está seguro de que se trata de la voz de un italiano. **No está familiarizado con la lengua italiana**, pero al igual que el español, “está convencido por la entonación” (POE, 2010: 364, los destacados son de la edición en español).

Una lengua que no se entiende pero que se sabe, que se intuye...La de la bestia. El imaginario literario del siglo XIX está poblado de temas ligados a la voz del otro, de la barbarie, de lo incomprensible e inhumano pero que tiene existencia y ataca de modo brutal.

Fue el procedimiento formal de Poe, lo que interesó particularmente a Bolaño y que lo llevó a dar unos pasos adelante en el plurilingüismo bakhtiniano, valiéndose de la forma del romanticismo tardío y subterráneo de Poe para intentar penetrar en una idea de la barbarie contemporánea. Después de *Monsieur Pain*, sabemos que incursionaría en ese tema de modo central en varias oportunidades como por ejemplo, en *La literatura nazi en América*, narrativa compuesta por una serie de biografías apócrifas que describen a personajes nazis y fascistas imaginados a todo lo largo y ancho de América Latina y que dialogan con *Historia universal de la infamia* y también con *Vidas Imaginarias* de Marcel Schwob.¹⁰ A seguir, en la novela *Estrella distante* intentará, como él mismo lo formula, “una aproximación muy modesta al mal absoluto”; y también en *Nocturno de Chile*, que es una reflexión sombría de la historia de la dictadura chilena a partir de la mirada de otro, en este caso, un intelectual de derecha.¹¹ Los pactos, los encuentros y

10 Schwob es uno de los autores más apreciados por Bolaño: “y a Marcel Schwob, sobre todo lean a Marcel Schwob” (2006: 325).

11 Una de las primeras incursiones críticas de peso en la obra de Bolaño fue la que organizó

desencuentros con **extranjeros**, volverán a surgir, así como también las sutiles y perversas relaciones entre el fascismo, el arte y la literatura.

Queda aún por comentar el tercer punto que es esa ubicuidad lingüística de sus narrativas que, por lo que entiendo, todavía no ha sido planteada ni desarrollada en toda su dimensión. Pretendo aquí apenas esbozarla. Bolaño ha escrito novelas chilenas, mexicanas y españolas y también algunos cuentos argentinos.

Valiéndose del concepto de extraterritorialidad, acuñado por George Steiner en la década de los setenta con el cual trataba de pensar sobre el movimiento de desarraigo nacional, de éxodo, de multilingüismo que afecta a muchos de los escritores contemporáneos, Ignacio Echeverría plantea el tema con relación a Bolaño (2008: 431-455) que, según él, sufre de una “paradójica condición: La de ser y no querer ser escritor latinoamericano”. Creo que la cuestión también puede ser abordada de otro modo que permite desembocar en otras respuestas, o mejor dicho, en otras preguntas. De hecho, el tema fue tratado por el mismo Bolaño en varias oportunidades, en varias entrevistas y discursos de forma explícita y, al mismo tiempo, muy en broma (la broma es una de las estrategias fuertes del autor). En el discurso que profirió en Caracas, al recibir el premio Rómulo Gallegos, fue diciendo:

A mí lo mismo me da que digan que soy chileno, aunque algunos colegas chilenos prefieran verme como mexicano, o que digan que soy mexicano, aunque algunos colegas mexicanos prefieren considerarme español, o, ya de plano, desaparecido en combate, e incluso lo mismo me da que me consideren español, aunque algunos colegas españoles pongan el grito en el cielo y a partir de ahora digan que soy venezolano, nacido en Caracas o en Bogotá, cosa que tampoco me disgusta, todo lo contrario (2006: 36).

Más allá de la *boutade* y del juego a propósito con la confusión entre Caracas y Bogotá que parece remitir a un sentimiento panamericanista, está esta conciencia que Bolaño demuestra poseer de que sus narradores eligen con qué modalidad del español se irán a regir en cada nuevo relato. Retomando el inicio de estas reflexiones, ¿cómo no sentir el argentino del narrador de “El gaucho insufrible”? ¿Cómo dejar de pronunciar en silencio las zetas y las ces, con el acento

Celina Manzoni en *La escritura como tauromaquia* (Buenos Aires: Corregidor, 2002). Allí Manzoni, analizando la construcción del protagonista de *Estrella Distante*, afirma: “El doble horrendo que ratifica la pesadilla recupera una tradición literaria, psicoanalítica y también histórica: todos podemos ser otros sin dejar de ser los mismos en nuestros sueños y en nuestras pesadillas, pero, cómo escribir el destino de los otros” (p. 16).

español mientras se lee “Dos cuentos católicos”? ¿Queda alguna duda de que *Los detectives salvajes* está en manos de un habla mexicana? Si no, como prueba, un ejemplo: “Cómo vas a escuchar con la mano, cabrón, solo te pido que sientas...” Y para dejar muy en claro que estamos dentro del contexto mexicano en esa novela, el personaje chileno Arturo Belano, el consabido álgter ego de Bolaño, es puesto en evidencia por su acento extranjero:

¿Belano es chileno? – dije tratando de desviar la conversación hacia otro tema y porque además, sinceramente, no lo sabía.
 -¿No te habías dado cuenta? – dijo María sin levantar la vista de lo que fuera que estuviera mirando.
 -Pues sí, le había notado un cierto acento un poco distinto, pero me pareció que tal vez fuera, no sé, tamaulipeco o yucateco...
 -¿Te pareció yucateco? Ay, García Madero, bendita inocencia. Belano le pareció yucateco –le dijo San Epifanio a las Font y los tres rieron.
 Yo también me reí ([S.d.]: 56).

Por un lado, lo que la obra de Bolaño plantea en su conjunto es que el problema de la extranjería pasa por canales muchísimo más complejos que los de la competencia lingüística común de y entre los individuos o, incluso, que los de los sentimientos nacionales. Bolaño juega (en serio) con la idea de las muchas lenguas en el español, algunas de las cuales extranjeras entre si y otras, en cambio, familiares y reconocibles.

Lengua y ética se confunden de manera ineludible, en su poética. Carlos Wieder, el poeta aviador fascista chileno de *Estrella distante* es visto por sus compañeros juveniles como un **extranjero**, a pesar de ser él también un chileno: “Nosotros hablábamos en argot o en una jerga marxista-mandrakista [...] él hablaba en español. Ese español de ciertos lugares de Chile (lugares más mentales que físicos) en donde el tiempo no parece transcurrir” (2010: 1). En cambio, acabamos de ver cómo Arturo Belano, también chileno, aportado en el DF mexicano en *Los Detectives Salvajes*, es confundido por el amigo mexicano con un tamaulipeco o un yucateco...

Con Bolaño estamos frente a un conjunto de libros escritos en español que barajan lenguas/nacionalidades/identidades/éticas diferentes, ya que sus narradores se arraigan a los espacios lingüísticos que frecuentan con la propiedad y pertinencia de un nativo. Además de significar un problema insoluble (o al menos, de enorme dificultad) para sus traductores, tiene que ver en parte con la idea de Steiner, con la biografía itinerante de Bolaño que tras su infancia en Chile, pasó sus

años de juventud en México, y que después de un breve regreso desafortunado durante el golpe militar, vivió su vida adulta en España. En este sentido es sí un escritor extraterritorial. Pero digo que eso tiene que ver sólo en parte, porque por otro lado, al escribir de esa forma, optando por esa variedad, creo que apunta a una actitud política con relación a su oficio de artista contemporáneo.

Bolaño retornó a Chile en más de una oportunidad y cada vez le parecía que volvía a un lugar diferente.¹² Sus impresiones de la gente, de los ambientes, de los escritores, de los diálogos y situaciones con los que se enfrentaba en cada regreso, lo colocaban frente a nuevas extranjerías, nuevas alteridades que (como bien lo ilustra el caso citado de Arturo Belano, su *alter ego* de *Los Detectives Salvajes*) iban mucho más allá del español, la lengua una que manejaba.

Otro artista chileno itinerante y de trayectoria internacional que no volvió a residir en Chile desde sus treinta años, el pintor Roberto Matta, declaró una vez en una de las poquísimas entrevistas que concedió:

Creo que la diferencia y la importancia que tiene el ojo del exiliado, del excluido, del extranjero, es que a él las cosas le están verdaderamente pasando. No es que las esté diciendo el idioma: el tipo está verdaderamente exilado y excluido, despatriado, en el sentido “sin tierra” [...]. Por el contrario, el tipo completamente instalado en su clase, en sus privilegios, en las costumbres de su clase, tiene tendencia a especular y a servirse de un idioma más elegante, más lujoso, hace lujos de un idioma, mientras el otro no se puede permitir estos lujos y usa las palabras para mostrar cuánto cuesta vivir. Ve con ellas (2010: 47).

Hay que notar que Matta no hace mención a otra lengua, necesariamente. Se refiere a esa distancia que permite al individuo enajenarse lo suficiente de su propio idioma para lograr “correr el velo”, como dirá más adelante. Algo de eso hay en la “ubicuidad lingüística” de este otro exilado chileno, este otro Roberto, que además parece entender la patria en los términos de una forma de existencia, a la manera de Cortázar (otro de sus afectos y otro exilado), es decir, románticamente. En su caso, con la intensidad de un sobreviviente, aferrado a la vida, en una lucha desesperada contra el olvido que es la verdadera muerte.

12 Varias anécdotas de esos encuentros y desencuentros son descritas en algunas de sus sabrosas crónicas reunidas en *Entre paréntesis*, bajo el sugerente subtítulo “Fragmentos de un regreso al país natal” (2006: 49-224).

Referencias bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1971.

BOLAÑO, Roberto. Consejos sobre el arte de escribir cuentos. In: _____ . *Entre Paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2006.

_____ . *Los Detectives Salvajes*. Barcelona: Anagrama.

_____ . *Estrella distante*. Nueva York: Vintage Español, 2010.

_____ . *Monsieur Pain* (1982). Barcelona: Anagrama, 1999.

ECHEVERRÍA, Ignacio. Bolaño extraterritorial. In: SOLDÁN, Paz; PATRIAU, Faverón (Ed.). *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.

MATTA, Roberto. *Conversaciones con Matta*. Santiago: Ediciones Diego Portales, 2010. Entrevistas concedidas a Eduardo Carrasco.

POE, Edgar Allan. Los crímenes de la calle Morgue. In: _____ . *Cuentos Completos* Trad. Julio Cortázar. Barcelona: Edhasa, 2010.

Pirataria literária tem valor?

Luciene Azevedo¹

Resumo: Considerando os pressupostos modernos de uma função autoral e a incidência de acusações de cópia, imitação e plágio na cena literária do século XXI, o ensaio analisa casos recentes de plágio e se concentra no episódio envolvendo o escritor argentino Sergio Di Nucci e seu livro *Bolivia Construcciones*, tomando-o como emblemático de uma série de questões que tomam corpo na contemporaneidade e dizem respeito à relação do novo autor com a tradição, à propriedade intelectual, aos direitos do autor, à construção de um nome de autor e à relação que estabelece com sua obra, a fim de comentar inúmeras transformações no campo literário e na própria concepção de literatura no presente, considerando o redimensionamento dos modos de entendimento da autoria na dinâmica de forças do sistema literário.

Palavras-chave: Autoria; plágio; valor literário.

Abstract: Considering the modern presuppositions related to the authorial function and the incidence of allegations of copying, imitation and plagiarism in the literary scene of the 21st century, this essay focuses on the analysis of an episode involving the Argentinian writer Sergio Di Nucci and his book *Bolivia Construcciones*. Taking the episode as emblematic of a number of issues that have been gathering momentum in the contemporary literary scene – related to the new author’s relationship with the tradition, to intellectual property, to the author’s rights, to the construction of a author’s name of author and to the relationship of the author with his own work – the essay comments on several transformations in the literary field, as well as in the very conception of literature of the present, considering the reshaping of ways to understand authorship in the dynamics of the literary system.

Keywords: authorship; plagiarism; literary value.

1 Professora da Universidade Federal da Bahia (UFBA), vinculada ao programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da mesma universidade. E-mail para contato: lucieneazevedo@ig.com.br

Embora o objetivo desse ensaio não seja mapear uma história do plágio, nem tenha a pretensão de recensear todos os casos recentes de apropriação indébita de ideias literárias, talvez seja oportuno lembrar ao acaso alguns episódios.

Em 2002, Moacyr Scliar foi comunicado de que Yann Martel, escritor canadense, havia recebido um cobiçado prêmio literário inglês e declarara que baseara sua história em um livro do escritor brasileiro traduzido para o inglês e o francês. Tratava-se de *Max e os felinos*, publicado em 1981 pela LP&M. Scliar afirma que a princípio sentiu-se lisonjeado, afinal tinha sido lido e apropriado por um autor premiado. Mas logo a ideia do plágio o incomodou: “O texto de Martel é diferente do texto de *Max e os felinos*. Mas o *leitmotiv* é, sim, o mesmo.”

No *mainstream* literário, as acusações de plágio também têm se tornado recorrentes. Basta lembrar de lançamentos adiados às pressas por ameaças de processos judiciais acusando a autora de *Harry Potter* de ter roubado ideias, ou mesmo de Dan Brown que precisa enfrentar seguidos processos que reivindicam-lhe a patente das mirabolantes histórias que codificam *The Da Vinci Code*.

Pensar a respeito do estatuto do plágio torna possível estabelecer uma genealogia muito mais tentacular que amplia as discussões para além da simples condenação da cópia ou usurpação de ideias. Essa história pode começar no poder da citação encarnado pela costura narrativa dos filmes de Godard, nos próprios situacionistas franceses que queriam desbaratar o poder espetacular da mercadoria, assumindo a anonimia como estratégia, táticas reelaboradas com a ajuda das ferramentas virtuais pelo coletivo Luther Blisset, seguidos de perto por Wu Ming e pelo grupo brasileiro Sabotagem. Por mais eclética que a enumeração possa parecer, todos atuam em uma mesma *performance* “‘remanipulável’ constantemente, baseada no maior número possível de ‘retoques’ e intervenções subjetivas” (COCO, 2003: 161).

Se a música eletrônica parece ter incorporado como estratégia criativa a dinâmica do *sampler*, o mesmo não se pode dizer da literatura. Menos que tomar como sinônimo a estratégia da apropriação musical e o plágio literário, importa como problema neste ensaio pensar as complicações inerentes ao valor da criação literária. Pois basta acompanhar com algum interesse o que acontece na esfera virtual para perceber que “*Hoy, la palabra plagio está lejos de poder ser reducida a un fenómeno o a una técnica. De hecho, las fronteras del plagio y la creación se han complejizado, se han vuelto al mismo tiempo más difusas y más rígidas*” (LIBERTELLA, 2007).

No ciberespaço, a “febre de falsificações, apropriações indébitas, trocas de nomes” é praticamente incontrolável: “qualquer tentativa de estabelecer autorias é praticamente uma batalha perdida” (RÓNAI, 2006: 17). Referindo-se ao crescente número de “autorias trocadas” que circulam na *web*, Cora Rónai (2006) mostra-se estarecida com a facilidade com que anônimos abrem mão do crédito da autoria pela satisfação de verem os textos circulando na rede legitimados pelos “troles de autoria”.

O mais curioso é que embora o livro dê notícia de um procedimento relativamente estabelecido e facilmente mapeável no universo virtual, sugerindo uma alteração do modo de funcionamento da autoria, Rónai faz uma defesa veemente e suplicante da preservação dos direitos da propriedade: “O melhor serviço que se pode prestar aos autores de que se gosta, porém, é nunca, jamais, em hipótese alguma, passar adiante textos a respeito de cuja autoria não se tenha certeza” (RÓNAI, 2006: 17).

Tal postura parece emblemática dos impasses que cercam a avaliação crítica no presente tendo de reinventar critérios de valor para encarar as artimanhas de um modo de produção que desafia os pressupostos modernos de uma função autoral: “A imagem da falsificação funciona como uma figura complexa, um tipo de nó em que o verdadeiro e o falso perseguem a extremidade um do outro [...] Reduzem-se os meios de perceber a diferença” (KRAUSS, 2006: 33).

Um lançamento recente do mercado editorial americano também dá o que pensar. Trata-se da notícia de que os romances de Jane Austen, *Orgulho e Preconceito* e *Razão e Sensibilidade*, tendo caído em domínio público, foram reapropriados por histórias de zumbis, vampiros e monstros do mar. A palavra reapropriação talvez não seja adequada. Tampouco se trata de mera adaptação. A matéria publicada na Folha de São Paulo afirma que “80% do texto é original, de 1813, e o restante foi criado por Grahame-Smith” (COZER, 2009).² Talvez valha a pena reproduzir aqui os textos selecionados pela matéria para comparação. Eis o texto de Austen: “É uma verdade universalmente reconhecida que um homem solteiro na posse de uma bela fortuna necessita de uma esposa.” Agora, o trecho de *Orgulho, Preconceito e Zumbis*: “É uma verdade universalmente reconhecida que um zumbi na posse de miolos necessita de mais miolos”. O resultado parece ser um texto em palimpsesto, escrito *com* outro texto e não apenas com base nele.

2 Ver também TORRES, 2009.

Tanto o título do novo lançamento quanto a autoria reconhecida (Jane Austen e também Seth Graham-Smith) apontam para um procedimento aditivo, Jane Austen *mais* zumbis. Também os depoimentos do editor apontam para uma confluência inusitada entre a estética romântica da produção da escritora e o gênero horror, o que parece ter caído no gosto dos leitores que abonaram as publicações.³

Mas nada é tão claramente delimitado assim, as autorias se embaralham, o novo texto parece bordejar a apocrifia. Quem é mesmo que está falando? “Meu caro Sr. Bennet, disse-lhe sua mulher um dia, ‘sabe que Netherfield Park foi finalmente alugado?’” Jane Austen e/ou Grahame-Smith? “Meu caro Sr. Bennet’, disse-lhe sua mulher um dia, ‘sabe que Netherfield Park foi novamente tomado?’”

O texto é produto da tensão entre apropriação e expropriação de autorias. Se é certo que o crédito é assegurado à autora romântica, e o lançamento do novo livro está ancorado na legitimação da ‘marca’ Jane Austen e de seu produto literário, não é menos seguro o fato de que restabelecer a autoria original não faz mais sentido, já que o novo texto inscreve-se como uma espécie de *franchising* literário, compartilhando autorias. Nesse sentido, talvez não seja mais possível falar em cópia, imitação ou plágio.

“Autoria em condomínio”⁴

Gostaria de tomar como mote dessa reflexão um episódio relativamente recente envolvendo o circuito literário de nossos *hermanos* argentinos. Trata-se da polêmica gerada pelo cancelamento do prêmio outorgado ao livro *Bolivia Construcciones*, vencedor do concurso de melhor romance promovido pelo jornal *La Nación* em 2006.

Meses depois do reconhecimento público pelo mérito da conquista, uma mensagem eletrônica enviada por um leitor do romance à redação do periódico apontava semelhanças extremas entre a parte final do livro premiado (mais exatamente as 30 últimas páginas) e o romance da escritora catalã Carmen Laforet, *Nada*.⁵ Diante do que consideraram evidências de plágio, os integrantes

3 A matéria fala em 850 mil livros vendidos nos EUA e na venda dos direitos de tradução para 18 idiomas.

4 Expressão utilizada por Graciela Speranza (2006: 99) ao referir-se à parceria Macedonio-Borges.

5 Há tradução brasileira: LAFORET, Carmen. *Nada*. Trad. Rubia Prates Goldoni. [S.l.]:

do júri, reunidos com urgência para novo veredito, recomendaram escandalizados o cancelamento da premiação.

A tal decisão, seguiu-se uma verdadeira contenda acadêmica iniciada com um abaixo-assinado intitulado “Carta de Puán”, corroborado por inúmeros professores da faculdade de Letras da Universidad de Buenos Aires, condenando a suspensão do prêmio e criticando acerbamente os pressupostos para a identificação do suposto plágio. A polêmica pegou fogo quando Elsa Drucaroff, também professora da mesma instituição, manifestou-se publicamente de forma indignada contra o que considerou defesa aberta do roubo literário.

Plágio ou apropriação criativa? Tais avaliações polarizaram os comentários em torno do episódio. De um lado, uma defesa do artifício da intertextualidade. Daniel Link, afirmando não ter lido o romance, viu na acusação de plágio uma postura conservadora e cooptada pelas regras capitalistas que impõem valoração ao literário:

¿Que la literatura no puede ni debe ser eso? ¿Quién lo dice? ¿En qué se fundamenta? Y si los argumentos se desarrollaran con todo el rigor que merece, y dado que la literatura está hecha de frases (y no de cosas que pasan), ¿no habría que condenar, también, toda sintaxis copiada, robada, transferida de un texto a otro (LINK, 2007)?

De outro, Elsa Drucaroff negou com veemência a hipótese da intertextualidade creditando-lhe valor como estratégia apenas quando o artifício chama a atenção para si, anunciando as regras do jogo: “*no encuentro pistas en Bolivia Construcciones. Él (o autor) declara que la palabra ‘construcciones’ es el guiño para que el lector diga: la obra está construida con cosas diferentes. Pero es un guiño tan tan débil, que pasa inadvertido*” (DRUCAROFF, [200?]B).

Mas que tipo de especulação teórica poderia sugerir esse episódio específico em meio a acusações de plágio que pululam cada vez com maior frequência no panorama contemporâneo? Acredito que um bom ponto de partida seja a própria pergunta pela incidência desses episódios na cena literária do século XXI. Apenas para sugerir que há algo de diferente que mereça ser considerado, talvez seja ilustrativo lembrar um episódio muito semelhante ao de *Bolivia Construcciones*. Em

Alfaguara; Objetiva, 2008.

1997, o mesmo concurso promovido pelo jornal *La Nación* premiou, na categoria conto, Daniel Azetti que, meses depois, foi acusado também por um jovem leitor, como havia acontecido no episódio envolvendo a premiação do romance, de plagiar um conto do escritor Giovanni Papini, modificando apenas algumas palavras do texto original.⁶ As semelhanças entre os episódios terminam no cancelamento do prêmio concedido a Azetti. No entanto, não houve nenhuma polêmica para suscitar dúvida sobre o plágio: Azetti foi ameaçado com a possibilidade de prisão e perda do emprego já que ironicamente trabalhava para uma associação de autores e compositores de música, preservando-lhe os direitos autorais.⁷ O que teria mudado em apenas dez anos?

Apesar de reconhecer a dificuldade de lidar teoricamente com as inquietações que o episódio suscita, gostaria de tomá-lo como emblemático de uma série de questões que tomam corpo na contemporaneidade a fim de comentar inúmeras transformações no campo literário e na própria concepção de literatura no presente.

Se continua válida a aposta no papel da crítica como “exercício de vigilância intelectual” (SANTIAGO, 2004: 180), é legítimo se perguntar se “não seria preciso inventar novos instrumentos críticos pra dar conta das artes de um presente contínuo” (DOLHNIKOFF) Pois tal episódio parece apontar para um deslizamento das categorias modernas de avaliação do literário, colocando a própria crítica em xeque, questionando-a na sua capacidade de lidar com o presente.

Eleita a discussão sobre o plágio como a fundamental para estabelecer o valor de *Bolivia Construcciones*, a reflexão mais interessante foi suscitada por Graciela Speranza:

Di Nucci se apropió de textos ajenos con la convicción de que es posible reprocessar obras existentes, usando los mismos textos para otros fines, en un acto de micropiratería calculada. En sintonía con el arte del concepto y la post producción, el plan se impone a la realización, y el marco al centro literal de la obra (2007).

6 Quem quiser comparar os dois textos e avaliar o juízo sobre o plágio basta ir a www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=213917 para ler o conto de Daniel Azetti, “La ilusión que se escurre”. O Conto de Giovanni Papini, “El espejo que huye” pode ser lido em: www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ita/apini/espejo.htmnnnj.

7 Como podemos ler em ZOMMER, [199?].

A noção de micropirataria em tempos de autorias diferidas, esferas de direitos e *creatives commons* parece apontar para uma conexão estreita entre a noção de valor e a atribuição de sentido (REIS, 1992: 73), relacionando a literatura com redes de produção, circulação e consumo.

Sobre o conceito de autoria parece recair a primeira expropriação de valor.

Imaginemos, especulativamente a seguinte situação: O autor de *Bolivia Construcciones*, Sergio Di Nucci, agiu mesmo de “má-fé” (além da veemência da acusação de Elsa Drucaroff, a possibilidade de “roubo literário” está sugerida com ironia no artigo de Estanislao Figueroa Washington ([200?])) e, para dar cabo da tarefa de escrever um romance, resolveu copiar o texto de Carmen Laforet.

Mas considerar neste episódio a intenção autoral significa perder a oportunidade de ler uma interessante reconfiguração da *performance* do autor na contemporaneidade. Por isso, voltemos nossa capacidade especulativa para outra direção.

O que mais chama a atenção é o fato de que o autor vai iniciar uma carreira, fixar sua assinatura, como plagiário no mercado de bens simbólicos do campo literário. Aqui, então, o mais intrigante seria a aposta em um nome falso como construção da assinatura autoral. Estratégia que, diga-se de passagem, é reafirmada pelo próprio Sergio Di Nucci que fez questão de manter o pseudônimo de Bruno Morales com o qual se apresentou no concurso. O texto de Carmen Laforet não aparece como citação e recebe um nome falso (Bruno Morales), mas é, em parte, escrito por uma outra pessoa (Sergio Di Nucci).

Por que escolher como estratégia de formação do nome a falsificação? Se é verdade que o plagiador precisa encarnar uma *performance* para arcar com o ônus da carga cultural que o plágio ainda carrega em nossa sociedade, não parece menos correto afirmar que tal artifício, o deslizamento das assinaturas Sergio di Nucci-Bruno Morales-Carmen Laforet, aponta para um abalo da noção de obra como unidade estilística de uma assinatura.

Ainda como reforço a essa contrafação, em um dos capítulos do romance, durante uma conversa entre os personagens, aparece o nome de Bruno Morales como um “*gran escritor y excelente prosista*” boliviano (2006: 82). A réplica a tão pomposa afirmativa aponta, mais uma vez, para a desfiguração do nome: “*Morales? Matute Morales, el jugador de Racing? Ése se la toma toda, lo conozco por un amigo de Tigre...*” (2006: 82).

A análise material da publicação, do objeto livro *Bolivia Construcciones*, também merece atenção. Em nenhum lugar do livro, encontramos o **verdadeiro** nome do autor, Sergio Di Nucci, a não ser na orelha da primeira capa. Mesmo assim, o jogo de nomes mantém-se também no arcabouço paratextual, já que é o nome de Bruno Morales que aparece primeiro como autor do romance (“*En 2006 ganó el premio La Nación-Sudamericana con Bolivia Construcciones, su primera novela*” (MORALES [DI NUCCI], 2006)), embora todos os dados referentes a esse nome de autor possam ser referendados por Di Nucci, através de entrevistas concedidas por ocasião da premiação: a referência ao ano da primeira viagem à Bolívia, o interesse despertado pela tradicional feira boliviana no Bairro do Bajo Flores, onde se instalou uma grande comunidade de imigrantes, o apreço pela culinária do país.

Também na orelha do livro somos informados de que o romance que lemos teve origem em um conto, homônimo, vencedor em 2005 de outro concurso, promovido pelo jornal *Vocero Boliviano*, editado na Argentina e preocupado em representar os interesses e as causas dos imigrantes bolivianos. Mas é apenas a partir das entrevistas concedidas por Di Nucci que ficamos sabendo que a prerrogativa era a divulgação de histórias reais de bolivianos que enfrentavam dificuldades e discriminação. A partir de uma trama ficcionalizada, Di Nucci convence pelo realismo e faz vacilar o estatuto das “*historias muy reales*” publicadas: “*Pensé que el conocimiento que yo creía que tenía de esa zona no estaba equivocado. Podía pasar como una historia de vida verídica*” (GUERRIERO, 2006).

Aqui, a contrafação parece apagar os limites entre a ficção e a realidade, conturbando as fronteiras entre o depoimento e o fingimento de si. A estratégia parece encontrar desdobramento no fato de que o autor mantém a assinatura de Bruno Morales quando publica o romance, “performando” um nome falso. Na quarta capa do livro, lemos um texto sem assinatura, que ganha outras interpretações depois do desdobrar dos acontecimentos, pois o que em princípio poderia ser lido apenas como elogio escancarado ao romance premiado, ganha conotações ambíguas e divertidas se consideramos o contexto da polêmica: “*Escrita con... un conocimiento de la tradición narrativa extraordinario, Bolivia Construcciones encuentra un territorio inédito en las letras sudamericanas.*” Também é curioso perceber, a contrapelo do que parece ter sido a opinião dos jurados do concurso promovido pelo jornal *Vocero Boliviano*, como o romance é enaltecido por ter sido capaz de burlar o realismo fácil: “*El estilo asimila mejor las fantasías que cualquier de los modelos enclenques e imprecisos a los*

que debería remitirse. La obsecuencia de un realismo desmañado, que da por cierta una oralidad solo porque la reproduce” (MORALES [DI NUCCI], 2006).

O nome falso parece o álibi perfeito para a “elisão voluntária de uma autoria” (SCHNEIDER, 1990: 39). Do próprio Sergio Di Nucci? De Carmen Laforet? *Performance* calculada ou não, roubo literário ou apropriação criativa, o que importa é que todo o sistema parece vacilar e os tradicionais, mas pouco notados, aparatos que cercam qualquer edição, alcançam estatuto irônico diante do procedimento. Pois como é possível deixar de sorrir ironicamente à advertência de que “*esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte*” se o valor da presente obra “*distinguida por unanimidad*” pelo júri do concurso, como afirma outra nota apensa ao livro, está sendo contestada justamente por recair sobre ela a dúvida de que tenha lançado mão do artifício tão recriminado?

Antes que recaia sobre esse texto a acusação de defesa irresponsável do roubo literário, talvez seja necessário dizer que o caso de Di Nucci/Morales é um pouco distinto de todos os demais citados na introdução desse ensaio porque se arrisca perigosamente nas franjas de um regime que parece realmente abalado por uma estratégia. A começar pela omissão de sua fonte ou, conforme o gosto do freguês, apagamento de sua referência intertextual. É mesmo surpreendente que esse pequeno detalhe seja capaz de alterar o status do livro em relação ao exemplo americano de reapropriação de Jane Austen. Aqui, como lá, parece impossível separar o texto original da versão reapropriada.⁸

Inúmeros internautas divertiram-se muito caçando semelhanças entre os trechos do romance argentino e da obra de Laforet. Toda a polêmica está baseada na contestação da originalidade do livro que copiava passagens inteiras de uma outra obra, sem atribuir-lhe a devida autoria ou ao menos construir indicações de que o estava fazendo, **literariamente**.

⁸ “*Pensé que Sylvia estaría haciendo solitarios. A veces los hacía. – ¿Qué tiene el niño? – pregunté. – No se sabe – dijo la abuela. Mariano me miró y dijo: – El médico opina que es un principio de neumonía, pero yo sé que es por algo que comió. Algo que le dio esa puta. – Ah. – No tiene ni la más mínima importancia. El niño está perfectamente constituido: ¡raza de bronce! Soportará bien esta fiebre – seguía diciendo, mientras sujetaba con gran delicadeza la cabeza del pequeño, y la apoyaba en su pecho” (MORALES [DI NUCCI], 2006: 175-6). “Pensé que estaría haciendo solitarios. A veces los hacía. – ¿Qué tiene el niño? – pregunté. – No se sabe – contestó rápidamente la abuela. Juan la miró y dijo: – El médico opina que es un principio de neumonía, pero yo sé que es del estómago. – ¡Ah!... – No tiene ni la más mínima importancia. El nene está perfectamente constituido y soportará bien esta fiebre – siguió diciendo, mientras sujetaba con gran delicadeza la cabecita del pequeño, apoyándola en su pecho” (LAFORET, 2001: 123-4).*

A base do argumento parece estar ligada ao pressuposto de que há algo do funcionamento específico do literário que precisa... funcionar. A mera colagem de um texto no outro sem outras pistas, sem outras convenções estabelecidas pelo próprio texto não autorizaria o texto como literário.

A menos que digamos que

el procedimiento de Di Nucci fue el de citar la obra de otro escritor borrando todas las marcas de choque, de tensión, de diálogo, disimulando, ocultando que hay dos voces, volviendo las páginas citadas parte naturalizada de la novela que se cita. Eso es un procedimiento también, sin duda, pero no se llama intertextualidad (DRUCAROFF, [200?]B).

Mas e se esse for justamente o *quid* da questão? E esse for um novo “procedimento”, um outro “artifício”, uma intervenção, um conceito, para aludir ao panorama das artes plásticas, que faz parte de um outro efeito estético, “*Una fuerza operativa nueva*”, como sugere Speranza (2006: 294)?

Nessa reflexão, portanto, importa menos a decisão sobre os termos da polêmica, plágio ou não, que as possibilidades de pensar uma nova trama para a atuação do autor. Bordejando as fronteiras do lugar da autoria, Di Nucci/Morales não hesitou em expropriar o sistema de autorização do nome Carmen Laforet.

É disso mesmo que se trata: plágio ou nova estratégia textual? Estratégia textual cujos efeitos atingem todo o sistema da literatura, remodelando as condições de possibilidade de novos lugares de autoria. E nem por isso o “abandono da literatura”⁹ sugere uma malversação da teoria literária. Pelo contrário, espicaça a teoria a lidar com novas condições de produção, circulação e consumo do literário, desmistificando os “perigos da fraude” (cf. CAVELL apud KRAUSS, 2006: 33).

Trata-se na verdade de optar por uma decisão teórica: estamos dispostos a negociar outro modo de entendimento da autoria na dinâmica de forças do sistema literário?

Se a resposta for positiva não implica necessariamente o “*uso cínico de la teoría*”, como o apontou Elsa Drucaroff, mas o enfrentamento de questões que pululam na cena

9 Respondendo a argumentação de Susana Campos que afirmou que a condenação ao plágio abandonava a discussão literária, Elsa Drucaroff retrucou: “*Todo esto abandona la literatura para entrar en el mercado literario, el del trabajo de los escritores*”, aludindo ao fato de que Di Nucci submetera seu livro a um concurso literário (DRUCAROFF, [200?]A).

literária contemporânea e dizem respeito às mesmas velhas/novas questões: a relação do novo autor com a tradição, a propriedade intelectual, os direitos do autor, a construção de um nome de autor e a relação que estabelece com sua obra, a literatura como mercadoria.

O fato de que Jane Austen leve o crédito da autoria, como autora de uma obra que não escreveu, tornando-se não autora de si mesma, como parece sugerir divertidamente o título da matéria de Raquel Cozer para o jornal paulista, “A obra dos mortos-vivos”, faz toda a diferença, pois inscreve o texto num lugar híbrido, romance romântico e de horror, escrito por Austen e por Grahame-Smith, *Orgulho e Preconceito e Zumbis*. Esse entrelugar parece ser o da própria condição da autoridade do autor no contemporâneo. Ao mesmo tempo em que não podemos nos descartar tão facilmente de seu nome e da função que exerce na relação com o texto literário, tais episódios demonstram um desprendimento, um deslizamento dessa mesma função, sugerindo uma reinvenção do modo de inscrever assinaturas.

Talvez valha a pena arriscar a possibilidade de ler o fracasso do exemplo argentino e a bem sucedida carreira do casamento entre Jane Austen e os zumbis como um procedimento de “micropirataria calculada” (cf. Speranza, 2006), autorizando-se contra toda a força da recepção negativa ao plágio. A cassação do prêmio, no caso argentino, parece apontar para a impossibilidade do descarte completo do aparato que cerca a força do nome do autor. Para fazer atuar um novo modo de funcionamento da autoria não é possível prescindir da sua contraparte já que todos aqueles que opinaram publicamente sobre a polêmica parecem de acordo quanto à qualidade negativa do plágio e para isso constroem argumentos que pretendem ou retirar ao livro essa inscrição para valorizá-lo, ou firmá-lo nesse procedimento, depreciando-o:

En tanto, rige la propiedad privada de los textos y el castigo correspondiente para quienes la ponen en la picota al apropiarse de lo ajeno, hoy la obra de Di Nucci es un libro posible, pero no legítimo. El debate en torno del plagio pone de relieve el momento actual de transición de literatura, en el que es difícil encontrar puntos de apoyo sólidos tanto para defender la operación de Di Nucci como para condenarla (BENYOP, 2008).

Nesse sentido, a própria recepção crítica da obra, uma vez apontado o plágio, pode representar o primeiro ato de uma *performance* dirigida pela própria audiência, pois a mobilização de críticos, professores e inúmeros outros leitores que intensificaram a polêmica na internet estabeleceram de antemão, antes de qualquer manifestação do autor, seu desempenho no episódio, ditando-lhe uma atuação a partir do momento em que circunscreveram a discussão à questão do

plágio, a tal ponto que as declarações posteriores do autor podem apenas obedecer às rubricas das declarações acaloradas disponíveis na *web*: “Desde la primera entrevista con LA NACION hablé de la reescritura como un principio constructivo de la novela, que por algo se llama Bolivia Construcciones” (DI NUCCI, 2007B).

Como em toda boa *performance* não podemos identificar quem está pautando quem, já que seu próprio argumento “*tiene el aval de los especialistas más encumbrados y reputados en la Institución Crítica Argentina*” (DRUCAROFF, [200?]A). Cinismo absoluto de uma *performance* anunciada?

A tentação de apostar na afirmativa é grande quando comparamos a elaboração teórica do episódio por G. Speranza, citada acima, e a declaração do autor: “*Esto de la reescritura de Nada se hace en música con el sampleo, o en artes plásticas, como lo que hizo Warhol con La última cena*” (DI NUCCI, 2007C).

O argumento de que o título do livro *Bolivia Construcciones* funciona como uma pista da referência intertextual também parece apelar a uma *performance* indecível, já que o próprio enredo faz da construção civil o *locus* privilegiado da condição subalterna de trabalho e de vida dos imigrantes bolivianos na Argentina

Nesse caso, é possível apostar em outra técnica narrativa. Não a já tradicional noção de intertextualidade, mas o ventriloquismo, um texto se falando por outro (segundo a sugestão da própria Speranza), literatura *ready-made*. O texto-fonte (que nem poderia mais ser assim tratado) aparecendo inteiro, emergindo no texto criado, e se travestindo de outro, seu modo e circunstância de aparecimento, não mais operando a rasura, mas o total apagamento das fronteiras entre o que é próprio e o que é alheio (tal como as trocas de autoria se dão na rede) e tal estratégia pode passar a ser um critério de valor para o texto, o sinal de uma nova potência.

Enquanto o modo de operação da intertextualidade trata de conceber uma trama de alusões, apropriações e evocações que coloca tanto a quem escreve quanto a quem lê numa mesma confraria de afinidades de leituras, de citações, *Bolivia Construcciones* parece operar de outro modo já que a incorporação do texto alheio sem nenhuma pista de que se trata de uma expropriação muda a economia da própria obra. Faz vacilar o estatuto do seu valor uma vez descoberta a pirataria.

A estratégia de falsificação parece afetar todo um circuito tal como peças de um domínio caindo uma após outras. Pois a própria autoridade crítica

é contestada não apenas porque valora de maneira oposta o mesmo produto literário, em um primeiro momento considerando-o digno de ganhar o prêmio de melhor novela, superando a seus concorrentes, ora deslegitima seu crédito, mas também pelo fato de que os experimentados jurados do prêmio, que supostamente detêm o crédito literário das referências, foram **incapazes** de reconhecer o plágio ou a intertextualidade, aqui pouco importa a diferença.

Depois do reconhecimento público pelo mérito da conquista, Sérgio Di Nucci declarou que doaria o valor do prêmio a uma ONG boliviana. Tal gesto estava fundamentado na própria temática do romance que trata da condição imigrante dos bolivianos na Argentina. Como tudo nesse episódio rocambolesco, nada é tão simples como parece. Paira mais uma vez sobre Di Nucci/Bruno Morales a suspeita de que houve uma encenação que não completou sua *performance*, já que a instituição que receberia o prêmio meses depois da premiação, não havia acusado a doação.

Além disso, uma vez lançada a polêmica sobre o plágio, as boas intenções passam a ser irrelevantes. Ou bem Di Nucci quer transgredir os valores instituídos, contestando concursos literários, burlando a autoridade de um júri experimentado, tripudiando as regras, ou bem assume um comportamento absolutamente funcional, pois “... *para qué presentarse en concursos dónde la persona que gana acepta ser responsable de una creatividad propia*” (DRUCAROFF, [200?]B)?

E aqui surge outro dado interessante para se pensar a atribuição de valor ao romance, considerando-se a temática, digamos social, da narrativa como possibilidade de representação dos excluídos. O investimento na construção de um imaginário preocupado com o esgarçamento do tecido social, com o fenômeno do crescimento das “*villas*” e o subemprego ganha a simpatia de parte da crítica: “(Di Nucci) *puede luchar, y reclamar AMNISTÍA YA para todos los millones de bolivianos indocumentados, que son nuestros esclavos, mientras nosotros nos ocupamos de elecciones departamentales.*” (DRUCAROFF, [200?]A)?

A recepção favorável à premiação ressalta o caráter de reparação e atualidade do romance, e o próprio Di Nucci parece atento a armadilhas já bastante antigas: “(foi) *un desafío escribir una novela de incidencia política que fuese muy literaria*” (DI NUCCI, 2007A). Mas embora o romance seja propagado como “*indagación social exenta por completo de la beatería y autoindulgencia*”, como podemos ler na quarta capa, tal isenção não se estendeu à avaliação crítica, pois o valor inicial atribuído à obra valorizou aspectos da criação literária que realçavam sua composição como um retrato social e de denúncia da condição aviltante dos imigrantes bolivianos.

Só a divulgação do suposto plágio da obra convulsiona as opiniões e converte apreciações positivas em negativas, fazendo emergir opiniões duras sobre a qualidade da obra: “*En efecto, Bolivia Construcciones es una sucesión de cuadros, de pequeñas escenas relativamente aisladas, unidas por la voz narradora del joven boliviano protagonista, más destinada a presentar personajes y crear climas que a contar una historia con nudo*” (DRUCAROFF, [200?]B).

A avaliação crítica parece deslocar-se rapidamente do contexto, dos elementos externos ao livro, para o porto seguro de uma certa literariedade estrutural que condenaria *Bolivia Construcciones* à condição de má literatura. Esse aspecto me parece interessante porque mobiliza um debate candente para os estudos literários na atualidade na sua querela com a abordagem culturalista da literatura. E se é verdade que *Bolivia Construcciones*, ao “performar” a condição de obra plagiada, deslocou a discussão sobre a pertinência ou não de se falar em intertextualidade, os argumentos, favoráveis ou contrários, patinaram em torno da questão do valor. E talvez não fosse tão inútil assim tentar recuperar a força que move as avaliações, os pressupostos sobre os quais se constroem os valores, procedendo a uma inversão crítica: em vez de apostar no truísmo de que qualquer posicionamento crítico é embasado por valores, declarados ou não, talvez o melhor rendimento para aqueles que ainda acreditam na crítica como “exercício de vigilância intelectual” seja reconhecer o fato de que “são os valores que supõem avaliações, ‘pontos de vista de apreciação’ dos quais deriva seu próprio valor” (DELEUZE, 1976: 1).

Refêrencias bibliográficas

BENYOP, Javier. Autorías inciertas. Apuntes sobre la intertextualidad y el plagio. In: JORNADAS NACIONALES DE INVESTIGADORES EN COMUNICACIÓN, XII, 2008, Rosario. *Nuevos escenarios y lenguajes convergentes*. Rosario: Escuela de Comunicación Social – Facultad de Ciencia Política y RRII, 2008.

COCO, Pina. Luther Blisset e o terrorismo cultural. In: OLINTO, H. K.; SCHOLLHAMMER, K. E. (Org.). *Literatura e Cultura*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/S.P.; Loyola, 2003.

COZER, Raquel. A obra dos Mortos-vivos. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 22 ago. 2009. *Ilustrada*, p. E9.

DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. Lisboa: Ed. 70, 1987.

DI NUCCI, S. Cómo escribí algunos libros míos. *Página 12*, [S.l.], 03 abr. 2007A. Suplemento Radar. Disponível em: <http://linkillo.blogspot.com/2007/06/cmo-escrib-algunos-libros-mos.html>. Acesso em: 01 set. 2009.

_____. Depoimento do autor por telefone. *La Nación*, [S.l.], fev. 2007B. Disponível em <http://sinpastillas.blogspot.com/2007/02/vieron-cuando-un-virtuoso-de-la.html>. Acesso em: 18 jul. 2009.

_____. Sergio Di Nucci capo. *SP*. [S.l.], 09 fev. 2007C. El caderno enfermo. Disponível em: <http://sinpastillas.blogspot.com/2007/02/vieron-cuando-un-virtuoso-de-la.html>. Acesso em: 18 jul. 2009.

DOLHNIKOFF, Luis. João Adolfo Hansen conversa sobre crítica e literatura brasileira contemporânea. Entrevista. Disponível em www.sibila.com.br. Acesso em: 12 out. 2009.

DRUCAROFF, E. Menemismo permanente (respuesta a Susana Santos). [200?]A. Disponível em: <http://www.nacionapache.com.ar/archives/1575>. Acesso em: 27 ago. 2009.

_____. Qué supone defender un plagio. [200?]B. Disponível em: <http://www.nacionapache.com.ar/archives/1555>. Acesso em: 02 set. 2009.

GUERRIERO, Leila. Di Nucci, narrador de un drama cotidiano. *La Nación*, [S.l.], 29 out. 2006. Disponível em: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=853703. Acesso em: 18 jul. 2009.

KRAUSS, Rosalind. *Os papéis de Picasso*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

LAFORÉ, Carmen. *Nada*. Barcelona: Crítica, 2001.

_____. *Nada*. Trad. Rubia Prates Goldoni. [S.l.]: Alfaguara; Objetiva, 2008.

LIBERTELLA, Mauro. Historia dos veces contada. In: *Página 12*, [S.l.], 27 maio 2007. Suplemento Radar. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3843-2007-05-27.html>. Acesso em: 01 out. 2009.

LINK, Daniel. A Cesar lo que es de Cesar. *Linkillo*, 20 fev. 2007. Disponível em: <http://linkillo.blogspot.com/2007/02/al-csar-lo-que-es-del-csar.html>. Acesso em: 18 set. 2009.

MORALES, Bruno. *Bolivia Construcciones*. 1. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2006.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, J. L. (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RONAI, Cora (Org.). *Caiu na Rede. Os textos falsos da internet que se tornaram clássicos*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

SANTIAGO, Silviano. Outubro Retalhado (Entre Estocolmo e Frankfurt). In: _____ . *O Cosmopolitismo do Pobre. Crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de Palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Trad. Luiz Fernando Franco. Campinas: Unicamp, 1990.

SCLIAR, M. Um estranho incidente literário. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=310>. Acesso em: 01 out. 2009.

SPERANZA, Graciela. *Fuera de Campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 2006.

_____. Notas sobre la crítica, la propiedad y el valor a raíz del debate en torno a Bolivia Construcciones. *Otra Parte. Revista de Letras y Artes*, n.12, primavera, 2007.

TORRES, Bolívar. Nova versão do clássico de Jane Austen vira febre na internet ao inserir na obra mortos-vivos sedentos por carne fresca. No mundo 'geek' é tema obrigatório. *Jornal do Brasil*, [S.l.], 15 fev. 2009.

WASHINGTON, E. F. Sergio Di Nucci, autor de *Nada*. Disponível em: <http://www.nacionapache.com.ar/archives/1585>. Acesso em: 30 ago. 2009.

ZOMMER, Laura. Sadaic condenó el plagio de uno de sus empleados. Disponível em: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=84805. Acesso em: 11 set. 2009.

¿Yo no soy el tema de mi libro? La fiesta vigilada de Antonio José Ponte

Adriana Kanzepolsky ¹

Resumen: Reconocemos en *La fiesta vigilada* de Antonio José Ponte el diseño de una multiplicidad de “yos”, que, en principio, nos situaría sin demasiada ambigüedad ante lo que consideramos un texto de carácter autobiográfico. Sin embargo, poco o nada sabemos de la intimidad de ese narrador. A partir de esa aparente contradicción entre la abundancia de “yos” y la “reticencia” (cf. GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, 2006) de relato íntimo, investigamos la posibilidad de construcción de un sujeto autobiográfico y, por lo tanto, de un texto autobiográfico cuando todos los relatos y, en particular, el relato de la memoria se presentan monopolizados por el Estado, un Estado que parece haber abolido la distinción entre público y privado. Indagamos hasta qué punto ese sujeto para poder narrarse, vuelve, desde una posición inversa, la de la exclusión, al modelo autobiográfico que privilegió el siglo XIX hispanoamericano, momento previo a la autonomización de la literatura en el continente, cuando el relato del yo, porque se identifica, no se diferencia de la narración de la historia nacional.

Palabras clave: público; privado; intimidad; Estado; yo; memoria

Abstract: We can recognize in *La fiesta vigilada* by Antonio José Ponte the outlining of a I multiplicity, which, at first, would place us without excessive ambiguity in front of what we consider an autobiographical text in its nature. However, we know almost nothing or nothing about the narrator’s private life. From this apparent contradiction between the I abundance and an shortage of intimate report, we ask ourselves about the possibility of construction of an autobiographical subject, therefore, an autobiographical text when all reports and, particularly, the memoir are monopolized by the state, which seems has abolished the distinction between public and private. We wonder as far as this subject, in order to be able to narrate himself, returns, with an opposite position, the exclusion position, to the autobiographical model that was privileged by the Hispano-American 19th century, that prior the literature’s autonomy in the continent, when the first-person report, just because it identifies itself, is not distinct from national history narration.

Keywords: public; private; private life; state; I; memoir

¹ Doctora en Lengua Española y Literaturas Española e Hispanoamericana, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Pósdoctorado en Teoría Literaria, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas. Docente en la Universidade de São Paulo. adrianakanze@gmail.com

En su ya clásico *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, Sylvia Molloy (1996) aclara que restringe su análisis a textos autobiográficos de los siglos XIX y XX porque, pese a que en la colonia abundan los relatos en primera persona (la *Respuesta a Sor Filotea*, los *Naufragios*, los *Comentarios reales* de Garcilaso), en ellos la autobiografía es un logro involuntario. Explica enseguida que las condiciones de esos textos – el estar destinados a un lector en particular, así como la ausencia de un yo en crisis – excluyen o modifican aquello que caracteriza al género autobiográfico, lo que denomina: “la autoconfrontación textual”, y traduce juguetonamente con la conocida fórmula ‘yo soy el tema de mi libro’.

Por eso, desaparecido ese otro al que los textos del yo se destinan durante el período colonial, un otro que los legitima, podría hablarse de autobiografía recién en el siglo XIX, cuando se produce una crisis de autoridad que se incorpora a la textura de la autfiguración hispanoamericana. Desde la perspectiva de Molloy, en ese momento surgiría una pregunta: ¿para quién se escribe? ¿Para la verdad? ¿Para la posteridad? ¿Para la historia?

Me interesa retener tres ideas: la del sujeto en crisis, crisis vinculada a la crisis de autoridad, la de la necesidad de autoconfrontación textual para la existencia del texto autobiográfico y la pregunta en torno al destinatario de esa escritura, ya que a diferencia de otros ensayistas que se cuestionan acerca de cuándo surge la necesidad de transmitir, es decir, por qué se escriben memorias, una pregunta que creo le cabe al libro de Ponte,² Molloy se interroga acerca del para qué, es decir, para quién.

A las preguntas de Molloy, agregaría una: ¿qué significa ser el tema de *mi libro*? ¿qué presupone que alguien sea el tema de *su libro*?³

2 Pienso particularmente en Jacques Hassoum (1996), que señala que la necesidad de transmisión surge en sociedades que han estado sometidas a conmociones más o menos profundas. Si bien su reflexión trasciende el espacio de la literatura, creo que de cualquier modo que es pertinente cuando se está ante un libro como *La fiesta vigilada*, surgido en la “conmoción” del deterioro del régimen cubano, en lo que podría considerarse como un estado de excepción.

Pienso también en algunas reflexiones de Andreas Huyssen (2002), que plantea que la “cultura de la memoria”, que caracteriza al presente, surge a partir de la pérdida de la ilusión en las utopías de progreso que se da en la década del setenta. En consecuencia, postula que si la alta modernidad trata de asegurar el futuro, la contemporaneidad asume la responsabilidad por el pasado e intenta construir formas de continuidad en el tiempo, que nos posibiliten movernos en el marco de “formas extensas de temporalidad”.

3 Hace algunos años, en “Direito de propriedade: cenas da escritura autobiográfica” Molloy

Pero detengámonos por ahora en el siglo XIX. Es ya un lugar común señalar⁴ que gran parte de los autobiógrafos del XIX hispanoamericano asimilan el relato de su vida, sus recuerdos, su memorias, a la historia de las recientes naciones americanas. Se sabe también que un ejemplo paradigmático en ese sentido es *Recuerdos de provincia* de Domingo Faustino Sarmiento, identificación que se condensaría en la declaración del argentino, quien afirma: “Yo nací en 1811, el noveno mes después del 25 de mayo”, con lo que Sarmiento establecería una relación “casi biológica” entre su nacimiento y la también naciente patria.

Identificados con y protagonistas de la formación de los recientes estados nacionales, los autobiógrafos del XIX, o gran parte de ellos, conciben sus memorias como textos públicos, textos de servicio, ya sea a la esfera de la política o a la esfera de la educación y, en ese sentido, la intimidad está ausente o casi ausente de los discursos que ahora conocemos como escrituras del yo o escrituras íntimas, entre otra serie de denominaciones que esa textualidad ha recibido en los últimos años.

¿Por qué ese rodeo por el siglo XIX al momento de comentar *La fiesta vigilada*, un libro publicado en el 2007? Primero porque si bien los textos críticos y el propio Ponte insisten en el carácter híbrido del libro, ya que cruza crónica, memorias, autobiografía y ensayo, por mencionar las calificaciones que más se reiteran, paralelamente se lee una mezcla de admiración y decepción ante la “reticencia” (la palabra es de González Echevarría) de relato íntimo que el mismo pone en escena, o ante ese impulso autobiográfico vigilado, para usar las palabras del propio Ponte en entrevista a Mónica Bernabé. “Se trata de un impulso autobiográfico bastante contenido. Vigilado, si pensamos que la fiesta del título se refiere también al propio libro” (2009: 265).

invierte la perspectiva de las preguntas que se había formulado en *Acto de presencia...* y a partir de un episodio de su propia vida, en el que un lector quiere comprobar la referencialidad entre un personaje de *En breve cárcel* y una amiga de la escritora, hecho que en principio la irrita y la lleva a negar cualquier semejanza, se interroga acerca de quién es el dueño de aquello que se cuenta en un texto autobiográfico. Creo que esa interrogación de Molloy traduce en el plano de la lectura, lo que nos preguntamos en el cuerpo del texto: ¿qué significa ser el tema del propio libro?

4 En lo que respecta particularmente a Sarmiento, cabe mencionar el clásico ensayo de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano: “Una vida ejemplar: la estrategia de *Recuerdos de provincia*”. En una perspectiva similar puede ubicarse el libro de Adriana Rodríguez Pérsico: *Un huracán llamado progreso. Utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi*.

Tal es la perspectiva de Molloy, no sólo en *Acto de presencia...*, sino incluso en “La narrativa autobiográfica”, publicado en el segundo volumen de la *Historia de la literatura hispanoamericana* de Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker.

Es como si el lector se quedara con hambre frente a esa ausencia de intimidad en un texto que, por otra parte, dibuja insistente y obsesivamente, casi con la misma obsesividad con que transita por La Habana, una multiplicidad de yos: un yo lector, *flâneur*, testigo, guardián de la ruina, guardián de la literatura nacional, espía, falso espía, personaje literario; un yo vigilante, memorialista, pero también un yo insomne.

Por lo general, entonces, las lecturas enuncian esa inestabilidad genérica y después se abocan a leerlo como un ensayo, tal vez en la perspectiva de Teresa Basile, quien afirma que la multiplicidad genérica del libro se resuelve en la lengua de Ponte, en el estilo.

Si volvemos una vez más al siglo XIX y seguimos el razonamiento de Molloy, veremos que el relato de lo íntimo y de la *petite histoire* no son los elementos que definen al género; puede haber un relato en cuyo centro esté el yo, aunque la intimidad se hurte al lector. Pero esta observación sería en principio anacrónica, ya que, como dije, estamos ante un texto publicado en el 2007, momento en el que la intimidad desborda en múltiples formas de relato.

A partir de esas consideraciones me pregunto cómo este texto opera con lo íntimo, si lo hace, cómo trabaja esa materia y también: en qué medida es posible la construcción de un sujeto autobiográfico si todos los relatos y, en particular, el relato de la memoria han sido monopolizados por el Estado. Es decir, me pregunto: qué tipo de yo se representa en *La fiesta vigilada*.

Al promediar un ensayo acerca del retorno de la figura del autor, desterrado por la crítica francesa desde finales de los sesenta, Graciela Speranza (2008) hace una observación que me resulta particularmente sugestiva para pensar en el yo que Ponte construye. Señala Speranza que el autor que retorna en la contemporaneidad, retorna como fantasma entre ruinas, para registrar la ruina, ya sea a través del ataque, como en el caso de Fernando Vallejo, o del lamento, como en el de Sebald, que son los escritores a los que se refiere, o de la reticencia y la implacabilidad, como en el caso de Ponte, podríamos agregar nosotros. Aunque el ensayo de Speranza tiene por propósito revisar “el giro autobiográfico en la literatura argentina” y la tan mentada autoficción, procedimiento que considero ajeno a *La fiesta vigilada*, su observación parece convertirse en una literalidad cuando pensamos el narrador

de Ponte; no sólo se trata de un regreso fantasmagórico porque es alguien que está y no está en la superficie del texto, sino también porque en tanto el narrador – ese yo – ha sido expulsado de la ciudad letrada, escena que se despliega en el capítulo 6 de la parte I, y puede deambular como fantasma por las ruinas de la ciudad real. Al comienzo del capítulo 6, el narrador nos informa:

“Pronto, con sólo regresar a casa, yo iba a encontrarme enredado en una historia de espías y fantasmas. En el aeropuerto chequearían minuciosamente cada artículo de mi equipaje, hojearían libro tras libro”.

Y, párrafos más abajo, nos cuenta:

“Días después, en la terraza de la Unión de Escritores, dos funcionarios me notificaron la expulsión de la ciudad letrada” (PONTE 2007: 40-41).

En adelante, el libro presenta un fantasma que por haber sido expulsado del orden de la ciudad letrada deambula entre las ruinas de la ciudad real, con las cuales comparte algo de su naturaleza doble, ya no la de ser exterior e interior a un tiempo, ni tampoco un híbrido entre naturaleza y cultura, sino la de una presencia y ausencia simultáneas. Hay alguien que mira pero no puede contar.

Si – y sigo a Badiou (2002) – en Platón el poeta es expulsado de la ciudad para proteger la subjetividad colectiva del encanto poderoso del poema y, una vez a salvo del deleite que ese ofrece, de su proposición sin ley, esa colectividad está en condiciones de exponerse al pensamiento discursivo, *La fiesta vigilada* parece contar en otra clave la misma estrategia. Se expulsa al escritor porque su discurso desbarata la cifra del discurso del Estado que, en el plano urbanístico, hace de los espacios vacíos parqueos y de la ruina museo como forma de silenciar la arquitectura devastada, un discurso que en el plano literario descansa aparentemente en la figura de viejos escritores a quienes también acecha el “polen de la destrucción”. El libro no se priva en más de un párrafo de describirlos como ruinas menos graciosas o, en todo caso, menos trágicas, y sí más mediocres que las de La Habana. Así, esos viejos escritores, de los que se reitera que son cercanos al ministro de cultura, se representan como perdidos en hoteles de provincia, alegres sólo ante la perspectiva de una botella de ron.

¿Cómo apropiarse, entonces, de la memoria de la ciudad y, sobre todo, de la propia memoria cuando el discurso del Estado amenaza con su presencia atravesar todas las grietas? Es decir, ¿cómo narrar un discurso en primera persona, donde, como dije, el yo insiste página tras página, cuando lo público ha tomado el lugar del privado?

En principio, podríamos afirmar, que la forma que encuentra el narrador de Ponte para resguardarse del discurso de la política es acogerse a lo que llamaría los fueros de lo íntimo, esta “especie de suplemento de lo privado”, este “campo extra de formato indefinido que apela a los afectos, los sentimientos, los deseos”, tal como lo define César Aira en “La intimidad” (2007-2008).

A un tiempo, lo íntimo se retacea como estrategia para decirse y como modo de defenderse de la política. A diferencia de los autobiógrafos del siglo XIX, hurtar el relato de lo íntimo no está vinculado a la construcción de una ejemplaridad, de ahí un sujeto que apuesta no a la presentación de su figura pública para insertarse en las redes del discurso político, sino a la construcción de un relato que resista al discurso invasor del Estado que todo lo quiere para sí. Si porque nadie está solo en la ciudad, en Cuba la privacidad es imposible y el texto es pródigo en ejemplos (la música de la fábrica y de la casa vecinas que se alzan como paredes ilusorias, entre otros), lo íntimo se construye y se concibe como el último bastión de los fueros del individuo.

Sin embargo, pienso que si el refugio en la intimidad opera como una forma de resistencia, el texto la hurta pero no la niega.

Reconozco en *La fiesta vigilada* dos formas diversas de trabajar con la intimidad.

En principio, lo íntimo se cuenta en otro espacio y en otra lengua, se cuenta contra el horizonte del portugués de Porto, donde pasa un año resguardado del encuentro con cubanos.

Dentro de la Isla, lo íntimo se politiza y se traduce en un relato que hace de la memoria de la ciudad, pero sobre todo de su lectura del campo intelectual y de la tradición literaria cubanas, un asunto de familia.

Al final del capítulo 2 de “Un paréntesis de ruinas”, el narrador concluye: “Y sólo a esas altas horas de la noche (ahora que escribo) podría tomármeme por el último habitante de una ciudad abandonada” (PONTE, 2007: 157).

De inmediato, el capítulo 3 se abre con el relato de los insomnios del año en Portugal y con la narración del sueño en el que Ponte dialoga con el puente “Dom Luis Primeiro”, sueño que pone en escena el tema del doble, ya que en portugués el puente es “a ponte”, lo que reduplica en clave onírica la inicial del nombre y el apellido de Antonio José Ponte. El relato del sueño y su interpretación es hasta cierto punto pormenorizado y ha sido leído por González Echevarría (2007), quien lo relaciona con la profesión de ingeniero de Ponte, con el vínculo entre orillas separadas por un abismo, y con cierta tradición de memorables poemas sobre puentes en la que se dan cita Neruda, Lezama y Lorca. Sin embargo, lo que llama la atención es que este ingreso en la intimidad es posible sólo a condición de ser dicho en otra lengua y en un estado, el del sueño, en que el sujeto es ajeno y desconocido para sí mismo.

Pero el viaje a Portugal reserva aún dos escenas más donde lo íntimo ocupa el primer plano.

Mientras en el capítulo 2 de “Un paréntesis de ruinas” acude al sueño como forma de decirse sin responsabilizarse, en el capítulo 5 de “La caja negra de la fiesta”, la intimidad se había hecho presente mediada por la ficción y por el relato del pasar un frijoles negros que el narrador y N dejan en el fuego para cumplir con la promesa de un viaje a Lisboa que se habían hecho un año antes.

El capítulo 5 comienza con el siguiente relato:

Vi por primera vez *Buena Vista Social Club* en la sesión vespertina de un cine de Porto. Llovía y yo era el único espectador. O puede ser que a esa hora existiera alguien más interesado en aquella historia de viejos músicos cubanos, una mujer de cincuentaitantos años y aspecto de bibliotecaria a la que borro ahora para quedarme a solas. Porque, aun cuando la sala hubiese estado llena, yo habría sido allí el único espectador para aquel filme (PONTE, 2007: 109).

Es necesario, entonces, el borrado de esa suerte de Berthe Trepas, que ahora no toca sino que es espectadora de la música que tocan otros, es decir, es necesaria la distorsión del recuerdo para contar la verdad de la sensación, para ponerle palabras a la intimidad de ese encuentro entre el espectador cubano y los músicos de la isla en un cine portugués.

El episodio siguiente, como dije, se articula en torno al viaje y la comida. Hay algo del clima de un secreto en el relato que se inicia en la Navidad anterior, cuando el narrador recibe un *bolo rei* y N encuentra dentro de esa rosca portuguesa “la judía que daba suerte”. En apariencia, el secreto está en la judía escondida dentro del dulce, en la identidad de N y en la promesa del viaje a Lisboa, pero pese a ello, creo que lo íntimo del fragmento pasa por una información que desliza sin ningún afecto en particular. “Pusimos al fuego una olla de frijoles negros y bajamos al bar” y, al final del párrafo, luego de decidirse por el viaje, el narrador escribe: “De manera que apagamos la olla de frijoles y nos pusimos en camino.”

Es en el hábito de la comida cubana, esos frijoles que porque ahora abundan pueden abandonarse en el fuego, frijoles que son alimento y metáfora de la isla, donde pienso que lo propio se cuenta. No sólo se cuenta en la referencia a la comida sino en la elección por el término judía cuando se habla de la rosca portuguesa y la manutención de frijoles cuando alude a la comida cubana.

Podría pensarse que dentro de Cuba, ese lugar en cuyo centro permanece para no verlo (“...[Mi] permanencia en Cuba estaba dictada por el deseo de olvidar. Dentro de Cuba, no veía a Cuba” (PONTE 2007: 17)). Escribe en las primeras páginas del libro, la intimidad se cuenta como ruina. Y algo de eso hay en la enumeración de objetos domésticos inútiles que el narrador conserva, al igual que los demás cubanos, o en la descripción minuciosa del cuerpo de la abuela construido con sucesivas capas de relato que narran entre la ironía y la pena la paulatina pérdida de humanidad de la madre de su madre, hasta que se convierte en algo fijado en una mueca de contrariedad o en un gesto vacío ante el televisor. Una intimidad que alcanzaría su punto culminante cuando el narrador relata que acorrala a la abuela con una escoba para que orine en el inodoro y no ensucie las sábanas.

Considero, sin embargo, que lo íntimo se cuenta, o se cuenta sobre todo, algunos párrafos más adelante cuando, agotados por las idas y vueltas al inodoro durante la noche y otras fatigas causadas por el deterioro de la anciana, decide

junto con su madre internarla en un asilo, ese “edificio mussoliniesco”, ese almacén, donde la abuela moriría “bajo vigilancia de otros”, las trabajadoras sociales, las asistentes del hogar, que todo lo robarían, según escribe. Es decir, lo íntimo se cuenta como zona ultrajada por el Estado, donde el miedo de la abuela en esa primera noche de asilo se superpone al miedo que el narrador niño sintió en un internado de su infancia. Escribe Ponte:

Aquel niño que fui al entrar a un internado era ella ahora. Más desvalida que ese niño. El primer largo atardecer, la primera noche en ese internado era el primer día de ella en un asilo. Expuesta igual a la violencia de los demás, a los saqueos, al pandillismo. Encerrada cuando ya no cabía educación para ella, cuando no podía adaptarse a nada nuevo, hecha una niña sin ardides de niña (PONTE, 2007: 31).

El episodio condensa e irradia múltiples sentidos. Articulado sobre una serie de afectos contradictorios, vuelve sobre la historia familiar, los miedos más íntimos, la serie de pequeñas traiciones y fidelidades que hacen a la historia de cualquier familia; denuncia una vez más el poder omnívoro del Estado que finalmente la domestica y la devuelve calma a morir en casa, y lleva al plano de lo literal y de lo biológico aquello que el texto cuenta como metáfora desde sus primeras páginas.

Me explico: si ante la perplejidad de los amigos que están afuera, el narrador declara que permanece en Cuba para no ver a Cuba, inmediatamente la verdadera razón se impone.

Ponte se queda, ya como hermano menor, ya como nieto, para velar por el nombre de viejos escritores de la literatura nacional, a los que, como sucede con los miembros de la familia, se alude a través de las palabras que nombran los parentescos. Es así que en los cuatro primeros capítulos el relato sobre el campo intelectual habanero y la tradición literaria se puebla de escenas en que los sintagmas “viejos escritores cubanos” o “viejos escritores nacionales” se alternan con la abundancia de términos que para nombrarlos remiten al universo familiar: hermano, hermano mayor, viejos padres, arteriosclerótico, casa paterna.

El narrador es explícito cuando luego de contar los últimos años de Virgilio Piñera, a quien sólo se refiere como “uno de los viejos escritores cubanos de quienes me ocupaba”, concluye:

De alguna manera, mis circunstancias parecían adoptar el aire de familia de las de su círculo, treinta años antes.

Empezaba a repetir sus manías y sus fatalidades hasta el punto de considerarlos, a él y a algunos otros escritores de su grupo, mis abuelos. Y parte de mi acercamiento a lo escrito por ellos podía entenderse como si intentara arrinconarlos contra la escoba y la pared. Como si, a una orden mía, procurara hacerlos orinar (PONTE, 2007: 34).

No se trata aquí de construir especialmente una autobiografía intelectual, sino de desplegar una treta, de hacerle una finta al Estado y convertir lo público en una historia de familia. Movimiento que también recuerda una manía de esos viejos escritores a los que a veces homenajea y con los que en otros momentos ajusta cuentas; vale recordar si no, el “ceremonial de Orígenes”, las comidas del grupo en la casa parroquial de Bauta, el poema de Piñera a la muerte de Lezama y finalmente *La familia de Orígenes* de Fina García Marruz.

Referencias bibliográficas

AIRA, César. La intimidad. *Boletín del centro de estudios de teoría y crítica literaria*, [S.l.], 13/14, p. 6-13, 2007; 2008.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BASILE, Teresa. Interiores de una isla en fuga. El “ensayo” en Antonio José Ponte. In: _____. (Comp.). *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2009, p. 163-248.

GARCÍA MARRUZ, Fina. *La familia de Orígenes*. La Habana: Ediciones Unión, 1997.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. El puente de Ponte. *Encuentro de la cultura cubana*, [S.l.], 44, p. 235-240, 2007.

HASSOUM, Jacques. *Los contrabandistas de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1996.

HUYSEN, Andrea. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

MOLLOY, Silvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

_____. Direito de propriedade: cenas da escritura autobiográfica. In: GALLE, Helmut et alii (orgs.). *Em primeira pessoa. abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume: 2009, p. 37-60.

_____. “La narrativa autobiográfica”. In: GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto; PUPO WALKER, Enrique (Ed.). *Historia de la literatura hispanoamericana. El siglo XX*. Madrid: Gredos, 2006, v. II, p. 697-701.

PONTE, Antonio José. *La fiesta vigilada*. Barcelona: Anagrama, 2007.

PONTE, Antonio José. Un puente, un gran puente: ciber-entrevista a Antonio José Ponte. In: BASILE, Teresa (Comp.) *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2009, p. 249-266. Entrevista concedida a Mónica Bernabé.

RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana. *Un huracán llamado progreso. Utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi*. Washington D.C.: INTERAMER/ OEA, 1993.

SARLO, Beatriz; ALTAMIRANO, Carlos. Una vida ejemplar: la estrategia de *Recuerdos de provincia*. In: SARLO, Beatriz; ALTAMIRANO, Carlos. *Literatura/ Sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983, p. 163-208.

SPERANZA, Graciela. ¿Dónde está el autor? *Otra parte. Revista de letras y artes*, [S.l.], 14, p. 7-12, 2008.

De libertad y militancia política. Notas sobre “Carta a Paco Urondo” y “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar” de Rodolfo Walsh

Graciela Foglia¹

Resumen: En este trabajo se busca entender los “deslices” de estilo en dos cartas, contundentes políticamente, de Rodolfo Walsh, “Carta a Paco Urondo” y “Carta abierta de un escritor a la junta militar”, escritas durante la última dictadura militar en Argentina, y ante la muerte en combate de Francisco Urondo, poeta amigo del autor, y de millares de compañeros de militancia. La hipótesis de partida, basada en las reflexiones de Michel Foucault sobre el cuidado de sí, es que las cartas se pueden leer como gestos de afirmación de libertad ante esas muertes y ante una dirigencia revolucionaria que se aleja cada vez más del camino político. Según el pensador francés, la escritura es siempre autoconocimiento y cuidado de sí y la práctica de la libertad está asociada a ese cuidado de sí.

Palabras clave: Rodolfo Walsh; Carta a Paco Urondo; Carta abierta de un escritor a la junta militar; dictadura militar

Abstract: This paper seeks to understand the “slips” of style of two letters, strong politically, , “Carta a Paco Urondo” and “ Carta abierta de un escritor a la junta militar”, written by Rodolfo Walsh during the last military dictatorship in Argentina and against the death in combat of Urondo Francisco, author’s poet friend, and thousands militants’ deaths. The hypothesis, based on Michel Foucault’s reflections about self-care, is that the letters can be read as gestures of affirmation of freedom against those deaths and the revolutionary leadership that increasingly moved away from the political path. According to the French thinker, writing is always self-knowledge and self-care and the practice of freedom is associated with that self-care.

Keywords: Rodolfo Walsh; Carta a Paco Urondo; Carta abierta de un escritor a la junta militar; military dictatorship

1 Doctora en Letras por la Universidade de São Paulo. Docente de la Universidade Federal de São Paulo. graciela_fo@terra.com.br

...para Lucilio, a quien también le es enviada, para Séneca que la escribe, la carta desempeña un papel de principio de reactivación de cuantas razones permiten superar el duelo, persuadirse de que la muerte no es una desgracia (ni la de los otros, ni la de uno mismo) [...] La escritura que ayuda al destinatario pertrecha al escritor —y eventualmente a terceros que la lean (FOUCAULT, 2006: 154).²

¿Por qué ante la muerte la carta como género? Pienso en los escritos de Rodolfo Walsh cuando mueren su amigo, el poeta Paco Urondo, su hija, María Victoria Walsh, o miles de compañeros de lucha, en el marco del asesinato en masa y planificado, militantes y no militantes, en los años 70,³ pienso incluso en el cuento “Nota al pie” donde la “nota” del título es una carta escrita por un suicida (así como las muertes de su hija y de su amigo⁴ también tuvieron que serlo). La hipótesis con la que trabajo es que Walsh escribe esas cartas, no sólo porque con ellas se remite a uno de los objetivos más primitivos de la escritura,⁵ el del culto a los muertos, y ante la muerte primitiva parecería ser la forma que más se adecua al homenaje, sino también porque la carta es más íntima y pública a la vez que otros

2 La cita en español corresponde a la versión disponible en <<http://d.scribd.com/docs/1vccwbbqlpjtr9pdpweo.pdf>>. Accedido el: mar. 2009. En este trabajo el número de las páginas citadas corresponde a la edición brasileña y la cita en español a la versión on-line.

3 “francisco urondo (sic) cayó en combate [tomó una pastilla de cianuro] contra la dictadura militar el 17 de junio de 1976. la organización lo había mandado a la provincia de mendoza (sic). un compañero torturado – ex compañero, ex torturado - lo señaló con el dedo a la patrulla...” (GELMAN, 2007: 274). Vicki Walsh también muere en combate [se dispara a sí misma] contra las fuerzas de la dictadura el 29 de septiembre de 1976. Esa muerte da lugar a las dos cartas que Walsh hace circular entre sus amigos. La “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar” fue escrita en marzo de 1977, “al cumplirse un año del golpe militar que derrocó a Isabel Perón, y la llevó a las redacciones de los diarios y las revistas, pero nadie la publicó. El texto se difundió ‘mano a mano’, en copias caseras...” (BASCHETTI, 1994: 241).

4 Esa es la versión conocida durante años. Sin embargo, en el primer juicio oral y público que se realizó en Mendoza, ciudad en la que murió el poeta, en enero de 2011, “El abogado de la querrela, Pablo Salinas, recordó que respecto de la versión de que Urondo se suicidó allí con una pastilla de cianuro, ‘consta en la causa que según la necropsia realizada por el doctor Pinga las causas de la muerte fueron las graves contusiones craneanas’”. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-160792-2011-01-20.html>. Accedido el: 02 mayo 2011.

5 Desde los comienzos del Imperio egipcio (2700-2200 a. C.) “gran parte de las formas de expresión gráfica, incluida la escritura, estaba destinada al culto a los muertos” (BOUVET, 2006: 43). La autora también señala que estas cartas funerarias rituales, en el momento que se empieza a dudar de la posibilidad de la vida después de la muerte, es decir, cuando se produce la ausencia del destinatario y, por lo tanto, son “despojadas ya de su objeto inicial, se convierten en un antecedente lejano de lo que en las historias de la literatura se denomina género epistolar” (p. 45).

géneros, “La carta que se envía actúa, mediante el gesto mismo de la escritura, sobre quien la remite, así como también, mediante la lectura y la relectura, sobre aquél que la recibe (FOUCAULT, 2006: 156).” La carta es la forma con la cual Walsh puede expresar afectividad y a la vez intervenir políticamente. Pero además, por un lado, y todavía siguiendo a Foucault, la escritura es siempre escritura de sí y esto, la escritura de sí, significa autoconocimiento y cuidado de sí; por otro lado, para el pensador francés la práctica de libertad está asociada a ese cuidado de sí, entonces pienso que las cartas se pueden leer como gestos de afirmación de libertad o, por lo menos, de búsqueda de algún espacio donde ejercerla.

En ese sentido, recuerdo un artículo de Víctor Pesce (2000: 58) de 1993 en el que destaca su intención de rescatar al Walsh en el que habita “el placer, la memoria y los dramas políticos de su tiempo” o se pueden citar también las palabras de Horacio Verbitsky (2000: 25): “Su compañera Lilia lo recordó recitando, en un tono entre épico e irónico: *¡Quosque tandem, Videla, abutere patientia nostra!*”, que si no fuera porque Videla y los suyos estaban abusando de algo más que de nuestra paciencia, podría provocar la risa por el desplazamiento que hace de la invectiva de Cicerón. La idea del placer en Walsh también me hace pensar en la de la libertad. Uso aquí esa palabra en el sentido del que sabe de la relatividad de ciertas cosas (en las que no se incluyen ni los crímenes de Estado ni la injusticia, claro); la libertad del que “no se la cree del todo”, para usar una jerga bien argentina. Eso explicaría, a mi ver, no solo la propia escritura de las cartas sino también lo que llamo “deslices” de estilo en estos escritos de Walsh; lo “desprolijo”, lo que “no cierra”, lo incómodo, lo fuera de lugar, lo “no poético” se podrían leer como marcas de su poética y de su libertad, algo más profundo que la resistencia frente a la imposición de una organización en creciente militarización, que, según Walsh, se está desviando del camino político,⁶ es también libertad en relación a la escritura “adecuada”.

Es claro que esos “desvíos” en la escritura, porque estamos frente al exterminio organizado por el Estado, “donde la cotización por guerrillero abatido sube más rápido que el dólar” (WALSH, 1994: 251), pueden ser pensados en el

6 En “Los documentos” (WALSH, 1994: 206-240), textos escritos entre agosto de 1976 y enero de 1977 y dirigidos a la conducción de la organización guerrillera Montoneros (CASULLO, 1994: 202), se lee: “Hasta el 24 de marzo del 76 planteábamos correctamente la lucha interna por la conducción del peronismo. Después del 24 de marzo del 76, cuando las condiciones eran inmejorables para esa lucha, desistimos de ella y **en vez de hacer política**, de hablar con todo el mundo [...] decidimos que **las armas principales del enfrentamiento eran militares...**” (WALSH, 1994: 210, subrayados míos)

marco de la literatura de testimonio, la que tiene como paradigma las afirmaciones de Primo Levi (1988: 24): “*a nossa língua não tem palavras para expressar essa ofensa, a aniquilação de um homem*”; y de Theodor Adorno (1998: 26): “*escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que se tornou impossível escrever poemas*”.⁷ Sin embargo, no creo que una lectura excluya la otra: cuando hablo de libertad, me refiero a búsqueda y a “gestos”, gestos que intentan ganarle a la barbarie.

Aquí me propongo hacer algunas notas sobre lo que considero que son dichos gestos de libertad en dos de las cuatro cartas que Rodolfo Walsh escribió entre la muerte de Urondo y la suya propia. Esas cartas —“a Paco Urondo”, y “de un escritor a la junta militar”— diferentes en sus destinatarios explícitos y en sus formas, escritas todas en el marco de la divergencia de Walsh con la conducción de Montoneros,⁸ tienen en común la marca política: en la primera, Walsh construye la figura de lo que considera el verdadero intelectual revolucionario sin dejar de hacer una crítica, muy sutil, al creciente militarismo de Montoneros: un intelectual revolucionario puede “convertirse él mismo en un hombre del pueblo, compartir su destino, compartir el arma de la crítica con **la crítica de las armas**” (WALSH, 2007: 272, subrayado mío). A su vez la “Carta abierta de un escritor a la junta militar” es una denuncia de las atrocidades cometidas por esa Junta, pero sobre todo contextualiza los crímenes en el marco de un proyecto social, político y económico.⁹

1. De libertad y militancia

La muerte acecha. Y, a diferencia de *É isto um homem?* que no fue escrito para hacer nuevas denuncias sino “*para um sereno estudo de certos aspectos da alma humana*” (LEVI, 1988: 7), lo obvio que se puede afirmar sobre estas cartas es que están escritas desde la urgencia de ganarle a la barbarie, por eso, el objetivo de

7 Para una discusión sistematizada sobre las diferentes corrientes de testimonio, ver DE MARCO (2004).

8 Guerrilla urbana de extracción peronista, fundada en 1968, que actuó sobre todo a principio de los 70. “Los Montoneros empezaron [una organización de guerrilla urbana], pero se convirtieron rápidamente en un movimiento [de reivindicaciones nacionales y populares] que, cuando se le permitió movilizar abierta y legalmente el apoyo político, lo hizo de manera impresionante. Decenas y hasta centenares de miles de argentinos se agruparon tras sus estandartes en los [...] meses de 1973-1974” (GILLESPIE, 1998: 13).

9 Puede leerse una análisis de “Carta a Vicki” y “Carta a mis amigos” en Foglia (2009).

las mismas es el de hacer que los compañeros, los indecisos y los suspicaces, sean partícipes de los acontecimientos; de ahí que predomine la sintaxis militante: que sean escritos asertivos, descriptivos, explicativos; a veces, con lugares comunes u oposiciones binarias casi obvias. Sin embargo, como veremos a continuación, no falta en ellas el Walsh polisémico, el de los guiños al lector entendido, en fin, el Walsh literario.

En dos escritos el autor se refiere a la muerte de Paco Urondo: en esta “semblanza”, como la denomina él mismo (WALSH, 2007: 270-272) y en “Diciembre 29” (WALSH, 1994: 192-194). El que realmente puede ser considerado carta por su encabezado, “Querido Paco”, por su tono íntimo, por el uso de la segunda persona, es el primero. El segundo, “Diciembre 29”, parece más un informe y no será discutido aquí. La “Carta a Paco Urondo” es una semblanza que se transforma en carta; una carta para recordar al poeta en “nombre de la alegría”. Parecería que aquí Walsh no sólo habla por el poeta, sino también por sí mismo: en un texto suyo de 1968 se lee: “...debo recuperar una cierta alegría [...] romper la disociación que en todos nosotros están produciendo las ideas revolucionarias, el desgarramiento, la perplejidad entre la acción y el pensamiento, etc.” (1996: 92). Pero el “preferiría no hacerlo” —“Me han pedido que escriba una semblanza tuya. Es lo último que yo hubiera querido escribir (WALSH, 2007: 270).” Lo que ya estaba en el “Prólogo” de *Operación masacre* (“¿Puedo volver al ajedrez?”), es lo que le va a dar forma a este texto atravesado de tensiones, donde el Walsh militante se debate con el Walsh literario, el que tiene que cumplir con una tarea, con el que “juega” a no querer hacerlo. Igual escribe, pero entonces lo hace en nombre de la alegría,¹⁰ de los afectos, de la poesía, del juego, de la bebida, pero sobre todo, dice, de la alegría de saber “que el Pueblo va a ganar” y escribe buscando responder la pregunta “qué lección nos dio Francisco Urondo”.

Es sabido que en el ámbito de la militancia a Walsh se lo criticó alguna vez

10 El poeta guerrillero checo al que Walsh se refiere en el segundo párrafo (“Lo primero que me acude a la memoria es la frase de un poeta guerrillero checo, al que mataron los nazis, que dejó escrito: “Recuérdeme siempre en nombre de la alegría” (URONDO; AMATO, 2007: 270)) es Julius Fucík (1903-1943). Crítico literario y teatral, ingresó al PC en 1921. Fue detenido por la Gestapo en 1942 y ejecutado en Berlín en 1943. En un pasaje de *Reportaje al pie de la horca* se lee: “Amaba la vida y por su belleza marché al campo de batalla [...] Que la tristeza jamás se una a mi nombre. [...] He vivido para la alegría y por la alegría muero. Agravio e injusticia sería colocar sobre mi tumba un ángel de tristeza” Disponible en: <http://unicornio.freens.org/profpcmaux/biblio/FucikReportajeAlPieHorca.pdf>. Accedido el: 25 mar. 2009.

por su falta de claridad, por sus guiños al lector entendido

“No entiendo nada”, parece que dijo Raimundo. “¿Escribe para los burgueses?” [...] ¿Pero qué es lo más específicamente burgués de lo que yo escribo, lo que más molesta a Raimundo? Creo que puede ser la condensación y el símbolo, la reserva, la anfibología, **el guiño permanente al lector culto y entendido**. (WALSH, 1996: 133, subrayado mío).

Se puede pensar que en ese conflicto se origina la tensión que se establece entre destinatarios: por un lado, la jerga de la militancia —“pueblo victorioso”—, la metáfora explicada —“con apenas un toque de tu pala — **una pregunta** — para enderezar el rumbo”—, los lugares comunes —“te iban a enterrar como a un perro” (WALSH, 2007: 271) —, componen lo que llamo la sintaxis militante. Por otro, las ironías contenidas, disimuladas, dirigidas a los “entendidos”: escribir sobre la vida de Paco Urondo “antes que otros, **con más capacidad**, puedan estudiarla junto a [su] obra.”; “Con el tiempo [...] habrías figurado entre esos **grandes escritores** que eran tus amigos [y] pedirían tu opinión sobre los problemas que agitan al mundo” (WALSH, 2007: 270-271, subrayados míos). Y más aún. También se reconoce al Walsh de las anfibologías. En busca de responder qué fue lo importante de la vida y de la muerte de Urondo, dice Walsh (2007: 270): “Tengo una respuesta provisoria en las cosas evidentes que **pudiste** ser y en las más desconocidas que elegiste” (subrayado mío); **pudiste**: lo que fuiste, lo que conseguiste ser; pero también, lo que hubieras podido ser. Y sería posible completar: “lo que hubieras podido ser si no te mataban”; y aquí se podría leer una crítica a la creciente militarización montonera; “El traslado de Paco a Mendoza fue un error. Cuyo era una sangría permanente desde 1975, nunca se la pudo poner en pie.” escribe, ahora sí claramente, en “Diciembre 29”, texto posterior a esta carta (WALSH, 1994: 194).

Todavía buscando responder qué fue lo importante de la vida y de la muerte del poeta, Walsh destaca sus elecciones: se podría haber ido, pero se quedó; estuvo preso y en la cárcel escribió *La patria fusilada*, “no se hacía ilusiones sobre la supervivencia personal”, pero, lo más importante es que Francisco Urondo se despojó de todo: “Lo que era fruto de tu esfuerzo [...] lo fuiste regalando con una sonrisa” (WALSH, 2007: 271), por eso “vos nos enseñaste que [al intelectual revolucionario] no le está prohibido dar un paso más, convertirse él mismo en un hombre del pueblo, compartir su destino, compartir el arma de la crítica **con la crítica de las armas**” (WALSH, 2007: 272, subrayado mío). Aquí sí es más incisivo: el

intelectual revolucionario puede usar las armas para criticar, pero también puede criticar las armas con la escritura.

En la línea del Walsh literario, en algunos pasajes de esta carta parece perderse la cohesión; hay lo que llamo “deslices” de elaboración en los que el lector tiene que colaborar para restablecer nexos. Los siguientes párrafos están, en la carta, uno a continuación del otro:

Un coronel te insultó en un comunicado, los diarios no se atrevieron a publicar tu nombre, te iban a enterrar como a un perro **cuando te recuperamos**.

Era el fin de una parábola. Son los pobres de la tierra, los trabajadores secuestrados, los torturados, los presos que fusilan simulando combates. Son las masas las que van a sepultar a tus verdugos en el tacho de basura de la Historia. (WALSH, 2007: 271, subrayados míos).

“Era el fin de una parábola”, la parábola es la historia contada por el coronel (o los medios; en fin, desde el poder mediático y estatal) sobre la caída de Paco Urondo, la historia ficticia portadora de la enseñanza que el Estado quiere imponer; el “cuando te recuperamos”, al final del primer párrafo, sería lo que le pone fin a esa narrativa ficticia. En una escritura cohesiva, que no generara extrañamiento, “era el fin de una parábola” estaría al final del primer párrafo. Esas formas entrecortadas, esas pérdidas de referencialidad, pueden remitirnos a las reflexiones en torno a la literatura de testimonio y la fragilidad de la palabra para expresar la barbarie:

A tensão entre o escritor e sua língua manifesta-se de diferentes modos nessa literatura. Na conhecida frase de Primo Levi referente à dificuldade de encontrar palavras para relatar a aniquilação do homem [“Pela primeira vez, então, nos damos conta de que a nossa língua não tem palavras para expressar essa ofensa, a aniquilação de um homem”], costuma-se ler apenas a alusão ao indizível. Mas nela pode-se também reconhecer que o narrador alude à **perda da fluência entre vivência e palavra, à descoberta da fragilidade da linguagem** (DE MARCO, 2004: 63, subrayado mío).

También George Steiner (2003: 115), citando a De Maistre e George Orwell se

refiere a la pérdida del significado humano de la palabra cuando esta está sometida a la presión de la bestialidad política y a la mentira.

En ese andar entrecortado de la escritura parece que Walsh sigue las normas del quehacer literario al asociar el contenido y la forma del texto. Quiero decir que frente a la negación de la identidad (“no se atrevieron a publicar tu nombre, te iban a enterrar como a un perro”; sin nombre, como un animal), el texto, en su forma, acompaña esa negación perdiendo la cohesión.¹¹

En esta tensión entre dicción militante y literaria, donde la primera parece imponerse, por lo explícita, frente a la segunda, que está solo en el detalle, en la conjetura del lector, en la interpretación (siempre discutible) de la forma, parece estar anticipado el Walsh de la “Carta abierta”, el que se resiste a no pensar políticamente.

2. De libertad y militancia

La “Carta abierta” ha sido reproducida innumerables veces. Aquí trabajo con dos versiones: “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar” (BASCHETTI, 1994: 241-253) y “Carta abierta de Rodolfo Walsh a la Junta Militar” (LINK, 1998: 415-424). Como vemos difieren en el título, aunque Link (1998: 414), en la presentación que hace de las mismas, dice que en el título se lee “Carta abierta de un escritor”. Hay algunas otras diferencias, tal vez, menores: en Baschetti (1994: 244) aparece “una sistemática ejecución de rehenes en lugares *desocupados*”, mientras que en Link (1998: 417), en lugar de “desocupados” aparece “descampados”; la elección de esta última palabra parecería más precisa, menos ambigua que “desocupados”, sin embargo, si la palabra original fuese esta última, se la puede pensar, dentro del análisis que hago aquí, como una anfibología. Otra diferencia es el cambio de “esa Junta” (BASCHETTI, 1994: 241) por “esta Junta” (LINK, 1998: 415); considero que la primera alternativa mantendría la distancia de la Junta que se lee a lo largo de toda la carta. Tanto en la edición de Link (1998) como en la de Baschetti (1994) la carta abierta está acompañada por una serie de notas al pie, que según Baschetti provienen de la edición de Adellach, Alberto y otros, *Rodolfo Walsh. Secuestrado*

11 Se puede observar algo similar en “Carta a mis amigos” en la cual los marcadores discursivos pierden sus referentes inmediatos: “Su muerte sí, su muerte fue gloriosamente suya y en **ese** orgullo me afirmo y soy quien renace de ella” (WALSH, 1994: 191, subrayado mío). El “ese” no tiene referencia así como tampoco “orgullo”; en todo caso, este último teje una red con “Carta a Vicki” en la cual aparece dos veces el sustantivo.

por la Junta militar argentina. Link no se refiere a las fuentes.

Se podría decir que cuando Walsh escribe la “Carta abierta” ya es un “buen marxista”:¹² lee el golpe de 1976 desde el proyecto económico: allí estaría el origen de las atrocidades cometidas por el Estado. Tal vez, para él, que quería entender “los misterios de la conducta humana” (GARCÍA LUPO, 2000: 22) y que además “creía en la existencia de perversos e imbéciles, pero no en demonios” (FERREIRA, 1999), era muy difícil aceptar que el Mal existiera y que no pudiese ser aprehendido; quizás por eso, en la “Carta abierta”, después de una larga descripción en la que denuncia el exterminio, acaba colocando como el motivo del mismo la “razón” económica. Y tal vez no se equivocase, pero tampoco era todo. El juez Julio Strassera, en el juicio a las juntas y en su alegato final afirma: “Enseñar a leer, dar catequesis, pedir la instauración del boleto escolar o atender un dispensario, podían ser acciones peligrosas. Todo acto de solidaridad era sospechado de subversivo.” Y tal vez de ahí, de intuir que había algo más que la única razón económica, provengan las tensiones que se leen en la carta y que comentaré a continuación.

De hecho, la carta empieza a ser escrita para denunciar los crímenes de la dictadura. Sin embargo, después del fusilamiento de varios compañeros que estaban presos y ante la afirmación del teniente coronel Hugo Ildebrando Pascarelli “La lucha que libramos no reconoce límites morales ni naturales, se realiza más allá del bien y del mal”, Walsh comienza a pensar que era “necesario desentrañar las razones más profundas del golpe militar” (FERREIRA, 1999). Como veremos, las marcas de ese cambio de dirección quedan impresas como tensiones en la escritura, aún más sabiendo que los propios compañeros de militancia tenían objeciones a que el texto no denunciase sólo la represión (FERREIRA, 1999).

La carta se divide en seis partes y sigue la estructura clásica de la carta abierta (*salutio* o exordio, parte 1, *narratio*, 2 a 6, y *petitio*, parte final de la carta en el apartado seis (LINK, s/f); está construida por acumulación de ejemplos y explicaciones; y va de lo general a lo particular. Y, como es habitual en Walsh desde *Operación masacre*, aquí tampoco subestima al enemigo (aunque el tono sea irónico), le dirige la palabra —“ustedes”, esa Junta, etc.—, considera su punto de vista —“lo que ustedes llaman aciertos...”—, le hace historia —“El potro, el torno,

12 Escribía Walsh (1996: 117) en 1969 “...tengo que decir que soy marxista, pero un mal marxista porque leo muy poco, no tengo tiempo para formarme ideológicamente.”

el despellejamiento en vida, la sierra de los inquisidores medievales...” —, les deja ver, a la manera de Cicerón, que tiene información detallada sobre secuestros y torturas; y hasta los ‘insulta’ con elegancia — les llama nazis: “crearon ustedes [...] campos de concentración”; torturadores: “han despojado ustedes a la tortura de su límite en el tiempo”; “mentes perturbadas” (de los administradores de la tortura); verdugos indignos: “...hacerle perder [a la víctima] la dignidad que perdió el verdugo, que ustedes mismos han perdido” — todas formas que parecen buscar eficiencia ante un enemigo al que reconoce poderoso.¹³

Según Daniel Link (1998: 413), “Párrafos enteros son tomados de los partes de ANCLA, citados como las principales fuentes”. De hecho, diría que para un lector de hoy es difícil entender algunos aspectos de la carta — lo que parecen ciertas ingenuidades; la autocita: “Esta impresión es confirmada por un muestreo periodístico de **circulación clandestina...**” (subrayado mío); que alguna de las fuentes sea la propia prensa clandestina— si no se la lee a la luz de ANCLA y *Cadena Informativa*, ambas experiencias de prensa clandestina. Según Vinelli (2000), la primera, *Agencia de noticias clandestina*, surgió en junio de 1976 y dependió del Departamento de Informaciones e Inteligencia de Montoneros. Se alimentaba con información popular, analizaba la que aparecía en los periódicos oficiales, interceptaba transmisiones de las Fuerzas Armadas e incluso recibía información de sectores que en un primer momento habían apoyado al golpe, pero que comenzaron a alejarse con la política de exterminio de la Junta Militar; los “cables [...] llegaban por correo a las redacciones, a los militares, a los miembros de la iglesia, a los empresarios” (2000: 24). La Agencia se proponía una lucha política, “funcionar como instrumento de acción psicológica contra el poder económico y militar” (2000: 11), y según Lila Pastoriza, sobreviviente de la Esma¹⁴ y compañera de Walsh en la militancia, “durante su cautiverio pudo observar el interés que la Marina prestaba a los cables de ANCLA” (VINELLI, 2000: 40) pues en ellos aparecían sucesos “secretos” (2000: 27). *Cadena Informativa* surge unos seis meses después y se desarrolla paralelamente a ANCLA, sin embargo en este caso es el propio Walsh quien escribe los cables y no sus colaboradores. Los textos cortos y fáciles de reproducir eran enviados a personalidades del quehacer nacional de tal manera a estimular el compromiso (VINELLI, 2000: 53).

Es decir, cuando Walsh escribió esta carta tenía en mente varios

13 Esa misma relación con el enemigo se puede leer en “Esa mujer” donde Walsh le da voz al coronel: él es el que sabe la historia del secuestro del cadáver de Eva Perón y es él que cuenta todos los detalles hasta que el narrador se retira vencido.

14 Escuela de Mecánica de la Armada, centro clandestino de detención y tortura.

destinatarios, además de las propias fuerzas armadas. Por eso, con la distancia, se puede entender como irónico lo que parecería una cierta ingenuidad en la apertura y en el cierre de la carta. Allí leemos, al principio:

La censura de prensa, la persecución a intelectuales, el allanamiento de mi casa en el Tigre, el asesinato de amigos queridos y la pérdida de una hija que murió combatiéndolos, son algunos de los hechos que me obligan a esta forma de expresión clandestina después de haber opinado libremente como escritor y periodista durante casi treinta años.

Y al final: "...cabría pedir a los señores Comandantes en Jefe de las 3 Armas que meditaran sobre el abismo al que conducen al país tras la ilusión de ganar una guerra...". Si el Estado es censor y asesino, es obvia la necesidad de la clandestinidad para quien lo combate y es extraño pedirle que "medite" o como dice Daniel Link (s/f): "pedirle a una bestia que medite es un pedido inútil".

Donde también quedan marcas de la tensión producida por el cambio de rumbo es en la propia estructura de la carta. De las seis partes en las que se divide, la primera demuestra el carácter antidemocrático del régimen, tema que, si bien será reforzado por otras denuncias, queda apagado frente a las tres partes siguientes en las que Walsh describe detalles de la represión. Las dos últimas partes están dedicadas a las razones económicas. Así, en la distribución desigual de los temas queda evidenciada la distancia entre intenciones (buscar la razón económica de los crímenes, dos partes argumentativas) y logros (destaque de los asesinatos, tres partes, casi cuatro).

Y más. En el segundo párrafo, los crímenes de la dictadura se pierden entre errores y calamidades: "lo que ustedes llaman aciertos son errores, los que reconocen como errores son crímenes y lo que omiten son calamidades". Si bien Daniel Link (s/f) habla de la "elegancia clásica" que carga esa forma tripartita, creo que, por el lugar que ocupan los crímenes en la enumeración, se podría leer también como resistencia al mandato de la militancia: crimen denota una voluntariedad que no cargan ni error ni calamidad; sin embargo, en la enunciación de Walsh "crímenes" queda jerárquicamente perdida entre errores y calamidades. La misma resistencia que hace que en los tres primeros párrafos se pase de Estado asesino a Estado antidemocrático e ilegítimo, para volver en el último párrafo al Estado terrorista; o que el asesinato y el terror en cada una de las enumeraciones de esta primera parte siempre ocupen el último lugar (censura, persecución,

allanamiento, asesinato – trabar, explotar, disgregar – prohibir, intervenir, amordazar, aterrorizar). Con esto no quiero decir que los crímenes del Estado fuesen menos importantes para Walsh. Es que su objetivo (y fuente de tensión en la carta), pienso, era encontrarle una razón política a tamaña violencia, más allá del mandato de la militancia.

A modo de cierre

“No hay bicho más peligroso que el hombre que escribe [...] Explota a los amigos, se explota a sí mismo, explota hasta las piedras. [...] Gente rara...” (WALSH, 2006: 77)

“Sinceramente pienso que Walsh nunca fue comunista ni tampoco peronista, en el sentido corriente de estas definiciones” (GARCÍA LUPO, 2000: 24).

La cita del primer epígrafe pertenece al habla del personaje Comisario Laurezi del cuento “Zugzwang”, aparecido el mismo año de publicación de *Operación masacre*. Aunque pueda parecer un poco exagerada en este lugar en el cual los textos discutidos fueron escritos en un contexto de muerte, aun así, puede dar una pista para pensar esas cartas escritas entre 1976 y 1977. A pesar de la urgencia de la situación, de la necesidad de denunciar y alertar; a pesar del dolor, como vimos, Walsh no deja de hacer literatura; es decir, no deja de creer en la eficiencia del discurso estético, aunque el “deber” de militante le exija otros caminos. Y esta observación creo que justifica la elección del segundo epígrafe. Rogelio García Lupo explica la afirmación contenida en él citando al personaje de Hemingway en *¿Por quién doblan las campanas?*, personaje que acepta combatir junto con los comunistas porque cree que es la fuerza mejor organizada, “de mayor eficacia para la continuación de la guerra”; y dice enseguida: “Es posible que por motivos similares Walsh se haya comprometido hasta la muerte con los guerrilleros Montoneros...” (GARCÍA LUPO, 2000: 24).

Tal vez esa afirmación pueda justificar, en parte, lo incómodo en la escritura de Walsh: se comprometió hasta la muerte con la militancia, pero no comprometió su escritura; en un gesto de libertad, allí dejó las marcas de sus búsquedas, de sus dudas, de su resistencia.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. In: _____. *Prismas*. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- BASCHETTI, Roberto. Compilación y prólogo. In: _____. *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1994.
- BOUVET, Nora Esperanza. *La escritura epistolar*. Buenos Aires: Eudeba, 2006.
- CASULLO, Nicolás. "Walsh y su pensamiento político en 1976". In: BASCHETTI, Roberto. *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1994.
- DE MARCO, Valeria. A literatura de testemunho e a violência de Estado. *Lua Nova*, n. 62, 2004. Disponible en: <http://www.scielo.br/pdf/ln/n62/a04n62.pdf>.
- FERREIRA, Lilia. "Esa carta". Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/1999/suple/radar/99-03/99-03-21/nota1.htm>. Accedido el: 26 ene. 2009.
- FOGLIA, Graciela. Estetização da morte? Notas sobre "Carta a Vicki" e "Carta a meus amigos" de Rodolfo Walsh. *Revista Cultura Crítica - Violência de Estado. Relatos e Testemunhos*, São Paulo: [s.n.], v. 9, p. 51-59, mar. 2009.
- FOUCAULT, Michel. A escritura de si. In: _____. (MOTTA, Manoel Barros da (Org.)). *Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2006. (Coleção Ditos e Escritos).
- _____. La escritura de sí. Disponible en: <http://d.scribd.com/docs/1vccwbbqlpjr9pdpweo.pdf>. Accedido el: 10 mar. 2009.
- _____. *Las palabras y las cosas*. Trad. Elisa Cecilia Frost. [S.l.]: Siglo XXI, 1968. Disponible en: <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/682.pdf>. Accedido el: 08 mayo 2011.
- FUCÍK, Julius. *Reportaje al pie de la horca*. Disponible en: <http://unicornio.freens.org/profpcmaux/biblio/FucikReportajeAlPieHorca.pdf>. Accedido el: 25 mar. 2009.
- GARCÍA LUPO, R. El lugar de Walsh. En: LAFFORGUE, J. (Ed.). *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: Alianza, 2000.
- GILLESPIE, R. *Soldados de Perón. Los montoneros*. Trad. Antoni Pigrau. Buenos Aires: Grijalbo, 1998.
- LAFFORGUE, Jorge (Ed.). *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: Alianza, 2000.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- _____. *Deber de memoria*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006.
- LINK, Daniel. Quinta zona. Disponible en: <http://www.rojas.uba.ar/programacion/zat-soc-txt/05zat.doc>. Accedido el: 04 abr 2009.

_____. *Rodolfo Walsh. El violento oficio de escribir. Obra periodística 1953-1977*. Buenos Aires: Planeta, 1998. (Edición a cargo).

_____. *Rodolfo Walsh. Ese hombre y otros escritos personales*. Buenos Aires: Planeta, 1996. (Edición a cargo).

PESCE, Víctor. "Rodolfo J. Walsh, el problemático ejercicio del relato. In: LAFFORGUE, J. (Ed.). *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: Alianza, 2000.

STEINER, George. El milagro Hueco. In: _____. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa, 2003.

STRASSERA, Julio César. Disponible en: http://www.elhistoriador.com.ar/documentos/raul_alfonsin/fragmento_acusacion_fiscal_strassera.php. Accedido el: 12 feb. 2009.

URONDO, Beatriz; AMATO, Germán. *Hermano, Paco Urondo*. Buenos Aires: Nuestra América, 2007.

VERBITSKY, Horacio De la vida y de la muerte. In: LAFFORGUE, Jorge (Ed.). *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: Alianza, 2000.

VINELLI, Natalia. *ANCLA y Cadena Informativa. Una experiencia de comunicación clandestina orientada por Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: La rosa blindada, 2000.

WALSH, Rodolfo. Carta abierta de Rodolfo Walsh a la Junta Militar. In: LINK, Daniel (Ed.). *Ese hombre y otros papeles personales*. Buenos Aires: Seix Barral, 1996.

_____. Carta abierta de un escritor a la Junta Militar. In: BASCHETI, R. (Comp. y prólogo). *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1994.

_____. Carta a Paco Urondo. In: URONDO, B.; AMATO, G. *Hermano, Paco Urondo*. Buenos Aires: Nuestra América, 2007.

_____. Carta a Roberto Retamar. Disponible en: <http://www.literatura.org/Walsh/rwcarta.html>. Accedido el: 03 feb. 2009.

_____. Carta a Vicki. In: BASCHETI, R. (Comp. y prólogo). *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1994.

_____. Diciembre 29. In: BASCHETI, R. (Comp. y prólogo). *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1994.

_____. El peronismo y la novela policial. Disponible en: <http://www.contrarreforma.com.ar/2/11.html>. Accedido el: 20 ene. 2009. (Carta dirigida a Donald Yeats).

_____. Esa mujer. In: _____. *Los oficios terrestres*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2001.

_____. *Ese hombre y otros papeles personales*. In: _____. (LINK, D. (Ed.)). Buenos Aires: Seix Barral, 1996.

_____. Los documentos. In: BASCHETI, R. (Comp. y prólogo). *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1994.

_____. Zugzwang. In: _____. *Un oscuro día de justicia*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2006, p. 77.

Entrevistas

Por cada libro digitalizado, un facsimilar

Entrevista al Director de la Biblioteca Nacional de Argentina,
Horacio González

Ana Cecilia Olmos, Pablo Gasparini, Maite Celada (USP)

Para este número uno de *abehache* creímos importante hacerle una entrevista a Horacio González, director de la Biblioteca Nacional de la República Argentina, ubicada en la Ciudad de Buenos Aires, una institución pública, dependiente del Gobierno de la Nación cuyo sitio puede consultarse en <http://www.bn.gov.ar/>

González es sociólogo y docente de la Universidad de Buenos Aires. Siempre, y sobre todo en los últimos años, tuvo un fuerte papel como intelectual en el campo del debate político en la Argentina.

Las preguntas que nos llevaron a producir este encuentro giraron, fundamentalmente, en torno a dos cuestiones. Por un lado, preguntar por el lugar de las bibliotecas y por las políticas de lectura en un mundo donde surgen permanentemente nuevas tecnologías que inciden en la relación archivo/memoria. Por otro, retomando un viejo debate, preguntar sobre el papel del intelectual que asume un cargo político: ¿cómo un pensador ocupa ese lugar dándole una cierta especificidad?, ¿cómo se produce ese pasaje?

La entrevista fue también una buena oportunidad para que González hablara del *Museo del libro y de la lengua*, que se inauguró a fines de setiembre en Argentina. Esta iniciativa no tiene precedentes en otros países de lengua española y ha generado un debate público sobre políticas lingüísticas que está lejos de cerrarse.

El texto que presentamos a continuación es una transcripción de la entrevista realizada personalmente a fines de agosto de este año en el despacho de González. Optamos por dejar las marcas de la interlocución oral que se suscitó, de forma tan afable, en aquel momento y espacio. A esas marcas se suman las de una modulación sintáctica forjada por la postura reflexiva, indagadora que caracteriza la enunciación de nuestro entrevistado, siempre en busca de respuestas y evitando recurrir a aquellas construidas en “lugares obvios”, como él mismo afirma.

- Horacio, empezamos por el principio, o sea, por la primera pregunta que queríamos hacerte. ¿Quién te invitó para ser director de la Biblioteca Nacional y en qué momento? Además, nos gustaría que nos dijeras qué reflexión te suscitó esa invitación, sobre todo en el sentido de cómo te pensaste como intelectual teniendo que ocupar un cargo de acción política en el campo de la cultura, en una institución del Estado.

Bueno, efectivamente, hasta el momento había sido sólo profesor así que cuando recibí la invitación, que fue del propio [Néstor] Kirchner [presidente de la Argentina en aquel momento], por una razón que no logro explicarme todavía, enseguida respondí que sí y, poco después, entré con Elvio Vitale como subdirector. A partir de ahí, la pregunta que me formulan siempre me acompaña, porque inventé distintas situaciones para hacer más explicable el estar aquí teniendo una tradición no estatal en el empleo, ni en el pensamiento, ni en la actividad universitaria. Pero esto también me obliga a arrojar una mirada sobre la vida universitaria que no está desprendida de decisiones del Estado, de la presencia de poderes opacos de todo tipo, a veces más que acá: en el museo. De modo que la vida universitaria con sus reglas, sus rituales – muchas veces, con sus retóricas enmohecidas – no es preferible al lugar donde más crudamente está el Estado. Esto lo puedo decir desde acá, ahora ¿no? Así que no extraño demasiado a la universidad en la que, por otro lado, sigo dando clases.

Reforcé aquí la idea de lo libertario, entendiendo por tal la capacidad de hacerse preguntas sobre la raíz de las cosas en cualquier lugar donde uno esté. Por ejemplo, la pregunta que toma la forma ¿por qué estoy acá?, ¿qué hago acá?, es una pregunta libertaria, la que no tiene respuestas ya constituidas en lugares obvios. Estoy acá porque yo le dije que sí a un presidente, que me pareció un personaje interesante, un poco dislocado, por eso me pareció interesante; y me sigue pareciendo interesante, le sigo teniendo cariño a Kirchner. Es una figura que tenía un lado de político tradicional, de carrera clásica, con todos los escalones previsibles y otro basado en lo inesperado, en la apuesta, de algún modo en la aventura.

Así que, en nombre de eso, me vine acá y me encontré con muchas dificultades, que tienen que ver con el hecho de que una biblioteca es un aparato técnico, del Estado; hay profesiones tradicionales como la de bibliotecario; están todos los problemas del empleo público, del presupuesto nacional; o sea, me convertí en alguien que empezó a conocer cosas del presupuesto, del empleo,

de las normativas vigentes. Nunca hablé el idioma del administrador público, cambio las palabras permanentemente, pero conozco más o menos el idioma del administrador que es un idioma sucinto, basado en la orden – aquí no se dan órdenes pero... –, basado en la capacidad de estereotipar ciertos fenómenos de modo que haya un flujo de informaciones.

Después me enfrenté con la cuestión de las tecnologías de una forma bastante directa. Los primeros años que estuve acá tenía fama de antitecnológico entre los bibliotecarios y los investigadores. No era enteramente así, ahora tampoco es así, pero de todas maneras pienso que es digna de problematizarse la cuestión tecnológica. En las bibliotecas no hay nada que no pase por la hipótesis de la digitalización y, por lo tanto, esa es una cuestión de primer orden desde el punto de vista de las tecnologías bibliotecarias, que son, finalmente, tecnologías de la memoria. Ahí hay un debate muy intenso, como en todos lados; es decir la medicina, la religión y también las bibliotecas son terrenos de experimentación del nuevo lenguaje tecnológico. Desde la pastoral electrónica, pasando por los nuevos tipos de incisiones visuales en el cuerpo humano, hasta cómo digitalizar libros, qué es digitalizar, cómo pasar a otro estadio de la civilización sin pérdida de los legados. A veces se quiere defender los legados sin pasar a otro estadio de la civilización y a veces se pasa libremente sin percibir el cuidado de los legados. Por otro lado, te enfrentás con distintas teorías de la cultura. Por ejemplo, en las bibliotecas hay, junto a la revolución digital, una especie de teoría de la asepsia de lo que debe ser conservado. Muchas veces hay una tendencia a convertir en grandes sarcófagos a las bibliotecas. Cuando se las encuentre dentro de cinco mil años, enterradas bajo lava volcánica, muchos investigadores del futuro van a agradecer que se hayan conservado como lo fueron ciertos esqueletos en los sarcófagos egipcios. Pero, mientras tanto, hasta que no llegue esa edad inimaginable, yo no estoy muy de acuerdo; creo que sigo teniendo una visión táctil y presencial de las bibliotecas, sin descontar ninguna de las tecnologías. Me parece que son formas vivas que no reclaman necesariamente la réplica perfecta de modo tal de ocultar para siempre el original, ¿no? Entonces, en principio me parece que hay la posibilidad de entender la cultura como sacrificio y pérdida. Los escépticos sobre la capacidad de conservar la cultura somos más cuidadosos que los que se basan solamente en un organismo de carácter tecnológico, con instrumentos tecnológicos, con aparatos tecnológicos para producir la conservación. Son nuevos sacerdotes que, de algún modo, instalan en el mundo la idea de un pasado congelado, de nuevos iglús que se van a llamar bibliotecas; las bibliotecas se van a llamar iglús o algo

parecido y los consultores-esquimales remotos van a producir la sensación de que efectivamente el mundo conserva su pasado; se va a poder investigar más y mejor ese pasado. Yo no estoy tan seguro de eso, las formas de investigación, a medida que se hacen más sofisticadas, también suelen empobrecer acotando los fenómenos con bases cronológicas muy simplificadoras en la medida en que existe más documentación. Entonces, evidentemente, para hacer algo más combinable con la razón tecnológica, va a haber que hacer preguntas más importantes, nuevas, inesperadas, porque yo le veo a la revolución tecnológica la enorme maravilla de la circulación que ha producido, una nueva instantaneidad y una nueva forma del tiempo pero, al mismo tiempo, le veo su pobreza de lenguaje. Son todas metáforas tomadas de un universo anterior: “navegar”, “importar”, “exportar” “migrar”, todas metáforas del drama social; “pegar”, “recortar” son metáforas infantilistas, de la escuela primaria. Y reduce a contenido. El gerente de contenido adquiere cada vez más importancia gerencial. El gerente de contenido de la Internet o de la televisión encuentra las formas ya constituidas. Desde el punto de vista cultural es volver a filosofías antihegelianas, anteriores a la dialéctica. Ya llegará una revolución tecnológica más acorde al siglo XIX. Ahora la revolución tecnológica está en el siglo XXII y al mismo tiempo en el siglo XVII. En general, eso me parece.

Son cosas que las he pensado desde acá, desde la biblioteca, las he escrito, y generan polémica. Algunos están esperando que me vaya rápido, otros están esperando que me quede. Y en todos estos años no hice más que estar en debates de carácter escandaloso. Una vez porque se cayó el ascensor del edificio de esta biblioteca, me llamó Kirchner, diciendo “¡Cómo!... ¿A quién no se le cayó un ascensor alguna vez?” ¿A usted le parece presidente?, le dije, ¡a mí la primera vez! Era un personaje así Kirchner. A partir de ahí se cambió el parque de ascensores que es nuevo, la climatización es nueva, hay un nuevo *software*.

En el aspecto cultural hicimos una actividad cultural novedosa de indagación de las raíces culturales y de la lengua nacional. La creación del Museo del Libro que lo podrán ver a medio construir acá [señala por la ventana en dirección al lugar, cercano al edificio de la Biblioteca Nacional], casi terminado. Está un poco inspirado en el de San Pablo. Un poco. Tecnológicamente tiene el mismo nivel que el de San Pablo, espacialmente no, porque el de allá es muy grande, acá no. Y tiene menos culturalismo antropológico, menos concesiones al goce antropológico, a la sensualidad. Igual está bien, acá es más argentino, digamos. Y se basa en las grandes polémicas idiomáticas del siglo XIX y del XX. Capta la constitución de lo

político y de lo social a través de las formas de habla hoy. Y hay un conjunto de gente de la biblioteca trabajando en eso, como algunos lingüistas que se acercaron, el caso de Ángela [Di Tullio], y otros más. Y eso me tiene muy contento, porque en realidad es una situación que se produjo aquí, que depende de la biblioteca. Espero que siga dependiendo.

A la biblioteca yo la concibo un poco borgeanamente como la red de todos los significados; la red como el significado de los significados. Lo borgeano para mí es una política. Hay funcionarios del gobierno que me escuchan decir esto y comienzan a temblar. En ese sentido soy muy cuestionado. Tuve polémicas con el subdirector, un colega mío de la universidad que es un personaje con el cual terminé muy peleado. Tenía una visión muy *google* de la cultura, ¿no? Terminó renunciando en medio de un escándalo...

- Muy google...

Sí, muy *google*. El mundo terminará siendo muy *google* también. Con esas polémicas, no hice más que demorar un momento, ¿no? Todavía está demorado en toda América Latina. Pasa en España y otros países más *google*. Lo que tienen en España es un convenio con la Telefónica, en Cataluña, que es tan grande como la nacional. La de Francia es un *google*. Eso es un hecho substancial en las bibliotecas porque pasan a ser provincia de un sistema central, que es la nación que se llama *google*. Produce diferentes tipos de debate para los cuales hay que estar más preparados de lo que estamos preparados acá en la Argentina. Y después tuve polémicas políticas de todo tipo... espectacularidad de noticias sobre la biblioteca, sobre todo del diario *La Nación* y todo eso porque la biblioteca se convirtió en un espacio público cultural de alto tránsito de todas las corrientes culturales. El diario *La Nación* insiste en que eso es el kirchnerismo, como si el kirchnerismo fuera una sustancia consolidada en la Argentina que significara algo que todo el mundo sabe lo que es. En verdad, el kirchnerismo es un conjunto de preguntas muy abiertas. Para mí es la voz de Kirchner al teléfono. En ese llamado que me hizo diciéndome: “¿A quién no se le cayó alguna vez un ascensor?” [risas] Menos mal que esta entrevista es para Brasil, si digo esto en Argentina me matan.

- Te queríamos hacer una segunda pregunta. En tus textos, cuando abordás la cuestión de la lectura, afirmás que esta coloca el dilema de la emancipación. Siempre volvés a esos términos, de que la lectura es lo que provoca una conmoción, una convulsión, una desestabilización del sujeto y de

la figuración civil de ese sujeto. ¿Cómo pensás, entonces, las políticas de lectura con relación a la ciudadanía? Y, además, en relación con esa primera afirmación, vos siempre señalás que no es cualquier texto el que permite esa emancipación, el que da lugar o suscita ese movimiento emancipatorio. En ese sentido, ¿qué tipos de escritura te parece que propician esa emancipación, y en qué medida lo que la biblioteca está publicando apunta a eso: a poner en circulación textos que permitan o favorezcan ese movimiento?

Sí, sí. El lugar de la lectura es una cuestión de ciudadanía, pero no solo de ciudadanía, porque si fuera solo una cuestión de ciudadanía con una buena teoría política democrática resolveríamos la cuestión de la lectura que a veces tiene momentos no democráticos, de soledad monárquica, de soledad del rey en su gabinete, y, en ese sentido, no es solo democrática aunque la sostiene una teoría democrática.

Toda la política cultural de la biblioteca es una política de lectura, de investigación, en muchos sentidos mejor que la que se promueve oficialmente desde los institutos dedicados a la investigación. Eso no lo digo mucho para no parecer arrogante pero se ha promovido, en ese sentido, la idea de que la literatura más alta de Argentina es motivo de investigación, incluso social y política, en la medida en que construye otro lenguaje. Se llama emancipadora de una manera provisoria, digamos, para decir el vacío que está a la espera de nuevos nombres. En ese sentido es emancipador, porque no viene con nombres estereotipados, nada más que por eso.

Para nuestro trabajo en la biblioteca nos basamos mucho en Martínez Estrada; y esto es otro desafío para el gobierno. Le hicimos muchos desafíos al modelo de lectura del gobierno desde esta institución pública, pero esa es una característica de este momento político en el país. A esto nos referimos cuando decimos que tenemos una relación con el gobierno y que el mismo propone tipos nuevos de relación, eso es totalmente cierto desde la biblioteca. Figuras centrales del gobierno escuchan esto con cierta sorpresa pero, hasta el momento, siempre que digo esto más bien se percibe que esta es la época para decirlo.

Por lo tanto, pertenecer a un conjunto de personas que se afilia a la memoria de Martínez Estrada, por ejemplo, es un desafío para los modelos de lectura que circulan con más énfasis; modelos de los que no rechazamos nada, porque de hecho no los rechazamos. Pero desde el punto de vista político yo provengo de otro

modelo de lectura; el de Martínez Estrada, que es el de la lectura conmocional. De ahí extrajimos la idea de la lectura que él expresa en ciertos trabajos con la noción del lector “con miedo”.¹ El lector conmocional es el lector que hace otra cosa con lo que lee y para el que el acto de lectura tiene una forma de conmoción física también. No hay nada nuevo que no haya dicho Borges. En el caso de Martínez Estrada es más fuerte que Borges porque es una proyección de lectura sobre el siglo XIX, sobre todo, sobre Sarmiento, el *Facundo*, sobre el *Martín Fierro*. No es que se los cite todos los días, se los cita menos de lo que se piensa en ellos, desde el punto de vista de acciones muy parecidas a las que impulsó Piglia hace 25 años con preguntas tales como quién escribirá el *Facundo* en la Argentina.

Martínez Estrada, en realidad, era un viejo cascarrabias, un gorilón, tenía todas las contraindicaciones para tener una cierta resonancia o no y, sin embargo, su círculo de lectura, su círculo de iniciados tiene algo, no digo de masonería... pero no es una lectura pública, es una lectura esotérica. No tiene nada que ver con los que guardan oficialmente su memoria, hay un centro en Bahía Blanca, en la ciudad donde murió. Lo mío más bien es de carácter sacerdotal travieso.

Y también la lectura de Borges, que tampoco es una lectura oficial de Borges, una lectura crítico literaria, ni una lectura conmemorativa, ni estudiosa. Acá se acaban de hacer las Jornadas de Borges, ya fue editado un nuevo libro.² Quien lo compiló gana uno de los salarios más bajos de la biblioteca. Borges dejó sus libros por todos lados, había que juntarlos y ver qué había ahí. Y viene Balderston y dice: caen sesenta años de crítica literaria sobre Borges. A mí me asombró que Balderston dijera que cayeron sesenta años; todo lo que escribimos, lo que escribí yo, lo que han escrito ustedes cayó [risas]. Porque es un trabajo genealógico hecho fuera de la universidad, por no universitarios, por tener los libros acá, ¿no? Recuerdo el libro de Silvia Molloy sobre Borges y no es que no diga esto, hace treinta años ya lo dijo, como él hace un juego y una burla de la cita. El mismo Borges indicó que había que interpretarlo así. En eso no hay ninguna novedad, pero, sí, principalmente,

1 González desarrolla estas ideas en “El ensayo como lectura de curación”, in PERCIA, Marcelo (Comp.). *Ensayo y subjetividad*. Buenos Aires: Eudeba, 1998, p. 65-71.

2 El libro al que hace referencia González es *Borges, libros y lecturas* (Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, 2010). La edición, con estudio preliminar y notas, estuvo a cargo de dos bibliotecarios, Laura Rosato y Germán Álvarez. Incluye el “Catálogo de la colección Jorge Luis Borges en la Biblioteca Nacional”, que reúne los libros que Borges, después de retirar párrafos, singularidades o “naderías”, como él mismo decía, dejó en esa institución en el período en que fue su director. El catálogo, además de organizar la lista de esos libros, presenta las marcas de lectura que Borges dejó en los ejemplares.

en el acto de juntar los libros que estaban dispersos y ver en qué lugar de su obra aparece cada una de las extracciones. [Los críticos], como si fueran odontólogos, sacaron las muelas de los libros y después los abandonaron, como una cosa de saqueo de los libros. Ahí surge este libro que se llama *Borges, libros y lecturas*. Tiene las lecturas de un período muy amplio, sus libros personales, desde los que compró en Ginebra hasta los que compraba en las librerías de Buenos Aires, en ignotas librerías que vendían libros de Francia, ingleses. Ese modelo de lectura no está en ningún lado, nadie leyó así, con un aura incrédula sobre lo que dicen los libros.

En un sentido más general, en Borges hay un sistema de catalogación también de carácter irreverente, inesperado, con vacíos, con clasificaciones que no cierran, como las que tomó Foucault, digamos. Pero los sistemas clasificatorios de las bibliotecas tienen que cerrar, ser incluyentes y exhaustivos. Yo juego con los bibliotecarios, les digo que el sistema de catalogación de Borges es un sistema superior. Groussac, su antecesor importante, pensaba que hay una cuota última incatalogable. Siento que las bibliotecas son así y no siento estar cometiendo una herejía, aunque las bibliotecarias sí lo sienten, con respecto a que hay una sustancia última incatalogable. Cuando se decide catalogarla aparece un incatalogable detrás. Quizás un libro, capítulos de libros, muchos libros, estanterías completas. Una catalogación es una gran ilusión interesante también.

- Entonces, en esa línea habría que pensar las colecciones que la Biblioteca está publicando, por ejemplo, “Los raros” y los facsimilares que está editando.

Sí, facsimilares que no sé si nos va alcanzar el tiempo para hacer todos los que queremos. Ahora, a fin de año, queremos hacer el de *Proa*; hicimos el de *Literal*, el de *Lulu* que es una revista contemporánea sobre música y, sobre todo, el de *Contorno*; con este último estoy muy contento, porque muchos conocían la revista, era consultada, había antologías, estaba la versión digital que hizo el CeDinCi, pero tocar el papel es otra cosa. Va a haber otros facsimilares más. Como dicen los economistas argentinos hoy, que no se puede importar si no exportás una cuota igual por cada dólar importado. Por cada libro digitalizado un facsimilar, sería lo ideal. No para demorar el advenimiento del libro electrónico, eso va a venir indudablemente, y va a sustituir porciones grandes del libro conocido. Pero quizá para que convivan más tiempo juntos, vaya a saber qué quiere uno, ¿no?, como hijo del libro de papel. Que otros digan que venga más rápido el libro digital, el hijo del libro de papel va a decir que haya un período mayor de convivencia entre los dos.

Los que quieren decir que tiene que venir más rápido, no hay ningún problema, que fabriquen los aparatos, todo.

- Insistir en el papel pero con aquello que estaba en lo oscuro, en lo olvidado, al margen.

Yo creo que la valorización del manuscrito es cada vez mayor; cada paso que se da en el resguardo de los manuscritos de la digitalización los convierte en un lingote de oro. Cuando termine de sucumbir el dólar, el patrón oro van a ser los manuscritos de Borges los que tendrán valor universal, o los de Thomas Elliot o los de Guimarães Rosa.

- Claro, pasan a ocupar otro lugar, a ocupar lugar de otra manera.

Sí, porque como no va a haber más manuscritos, no se hacen más borradores. No sé si Borges – recordando a los que dicen que anticipó la informática – hubiera existido en el mundo informático, ¿no? Porque muchos cuentos lo aluden [a ese mundo] de una manera perfecta.

- Nos gustaría que comentaras algo más acerca del Museo del libro y de la lengua, ¿por qué ese nombre?

Bueno, intentamos varios nombres para convencer a la presidenta. En ese tránsito tuvimos que inventar varios nombres... gustó más “Museo del libro y de la lengua”...

- Vos conocés el “Museo de la Lengua” en Brasil, claro...

Sí, me gustó mucho. Tiene un aspecto muy lúdico, acá va a tenerlo también. Allá la lengua surgía de lo antropológico. Acá la hacemos surgir de la memoria más que de la antropología.

- Y ¿cómo lo pensás con relación a la lengua nacional, que fue un elemento que apareció en tus declaraciones...?

Lo pienso como que subsisten las lenguas nacionales con las fronteras que hay que tener en un momento de universalización salvaje llamado globalización. Es una fecundación de las lenguas nacionales que no desaparecen. Serán dialectos futuros de una lengua universal. Pero está el problema de la Telefónica, el problema de la Real Academia de Madrid. Son todos temas importantísimos. Incluso, yo lo pondría en términos de una política de la lengua como uno de los últimos recursos de la nación. En este momento hay un fuerte énfasis en relación al desarrollo económico, en la energía, en la ciencia y la técnica. Yo propongo que el mismo énfasis se ponga en relación a las políticas de la lengua, a la consideración de la

lengua; porque me parece que es también un aspecto de la economía; eso por un lado y, por otro, es un aspecto de la subjetividad y de la construcción de cualquier vínculo. De identidad en términos movedizos, digamos; no una entidad fija que esté en un pasado a guardar o persiguiendo un dictado del pasado, sino una entidad permanentemente intercambiable con su propio fantasma. En este sentido, lo veo como parte indispensable de la ley de medios, de la reforma de la televisión, de la reforma – no ortográfica porque no creo que haya que hacer ninguna – sino de la reforma de la relación política del lenguaje. Lo veo ambiciosamente. Dicho así no se lo he dicho a nadie, más que a la gente con la que trabajamos acá. Una vez intenté decírselo a la presidenta en la Casa Rosada y puedo decir que escuchó con interés.

- ¿El proyecto está a tu cargo?

María Pía López es quien lo dirige. Me gustaría aunque sea una charla con la presidenta, por lo menos antes de irme, a ver qué piensa de algo que no es su énfasis.

- ¿No es su énfasis?

No, evidentemente no, pero es una persona lúcida, lo he comprobado en las conversaciones que tuve y una sobre esto. De hecho, se concreta porque hubo un interés en algo que el gobierno no sabe bien lo que es, pero supone que va a ser interesante...

- Porque ella visitó el museo, ¿no es cierto?

Sí, lo visitó cuando se abrió la licitación, ella abrió los sobres, ahora vendrá a inaugurarlo.

Entonces, se trata... no digo de una política de Estado, porque son cosas muy pomposas esas de pensar una serie de sabios que regulen la lengua, que incluso la protejan; sino de pensar qué institución pública puede destinar un llamado de atención hacia el uso de la lengua de forma práctica, de convivencia en el país, que es casi a veces el único hilo que mantiene unido al país; a veces no, a veces sí.

- Algo que desnaturalice a la lengua, que lleve a que la gente piense sobre ella

Sí, porque esto de los debates no son a través de la lengua sino por la lengua, y al no haber ninguna mención... En la serie de menciones de las políticas

públicas en Argentina, la ciencia y la técnica ya tiene el “Ministerio de Ciencia y Técnica”. No digo que debe haber un “Ministerio de lengua y cultura”, de última podemos crearlo, pero tampoco es ese el tema sino si hay un estado público de consideración sobre la lengua que traspase un poco la política y el Estado, que contribuya a humanizar mucho el Estado.

- Los chicos en San Pablo van al museo de la lengua y disfrutan mucho; dentro de la escuela, no.

Bueno, la idea del juego y de la escuela se da a través de los *notebooks*, ese es otro tema. Los *notebooks* no van a producir un buen resultado sino se introducen a través de una problematización de la lengua. Eso es lo que está atrás de los *notebooks* dados por millones. A veces introducen un principio libertario pero a veces refuerzan pedagogías poco interesantes. Producen ambos fenómenos.

- Ahora, en Brasil el “Museo de la lengua” tiene todo un sentido... Brasil tiene una política con la lengua nacional que trasvasa los límites de la nación...

Bueno, es una geopolítica la de Brasil...

- Aparte muy fuerte con el mundo lusófono...

Pensemos en el nombre con que lo crearon, es una pasada de trapo a Portugal... Bueno acá...

- Acá es diferente.

No, no tan diferente, porque está la cuestión más latinoamericana, de las lenguas indígenas u originarias y, también, está el debate en relación a la generación del 37... Sarmiento, Oscar Massota, Borges mismo con Américo Castro, está el debate con la Real Academia que no se salva, porque el papel de España, las políticas culturales de España hacia América Latina... Bueno, la discusión se da en términos de mayor cortesía pero el debate es necesario.

- Bueno, Borges lo sintetizó muy bien: no hablan mejor, hablan más alto.

[Risas]

-¿Y la Academia Argentina de Letras?

No, es una academia que no tiene parte ni razón en este debate. Puede haber personas individuales interesantes, igual no las conozco. Custodian el

lenguaje de una manera similar a la Real Academia, no con el mismo purismo de la Real Academia, pero son una sucursal de la Real Academia. No, yo creo que si conseguimos que se abra bien, que haya una fuerte consideración pública sobre el Museo... Todavía el ministro de educación anterior me dijo, “pero esa idea del museo, ¿vos qué querés hacer con eso?”. Escucho diferentes opiniones. Últimamente ninguna, porque en el país están las elecciones. Sinceramente las personas del gobierno que han acompañado esto todavía no saben bien lo que es, lo que van a ver. Yo espero con mucha expectativa también. Nadie sabe bien el efecto que va a causar problematizar la lengua en este momento político del país. Se va a abrir todo un continente inexplorado, que todos además saben que está ahí, que todos además creen que es el más explorado, y tienen razón también en creer eso, porque es el más explorado y el más desconocido.

- Es un buen complemento para Tecnópolis.³

Yo creo que sí, yo creo que Tecnópolis y “Lenguópolis”... no sé cómo se llamaría. Es atrevido decirlo hoy porque hay que pensar que Tecnópolis es una viga maestra de la política del gobierno. La ciencia y la técnica es lo más popular de toda la historia. La lengua, que es más popular, no se sabe – de tan popular que es – en todos sus estratos y significaciones, porque está en permanente combate consigo misma.

3 “Tecnópolis” es la exposición de ciencia, arte y tecnología realizada durante el 2011 en la Provincia de Buenos Aires por el Gobierno de la Nación Argentina, como parte de las conmemoraciones del Bicentenario de la Independencia.

Política y autoridad lingüísticas – Las academias de la lengua en la contemporaneidad

Entrevista a miembros de Academias de la lengua: Adolfo Elizaincín, Ángela Di Tullio, José Luis Moure e Inés Fernández-Ordóñez.

Xoán Lagares (UFF), Maite Celada (USP)

Para este primer número de la revista *abehache*, dedicado a las políticas lingüísticas y literarias y a las relaciones que se traman entre Estado, mercado y academia(s) en el mundo contemporáneo, realizamos una breve entrevista, con tres preguntas enviadas y respondidas por correo electrónico, a cuatro estudiosos de la lengua española que actualmente ocupan el lugar de “académicos” en sus respectivas instituciones: Adolfo Elizaincín, de la Academia Nacional de Letras de Uruguay; Ángela Di Tullio y José Luis Moure, de la Academia Argentina de Letras – la primera como correspondiente, el segundo como académico de número –; e Inés Fernández-Ordóñez, de la Real Academia Española (RAE).

Las dos primeras preguntas giran en torno al papel de las academias en el “mundo globalizado”, en el cual, de acuerdo con nuestra interpretación, la actual modalidad del proceso de lo que Félix Guattari llama Capitalismo Mundial Integrado – con la consecuente unificación de los mercados económicos – ha modificado la forma en que se organizan los distintos espacios lingüísticos, hecho que ha tenido un claro impacto sobre las relaciones entre estos y entre las lenguas que los habitan. Las características de la comunicación entre distintos puntos del planeta, promovida por la red y el contacto estrecho entre diversas variedades lingüísticas, obligan a una redefinición de las funciones sociales atribuidas a las instituciones encargadas de la *gramatización* de las lenguas. En lo que se refiere, más específicamente, a las prácticas de determinación de la norma, la autoridad de las instituciones – que, en el mundo hispánico, son las academias – procede de su antigua relación con los respectivos estados nacionales. En ese sentido, cabe preguntarse sobre la capacidad que tienen hoy las academias de la lengua para intervenir en la regulación de las formas lingüísticas en un espacio redefinido, sometido a cambios constantes y a intensos contactos. Y, justamente, queriendo indagar en esa dirección, formulamos la primera pregunta que tiene como foco la actual autoridad lingüística de las academias de la lengua.

La elaboración de instrumentos normativos (gramáticas, diccionarios y ortografías) constituye una intervención política sobre el cuerpo de las lenguas y, por esa razón, es siempre motivo de conflictos. En el caso del castellano, la política panhispánica es la respuesta que ofrecen la RAE y la Asociación de Academias de la Lengua Española a ese desafío de materialización de una política de alcance internacional para el idioma. Una respuesta, en todo caso, que lanza también muchos interrogantes sobre lo que se considera “unidad de la lengua”, sobre los pretendidos límites de su disgregación o sobre la legitimidad de los diversos agentes que toman para sí la responsabilidad de elaborar modelos de corrección. Partiendo de la existencia de varias normas cultas del español en el mundo, lo que caracteriza una realidad policéntrica de la lengua, la política panhispánica propone combinar unidad y diversidad, creando modelos únicos aunque flexibles de corrección lingüística. La retórica de la defensa de la lengua ante los peligros que la acechan, y el mayor de todos, que es el de su propia disolución, parece formar parte de la tradición académica. En la presentación que la RAE hace de la política lingüística panhispánica, en su página web, esa retórica se expresa de la siguiente manera:

Se consideran, pues, plenamente legítimos los diferentes usos de las regiones lingüísticas, con la única condición de que estén generalizados entre los hablantes cultos de su área y no supongan una ruptura del sistema en su conjunto, esto es, que ponga en peligro su unidad.

Sobre ese aspecto lanzamos la segunda pregunta, que se refiere a la relación “panhispanismo”/policentrismo de las normas del español. Como se puede comprobar en las respuestas de los académicos, la dificultad estriba en determinar con precisión ese punto de ruptura que amenazaría la unidad del idioma. O más precisamente, en términos políticos, la cuestión está en saber quién puede definir ese límite, quien tiene autoridad para ello.

Por último, para la elaboración de la tercera pregunta, una cuestión que se nos imponía era la de indagar sobre cómo piensan los miembros de las academias las relaciones entre lenguas en los nuevos espacios. Cuando la formulamos, nuestro propósito era sacarle protagonismo al español, al menos a ese que viene siendo pregonado en ciertas discursividades en las que se habla de su importancia y de su expansión. Tratábamos de ponerlo en el marco de las relaciones que guarda con las otras lenguas y con respecto a los sujetos en los diferentes espacios de enunciación.

Las estrategias de difusión de la lengua también están entre los intereses de las academias, que se preocupan por elaborar o proponer políticas para ocupar espacios internacionales, en la ciencia, la economía o las relaciones exteriores. En este sentido, el estatus internacional de la lengua española depende, en buena medida, del modo como se organice la relación con los otros idiomas, tanto con aquellos de alcance internacional como con las lenguas regionales o locales de los países en los que el español es hegemónico. Pensemos, por ejemplo, en algo que está fresco en nuestra memoria: en el espacio territorial sobre el cual gravita el Tratado del Mercosur, sin duda, ha tenido impacto el gesto de designar como lengua oficial el guaraní, hecho que ha llevado a que, sobre todo, en el ámbito académico y educacional nos preguntemos: ¿y las otras lenguas? De hecho, más allá de las fronteras nacionales, hemos tenido que pensar de diversas maneras las relaciones entre portugués, español, guaraní en la trama de la heterogeneidad lingüística (y la alteridad discursiva) que cada vez más se hace necesario reconocer en el real *continuum* del territorio del cono sur. Y, desde nuestros lugares o posiciones, venimos trabajando para producir acciones en ese sentido.

Hemos organizado las respuestas de los académicos – que, en todos los casos, son antes que nada investigadores y estudiosos de la lengua – de forma que dialoguen entre sí, muestren las varias perspectivas y, sobre todo, nos propicien a todos sus lectores la formulación de nuevas preguntas e indagaciones.

- ¿Cómo define la autoridad lingüística y, en general, el papel de las Academias de la Lengua en el mundo contemporáneo, considerando que las mismas surgieron y se desarrollaron fuertemente vinculadas a la constitución o al fortalecimiento de las funciones de los Estados Nacionales?

Inés Fernández-Ordóñez (I F-O) Las Academias tienen autoridad en la medida de que su criterio es respetado y aceptado por la comunidad lingüística o, al menos, por la mayoría de esa comunidad. Sin ese aval, su función reguladora de la lengua estándar no sería efectivo.

Adolfo Elizaincín (AE) *Autoridad lingüística* es un concepto complejo que, en principio, puede intentar asirse a través de su necesidad, es decir, la necesidad de que las lenguas estandarizadas, o en proceso de estandarización, cuenten con una entidad que regule los usos ESCRITOS. La regulación de la oralidad no es un objetivo razonable ni conveniente en el ejercicio de esa autoridad. Debe tenderse a una misma lengua escrita ya que eso favorece indudablemente la comunicación en ese nivel. El español tiende a eso, a diferencia de otras lenguas muy expandidas geográficamente. En ese aspecto, pienso que, como agentes de esa legislación, las academias pueden cumplir un papel importante, como de hecho lo hacen en el mundo hispánico. Pero no son los únicos agentes posibles: puede haber otros, siempre que a esos otros los hablantes de la lengua en cuestión les otorguen el prestigio necesario para ejercer la autoridad de que hablamos.

Ángela Di Tullio (ADT) La necesidad y legitimidad de una academia encargada de velar por la unidad de la lengua fue una cuestión muy debatida en la Argentina de fines de siglo XIX y comienzos del XX. En 1876 un prestigioso intelectual porteño, Juan María Gutiérrez, que pocos años después sería el primer rector de la Universidad de Buenos Aires, rechazó el nombramiento que había recibido de la Real Academia Española. Si bien este gesto, que justificaba por su triple condición de americano, de ciudadano de un país democrático y de intelectual, fue criticado por españoles y también por criollos como Juan Bautista Alberdi, sin embargo, parece haber expresado una idea arraigada en el medio. Así lo demostraron los sucesivos intentos de creación de una academia local –que solo se concreta en 1931 por decreto del Presidente Uriburu. Por eso, a diferencia de lo que ocurrió en otros países como Colombia o México, la Academia Argentina de Letras no surgió del proyecto de formación del Estado Nacional, al menos como estado republicano y democrático. La escasa adhesión a la Academia se explica precisamente por su condición subalterna a una institución que se enorgullecía de depender de la monarquía. Un disgusto parecido expresaba Jorge Luis Borges frente a la sumisión de la Academia Argentina de Letras, “una sucursal de la española”.

La Academia tiene autoridad particularmente en la fijación de algunos aspectos de la lengua escrita. En primer lugar, la ortografía, en la que la Academia es la única autoridad reconocida para dictar la norma a la que debe ajustarse quien pretenda escribir correctamente, ya que toda infracción consiste en un error; de hecho, solo en este terreno se puede hablar propiamente de errores –bastante frecuentes, sin embargo, en los medios de comunicación, incluidos los

diarios. De manera menos fuerte, en el léxico; por ejemplo, en el ámbito legal el DRAE es el diccionario reconocido para decidir la “existencia” de una palabra y la acepción aceptable; en otros ámbitos compite con diccionarios confeccionados con criterios más modernos, aunque carezcan de fuerza normativa. En cuanto a la gramática, por diversos motivos durante casi cien años la Academia no publicó nuevas versiones, de manera que la *Nueva Gramática* de la RAE ha cubierto un hiato de casi un siglo. Esta obra se aparta de sus predecesoras por la profundidad de su análisis y por haber incorporado la variación, sobre todo en lo que se refiere al español de América, hasta aquí ausente. Desde el punto de vista normativo, también introduce una innovación, ya que plantea que el criterio de corrección no proviene del juicio o del gusto de los académicos sino que, más bien, se basa en la descripción de la norma culta de las distintas regiones del mundo hispanohablante, sin términos denigratorios como vulgar o inculto. Ahora bien, la norma culta que se describe es básicamente la escrita. En cambio, la lengua hablada depende de varios factores vinculados al medio en el que se ha formado el hablante y a las posibilidades educativas que le ha brindado, con mayor o menor aprovechamiento de su parte, más que a la posible influencia de la normativa académica.

José Luis Moure (JLM) El caso argentino es particularmente complejo, por cuanto la Academia Argentina de Letras, fundada en 1931, cuando regía un gobierno militar, nace en la encrucijada de representar un pensamiento nacionalista, en el que convivían tradiciones inarmónicas propias de la historia del país: un tenue espíritu autonomista, característico de los sectores intelectuales cosmopolitas, heredero del pensamiento romántico del siglo XIX, esencialmente francófilo, y otro hispanófilo, y por ende casticista, cuyo objeto de temor se depositaba en el peligro de la unidad y pureza de la lengua, supuestamente puestas en peligro por la llegada y asentamiento de fuertes contingentes de inmigrantes alóglotas, en particular italianos. Pese a ello, y a diferencia del carácter de las instituciones hermanas latinoamericanas, debe destacarse el hecho de que la Academia nace tardíamente (es la 17ª en orden cronológico) y como “asociada” a la Real Academia Española, no “correspondiente”, lo que parece denunciar una voluntad de no sometimiento a los dictados de la Academia por antonomasia.

No obstante, los hechos no acompañaron cabalmente este talante inicial, por cuanto de una manera o de otra, la RAE mantuvo un predicamento tácito efectivo. Podría decirse que la Academia local actuó más bien como una difusora de las determinaciones tomadas en la corporación madrileña. Normalmente, a

esta última se devolvieron consultas sobre determinados aspectos gramaticales y léxicos y a ella se sometieron a la vez sugerencias lingüísticas, particularmente en lo que al léxico se refiere, para su eventual incorporación al Diccionario de la Real Academia, admitido en la realidad como el repositorio canónico del vocabulario general de la lengua. Es decir que era finalmente la RAE la institución que decidía acerca de la inclusión o no de los términos propuestos por la supuesta “asociada”.

La situación descrita tuvo una consecuencia que no puede sorprender. De acuerdo a una encuesta realizada por un equipo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, el argentino medio admite la legitimidad de su variedad lingüística; sin embargo, interrogado acerca de la institución que fija las normas, suele señalar espontáneamente la Real Academia Española, en tanto desconoce mayoritariamente la labor de la Academia Argentina. Curiosamente, si en la pregunta se ofrece también la opción de esta última, le otorga prioridad, con lo que pone de manifiesto que lo que podríamos denominar su voluntad policéntrica es superior a lo que institucionalmente tiene a su efectiva disposición. La realidad se desplaza por otros carriles. El público obtiene la norma de lo enseñado en las escuelas, y estas de los manuales, los que a su vez siguen mayoritariamente las indicaciones de la RAE. No estoy en condiciones de asegurarlo con datos precisos, pero las consultas lingüísticas a la Academia Argentina de Letras lo son a título individual.

La creación de la Asociación de Academias fortaleció la noción de una necesaria unidad normativa, pero indudablemente la Academia Española continuó siendo el centro, incluso físico – lo que no es símbolo menor – de la nueva entidad. La reciente publicación del *Diccionario de americanismos* por parte de esta Asociación, un volumen de 2300 páginas, es una muestra palmaria del imaginario que la relación con la secular autoridad peninsular tácitamente ha instalado: se acopia allí marcadamente, contrastado con el peninsular, el léxico correspondiente a más del 90% de los usuarios del español.

- ¿Cómo ve la relación entre la política panhispánica (considerando, inclusive, la producción de los respectivos instrumentos lingüísticos) y una política de organización policéntrica de la norma del español?

ADT No veo una coherencia entre lo que se enuncia y los resultados concretos. Esto es particularmente notorio en el *Diccionario Panhispánico de dudas* (2005), la obra normativa por excelencia de la RAE. A pesar de declararse

panhispánica, la marca de la incorrección, la bolaspá, recae en un porcentaje mayoritario sobre fenómenos propios del español de América, sin que se controle si se trata de un fenómeno estigmatizado en la comunidad lingüística o no. De hecho, aparece como incorrecto el adjetivo *policial* en los contextos de *cuento* o *novela policial* frente a *cuento* o *novela policiaco*, es decir, a la forma general en España y en pocos países americanos. Sin embargo, los mismos corpus de la RAE muestran que la mayor parte los hablantes cultos de los otros países usan la forma sancionada. Asimismo, aparece con bolaspá la combinación de *se los / se las* en construcciones como *Esto ya se los dije*. La discordancia de número entre *esto* y *los* es una estrategia para desambiguar el pronombre *se*, sobrecargado en el español americano por la ausencia de *vosotros*, en casos en los que el referente es plural: *a ellos, a ellas*, y, sobre todo, cuando el hablante se está dirigiendo a más de un interlocutor: *a ustedes*. En nuestra comunidad este “error” no se siente como tal, sino como la construcción normal en todos los niveles socioeducativos. Por eso, la sanción resulta totalmente injustificada de acuerdo con el concepto de panhispanismo que se invoca.

AE Si la “política panhispánica” supone una concepción monocéntrica del español, obviamente no se puede concordar eso con una visión policéntrica de los procesos de estandarización y cambios del español; si no incluye ese componente no veo inconvenientes en la relación entre panhispanismo y policentrismo.

I F-O Creo que no existe contradicción entre ambas políticas, sino todo lo contrario. Buena prueba es la *Nueva gramática descriptiva de la lengua española*. Y en esa dirección integradora creo que avanzarán las versiones futuras del *Diccionario*.

JLM En la pregunta misma es advertible la contradicción. Puede existir una política panhispánica pero no una “organización” policéntrica. El policentrismo es simplemente la manifestación actual de la realidad de la lengua española, fruto de la historia de los procesos de independencia nacional, que llevaron a los hablantes a otorgar legitimidad a las respectivas variedades lingüísticas de sus países. Más rendidor en términos de precisión y de una mejor comprensión de aquella realidad me parece el concepto de “pluripolaridad”, propuesto por el filólogo mexicano Luis Fernando Lara, que restringe el número de centros efectivos a aquellos epicentros urbanos (grandes ciudades capitales) que, por su mayor desarrollo económico, social, cultural, y particularmente editorial, son auténticos generadores de normas regionales (Madrid, México o Buenos Aires).

El panhispanismo es en mi opinión, antes que una demanda real de los usuarios de la lengua, un constructo peninsular, económicamente recomendable para hacer más viable cierta unidad de la industria editorial o del doblaje.

Esta convicción no niega la evidencia de que un diccionario como el de la Real Academia, rebautizado como Diccionario de la Lengua Española (*DLE*) en atención al aporte y aquiescencia de las restantes academias americanas (si bien la portada de la última edición reitera la autoridad de aquella), mantiene su preeminencia como obra lexicográfica de referencia normativa. Pero teniendo en cuenta que un diccionario implica siempre un recorte del universo que quiere definirse, ese estatus privilegiado concedido a un repertorio elaborado en Europa en el siglo XVIII, largamente intervenido, adicionado, enmendado, afectado por un irresuelto sobredimensionamiento de regionalismos hispánicos frente a los americanos y un ordenamiento de sus entradas fiel a una disposición de la variedad peninsular, no es cuestión menor y entra en conflicto con la noción misma del pluricentrismo. Esa situación ha comenzado a modificarse a partir de lo que constituyó un verdadero hito en la historia de la lexicografía castellana, como lo es el *Diccionario integral del español de la Argentina* (Buenos Aires: Voz Activa, 2008), obra de carácter no contrastivo (no es un diccionario de argentinismos) que, con total independencia del *DLE* y a partir de un corpus nacional propio, ha redefinido la totalidad del vocabulario empleado en la Argentina. En 2010 apareció el *Diccionario del español de México*, elaborado por un equipo dirigido por Luis Fernando Lara, demorada concreción de trabajos iniciados hace más de tres décadas y guiado por un criterio semejante, es decir con independencia absoluta del *DLE*. Hasta el momento, estos son los dos únicos repertorios lexicográficos que responden en plenitud a la realidad del pluricentrismo, pero marcan claramente una orientación autónoma.

El *Diccionario Panhispánico de Dudas*, más allá de las objeciones que han merecido muchas de las respuestas en él compiladas, sufre un perjuicio de origen. El pretendido respeto por el pluricentrismo obliga a otorgar fuerza igualmente normativa a una pluralidad de rasgos divergentes, fruto inevitable de la dialectalización, lo que termina restándole efectividad correctora.

Hasta el momento, la ortografía es probablemente la más unánimemente acatada instancia gramatical unificada, a pesar de que la última edición (2010) ha recibido serios reparos bajo la acusación, incluso, de haber sido publicada antes de que las academias nacionales se hubiesen expedido sobre varias determinaciones.

Sin embargo, este respeto por la unidad ortográfica representa, a mi parecer, una no inducida y notable actitud colectiva de custodia de la unidad, lo que no hace sino subrayar el hecho, sobre el que me he permitido insistir en varias oportunidades, de que las naciones hispanohablantes preservarán la unidad de la lengua, no por obra de campañas de panhispanismo (restringidas en sus efectos a sustanciosas ventas editoriales), sino por reconocerse integrantes de un universo cultural común que consideran deseable.

- ¿Cómo piensa, desde su lugar de académico, el español en su relación con las otras lenguas en la actualidad?

AE Lo veo como una lengua que crece día a día a pasos agigantados, que avanza muchísimo en los aspectos cuantitativos (está entre las cuatro primeras lenguas del mundo desde este punto de vista) por número de hablantes y por páginas de Internet, por ejemplo, pero que aún no cumple (y faltará bastante para que lo haga) funciones de alta comunicación a nivel internacional (diplomacia, ciencia). Por esa razón es difícil que pueda disputarle, por ahora, ese rol al inglés.

ADT El mundo hispanohablante está formado por más de veinte países que no reconocen un liderazgo lingüístico único y ni siquiera compartido – situación que lo diferencia de la francofonía, del angloparlante con dos centros poderosos (el tradicional británico y el exitoso americano) y del lusoparlante, en el que el portugués brasileño ha adquirido un creciente peso frente al portugués europeo. En cambio, en nuestro caso, a pesar de que el español se habla en más de veinte países, los españoles – al menos algunos académicos – siguen identificando la lengua estándar con su propia variedad. Borges decía que los portugueses tenían una actitud melancólica debido a que eran conscientes de haber perdido un imperio – actitud que no percibía en los españoles. Obras como el *Diccionario Panhispánico de dudas* o algunas posiciones del Instituto Cervantes hacen pensar que todavía falta mucho para aceptar la variación como riqueza y no como peligro para la unidad de la lengua.

IF-O ¿Qué lenguas? No será lo mismo el inglés, el euskera o las lenguas indígenas de América. En cada caso la relación sociológica es diferente. En cualquier caso, el destino de las lenguas depende en gran medida del valor que les confieran sus hablantes, tanto si se trata de los hispanos en EE UU, de los hablantes de castellano en Euskadi, como de los quechuas en los Andes. Y no creo que haya razón para oponerse al contacto lingüístico, aunque sea fuente de innovaciones y cambios. Las lenguas “puras” no existen.

JLM El español señorea amplia y cómodamente en más de una veintena de países, incluidos los Estados Unidos, que no lo tienen como lengua nacional. A mi juicio, las campañas de protección del idioma, propaladas desde distintos medios y foros, carecen de sentido, porque para que exista defensa el sentido común requiere la complementaria existencia de un ataque, que sinceramente no logro identificar. Esas campañas suelen aducir argumentos basados en un poco diáfano entrecruzamiento de referencias a las variedades estándar, dialectales, socio- y cronolectales, que consigue plantear un escenario de desquiciamiento lingüístico ajeno a la realidad. Con sus más y sus menos, más de veinte países a ambos lados del Atlántico se comunican oralmente y por escrito, y comparten una comunidad periodística y literaria.

No obstante, el castellano dista de haber accedido, como el inglés, al estatus de una lengua internacional que sea vehículo de la comunidad científica, requisito estrechamente vinculado a la plurifuncionalidad esperable de toda gran lengua. La cultura representada en lengua española tiene todavía un exiguo espacio en la realidad cultural de los países desarrollados y, en proporción al número de sus hablantes, es alto el déficit de obras originalmente escritas en nuestro idioma traducidas a otros.

Ángela Di Tullio es docente en la Universidad del Comahue, Argentina. Entre otros escritos, es autora del *Manual de gramática del español* y del libro *Políticas lingüísticas e inmigración*.

Adolfo Elizaincín es profesor emérito de la Universidad de La República, secretario de la Academia Nacional de Letras (Uruguay) y presidente de la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina. Ha publicado sobre el contacto lingüístico español / portugués, la historia americana del español y del portugués, la geo- y sociolingüística de las zonas de contacto lingüístico y la tipología de las lenguas.

Inés Fernández-Ordoñez es catedrática de Lengua española en la Universidad Autónoma de Madrid. Es especialista en dialectología, actual e histórica, del español y se interesa sobre todo por la variación gramatical.

José Luis Moure es profesor titular de Historia de la Lengua, Dialectología Hispanoamericana y Lingüística Diacrónica en la Universidad de Buenos Aires. Es investigador del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) y miembro correspondiente de la Real Academia Española. Es autor del prólogo del *Diccionario Integral del Español de la Argentina*.

Varia

Luis Cernuda en dos poetas futuros: Jaime Gil de Biedma y Luis García Montero

Graciela Ferrero¹

Resumen: Luis Cernuda es un hito imprescindible tanto de las prácticas poéticas, cuanto de las reflexiones estéticas de dos poetas, Jaime Gil de Biedma (promoción del 60) y Luis García Montero (poesía de la experiencia de las décadas del 80 y 90). Los dos últimos se vinculan por varias razones: se definen antes como lectores, que como poetas; inscriben su lírica en lo que llaman, siguiendo a Laungbam, poesía de la experiencia, y reconocen como el iniciador de esta tendencia que atraviesa la literatura española contemporánea a Cernuda, de cuyo magisterio se sienten herederos.

Palabras clave: Cernuda; Gil de Biedma; García Montero; poesía de la experiencia

Abstract: Luis Cernuda is an essential milestone both in poetic practices terms and the aesthetic reflections of two poets, Jaime Gil de Biedma (generation of the 60s) and Luis García Montero (poetry of experience of the 80s and 90s). These two poets are linked for several reasons: they define themselves as readers, rather than poets; they include their lyric poetry in what they call, following Langbaum, poetry of experience, and they acknowledge Cernuda, whose teachings they feel heirs to, as the initiator of this poetry in Spanish literature.

Keywords: Cernuda; Gil de Biedma; García Montero; poetry of experience

1 Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina); Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Católica de Córdoba; SECYT (Secretaría de Ciencia y Técnica) de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Correo electrónico: grafer@hotmail.com

(...)
Cuando en días venideros, libre el hombre
del mundo primitivo al que hemos vuelto
de tiniebla y de horror, lleve el destino
tu mano hacia el volumen donde yazcan
olvidados mis versos, y lo abras,
yo sé que sentirás mi voz llegarte,
no de la letra vieja, mas del fondo
vivo en tu entraña, con un afán sin nombre
que tú dominarás. Escúchame y comprende.
En sus limbos mi alma quizá recuerde algo,
y entonces en ti mismo mis sueños y deseos
tendrán razón al fin, y habré vivido.
(CERNUDA, "A un poeta futuro", 1993: 341)

En el tantas veces citado poema "A un poeta futuro", de *Como quien espera el alba*, Luis Cernuda asume para sí los atributos de **frío y raro**—"...Disgusto a unos por frío y a otros por raro..."(1993: 341)— sin imaginar que esas cualidades se transformarían en uno de los principales argumentos para su reivindicación por poetas que no sólo marcaron rumbos en las sucesivas generaciones de la posguerra española, sino que trazaron sus propias genealogías poéticas a partir de sus lecturas del sevillano. Es el caso de Gil de Biedma y García Montero —quienes tienen en común pensarse a sí mismos como lectores primero y sólo después como poetas— cuyos itinerarios de lectura convergen en Cernuda; sus **intimidades** con la obra del autor de *La realidad y el deseo* son dialécticas y recíprocas: "leen los libros y, quizás más profundamente, los libros los leen" (STEINER 2007: 63).

1. Los ensayos de Gil de Biedma: el reconocimiento argumentado

Aunque la crítica coincide en incluir a Jaime Gil de Biedma dentro de la llamada promoción del sesenta, no nos cuesta asumir el criterio de Carme Riera, quien lo ha identificado como uno de los más conspicuos miembros de la **Escuela de Barcelona**, en varios de cuyos integrantes (Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, Gabriel Ferrater) también actuó la palabra edificante de Luis Cernuda (RIERA 1988). Si bien tuvimos en cuenta las tres vertientes por las que discurre la escritura del poeta catalán: sus ensayos, recopilados en *El pie de la letra*, su diario: *Retrato del artista en 1956*, y su poesía completa, *Las personas del verbo*, seleccionamos su obra ensayística por advertir en

ella más claramente sus fundamentos para incluirse en la tradición del poeta del 27.

Dice Gil de Biedma de su particular concepción de la crítica en la “Nota preliminar” de *El pie de la letra*: “A medias disfrazado de crítico y a medias de lector, estaba en realidad utilizando la poesía de otros para discurrir sobre la poesía que estaba yo haciendo, sobre lo que quería y no quería hacer...” (GIL DE BIEDMA 2001: 16). Y más adelante, en “El ejemplo de Luis Cernuda” (2001: 78), “... Cernuda no influye, enseña”. A partir de esta rotunda aserción, no nos ocuparemos de procedimientos de intertextualidad, sino del fenómeno de la apropiación por parte del catalán, del magisterio ético y estético de Cernuda en términos de **reconocimiento** y a partir de su experiencia de lector-crítico.

Gil de Biedma no vacila en admitir que a veces se proponía la imitación como un modo de componer, y en ese sentido hay que entender la elección del título de su ensayo acerca de la literatura medieval “La imitación como mediación, o de mi Edad Media” (2001: 303-313), en el cual explica la imitación poética como un ejercicio esencialmente lúdico y formativo. Asimismo, el poeta barcelonés trazaba una distinción entre sus relaciones con otros libros como simple lector (hablaría de su sensibilidad de espontáneo lector que lee por gusto y por pasión de leer) y como escritor, en especial con respecto a la poesía medieval: “Mis lecturas jamás han sido excesivas y a partir de cierto momento fueron casi siempre interesadas; en los poetas medievales apenas busqué otra cosa que lo que necesitaba encontrar para escribir los poemas que deseaba escribir” (2001: 303). Así, al reconocer lo pragmático de sus lecturas, el autor de *El pie de la letra* explica la naturaleza reflexiva y meditativa de su aprendizaje del oficio, del que no era ajena la voluntad de distanciamiento irónico (que a veces suele confundirse con la levedad de lo lúdico) con el objeto de asimilar críticamente la tradición. En el mismo ensayo, también afirma, siguiendo muy de cerca la poética de Eliot: “Como todo poeta joven y adiestrado en el arte de hacer poemas, vacilaba entre la vocación de llegar a ser contemporáneo de mí mismo y el halago de seguir sintiéndome idealmente contemporáneo de mis maestros” (2001: 305).

La lectura que Gil de Biedma hace de la obra de Cernuda debe advertirse como un proceso desplegado a través del tiempo: quince años median desde el primero hasta el último de los ensayos sobre el autor; quince años desde la fundada apología al no menos argumentado distanciamiento crítico en momentos de la madurez poética del catalán.

El primero de los ensayos (“El ejemplo de Luis Cernuda”) fue publicado por primera vez en otoño de 1962, en un número homenaje de la revista valenciana *La caña gris* –dirigida por Jacobo Muñoz– en el que participan también Vicente Aleixandre, Juan Gil-Albert, María Zambrano, Rosa Chacel, Vicente Gaos, José Hierro, Francisco Brines, José Ángel Valente, José María Castellet, José Olivio Jiménez, Carlos Peregrín Otero y los hispanistas Derek Harris y Newman. Los poetas del 60 (Gil de Biedma, Valente y Brines) aportan una interpretación crítica que descubre en la poética cernudiana una clave para entender el cambio de perspectiva en la poesía española de posguerra de la cual ellos se sienten agentes: la tibetización cultural impuesta por el franquismo se quiebra a partir de la gradual asimilación de la tradición inglesa de Wordsworth, Coleridge, Browning, Hopkins y T.S. Eliot en la que habían sido precedidos por el sevillano. Al respecto, decía el propio Cernuda en *Historial de un libro*:

Pronto hallé en los poetas ingleses algunas características que me sedujeron: el efecto poético me pareció mucho más hondo si la voz no gritaba ni declamaba, ni se extendía reiterándose, si era menos gruesa y ampulosa. La expresión concisa daba al poema contorno exacto, donde nada sobraba ni faltaba, como en aquellos epigramas memorables de la antología griega (1993: 646).

En el ensayo de Gil de Biedma, éste no sólo se refiere al aporte cernudiano en lo atinente a la tradición inglesa, sino que insiste en otro aspecto de su singularidad en el marco de la generación del 27: sin dejar de reconocer el significado de aquella trascendente generación en cuanto a la revolución del lenguaje poético (recuérdese su exhaustivo ensayo sobre el *Cántico* de Guillén), Jaime Gil se rebela contra la poética dominante en algunos de sus miembros. La originalidad de Cernuda está cifrada –según el catalán– en que se distancia, y hasta reniega, del principio estético que desde Mallarmé parecía indiscutible: el proceso de formalización o de abstracción de la experiencia, que convierte a esta última “en categoría formal del poema” y la anula “en cuanto experiencia real para resucitarla como cuerpo glorioso, como realidad poética purgada ya de toda contingencia” (GIL DE BIEDMA 2001: 76). Las experiencias a la que aluden los enunciados poéticos cernudianos son, por el contrario, casi inseparables de sus experiencias personales concretas. Cernuda se implica siempre en la vida y para mejor comprenderla y comprenderse a sí mismo, la convierte en materia poética, la sujeta a las convenciones de un género y crea así una voz ética y reflexiva.

En su lectura de *Historial de un libro*, Gil de Biedma advierte la piedra angular de esa **diferencia** en palabras del propio poeta:

En *Ocnos*, "Aprendiendo olvido" me he rebelado contra la anécdota personal que está tras los versos de "Donde habite el olvido". La historia era sórdida y así lo vi después de haberla sobrepasado; en ella mi reacción había sido demasiado cándida y demasiado cobarde (...) Si la sección segunda de La realidad y el deseo es una de las que menos me satisfacen en el libro, también es de éstas la sección quinta, "Donde habite el olvido", aunque no por motivos estéticos (...) sino éticos, y su relectura me produce rubor y humillación.

Y concluye el poeta catalán: Cernuda parte de la **realidad** de la experiencia personal y no de una **visión poética** de la experiencia personal. Es tal la proximidad entre el personaje poético creado y el sujeto histórico-biográfico autor, que toda su obra no es sino la historia de una intimidad expuesta y evaluada y, en segunda instancia, una meditación sobre la vida ("*a criticism of life*") (2001: 74).

Resulta obvio que Jaime Gil afirma esto desde la perspectiva de su sólida instalación en una de las premisas de su propia promoción, que él asume plenamente. No en vano fueron llamados, **poetas de la experiencia** por el descubrimiento y difusión dentro del grupo de *The poetry of experience*, de Langbaum por parte del anglófilo Gil de Biedma. A partir de esta recepción se produce en los miembros de la promoción del 60 un desplazamiento del modelo poético (no sólo en cuanto a la constitución del sujeto, sino de la referencia): parten de los presupuestos de la poesía social dominante en los 50, pero pronto se inclinan más a la construcción de la subjetividad, ponen más énfasis en lo personal que en lo colectivo: parten del yo para poetizar la circunstancia.

Desde esas **condiciones de recepción**² el poeta catalán lee a Cernuda y lo reconoce como poeta de la experiencia *avant la lettre*, a partir de la sola lectura de los románticos y victorianos ingleses. La "enseñanza" de Cernuda equivale a la apertura de un nuevo camino, Gil de Biedma lleva más allá el legado de su maestro: no le interesa de qué experiencia **proviene** el poema sino qué experiencia **produce**

² Utilizamos esta categoría sólo por analogía con la de Bourdieu, referida a las condiciones de producción.

el poema en el lector, es decir, la experiencia desborda lo dicho y se asocia, en el poeta de Barcelona, a una visión de la poesía como acto.

Volvamos a los restantes ensayos sobre Cernuda. En la cuarta sección de *El pie de la letra*, que reúne trabajos escritos entre 1966 y 1984 hay dos nuevos textos sobre el poeta de Sevilla, ambos del año 1977. El primero sirvió de estudio previo a la de edición de *Ocnos y Variaciones sobre un tema mexicano*, y se titula “Luis Cernuda y la expresión poética en prosa”. Tres son los núcleos de ese trabajo: el primero corresponde a la formulación de este “inasible” espacio genérico (el poema en prosa) y fundamentalmente a su autonomía textual (“...sino que a menudo se ofrece disfrazada, o hibridada, de breve narración poética, de ensayo divagatorio o incluso de artículo periodístico (...)” (2001: 373); el segundo realiza la metacrítica de un ensayo cernudiano incluido en *Poesía y literatura II: “Bécquer y el poema en prosa español”*. El tercer punto se refiere a la inserción del poeta del 27 en la tradición del poema en prosa a partir del posromanticismo.

Pero por su particular relación con el tema que nos ocupa nos centraremos especialmente en “Como en sí mismo, al fin” (2001: 383-398), título extraído del verso de Mallarmé (“*tel qu’en lui-même enfin, l’éternité le change...*”) y con el que quiere aludir a la cristalización de su personaje poético.

El ensayo fue publicado por primera vez en 1977, y se trata ya no de un gesto de gratitud al maestro todavía vivo –caso de “El ejemplo de Luis Cernuda”– sino del homenaje de un poeta maduro al maestro muerto, con quien disiente desde la lucidez crítica de la re-lectura y trata de mejor comprender desde el distanciamiento. Por otra parte, en este último ensayo dedicado a su figura, nuestro lector-crítico ofrecería la siguiente reflexión sobre la madurez, valor esencial para él (2001: 384).

La rabia del amor y la perenne frustración ansiosa del deseo son pasión de juventud y son de todos, aunque nadie haya logrado expresarlas como él lo hizo. La madurez, en cambio, es solitario empeño en uno mismo, y cada cual tiene la madurez que merece (GIL DE BIEDMA 2001: 339).

Durante esos quince años Gil de Biedma ha tomado plena conciencia de la distancia entre lo que en 1962 era sólo un programa poético personal y grupal y su escritura de madurez en la que la temporalidad se ha insertado reciamente

no sólo como tema, sino como preocupación existencial; plena es la conciencia de la lejanía entre aquellas declaraciones suyas del sesenta, afectadas por un punto de intransigencia, en aras de marcar su gesto emancipatorio personal frente a la poética de la ya anquilosada poesía social de posguerra, redundante en los temas y altisonante por el tono redentorista de algunos de sus cultores.

En el ensayo que analizamos, Gil de Biedma se centra en la **figura de poeta** construida por Cernuda, que responde al canon hegemónico durante la modernidad (modernismo-simbolismo-vanguardias), constituido por tres matrices: concepción trascendentalista del arte, ideología carismática del artista (el demiurgo) y autonomía de la obra, con la consecuente postulación de un lector minoritario y la desvinculación de la praxis artística y de la vital (SCARANO 1994: 22).

Si en otros aspectos es un adelantado, en éste, el poeta sevillano es radicalmente moderno y, como exasperado por ese desajuste, en “Como en sí mismo...”, Gil cuestiona la segunda de esas matrices, la radical **otredad del artista**, desde la leyenda de malditismo y marginación cultivada por el propio Cernuda, es decir, la proyección del poeta como personaje, su “desmesura absorbente” que contrastaba con “su manera de concebir y realizar el poema, muy contemporánea, muy próxima” (2001: 383).

Porque lo cierto es que a la creciente acritud que desemboca en *Desolación de la Quimera* corresponde una condición nada complaciente en el lenguaje, progresivamente más seco, más duro, por lo que Cernuda nos impone otra forma de leer la poesía, abierta a vías de la contemporaneidad literaria distintas y fecundas.

Si alguna falta le señala el crítico en el lenguaje, es la ironía; ese gesto distanciador que constituye uno de los dispositivos de configuración del sujeto poético contemporáneo (y que tan importante es en su propia escritura) está ausente en Cernuda que sólo se reconoce en su “dimensión de hijo de dios”:

Todos tardamos un tanto en aprender a reconocernos en nuestra filiación vecinal, pero Cernuda no aprendió, ni quiso aprender nunca (...) en cuanto hijo de dios, Cernuda definitivamente se reconoce en esa concepción del poeta al que una razón fatal y anterior a su propia existencia le mueve a escribir versos, según palabras suyas (2001: 390).

En síntesis, aunque Cernuda fuera un punto de referencia ineludible en su genealogía, porque reunía casi todos los elementos de discordancia con la

España oficial que sentía Gil de Biedma –su homosexualidad, su liberalismo– y fuera su antecedente directo en su anglofilia literaria y, de manera muy especial, en su admiración por la obra de Eliot, lo que el poeta barcelonés le reprocha es su voluntad excluyente de sentirse hijo de Dios en detrimento de su segura pertenencia a la categoría de hijo de vecino.

Sobre cierto poema cernudiano, “A sus paisanos”, quizás una de las composiciones más amargas escritas por un español sobre España –“Contra vosotros y esa vuestra ignorancia voluntaria, / vivo aún, sé y puedo, si así quiero, defenderme” (CERNUDA, “Desolación de la Quimera”, 1993: 495)–, Jaime Gil de Biedma traza también el recorrido que va de la admiración –“Leído en vida de él me pareció espléndido por el orgullo desabrido, por la autenticidad no encubierta del resentimiento, por la sarcástica humildad –tan verdadera...”– a la crítica al poema como ejemplo de una tendencia exagerada al tremendismo autocomplaciente del sevillano.

Pero al margen de la distancia que el autor de *Moralidades* mantiene respecto a esa imagen sacralizada, romántica en su origen, del poeta, sus consideraciones sobre la enseñanza de Cernuda sobre los poetas del 60 (y los venideros) son muy precisas (2001: 388): a su adhesión a los modos mesurados y reflexivos del romanticismo inglés se suma el haber sabido ver la importancia del *monólogo dramático* como matriz estructurante de la modernidad de tal movimiento, a partir de su lectura minuciosa de Browning y sin conocer, al menos en ese momento, el hoy clásico libro de Langbaum *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna* publicado en inglés en 1957, casi al mismo tiempo que Cernuda concluía su *Pensamiento poético en la lírica inglesa*.

A Gil de Biedma, esta poesía de la experiencia de anticipación no deja de asombrarle: recordemos que ya había esbozado el punto en el primero de sus ensayos cernudianos; vuelve a esto en el último, como final reconocimiento: “Ocurre así que en *Invocaciones*, bastante antes de que Cernuda hubiera leído a Browning, encontramos dos espléndidos monólogos dramáticos: “Soliloquio del farero” y “La gloria del poeta” (2001: 391).

La dialéctica de la relación maestro-discípulo atraviesa esos discursos en los que la distancia crítica del discípulo crecido, no puede disimular el asombro que generaron las primeras lecturas ni la sobriedad efectiva de los últimos versos.

2. Cernuda en el homenaje intertextual de García Montero

Luis García Montero (Granada, 1958) es el poeta más representativo de una de las tendencias (para muchos, la hegemónica) por donde discurre la lírica española de los últimos veinticinco años: la llamada **poesía de la experiencia**.

Su lírica, inscrita en un paradigma *realista*, parte de la concepción de la poesía como una práctica social de carácter histórico e ideológico, la voluntad de comunicación y el acento puesto en la inteligibilidad del mensaje con el objeto de incidir sobre el lector; a eso se añade la atribución de naturaleza ficcional al género y el carácter narrativo y coloquial de la escritura. Esa fue su poética inicial, compartida por los miembros de la Otra sentimentalidad, grupo surgido a comienzos de la década del 80 en la ciudad de Granada, para defender la posibilidad de una poesía de corte materialista que pudiera enfrentar al culturalismo decadente de los Novísimos y al mismo tiempo mantuviera una vigilancia dialéctica respecto al realismo al uso (WAHNÓN 2003: 499).

Promediada la década y sin abdicar de nada de lo precedente, García Montero integra lo que dio en llamarse también poesía de la experiencia: esa tendencia, más vasta, más heterogénea y menos radicalizada, lo reconoce como poeta modélico, teorizador y referente. En efecto, es el poeta granadino quien reflexiona teóricamente sobre la categoría que dio nombre a la formación poética: la **experiencia**, a la que define como “una versión literaria de la realidad, hecha a partir de los elementos de una experiencia común (...) que involucra al lector, complica su ánimo y funciona literariamente” (GARCÍA MONTERO 1993: 122-123).

Esa tendencia, que traspone el cambio de siglo y perdura hasta hoy, aunque con contornos menos nítidos, tuvo el mérito de galvanizar a poetas de toda la Península con un rótulo que terminó por imponerse, aunándose en esta formación discursiva nuevas voces y otras anteriores que parecieron alinearse en torno a un programa estético que coincide en estas afirmaciones programáticas: la poesía como esencia intemporal no existe, sólo existen los textos y estos no enuncian verdades preexistentes, las inventan; no expresan nada ni a nadie en particular al modo de un “reflejo”, sino que buscan construir un personaje verosímil y crear una experiencia que afecte al lector, provoque su adhesión y reconocimiento. ¿Cómo se fabrica esta ficción? A través del oficio, de la técnica, pero sobre todo mediante un análisis ideológico de los sentimientos. Al poner el poeta del 80 la clave en la experiencia como núcleo articulador de la palabra y la

realidad, instituye una tradición que vincula a los nuevos poetas experienciales con sus precursores de la promoción del 60 y con Cernuda, atento lector de la poesía inglesa del posromanticismo victoriano.

Como en *mise en abîme*, García Montero en su último libro *Vista cansada* (2008) rinde su homenaje a Cernuda a través del uso muy particular de la intertextualidad, en poemas que –a su vez– involucran a Gil de Biedma como lector de Cernuda y como su maestro personal en el *juego de hacer versos*. Esa original forma de *apropiación* del legado de sus antecesores nos hizo optar por su discurso poético y no por sus ensayos cernudianos. Según ya dijimos, definirse “primero como lector” es un gesto que García Montero comparte con Gil de Biedma. Ni uno ni otro hacen referencia a la lectura apasionada (aunque la incluyen) sino a la lectura analítica y reflexiva de quien sabe que las escrituras precedentes son su *caja de herramientas*, en el sentido que da Foucault (1985: 85) a la expresión: no sistemas, sino instrumento para futuras construcciones.

La intertextualidad como sedimento de voces ajenas leídas es la estrategia destinada a filiarse dentro de una tradición, la inserción de citas y alusiones, la táctica del poeta que sabe que el suyo es un oficio meditado, en cuanto ha de dar cuenta de una vida moral. El texto resulta entonces una urdimbre, una mirada interpretativa de la experiencia y, simultáneamente, de lo ya dicho por otros sobre experiencias similares (2003: 64 y ss.). Es frecuente en toda su obra el motivo de la biblioteca como repertorio, como cifra de posibles literarios; la biblioteca ideal de un escritor está recogida y bien ordenada en su propia obra, a veces con los nombres al descubierto, otras, con los libros al revés para ocultar los títulos del lomo. Para conocer a alguien es importante saber los libros que lee y la postura que toma ante ellos (2003: 83).

De *Vista cansada* puede decirse que es una autoficción lírica destinada a realizar una revisión y balance de lo vivido y de lo escrito a lo largo de la trayectoria del personaje poético; el procedimiento discursivo dominante es la intertextualidad, como estrategia destinada a rendir homenaje a ciertos poetas que reconoce como maestros, pero subsidiariamente, a filiarse dentro de la tradición a la que ellos pertenecen.

El epígrafe de Eliot, que encabeza la primera de las seis partes en que se divide el libro, pertenece a los *Cuatro Cuartetos*:

*And on the deck of the drumming liner
Watching the furrow that widens behind you,
You shall not think the past is finished
Or the future is before .³*

La sola inclusión del texto de Eliot, no sólo actúa como indicador catafórico de uno de los ejes semánticos del texto, el paso del tiempo y la memoria, sino que nos remite a un referente común a los tres poetas que vinculamos en el presente trabajo.

El título del primer poema de *Vista cansada*, “Preguntas a un lector futuro” remite de inmediato al de Luis Cernuda “A un poeta futuro” de *Como quien espera el alba*. Los dos poemas tienen un destinatario explícito, ya prefigurado en el título, que habrá de dar sentido a la creación, a través del acto de lectura. Sin embargo, los dos ilustran concepciones poéticas radicalmente opuestas. Cernuda concibe al poeta como un ser diferente en naturaleza y función, que cifra en el arte la pasión y razón de su existir. Su fe en la poesía como auténtica forma de vivir se proyecta hacia el porvenir; en el cierre del enunciado, el yo es conclusivo: “Y entonces en ti mismo mis sueños y deseos / tendrán razón al fin, y habré vivido”. Su mito personal de la *diferencia y la incomprensión* le había llevado a dudar de la valoración de su obra por los lectores de su tiempo, por lo tanto la suya es una apuesta a la plena inteligibilidad por los lectores futuros. En su poema introductorio a *Vista cansada*, Montero manifiesta una poética diferente: el yo-poeta se muestra agradecido a quien rescate sus versos, pero su vitalismo no puede sino condolerse por la imposibilidad del rescate de su vida. “Pero no me consuela, / si yo no puedo recordar mi vida”. Quien ha centrado su programa autorial en la comunicabilidad, y contado con el reconocimiento del lector cómplice, no cifra sus dudas sino en el paso del tiempo y su fin inexorable: nadie habrá de rescatarlo personalmente de la muerte.

Esta diferencia no anula la admiración del granadino por Cernuda, como lo demuestra en intertextos tomados del poeta del 27 a lo largo de toda su trayectoria. En *El jardín extranjero* el homenaje a García Lorca que le sirve de cierre, “A Federico con unas violetas” toma el título del poema cernudiano “A Larra con unas violetas”, de *Las nubes*. La cita de Cernuda aparece no sólo en el título, sino con leves modificaciones en el interior del texto, según técnica aprendida por Montero en Jaime Gil de Biedma.

También en *Habitaciones separadas* hay citas del poeta sevillano:

³ “Y sobre la cubierta del ruidoso navío / mirando la estela que detrás se va ensanchando/ No pensarás que el pasado ha terminado / o que el futuro está por delante” (traducción nuestra).

“Fotografías veladas de la lluvia” lleva un epígrafe de Cernuda que se reproduce al final del texto en una cita ampliada “Cuando la muerte quiera / una verdad quitar de entre mis manos / las encontrará vacías...” por último, *La intimidad de la serpiente* se abre con la cita del último párrafo del poema en prosa “Lo nuestro” de *Variaciones sobre un tema mexicano*: “¿Riqueza a costa del espíritu? ¿Espíritu a costa de la miseria? Ambos, espíritu y riqueza, parece imposible reunirlos”.

Centrándonos en el poemario elegido, “Democracia”, de *Vista cansada*, el canto exultante por la libertad conseguida tras la muerte de Franco incluye a los poemas de Cernuda, como símbolos de todo lo proscrito por la censura y de todos los muertos en el exilio:

Por los libros de Freud y de Marx
por las guitarras de los cantautores
por los que salen a las calles
y no se sienten vigilados.

.....

Por las banderas libres en las plazas,
igual que peces de colores,
por un país altivo,
mayor de edad, pero con veinte años,
por los viajes a Londres y París
por los poemas de Cernuda
venga a mí tu palabra.
(2008: 68)

En la sección siguiente hay otro poema-homenaje: el dedicado a Jaime Gil de Biedma, titulado familiarmente “Jaime”, en el que se fundamenta, poéticamente, todo un programa de escritura. Este poema cumple la misma función de reconocimiento de un magisterio: que el rotundo “...Cernuda no influye, enseña” biedmaniano.

Que la vida y los libros
son brazadas de un mismo nadador
resulta fácil de entender.
A la luz del recuerdo
la lluvia sucedida en una página
suele caer en los tejados
de la ciudad más nuestra.

De mil formas se puede comprender
la existencia real

de lo que vive a cuenta de las nubes,
Yo lo aprendí leyendo a Jaime Gil de Biedma

El poema comienza con una cita muy transformada de “Que la vida iba en serio...” verso inicial de “No volveré a ser joven”, de *Poemas póstumos*. Sólo las tres primeras palabras se repiten textualmente; “uno lo empieza a comprender más tarde”, el segundo verso de Biedma, se transforma en “resulta fácil de entender” en el poema de García Montero. El objeto de ese ‘comprender’ / ‘entender’ varía sólo formalmente en ambas composiciones: “que la vida iba en serio” “que la vida y los libros / son brazadas del mismo nadador”, ya que en definitiva, en ambos casos, se hace alusión a una cuestión existencial.

El aprendizaje al que alude el verso consiste en lo que Gil de Biedma llamaba **operaciones de lectura**, es decir: escribir como poeta que lee y traducir esa lectura previa en citas, explícitas algunas e implícitas o no marcadas otras, pero de versos muy conocidos, que serán inmediatamente reconocidos por el lector.

A partir de la tercera estrofa de “Jaime” se evoca, por alusiones sostenidas a los temas de la poesía del catalán y a la “apropiación” personal de una poética: “A cuenta de aquel joven que buscaba / la civilización de las noches de junio, y de una Barcelona de posguerra (...) yo habité los poemas / que me fueron haciendo como soy”. Y a continuación aparece el motivo de la personalidad desdoblada y la conciencia de ser otro y otros, tan frecuente en la lírica de Biedma.

Creemos que ese desdoblamiento empleado como procedimiento de remisión a la lírica del maestro, también puede tener una segunda lectura: aludir al sentimiento de proximidad del discípulo, que duplica en sus poemas la voz heredada:

con dos llaves, dos ropas y una luz
que viene de otra parte.
He llegado al espejo de una casa
vestido con las ropas del otro domicilio.

La conclusión precisa el carácter de la deuda contraída:

La herencia literaria
se pide como un crédito.
Yo lo aprendí en Granada, meditando
palabras de familia
con Jaime Gil de Biedma.
(2008: 80, 81)

Tres ideas queremos destacar en el cierre del poema, en relación con el tema del artículo: la primera es la imagen que utiliza para referirse al acto de apropiarse de una tradición (“La herencia literaria / se pide...”) y que puede considerarse como una réplica del tópico **préstamo literario**, puesto que el concepto de herencia supone para el heredero tomar el lugar de, representar al causante de la heredad, algo mucho más extenso y honroso que el simple préstamo. La segunda idea está marcada por el gerundio **meditando** que hace referencia a la actitud de lucidez crítica y de conciencia del creador, nunca pospuesta a favor de la espontaneidad expresiva. Y por último, la cita del último verso de “Poética”, de *Compañeros de viaje* (GIL DE BIEDMA 2001: 42) transformada por sustitución: “palabras de familia gastadas tibiamente” se convierte en “Yo lo aprendí en Granada meditando / palabras de familia / con Jaime Gil de Biedma”. En el texto de llegada: el atributo (“gastadas tibiamente”) es reemplazado por el circunstancial de compañía que además contiene el nombre completo del poeta homenajeado.

3. Conclusiones

Retornemos al comienzo: los versos transcritos de “A un poeta futuro” de Cernuda, fueron escritos durante el transcurso de la Segunda Guerra Mundial; en un momento en que se renovaba la pregunta de Hölderlin sobre la función de la poesía en tiempos de miseria, el yo lírico mantiene su fe en la poesía como forma de vida, se proyecta hacia el porvenir e imagina al poeta que pasados muchos años, abra su libro y se emocione con sus versos.

Esta confianza en su posteridad, que contrasta llamativamente con su prevención ante los lectores de su tiempo, encuentra pleno sentido en la recepción de su obra en la poesía española de posguerra y en la contemporánea. Jaime Gil de Biedma y García Montero representan un aspecto de la tradición cernudiana: el vinculado con la poesía de la experiencia y su raíz inglesa. En el reconocimiento ético y estético de la moral solitaria del sevillano coinciden con otros tantos lectores futuros de Cernuda: los poetas del grupo Cántico de Córdoba; contemporáneos de Gil de Biedma, como Francisco Brines y José Ángel Valente; el novísimo, Luis Antonio de Villena. Poeta éste que en libros como *Hymnica*, *Huir del invierno* o *La muerte únicamente* (título extraído del poema cernudiano “La gloria del poeta”) actualiza el hedonismo del primer Cernuda, no por eso descuida su dimensión ética de maestro:

¿Y qué es lo que atrae en Cernuda, talvez el poeta de ese grupo que hoy más apetecen los jóvenes? En primer lugar la perfección de su poesía, y después –íntimamente anudado a eso– la verdad de su vida reseñada por su palabra. El haberse sabido mantener siempre fiel a su ideal, su ser él mismo contra viento y mareas (DE VILLENA, 1999: 56).

Referencias bibliográficas

CERNUDA, Luis. *Poesía completa*. Madrid: Siruela, 1993. (Obra Completa, 1).

DE VILLENA, Luis Antonio. *Introducción a Las nubes y Desolación de la Quimera*. Madrid: Cátedra, 1999.

GARCÍA MONTERO, Luis. *Poesía (1980-2005)*. Barcelona: Tusquets, 2006.

_____. *Vista cansada*. Madrid: Visor, 2008. (Palabra de Honor).

GIL DE BIEDMA, Jaime. *Obra Completa*. Barcelona: Biblioteca Gil de Biedma; Mondadori, 2001. 3 v.

LANGBAUM, Robert. *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. Granada: Comares, 1971.

RIERA, Carme. *La escuela de Barcelona*. Barcelona: Anagrama, 1988.

SCARANO, Laura. *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Biblos, 1994.

STEINER, George. *Los logócratas*. México: Fondo de Cultura Económica-Siruela, 2007.

La escena educativa para la configuración de la memoria de la Guerra Civil española. El problema de la transmisión en las películas *La lengua de las mariposas* y *Soldados de Salamina*, con breve alto en *El sueño de la maestra*

Mariela Sánchez¹

Resumen: Este artículo aspira a considerar las películas *La lengua de las mariposas*, *El sueño de la maestra* y *Soldados de Salamina*, a partir de dos preguntas: cómo se pone en escena la transmisión de algún saber y del pasado traumático en estas realizaciones apelando a ficcionalizar una relación particular entre alumno y docente, y cómo esta forma de “memoria fílmica” de la Guerra Civil (y en uno de los tres casos también del franquismo) puede pensarse como una herramienta viable para llevar a clase. Aunque den cuenta de dos momentos divergentes de la escuela española, las instancias de transmisión en las películas seleccionadas muestran un singular tratamiento de la relación docente-alumno en lo que atañe a la Guerra Civil. El objetivo de este trabajo es observar la forma en que se aborda ese intercambio. Para eso, deberá ser tomado en cuenta el fenómeno de transposición existente en el pasaje de texto literario a texto fílmico, ya que especialmente en el caso de *Soldados de Salamina* hay significativos elementos que hacen que se trate no meramente de una adaptación sino de un producto considerablemente autónomo, de un texto “otro”.

Palabras clave: memoria; transmisión; Guerra Civil; cine

Abstract: This article aims to consider the films *La lengua de las mariposas*, *El sueño de la maestra* y *Soldados de Salamina*, from two questions: how is staged transfer of knowledge and a traumatic past in these embodiments fictionalising appealing to a particular relationship between student and teacher, and how this form of “memory film” Civil War (and one of these three cases also Franco’s dictatorship) can be thought of as a viable tool to bring to class. Although aware of two divergent moments of the Spanish school, instances of transmission in the selected films show a single treatment of student-teacher ratio in relation to the Civil War. The aim of this study is to observe how this exchange is discussed. To this must be taken into account the transposition phenomenon existing in the passage of the literary text to film text, especially in the case of *Soldados de Salamina* where there are significant elements that made it not merely an adaptation but substantially an independent product, an “other” text.

Keywords: memory; transmission; Civil War; movies

¹ Profesora y Licenciada en Letras, docente de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). Becaria de doctorado del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (Universidad Nacional de La Plata – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). Dirección electrónica de contacto: maripausanchez@yahoo.com.ar

1. Introducción

El presente trabajo aspira a considerar las películas *La lengua de las mariposas*,² (de 1999, dirigida por José Luis Cuerda, con guión de José Luis Cuerda, Rafael Azcona y Manuel Rivas, y basada en textos de Manuel Rivas); *El sueño de la maestra*,³ (de 2002, dirigida por Luis García Berlanga, con guión también suyo), y *Soldados de Salamina*,⁴ (de 2003, dirigida por David Trueba, con guión suyo, y basada en la novela homónima de Javier Cercas) a partir de dos preguntas: cómo se pone en escena la transmisión de algún saber y del pasado traumático en estas realizaciones apelando a ficcionalizar una relación particular entre alumno y docente, y cómo esta forma de **memoria fílmica** de la Guerra Civil (y en uno de los tres casos también del franquismo) puede pensarse como una herramienta viable para llevar a clase. Esta última pregunta es formulada no a los efectos de realizar un exhaustivo estudio de posibilidades, sino para explorar algunas hipótesis. Se procurará tomar ambas preguntas a la luz de las consideraciones de Lorenz, Jabbaz y Lozano, y Hassoun acerca del problema de la transmisión. El trabajo se estructurará con una fase preliminar, de carácter más bien descriptivo acerca del argumento (de las zonas de las películas pertinentes para el tema seleccionado), y un momento posterior en el que se hallen subyacentes las preguntas disparadoras en relación con algunos de los textos teóricos estudiados.

Aunque den cuenta de dos momentos divergentes de la escuela española, las instancias de transmisión en las películas de Cuerda y Trueba muestran un singular tratamiento de la relación docente-alumno en lo que atañe a la Guerra Civil. El objetivo de este trabajo es observar la forma en que se aborda ese intercambio entre un maestro y un niño, en un caso, y entre una profesora y un adolescente en otro. Para eso, deberá ser tomado en cuenta el fenómeno de transposición existente en el pasaje de texto literario a texto fílmico, ya que especialmente en el caso de *SDS* hay significativos elementos que hacen que se trate no meramente de una adaptación sino de un producto considerablemente autónomo, de un texto **otro**.

2. La lengua de lo elidido

La película *LM* actualiza a fines de los años 90 el tema de la Guerra Civil española, más precisamente su estallido. Allí la relación entre un maestro y un

2 De ahora en más, abreviada como LM.

3 En lo sucesivo, SM.

4 En lo sucesivo, SDS.

niño, don Gregorio y Moncho (alias Pardal), respectivamente, se construye sobre lo prohibido, lo que no se puede abordar. Desde el título del relato, con la referencia a algo que solamente se puede ver con ayuda de un microscopio, cuyo envío depende de Madrid, y que llega demasiado tarde, hasta muchos otros detalles menos evidentes que el título demuestran lo oblicuo que resulta el saber cuando están amenazados los valores republicanos.

El momento más claro en cuanto a qué se puede legar más allá de las palabras está dado por diferentes momentos de transmisión de conocimiento, pero especialmente materializado por una escena que consiste en el préstamo de un libro que es producto de la biblioteca del maestro; en el libro se cifra un pacto de transmisión acerca de aquello que puede cederse y aquello que debe permanecer en espera. Don Gregorio, cuando va a prestarle un libro a Moncho, se acerca primero a una estantería de la que extrae *La conquista del pan*, de Kropotkin, título que observa y descarta, tras lo cual se dirige a otro estante del que extrae *La isla del tesoro*, de Stevenson. Esa escena, que no aparece en el texto literario de Manuel Rivas, llama la atención no sólo por la decisión de no sumergir al niño en la lectura de Kropotkin, sino también porque da cuenta de algo aparentemente más banal pero también portador de peso semántico: una disposición del espacio aparentemente organizada. Dos estanterías distintas, dos géneros diferentes: ensayo y ficción no se mezclan; la fantasía parece seguir siendo el espacio propicio para el niño. Pero llama la atención que esta especie de velo que tiende la ficción dentro de la ficción (*La isla del tesoro* dentro de *LM*) se relativiza o se adelgaza en las instancias de transmisión oral. Cuando el maestro, ante una inquietud del niño, le habla de algunas concepciones religiosas, aparece una postura clara al negarse la existencia del infierno, que queda aludido como producto de la imaginería cristiana en la que hasta aquel momento ha sido formado Moncho a través de la figura materna y de una autoridad eclesiástica. La palabra, la transmisión oral en el encuentro cara a cara (y fuera del ámbito formal de la educación), se potencia en la película. La imagen – a través de recursos específicos como los primeros planos – y el sonido son fundamentales para el aprovechamiento de esa interacción.

3. El problema de la lengua: la educación y una disputa histórica

Hay algunas cuestiones relativas a la lengua que, más allá del título del relato y de la película a la que dio origen, influyen en la temática de la educación en un enclave histórico determinado en el objeto de estudio que aquí se seleccionó.

Por un lado, no se puede soslayar que el texto literario de Manuel Rivas está escrito originariamente en gallego, una de las lenguas minorizadas de España. En algún fragmento del relato traducido, incluso, se hace necesario aclarar que un determinado pasaje está en castellano en el original, matiz que en la traducción al castellano se pierde. En la película, esto salta a la vista (o mejor, al oído) en dos momentos: el recitado de un poema de Antonio Machado y la presentación de la banda de músicos, cuyo líder se jacta de utilizar el castellano debido a que viajaron a Hispanoamérica. En la película con audio en gallego, esos dos momentos quedan en castellano.

Por otra parte aparece el latín, reforzando a su vez una disputa entre dos modelos de educación: la educación laica, uno de los aspectos en los que más se destacó e innovó la II República, y la instrucción religiosa. Se da un pequeño duelo lingüístico en latín entre el cura y don Gregorio. El problema – según el cura – es que Moncho ha perdido la memoria superficial que implica la reiteración formularia e irreflexiva (pierde la cuenta de los “*ora pro nobis*” y no sabe cómo continuar) para dar paso a una posibilidad de memoria más genuina, que se está construyendo sobre la base de sus vivencias y aprendizajes. Eso, que tampoco está en el relato de Rivas, constituye uno de los ejes del *agón* (en términos de lucha o combate) que se configura en torno al conocimiento. De unos contenidos estancos y tendientes a la reproducción, el niño se abre a las diferentes ventajas que le ofrece el sistema educativo del maestro republicano, no sólo en lo que respecta a cuestiones inmediatas,⁵ como la posibilidad de aprehender la naturaleza en contacto con ella, saliendo del aula, sino también accediendo a una historia que a generaciones anteriores no les habían transmitido. La sorpresa que manifiesta la madre cuando su hijo le comenta que las papas proceden de América es un claro ejemplo de eso. El hecho de contemplar a América como una tierra proveedora de alimentos sin los cuales la España de los padres de Moncho no se puede imaginar es también significativo, pues durante las dictaduras se exacerbaban las muestras de poderío y asimetría, mientras que la II República tendió a advertir esa retroalimentación que supone América para España. Incluso antes de la inserción de Moncho en la

5 Al hablar de una “ética de la transmisión”, Hassoun puntualiza que “[e]sta ética (...) [r]equiere que cada uno pueda ofrecer a las generaciones siguientes no solamente una pedagogía, no solamente una enseñanza, sino aquello que les permitirá asumir un compromiso en relación a su historia, es decir, a su manera de concebir su propia vida, su propia muerte” (1996, 168). Es un ejemplo contundente, en ese sentido, la transmisión intergeneracional que se da entre don Gregorio y Moncho cuando muere la madre de la hija extra-matrimonial del padre de Moncho, ante lo cual el niño comienza a expresar su temor a la muerte.

educación formal, en el imaginario América ya está instalada como la vía de escape para evitar los supuestos maltratos del maestro (Moncho quería emigrar porque le habían dicho que los maestros pegaban). Esa fantasía con América toma cuerpo y se especifica a través de la voz autorizada del maestro.

Siguiendo a Federico LORENZ (2006) – si bien su análisis es sobre una trama bien diferente, ya que en *La noche de los lápices*⁶ el contacto con el horror es intenso y constante desde el momento de los secuestros, y no sólo una coda que no se pone en escena, como ocurre en *LM* – resultan pertinentes para esta lectura y para la pregunta inicial de este trabajo el tema de la utilización de una película clave en relación con un aspecto histórico y las potencialidades de transmisión que posibilita. *LM*, al igual que *NL*, resulta a primera vista un recurso didáctico apropiado para presentar la cuestión de las arbitrariedades del estallido de la Guerra Civil. De hecho, al menos en Buenos Aires, se la ha empleado en más de un curso o ciclo dirigido a personas no especialistas en la materia. Ahora bien, así como Lorenz advierte para la recepción de *NL* un primer momento de denuncia, que se complementa con un momento posterior de comprensión (LORENZ, 2006: 291), *LM*, para un aprovechamiento más o menos detenido, también requeriría esas dos instancias. Pese a que en el momento de su puesta en circulación han pasado décadas desde el comienzo de la Guerra Civil, no debe dejar de considerarse que durante muchos años la historia que se transmitió estuvo digitada por el poder dictatorial; los treinta y seis años de franquismo obviamente hicieron mella en la transmisión posterior, en la cual aún sigue habiendo reparos. El caso de Galicia tiene, entre otros, el agravante de que durante dos décadas, ya en democracia, el presidente de la Xunta fue un ex funcionario del franquismo (Manuel Fraga). Entonces la película, basada en un texto de autor gallego que milita por la memoria histórica, y ambientada en una aldea gallega, debe verse teniendo en cuenta ese contexto (o al menos se aprovecha más con una mayor contextualización). El argumento, despojado de toda la complejidad subyacente, puede caer, si se lo percibe desde una mirada acrítica y solamente cautivada por la clásica relación *senex-puer* (MACCIUCI, 2006: 186), en una ritualización como la que señala Lorenz en relación con *NL* (2006: 291). La caracterización de algunas de las víctimas las presenta como “inocentes” y “apolíticas”. No es ése el caso del maestro ni del padre de Roque (el amigo de Moncho que en los primeros momentos de la sublevación militar se moviliza con otros vecinos para apoyar al alcalde republicano), pero

6 De ahora en más *NL*.

sí, aparentemente, del feriante del que sabemos que se dedicaba a diario a promocionar las virtudes de un pajarito que adivinaba la suerte, y también es la situación, al menos con los datos que tenemos, del músico compañero de banda de Andrés, el hermano de Moncho, que se presenta como un personaje cándido, sin activa militancia que parezca poner en peligro el éxito del golpe. El final de *LM* puede pensarse a la luz de lo que indica Lorenz; puede dejar al espectador que desconoce cómo se fue gestando la sublevación contra un gobierno legalmente electo, qué sectores sociales intervinieron, etc., sometido a una “parálisis frente al horror o la incompreensión” (LORENZ, 2006: 291).

Tal como sigue expresando Lorenz: “no parece haber una ‘proporcionalidad’ entre la dimensión del castigo y la falta cometida” (2006: 292). Ninguno de los detenidos que son llevados en el camión (cuya suerte posterior desconocemos pero que podemos intuir) ha dado muestras de constituir una amenaza significativa para el presunto orden que **la otra España** dice defender. Una biblioteca con textos revolucionarios y una serie de técnicas de enseñanza que promueven la participación y el diálogo no resultan a los espectadores no especializados del último entresiglo en modo alguno una amenaza de ningún orden. Siguiendo una vez más a Lorenz, es preciso aclarar que no se trata de justificar el castigo o la persecución, sino de lo contrario, de reconocer la gravedad del asunto con la mayor cantidad de detalles de entorno de los que se pueda dar cuenta, por ello mismo es menester “reponer contexto histórico incluso en un hecho desmedido como éste”, concluye Lorenz (2006: 292). Y eso se hace necesario porque hay claramente una “lectura dualista de las relaciones humanas y sociales”, “una categorización en ‘buenos’ y ‘malos’ [que] dificulta analizar posiciones intermedias” (LORENZ, 2006: 292). Estos son, si no reparos o resistencias a su proyección, sí cuidados que convendría tener a la hora del empleo de esta película como material de clase para poner en foco un pasado signado por una violencia prolongada y de brutales consecuencias.

En *LM* se ilustra muy bien el postulado de LORENZ acerca de que “[I] a experiencia del horror es intransferible”.⁷ De hecho la película finaliza en el momento de la detención del maestro. Lorenz observa que

7 Esto se advierte también en *Soldados de Salamina* en la medida en que habrá una zona vedada a la transmisión.

la imagen de jóvenes nutridos de altos valores e inocentes que agiganta proporcionalmente la perversidad de la represión impacta con fuerza (...) y es tanto la principal ventaja como la principal dificultad de un ejercicio de memoria que se impone pero cuyos símbolos no son sometidos a la crítica (LORENZ, 2006: 293).

Claro que Lorenz está pensando además en la empatía que produce una película protagonizada por jóvenes.⁸ Pero también eso es funcional para alertar sobre la necesidad de contextualización en *LM* pues la imagen por momentos bastante edulcorada de un maestro, en el que se concentra una suma importante de virtudes, genera una especie de **ajenidad** como la que Lorenz advierte en una posible recepción acrítica de *NL*; una condición que “dificulta que los alumnos (...) sientan [las experiencias de los protagonistas] como parte de su propio pasado” (2006, 293). Lo mismo puede ocurrir con una exhibición de *LM*, con una **ajenidad** aún más palpable por la brecha temporal que hay entre los sucesos y la realización del *film*, y más determinante aún si pensamos contextos de exhibición en un país que no estuvo sometido recientemente a una dictadura tan extensa.⁹ La imagen del maestro en la película está fuertemente cargada de una mitificación. Recuérdese por ejemplo cuando Moncho sufre un ataque de asma y don Gregorio lo levanta en brazos y lo sumerge en el agua para salvarlo, en una suerte de **bautismo laico** que viene a reemplazar la España católica por los aires renovadores de la II República, que en realidad está ya eclipsándose.

4. De los sueños de la República a *El sueño de la maestra*

El sueño de la maestra es una obra maestra que exhibe con humor negro la práctica de la pena de muerte y una particular transmisión del accionar del franquismo por parte de una grotesca docente a sus alumnos. Ese corto resulta ejemplar en cuanto a la condensación de mecanismos de tortura y muerte, con el agravante de que los coprotagonistas son niños. La violencia que queda elidida en *LM*, plasmada en un final que sintetiza unas consecuencias que podemos

⁸ También ofrecen ese plus las películas protagonizadas por niños, cuestión que se cumple, sin dudas, en la interpretación del coprotagonista Manuel Lozano en el papel de Moncho, acompañando a Fernando Fernán Gómez.

⁹ No quiero dar a entender, con esto, que las dictaduras pueden medirse en términos de duración, que lo cualitativo va a ser directamente proporcional a lo cuantitativo, pero no se debe dejar de lado esta particularidad del caso español y los efectos que suelen provocar estas precisiones en espectadores no interiorizados en la materia.

prever pero que no se hacen explícitas,¹⁰ alcanza en *El sueño de la maestra* una visualización deliberadamente incómoda, que lleva al espectador a una recepción compleja, donde el humor es pieza fundamental pero sobre todo por lo desolador de su efecto, donde se escenifican la muerte y las exageraciones tienen la capacidad de hacer desvanecer las sonrisas en muecas de espanto. Sobre los niños aplica la maestra los diferentes mecanismos de la pena de muerte para demostrar detalladamente el accionar de cada uno de los dispositivos. Aquí, como en el libro de Cercas que dio origen a la película *SDS*, se apela a los juegos onomásticos con los personajes. Uno de los niños, aquél que es sometido a la silla eléctrica, es **Rafaelito** en un momento, y **Azconita** luego.¹¹

La película, por medio de los extremos de grotesco sobre la base de los cuales avanza la trama, constituye una de las críticas más claras contra un sistema educativo funcional al régimen franquista, deudor de una religiosidad vacía y a la vez condescendiente con una apertura solo permeable a ventajas económicas y de consumo. Aquí, como en el aula de don Gregorio, estamos ante un espacio permeable: en el caso de don Gregorio entra en una ocasión el padre de un niño con dos capones muertos para **incentivar** al maestro para que éste castigue a un niño, José María, ya que el padre opina que solamente así aprenderá. En *SM* entran los hombres que traen una heladera y un producto que cautiva a la maestra, la Coca-Cola. En este caso no hay rechazo alguno; más allá de la crítica al sistema capitalista y al consumismo de la España **de apertura**, es importante advertir, a los efectos de la transmisión, la presencia o no de factores que interfieren en la relación docente-alumno. Vemos que la puesta en imagen de una escena de transmisión puede hacerse más efectiva en tanto muestre lo que tiene de supuesta, en tanto dé cuenta de la incomunicación que entraña, aún a costa de que (o precisamente gracias a que) esa demostración sea a través del ridículo. Ese corto, como un material complementario que incomoda construcciones forjadas con valores irrefutables – como la libertad que enarbola don Gregorio en *LM* – puede constituir un recurso sumamente interesante para repensar la transmisión docente-alumno a partir de una particular ficcionalización de esa.

10 Es bastante lógico concluir que el maestro y los demás detenidos van a ser “paseados”, eufemismo que reemplaza una realidad de secuestro con destino incierto, seguido de fusilamiento en la mayoría de los casos.

11 Hay varias alusiones a españoles relacionados con el cine; por ejemplo, otro de los alumnos se apellida Almodóvar. La ficcionalización se maneja también en esos aspectos con notorias dosis de referencialidad.

5. El “héroe” y su configuración en el ámbito de la educación formal

En la película *SDS*, en relación con la novela de Javier Cercas, el cambio de soporte trae aparejado un cambio de oficio y de género. El personaje homónimo de Cercas en la novela, aquel escritor frustrado que ejerce el periodismo como un oficio que remeda la escritura pero que no está a la altura de un profesional, pasa a ser en la película una profesora de secundario interpretada por Ariadna Gil. A su vez, además de otros cambios significativos, se produce el reemplazo del personaje del escritor Roberto Bolaño, que originariamente tenía un rol determinante, por un estudiante interpretado por Diego Luna. Ese personaje resulta esencial para construir la figura del héroe y es llamativo cómo la transmisión opera aquí en sentido inverso al esperado, ya que es el alumno quien, a través de su composición sobre el tema del héroe, le dará material a la profesora para conseguir el elemento que ella necesita para cerrar la historia de un libro que está escribiendo. De todos modos, la transmisión opera aquí también con alguna interferencia. En el acotado espacio de la composición escrita, típico y muchas veces fosilizado ejercicio escolar, que parece necesitar una introducción, un nudo y un desenlace, se cristaliza la figura del héroe – a pesar de que no se lo pueda definir de manera cerrada – pues el estudiante se queda con la certeza de que ha conocido a uno que ha estado en diferentes batallas, que tiene escrita en su cuerpo la historia a base de cicatrices, que no da lugar a objeciones. Ahora bien, aunque se dé esta cristalización, también hay que reconocer que se produce una relativización de los parámetros a través de los cuales configurar a un héroe y hacerse a la idea de su existencia. Un hombre común, sin atributos sobresalientes visibles (Miralles se enrola más por motivos familiares que por convicción política propia), mediante un gesto noble desconocido para las páginas de la historia, puede devenir héroe, sin necesidad de consagración por los medios habituales. El **héroe** ignoto, Miralles – pese a su negativa respecto de la participación en el fusilamiento sobre el cual la profesora-escritora lo interroga, ella deja deslizar una sombra de duda – permite poner en escena algunos matices más que el don Gregorio de *LM*. La relación entre niño y maestro en la película basada en el texto de Rivas¹² es algo puro, que transita incluso – aprovechando los exteriores de la filmación – una especie de *locus amoenus* en el que se da una relación casi idílica con la naturaleza. La relación entre alumno y docente en la película *SDS* es mucho más problemática (en *LM* hay sólo un temor inicial del niño

12 En realidad basada en tres textos del autor: un relato homónimo de la película, pero también con elementos de otros dos relatos, “Un saxo en la niebla” y “Carmiña”, todos procedentes del libro *¿Qué me quieres, amor?*

que se disipa pronto) y surge un efímero enamoramiento que entra en juego con otros conflictos internos del personaje de la profesora.¹³

La pregunta que se hacen Jabbaz y Lozano, “¿Cómo transmitir una memoria sin recurrir a dicotomías fáciles que encubren las continuidades existentes y atraviesan los distintos momentos históricos?” (2001, 121), ampliatoria de las preguntas planteadas aquí inicialmente, puede responderse en parte con la utilización de la película *SDS*, ya que la polarización entre buenos y malos está mucho más difuminada y es por tanto menor el riesgo de una lectura maniqueista, al menos en torno al tema del héroe como herramienta de transmisión del pasado traumático.¹⁴

A su vez, aquí se tematiza algo en lo que se detienen Jabbaz y Lozano, el ámbito de la familia como transmisor del legado, ámbito caracterizado muchas veces por “silencios [y] negaciones con diversas modalidades” (JABBAZ; LOZANO, 2001: 123). El hecho de que no se hable de esos temas en la casa familiar – aspecto aún más probable en relación con la Guerra Civil española, ante la cual muchos hijos y nietos desconocen aspectos esenciales concernientes a su familia – se advierte en las cuentas por cerrar que deja la muerte del padre de la protagonista. Por otra parte, hay una transmisión que sí se da, pero que está como fosilizada, la que se produjo entre el político y escritor Rafael Sánchez-Mazas y su hijo, el escritor Rafael Sánchez-Ferlosio. El padre se salvó de un fusilamiento, debido al desorden en que éste se dio, y a la gran cantidad de personas que fueron fusiladas en el final de la guerra. Luego de escapar un tramo y lograr ocultarse, un miliciano republicano lo descubrió pero no le disparó; según el relato de Sánchez-Mazas, le perdonó la vida. Ese miliciano es a quien la profesora de la película cree encontrar en Miralles, un anciano que se halla en un asilo de Francia y que se niega a recordar. El relato de Sánchez-Mazas referido por su hijo se ha transmitido tantas veces que ha perdido espontaneidad, por lo cual la apelación a una fuente de transmisión

13 Ella está procesando el duelo por la muerte de su padre y además se le interponen algunas dudas respecto de su sexualidad cuando entra en escena Conchi, una mujer que cuidaba a su padre y de la cual se hará amiga.

14 Si bien no podemos detenernos aquí en esto, cabe mencionar que en varios otros aspectos, *Soldados de Salamina* ha sido un texto que resultó criticado por más de un estudioso, debido a que muchos consideraron que había una mirada algo condescendiente con uno de los ideólogos del falangismo, Rafael Sánchez-Mazas, y también por el tratamiento que se hace de los hermanos Machado, en relación con los cuales parece darse a entender que la adscripción de ambos poetas a uno u otro bando se debió más al lugar donde los halló el estallido de la guerra que a convicciones personales.

viva, la posibilidad de hacer historia oral con Miralles, es lo que cautiva a una mujer relativamente joven, ajena a los hechos, pero que se ve movilizada para proceder a una investigación que permita una relectura y una reinterpretación de esos mismos hechos.

Hay otra de las preguntas en las que se apoya el trabajo de Jabbaz y Lozano que ilumina la idea de transmisión presente en *SDS*: ¿Cómo producir conocimiento a partir de la confrontación, del dolor, del interés individual y de la responsabilidad intelectual de la escuela? (2001, 127). Cabe recordar que la clase en la que se propone la composición sobre el héroe es motivada y planificada a partir de una noticia transmitida por la televisión que conmueve visiblemente a la nueva amiga de la protagonista, un episodio ajeno a la Guerra Civil, un fragmento de inmediatez absoluta que sensibiliza a quienes lo están viendo. Entonces se evidencia la cuestión bélica (y la figura de Miralles como héroe) a partir de que la instala el alumno en su composición; se invierte la carga ya que no hay una **bajada** del tema, sino que éste gana lugar a partir de un individuo en particular, un individuo que presuntamente no constituiría la voz más autorizada para la cuestión, ya que supuestamente **sabe menos** (es quien está en el rol del alumno) y a su vez probablemente haya tenido contacto menos prolongado con la historia local, ya que es un inmigrante. Sin embargo, si el alumno puede transmitir una parte desconocida de la historia de un protagonista desconocido, Antoni Miralles (cuyo nombre es tan ignoto para la historia oficial como la de los soldados rasos de la batalla de Salamina, de ahí el título del libro), es porque en el fondo “toda transmisión es re-transmisión” (HASSOUN, 1996: 169).

Por ello, el empleo de estas situaciones de transmisión como materiales que, a su vez, seguramente estarán pensados en función de alguna otra clase de transmisión, como un acercamiento al tema de la Guerra Civil desde un abordaje estético, o un análisis de las relaciones entre docentes y alumnos en torno al tratamiento de una problemática histórica (con posibilidades de extrapolar algunas características a cuestiones ajenas a la experiencia bélica y dictatorial española en particular), implica necesariamente un gesto de apropiación. En esa apropiación habrá un factor de creación, una intervención que implique que se esté manipulando de alguna manera el material, la transmisión-fuente, que estará “contrabandeando” – para usar la metáfora de HASSOUN – la memoria mediante el uso de una transmisión (la establecida entre personajes de tan paradigmáticas películas) para llevar a cabo otra especie de transmisión al utilizar el recurso en el aula, con estudiantes o con docentes en un taller, como antes se ha aludido. Ahora bien, esa presunta amenaza de lo **manipulado** o **contrabandeado** es justamente lo que abre sus posibilidades de apropiación constructiva. Es Hassoun

quien también afirma que “aquello que se transmite es del orden de una creación, en el mismo sentido que la escritura de un texto para aquel que se constituye en su depositario” (1996, 178). Si admitimos que:

la transmisión reintroduce la ficción y permite que cada uno, en cada generación, partiendo del texto inaugural, se autorice a introducir las variaciones que le permitirán reconocer en lo que ha recibido como herencia, no un depósito sagrado e inalienable, sino una melodía que le es propia (HASSOUN, 1996: 178)

...también en el caso de la apropiación de las películas sobre las cuales aquí se ha conjeturado tendremos la responsabilidad de “apropiar[nos] de una narración para hacer de ella un nuevo relato”; ese nuevo relato, sumado a toda contextualización que enriquezca la apropiación por parte de quienes se acercan al material por primera vez, es quizá parte del recorrido que, como señala Hassoun, todos (y podríamos agregar que muy especialmente los docentes) estamos convocados a efectuar.

Referencias bibliográficas

CERCAS, Javier. *Soldados de Salamina*. Buenos Aires: Tusquets, 2004. (Original de 2001).

HASSOUN, Jaques. *Los contrabandistas de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1996.

JABBAZ, Marcela; LOZANO, Claudia. Memorias de la dictadura y transmisión generacional: representaciones y controversias. In: GUELERMAN, Sergio (Comp.). *Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio*. Buenos Aires: Norma, 2001, p. 97-131.

LORENZ, Federico. El pasado reciente en la Argentina: las difíciles relaciones entre transmisión, educación y memoria. In: CARRETERO, M.; ROSA, A.; GONZÁLEZ, M. F. *Enseñanza de la historia y memoria colectiva*. Buenos Aires: Paidós, 2006, p. 277-295.

MACCIUCI, Raquel. La lengua de las mariposas: de Manuel Rivas a Rafael Azcona (o El golpe a la República de los maestros. *Revista Espacios*. Río Gallegos: Universidad Nacional de la Patagonia Austral, n. 2, p. 186-202, 2006. (Nueva serie).

RIVAS, Manuel. Carmiña. In: _____ . *¿Qué me quieres, amor?* Trad. Dolores Vilavedra. Madrid: Alfaguara, 1998, p. 107-112. (Original de 1996).

_____. La lengua de las mariposas. In: _____ . *¿Qué me quieres, amor?* Trad. Dolores Vilavedra. Madrid: Alfaguara, 1998, p. 23-41. (Original de 1996).

_____. Un saxo en la niebla. In: _____ . *¿Qué me quieres, amor?* Trad. Dolores Vilavedra. Madrid: Alfaguara, 1998, p. 45-66. (Original de 1996).

Referencias fílmicas

EL SUEÑO de la maestra. García Berlanga Dirección:, Luis García Berlanga(director). *El sueño de la maestra*. España: Enrique Cerezo Producciones Cinematográficas , S.A., 2002.

LA LENGUA de las mariposas. Dirección:Cuerda, José Luis Cuerda(director). *La lengua de las mariposas*. España: Warner Sogefilms S.A. (distrib.); y Televisión Española (TVE);, Canal+ España;, Sociedad General de Televisión (Sogetel);, Televisión de Galicia (TVG) S.A.;, Los Producciones del Escorpion (prod.), 1999.

LA NOCHE de los lápices. Olivera, Dirección: Héctor Olivera (director). *La noche de los lápices*. Argentina: Aries Cinematográfica Argentina, 1986.

SOLDADOS de Salamina.Trueba, Dirección: David Trueba (director). *Soldados de Salamina*. España: Lolafilms, 2003.

Iglesia y Violencia Política en la Novela *El cristo de espaldas* (1952) de Eduardo Caballero Calderón

Pía Paganelli¹

Resumen: La novela de Eduardo Caballero Calderón forma parte del ciclo denominado la Novela de la Violencia Colombiana que da nacimiento a una tradición literaria nacional a partir de la representación del período histórico que atravesó dicho país entre los sucesos anteriores al 9 de abril de 1948, fecha del asesinato del líder popular Jorge Eliécer Gaitán, hasta las operaciones cívico-militares contra las llamadas "Repúblicas Independientes" en 1965 y la formación de los principales grupos guerrilleros que persisten en la actualidad. El presente trabajo se propone investigar de qué manera la novela *El cristo de Espaldas* representa el fenómeno de la violencia política en Colombia a mediados del siglo XX, así como la función de la Iglesia dentro de dicho conflicto (teniendo en cuenta las reformas operadas a nivel mundial en la Iglesia católica a partir del Concilio Vaticano II), como evidencia de las repercusiones que el proceso histórico-político tuvo en el plano estético e intelectual colombiano de la época.

Palabras clave: Literatura latinoamericana; Violencia política; Iglesia católica; Teología de la liberación

Abstract: Eduardo Caballero Calderon's novel integrates the literary production of the Colombian Violence Novel, which founded a national literary tradition based on the representation of the historic period that Colombia went through between April 9 of 1948 with the murder of the popular leader Eliécer Gaitán, and 1965 with the military and civic operations against the "Independent Republics", and the creation of the most important guerrilla that go on today.

The present work tries to analyze how the novel *El Cristo de Espaldas* represents de politic violence in Colombia, as well how the role the Catholic Church played in that conflict, taking into account the reforms that occurred inside that institution during the sixties due to the Concilio Vaticano II, and the consequences to Latin America because of foundation of a new theology called Liberation Theology.

Keywords: Latin American Literature; Politic violence, Catholic Church; Liberation theology

1 Licenciada en Letras (UBA), becaria del CONICET (Comisión Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), doctoranda en Letras (Universidad de Buenos Aires, Argentina). piapaganelli@yahoo.com.ar

1. Introducción

El primer estudio sistemático sobre la Violencia en Colombia es el de Orlando Fals Borda, Eduardo Umaña Luna y Germán Guzmán Campos de 1962. Esos autores proponen una cronología que enmarca el denominado período de la Violencia (1945-1965) en un proceso comprendido entre los años 1930-1965. El primer momento al cual denominan de *violencia telética*² se abre con el asesinato del líder populista Eliécer Gaitán y el Bogotazo de 1948, y se extiende hasta el golpe de Estado del General Rojas Pinilla en 1953. Se trató de una fase de violencia principalmente político-partidaria favorecida por la ausencia del estado en grandes zonas del país. El segundo momento que Fals Borda denomina de *violencia plena* fue más sanguinario que el anterior pero reducido a menos zonas, especialmente a la región rural andina (Tolima, Huila, Caldas, Valle, etc.), y se cierra, según los autores, con la conformación del Frente Unido, un pacto de sucesión del poder entre el Partido Liberal y el Conservador, que duraría dieciséis años con alternancia de mandatos.

El ciclo denominado la Novela de la Violencia Colombiana da nacimiento a una tradición literaria nacional a partir de la representación de dicho período histórico. Según el crítico literario Oscar Osorio (2006), la novela *El cristo de Espaldas* de Eduardo Caballero Calderón se enmarca en una corriente dentro de dicha tradición, que encara al fenómeno de la Violencia desde una perspectiva sociológica, en tanto se trata de un escritor que no tiene una relación directa con el proceso narrado por tratarse de un escritor-periodista que desempeñó cargos diplomáticos. Por lo tanto, su abordaje está basado en conceptualizaciones académicas.

Dentro de este marco temporal, el presente trabajo pretende saldar los déficits que presentan los numerosos estudios dedicados al período de la violencia³ y que señala Gonzalo Sánchez en *Pasado y Presente de la Violencia en Colombia*

2 Dirección inteligente de fuerzas naturales y sociales llevadas hacia fines o metas deseadas.

3 En *Pasado y Presente de la Violencia en Colombia*, Gonzalo Sánchez propone una cronología en las corrientes historiográficas sobre el tema. Hasta mediados de los años setenta conviven una literatura apologética producida por las elites y las instituciones; otra literatura de corte testimonial; y una nueva literatura que propuso una descripción global del fenómeno (Guzmán, Umaña y Fals Borda, y Camilo Torres). A partir de los ochenta y los noventa se produjeron por un lado estudios anclados en una perspectiva más amplia que se proponía encontrar continuidades y rupturas; y, por otro lado, estudios anclados en enfoques regionales antes que globales.

(2007). Por un lado, el área de análisis de las “manifestaciones culturales de la violencia”, y por otro el análisis sobre el binomio Iglesia-Violencia, sobre el cual aún no hay trabajos realmente satisfactorios. En ese sentido, nuestra propuesta es la de abordar la manera cómo, desde el campo literario, la novela *El cristo de espaldas* (1952), de Eduardo Caballero Calderón, propone una representación del fenómeno de la violencia política, al igual que la importante función que asumió la Iglesia dentro de dicho conflicto, adelantando ciertas características de lo que será la Iglesia post conciliar de los años sesenta, que se instala a partir del Concilio Vaticano II (1962-1965) y que dará lugar a la denominada Teología de la liberación, que tuvo el sacerdote colombiano Camilo Torres a su representante inicial.

2. Iglesia y bipartidismo en Colombia

La institución eclesiástica colombiana mantuvo una participación activa durante la Violencia, como uno de los instigadores principales de la intolerancia político-religiosa bipartidista. En 1886 los Conservadores promulgaron una constitución con el fin de “regenerar” a la sociedad “degenerada” bajo el liberalismo, de ahí el período denominado “Regeneración” a los casi 50 años de hegemonía conservadora que van desde 1886, con la promulgación de la Constitución de Rafael Núñez, hasta 1930:

La fórmula de regeneración de la sociedad consistió en conferirle un papel hegemónico a la Iglesia católica y a la religión en el manejo de la educación y en la regulación de la vida colectiva. De allí que la constitución del 86 se proclamara “en nombre de Dios, fuente suprema de toda autoridad” [...] El modelo de orden social impulsado por la Regeneración [...] se configuró alrededor del patriarcalismo en las relaciones familiares, de la subordinación de la mujer, [...] y del “temor a Dios” como principio fundamental del respeto a la autoridad (LÓPEZ DE LA ROCHE, 1993: 101).

En ese sentido, la religión católica se convirtió en la frontera divisoria entre los partidos liberal y conservador, lo cual “le confirió a la contienda política en Colombia un fuerte carácter sectario e intolerante. En el imaginario político de los colombianos se volvió un lugar común el asociar a los liberales como “rojos”, “ateos”, “librepensadores”, “masones”, “comecuras”, y a los conservadores como “godos”, “beatos” (LÓPEZ DE LA ROCHE, 1993: 106). Esta parcialidad de la Iglesia católica le valió un gran descrédito entre la opinión pública que se acentuó durante la gestión liberal (1930-1946) cuando se buscó redefinir las relaciones Iglesia-

Estado e Iglesia-Educación a través de una política de dirección y fiscalización estatal de la instrucción pública y privada (colegios religiosos incluidos), y de la recuperación por parte del poder civil de una serie de funciones y prerrogativas delegadas tradicionalmente a la Iglesia.

El periodo liberal no modificó sustancialmente la tradición cultural conservadora, más aun en la zona rural en donde la férrea cultura religiosa ofreció resistencia a los intentos modernizadores. Por lo tanto, no se logró una transformación en las relaciones sociales, ni en las zonas rurales, ni en algunas ciudades como Medellín por ejemplo, que todavía se encontraban bajo estricto control religioso. Es por ello que, en 1946 con el retorno del partido conservador al poder, se reactivaron las antiguas relaciones paternalistas y cristiano-caritativas en todos los órdenes, especialmente en la zona rural.

Existe una unanimidad en establecer el origen del proceso de violencia política del siglo XX a partir de la década del treinta que marcó la llegada del Partido Liberal al poder y la famosa masacre perpetrada contra la huelga de trabajadores del sector bananero de la United Fruit cerca de Santa Marta en 1928 – plasmada en la reconocida novela de Gabriel García Márquez *Cien años de soledad* – que sirvió para catapultar a una figura emblemática dentro del escenario político de mediados del siglo XX: Jorge Eliécer Gaitán.⁴ La denuncia que realizó Gaitán contra ese hecho, le permitió cosechar apoyo popular, el cual se profundizó gracias a su función como alcalde de Bogotá en los años treinta y como Ministro de trabajo, higiene y previsión social en los cuarenta. El crecimiento de la figura de Gaitán incidió en la escisión dentro del Partido Liberal, pues condujo a la formación de un vasto movimiento popular de tendencias izquierdistas que logró aglutinar a los sectores populares excluidos (obreros, grupos urbanos y campesinos) y quebrar la base oligárquica del partido liberal:

El rígido sistema social vigente impidió que el movimiento gaitanista quedara institucionalizado de derecho en reconocimiento de los hechos [...] Algunas clases dirigentes y las “oligarquías” de ambos partidos tradicionales, coaligadas por la seria amenaza a sus intereses, tomaron entonces las riendas

4 La fracción izquierdista del Partido Liberal liderada por Gaitán decide escindirse y conformar en 1933 el UNIR (Unión Nacional de la Izquierda Revolucionaria) de orientación socialista. Gaitán se reincorpora al Partido Liberal al ser convocado por López Pumarejo para hacerse cargo de la alcaldía de Bogotá.

del Estado para efectuar la contrarrevolución (FALS BORDA, GUZMÁN CAMPOS Y UMAÑA LUNA, 2009: 450).

En este estado de cosas, el asesinato de esa figura emblemática y la consecuente revuelta conocida como el Bogotazo del 9 de abril de 1948, se constituye en la irrupción espontánea de las masas en el ámbito urbano que marca la clausura de un proyecto de democratización y el inicio de una escalada de violencia contra las masas que tendría en el ámbito rural su principal escenario:

Las fuerzas en pugna se polarizan: de un lado la policía férrea, amenazante, incontenible, anarquizada ya, despiadada e intervenida por los testaferros del sectarismo; de otro, un núcleo denso de resistencia civil, ordenada por los jefes del Partido Liberal, que se organizan en algunos pueblos o veredas bajo la capitania de prófugos y desertores que la capitalizan y convierten en abierta lucha armada. Al fondo una masa campesina perseguida que se defiende como puede (FALS BORDA, GUZMÁN CAMPOS y UMAÑA LUNA, 2009: 280).

El asesinato de Gaitán desató una ola de violencia social que muchas veces se tiñó de anticlericalismo al asociar a la Iglesia con el partido conservador y la oligarquía (principales sospechosos de asesinar al líder). Durante el Bogotazo la multitud asaltó y quemó iglesias y conventos, y posteriormente durante la organización guerrillera en la zona rural, muchos sacerdotes fueron secuestrados por esta misma (como el padre Girao Bilbao secuestrado por la guerrilla en Cundinamarca).

3. Bipartidismo, violencia fratricida y literatura

La novela *El cristo de Espaldas* al ser del año 1952 se desarrolla en pleno conflicto bipartidista en la región rural andina, representado en términos de una disputa familiar. Entre ambas familias lideradas por gamonales, se encuentra el pueblo encarnado en la figura sufriente del campesino, como rehén de un conflicto dentro del cual participa sin conciencia ni beneficios, casi por inercia:

Mientras no había elecciones, cuando los requería para que se matasen unos a otros, los campesinos continuaban escarbando la tierra con su arado de chuzo, bajo las lluvias torrenciales y entre las cerrazones del páramo. Su miserable jornal no se alteraba porque menguara o creciera la fortuna de los gamonales [...] Los campesinos eran los siervos, los desposeídos, los miserables.

Su tierra quedaba siempre expuesta a los caprichos de los caciques que los echaban de ella cuando les venía en ganas [...] Pero por fuerza de inercia que en el fondo no era sino miseria e ignorancia, los campesinos eran liberales si habían nacido en la finca de don Pio Quinto Flechas, en el páramo, y conservadores, si alguna vez recibieron cepe y latigazos en la hacienda de los Piragua (CABALLERO CALDERÓN, 1990: 74).

Teniendo en cuenta esos actores sociales, la novela pretende dar cuenta desde un estilo más descriptivo y reflexivo, de las consecuencias que tuvo la violencia política desatada en la zona rural, tales como, la desorganización familiar, la migración forzosa de poblaciones enteras, la usurpación de tierras indiscriminadamente tanto por parte de liberales como de conservadores, la desarticulación de la clase dirigente, y el surgimiento de grupos armados de autodefensa campesina como respuesta a la acción punitiva de “pájaros”, es decir, de asesinos a sueldo.

La violencia se desata en la novela cuando el gamonal conservador del pueblo, Don Roque, es misteriosamente asesinado. A partir de ese momento, su cuerpo putrefacto aparece como símbolo de la decadencia moral de todo el pueblo y de la omnipresencia de la muerte y la venganza. En clima de elecciones, se señala al asesinato como crimen político y se culpa a uno de sus hijos no reconocidos, Anacleto, por su origen liberal. Mientras que su otro hijo, Anacarsis, de origen conservador, es apoyado por el consejo de notables del pueblo en dicha acusación. Ese conflicto pone en tela de juicio el concepto de verdad en contraposición a la circulación del chisme como base del funcionamiento de la política colombiana. Lo sombrío y difuso del paisaje se traslada entonces a la imposibilidad de acceder a la verdad en un contexto de corrupción política, en el cual la opinión pública es víctima de una manipulación por parte del poder político, y responde ciegamente a la información que le ofrecen: “Y los chismes giraban en torno a la plaza como pasavolante, y al regresar al sitio de origen, que era el atrio donde conversaban los notables, ya se habían desfigurado a tal punto que nadie podría reconocerlos” (CABALLERO CALDERÓN, 1990: 107).

Esa disputa familiar tiene como móvil la reivindicación de una herencia, es decir, que el germen del conflicto será la propiedad de la tierra. Tema clave para entender el fenómeno de la violencia en Colombia, ya que durante dicho conflicto muchas tierras fueron expropiadas abusivamente en función de quien se encontrara en el poder en cada período:

Agua Bonita es un criadero de ovejas y sembradero de papa, que perteneció a la madre de Anacleto, la hermana de Don Pío Quinto Flechas, a quien sacaron como a una de ellas hacía tres años. La cosa se presta para chistes en el pueblo. Este cambió de dueño y de don Pío Quinto pasó a don Roque. Agua Bonita que debería ser de Anacleto, hijo legítimo de don Roque Piragua, y de la hermana de don Pío Quinto Flechas, iría a parar a manos del Anacarsis, su medio hermano por parte de padre (CABALLERO CALDERÓN, 1990: 66).

La Hacienda, Agua Bonita, se presenta entonces como metáfora de Colombia. Un territorio escindido a causa de una disputa por su apropiación, caracterizada por un tipo de liderazgo político que antes que descansar en proyectos e ideales, se forja sobre la concentración de la tierra y el dominio económico.

En medio de ese conflicto, un cura nuevo llega al pueblo para obrar como juez y mediador asumiendo un rol pastoral, lo cual anticipa algunos rasgos de los teólogos de la liberación latinoamericana. El joven cura enfrenta un paisaje simbólico de vacío y decadencia: la ausencia de luz eléctrica, la Iglesia como un edificio abandonado, saqueado. En ese contexto, el cura joven pretenderá resolver el conflicto de la violencia retornando a los valores primigenios del Evangelio, la caridad y el amor al prójimo, principios que puestos en contexto, fuera de la abstracción y ritualismo religioso, asumen claras connotaciones políticas:

En una sociedad pre-industrial, como la descrita, con una evidente diferenciación de clases sociales, la religión es particularmente ritualista, llena de formalidades, cohesionadora en torno a un sistema de valores que consagran el "*statu quo*" institucional. La participación del pueblo en los actos religiosos se hace más por temor a violar las normas establecidas o a desobedecer las recomendaciones del cura que por convicción religiosa. Así, la práctica se torna mecánica, vacía, pero eso sí, afianzadora de la tradición (BEDOYA Y ESCOBAR, 1989: 158).

La acción se encuentra estructurada de forma cronológica en un diálogo intertextual con el episodio de la "Pasión, Muerte y Resurrección de Jesús", que narra el Evangelio (la acción transcurre entre la noche del jueves y termina el lunes por la mañana), así como con la historia bíblica de los hermanos Caín y Abel,⁵

5 Cabe señalar que el autor retoma esta temática en otras dos novelas: *Caín* (1968) y *Historia de dos hermanos* (1976).

avalada por la utilización de un pasaje del Evangelio de San Mateo como epígrafe: “Entonces un hermano entregará a su hermano a la muerte, y el padre al hijo; y los hijos se levantarán contra los padres, y los harán morir. Y vosotros vendréis a ser odiados de todos por causa de mi nombre, pero quien perseverase hasta el fin, este se salvará” (CABALLERO CALDERÓN, 1990: 9). Estos procedimientos proponen una mirada de tipo moral sobre el fenómeno de la violencia, planteada en términos de guerra civil, que enfrenta no sólo a dos generaciones (padre-hijo), sino también a pares (hermanos), demostrando la creciente complejidad y perduración del fenómeno.

La geografía andina permite estructurar la acción en un espacio simbólico, entre el pueblo alto y el pueblo bajo. Las metáforas religiosas de lo alto y lo bajo, así como de la luz y las tinieblas estructuran la acción y consagran el poder del Partido Conservador en el pueblo alto, mientras que recluye a los liberales en el pueblo bajo. Sin embargo, se invierte el orden luz/tiniebla y se adjudica un paisaje ensombrecido, neblinoso, lluvioso y fantasmal al pueblo de arriba al cual llega el cura joven, mientras que en el pueblo de abajo destaca el despunte de la naturaleza. Como espacio simbólico, el pueblo alto se caracteriza por ser un páramo, de ahí que sea el escenario donde se desarrollarán los enfrentamientos entre los dos partidos políticos. En medio de esos dos pueblos, se presenta un espacio al cual el narrador no accede, pero que aparece como amenaza permanente, el Llano Redondo, donde reside amenazante la guerrilla Liberal.

La novela despliega ya en el capítulo séptimo, que se desarrolla el domingo por la tarde, la violencia de los enfrentamientos entre liberales y conservadores. Los incendios, las mutilaciones de los campesinos, los desplazados, es decir, toda la imaginaria de la violencia en Colombia, que se acentúa en el último capítulo planteando la imposibilidad de cambio: “Las armas siempre triunfan sobre las letras en las democracias – dijo el notario al registrar su triunfo; y aquello era una democracia” (CABALLERO CALDERÓN, 1990: 203). El cura joven es destituido de sus funciones por inmiscuirse en política intentando ser neutral frente al conflicto, y se impone finalmente la ley de la espada, la verdad confesada que podría esclarecer el crimen de don Roque queda enterrada, demostrando que la democracia colombiana se funda sobre el poder económico del que detenta las armas, de los que controlan los medios de comunicación y dirigen por tanto a un pueblo ignorante y empobrecido que ha perdido sus tierras, con una política del terror:

Estaba harto y conmovido en lo más profundo de su alma por aquella terrible ola de crímenes, saqueos, incendios, persecuciones, odios y venganzas que azotaban toda la provincia [...] Mientras hubiese hombres armados, con fusil al hombro, que eran torpes campesinos aunque se llamasen guardias, cualquier suceso desgraciado como el crimen de don Roque pararía, inevitablemente, en un combate sangriento [...] ¿Por qué se culpaba a los desgraciados campesinos de crímenes que no habían cometido, o de cometerlos, no los habían planeado? ¿Por qué hacer invivible la tierra de Dios, esta buena tierra que da al pobre su pan y su trabajo? [...] ¿Por qué quieren los ricos resolver sus problemas a expensas de los pobres, y los fuertes a costa de los débiles, y los que mandan, con mengua y para escarnio de los que obedecen? (CABALLERO CALDERÓN, 1990: 206-210).

4. Entre lo nuevo y lo viejo: una disputa teológica

La novela presenta un desajuste en la dicotomía alto-bajo. En lo alto se encuentra el páramo, la falta de vida, el paisaje lúgubre, la violencia; mientras que en el pueblo de abajo reina cierto entendimiento. En ese sentido, la inversión de dichas metáforas se trasladan también a la dicotomía que sostiene la teología tradicional entre materia-espíritu, y por lo tanto, permite reivindicar el valor de lo bajo, lo material por sobre lo estrictamente espiritual, tensión que estructura toda la acción narrativa. El aspecto sociológico que señala Osorio en la novela aparece a partir del personaje del cura, ya que es el único personaje del cual se conoce su interioridad y que por lo tanto, reflexiona sobre el fenómeno de la violencia. El lector accede a sus cavilaciones sobre su función como religioso permanentemente tensionado entre cumplir una mera función espiritual, de asceta, o la de asumir un rol pastoral, de trabajo con el pueblo, de compromiso material. Tensión que caracteriza a la Iglesia católica en los años sesenta, y que la Teología de la Liberación resolverá dando lugar a una Iglesia que prioriza el segundo polo de dicha dicotomía.

En el personaje del cura joven se esbozan algunos rasgos de la Iglesia que tomará forma en América Latina en los años sesenta. Se trata de un cura que desiste de formarse como religioso en Europa y, por el contrario, elige realizar sus funciones en una Iglesia pobre de un pueblo azotado por necesidades materiales. En tanto la verdadera función evangélica es pastoral, tal como aparece señalado en el epígrafe que encabeza la novela: “No podía concentrar su pensamiento en temas nobles y elevados, porque las ruindades del ambiente le tiraban hacia abajo, y eran

cardos y espinas que le enredaban la sotana” (CABALLERO CALDERÓN, 1990: 115).

La experiencia del cura en el pueblo rural le permite poner en práctica la palabra del Evangelio. Es decir, toda la experiencia que realizará el cura como una forma de proceso de aprendizaje se verá atravesada por la tensión entre su formación teórica y la práctica que lo lleva a reactualizar la primera. La única manera de que el Evangelio sea palabra viva es que se la entienda en contexto y no como mera abstracción teórica:

La preocupación literaria y gramatical, tan vacua, tan mundana, perjudica la exégesis. Cristo habló en palabras sencillas y transparentes como el agua [...] Se refería a hechos, costumbres y cosas, íntimamente familiares a los pastores, los pescadores, los artesanos, los obreros y los campesinos que fueron en esa tierra de bendición los primeros hombres de Cristo [...] la doctrina de Cristo, para los apóstoles de los nuevos tiempos, solicita un don de comprensión y exposición que sirva para actualizar la divina enseñanza (CABALLERO CALDERÓN, 1990: 49-50).

El procedimiento del uso diferido de la intertextualidad bíblica en la novela (es decir, el hecho de que los cuatro días en los que transcurre la acción no reproduzcan literalmente la historia de la Pasión y muerte de Jesús) es la expresión literaria de la tesis que plantea el cura, a saber, que el texto bíblico no es mera abstracción teórica sino que se reactualiza en contexto, históricamente. De aquí que el autor de la novela pretenda aplicar la historia de Jesús a la historia contemporánea colombiana. Tanto es así, que cada escena nueva de violencia que vive el pueblo le permite reinterpretar el texto bíblico, y reflexionar sobre los verdaderos valores cristianos. Ese regreso al texto fuente es lo que hará la Teología de la Liberación, al reinterpretarlo desde la realidad de violencia y opresión latinoamericana: “Nunca en el seminario, cuando meditaba en la Pasión de Nuestro señor Jesucristo, había logrado comprender ciertos pasajes, que a pesar de la explicación de los exégetas le parecían oscuros y misteriosos, porque su espíritu no había pasado por semejantes experiencias” (CABALLERO CALDERÓN, 1990: 112).

Este camino anclado en la praxis experiencial, conduce al cura joven a reivindicar el pilar del mensaje evangélico: el amor al prójimo, la caridad. Principios que serán claves en el pensamiento teológico de Camilo Torres.⁶ La reflexión

6 Antes de su participación activa en la revolución, Camilo Torres fue delineando su teología, la cual se radicalizó a partir del mayor contacto con las comunidades de base que visitó y a su

del cura se centra en el alma humana, que percibe como cada vez más alejada de los buenos sentimientos:

La caridad es una energía creadora que se expande y se comunica a los otros, pero sólo ahora comprendía que hay obstáculos que la detienen y la paran como una selva de hojarasca [...] Para entender a nuestros semejantes y juzgarnos a nosotros mismos, debemos adoptar el punto de vista que tuvo Cristo en la cruz [...] Los hombres se combaten, se odian y se destruyen, porque no se aman entre sí. Su perspectiva visual, a ras de tierra, es tan torpe y limitada que fatalmente interfiere la perspectiva de los otros [...] El gran pecado es la ignorancia de Cristo, cuya consecuencia es la dureza del corazón que ciega la fuente de aguas vivas que es la caridad (CABALLERO CALDERÓN, 1990: 113-114).

En este sentido, la tesis de la novela al poner en contexto el texto bíblico, es decir, al restituirle su dimensión histórica, termina sosteniendo el carácter político del texto, independientemente de la exégesis a la cual sea sometido. De allí su reflexión sobre la moral cristiana. La moral en tanto característica del hombre histórico, es histórica, y por ende, política, y no abstracta como sostiene la teología tradicional:

a veces lo asaltaba el pensamiento atroz de si la moral no sería una abstracción descarnada de toda realidad [...] Entonces la moral, que pide al hombre una identidad absoluta con Dios [...] es una especie de matemática de la conducta, que se refiere a hombres esquemáticos e ideales, idénticos solo al concepto que los teólogos, los moralistas y los santos tienen de lo que son los hombres [...] La moral cristiana solo puede operar en hombres ideales que se identifiquen totalmente con Cristo: pero esos hombres no existen porque si existiesen dejarían de ser hombres para comenzar a ser dioses [...] Y sin embargo, hay que salvar al hombre [...] Hay que vivir con caridad. La caridad es el amor de los hombres en Cristo y también la ternura del corazón que en Él sosiega y satisface. Sin caridad, la moral sería una estéril matemática... Solo la caridad puede lograr el milagro de que los hombres, sin dejar de serlo, comiencen a ser dioses (CABALLERO CALDERÓN, 1990: 219-220).

La moral fundada sobre el concepto de caridad es la clave para desarticular la violencia social, según sostiene el cura joven. De aquí la ambigüedad del título de la novela, ya que abandonar el principio de la caridad

mirada sociológica sobre la realidad colombiana. La Teología Camilista fue la primera en establecer una distinción entre el mensaje del evangelio y la Iglesia como institución, la cual siempre había sido funcional a la oligarquía y al poder político. Camilo Torres partió de la premisa cristiana de "Amor al prójimo" y se valió de ella para justificar gracias a su mirada sociológica, el accionar revolucionario como consecuencia necesaria y eficaz ante el estado de cosas imperante en Colombia.

y desconocer que dicha palabra tiene una dimensión histórico-política, implica darle la espalda a Cristo, y no supone por el contrario, que Cristo le haya dado la espalda al hombre como sostiene la Iglesia tradicional a partir de las ideas abstractas de castigo, culpa y pecado: “El Cristo no se me volvió de espaldas, excelencia, porque yo lo siento vivo y ardiente en mi corazón y mi corazón no me engaña. Verá su excelencia: lo que ocurre es que los hombres le volvieron las espaldas a Cristo” (CABALLERO CALDERÓN, 1990: 230).

Al mismo tiempo que el cura mira hacia fuera, hacia el hombre para entender qué ha sucedido con él, vuelve dentro de sí mismo para preguntarse cuál es su función como cura, para replantearse su función eclesial. Al hacer eso rechaza las jerarquías propias tanto en el interior de la institución, como en la relación terrenal de la institución con el pueblo: “Me falta caridad pensaba. Porque no pude colocarme dentro de ellos mismos para comprenderlos, ni me levanto de mi pobre orgullo mortal hasta el ardiente corazón de Cristo para perdonarlos” (CABALLERO CALDERÓN, 1990: 145). El cura joven defiende una Iglesia que no se alía con el poder, sino que al contrario predica un mensaje realmente ecuménico de igualdad. Lo que dentro del contexto de violencia supone una actitud conciliadora y de mediación: “no reconozco enemigos, ni acepto ovejas de dos pelambres, ni tolero que las blancas nieguen a las negras por no ser blancas, su derecho a oír mi voz que es la palabra evangélica” (CABALLERO CALDERÓN, 1990: 55).

El contraste entre la Iglesia tradicional y la Iglesia renovadora que aparecerá en los años sesenta, se pone en evidencia en el diálogo que el cura joven sostiene con el cura viejo. Todavía en el año 1952 los intentos de renovación eclesial se encontraban en germen, de ahí que se produzca un contraste entre el monólogo del cura viejo que impone su visión, y las pequeñas intervenciones del cura joven, que se limitan a reflexiones individuales que no pueden ser expresadas públicamente. En consecuencia, se asiste al contraste de dos paradigmas. El cura joven reivindica la posibilidad de reformar al hombre si primero se le brindan las condiciones materiales de desarrollo (mejorar las tierras, la escuela, traer luz eléctrica), y sostiene una postura de conciliación de clases basada en la caridad cristiana que permita que los notables del pueblo contribuyan en la mejora material de las condiciones de vida. Por el contrario, el cura viejo, aliado al partido conservador:

[...] creía honradamente el buen hombre que los liberales son ateos, los ateos masones [...] alienta una especial predilección por los conservadores del pueblo [...] En materias religiosas tenía el concepto de que todos los feligreses son tacaños [...] Con las beatas, sólo cabía la paciencia. Con los pobres bautizarlos, casarlos, confesarlos, y ayudarles a bien morir, cosa harto trabajosa, pues la mayor parte dan en morir en los sitios más incómodos y escarpados [...] Y como el cura joven insinuara de paso aquel tema de la caridad, que no se le caía de los labios, el viejo le dijo que para que el pueblo le practicara a la fuerza, porque espontáneamente no la hacía, se habían inventado los bazares (CABALLERO CALDERÓN, 1990: 170-171).

En el último capítulo aparece la frustración de cambio, en tanto la Iglesia tradicional aliada al poder conservador decide destituir al joven cura por haberse involucrado en política. Dicha destitución aparece literariamente como una epístola del obispo insertada dentro de la acción narrativa y que contiene todas las acusaciones realizadas por los representantes del partido conservador. La acusación del cura viejo lo culpa de ingenuo, infantil de espíritu y tierno de corazón para desempeñar su cargo; el notario y el alcalde lo culpan por intervenir en la política del pueblo.

De esta manera aparecen los dos argumentos básicos con los que han sido subestimadas las acciones de la nueva Iglesia latinoamericana. Por un lado adjudicar la rebeldía a una característica exclusiva de la juventud y, la ingenuidad a enfermedad, quitándole toda la densidad política y programática a dicha postura, y por otro lado, la acusación de la no intervención de la Iglesia en política, cuando en realidad la aceptación de una postura apolítica implicaría defender el *status quo* como lo ha hecho históricamente la institución eclesiástica en Colombia:

desde el día que llegaste a aquel plácido y acogedor retiro que tú soñabas, el páramo se convirtió en un infierno [...] los curas de pueblo no deben ocuparse de política, pero si lo hacen debe ser por lo alto, es decir con los buenos y no con los malos, “no con los liberales sino con los conservadores” (CABALLERO CALDERÓN, 1990: 227).

5. Conclusiones

La novela aborda el conflicto de la violencia en Colombia basándose en la disputa bipartidista, tal como se caracterizó en sus comienzos. En el ámbito literario, dicho conflicto se presenta a partir de una serie de motivos que aparecen duplicados y contrapuestos, señalando lo inconciliable de los mismos, pero haciendo dialogar dicha oposición. Dos familias, dos hermanos, dos partidos políticos, dos iglesias, dos pueblos, campesinos-gamonales, lo alto y lo bajo, la luz y la penumbra, lo espiritual y lo material. Todos los cuales se engloban en una dicotomía mayor, clave de la reflexión sociológica a la cual se asiste a través del personaje del cura: la oposición entre lo ideal y lo real. En definitiva lo que la novela propone es una problematización del concepto de Verdad en un contexto de confusión y corrupción política. Si no se puede acceder a la verdad por hallarse en un plano de corrupción moral que todo lo desvirtúa, es entonces en la palabra del Evangelio donde el hombre debe ampararse para no sucumbir. Pero un Evangelio que ya no descansa en lo espiritual y metafísico, sino que asume una densidad política a pensarse desde la realidad histórica.

La novela propone una reivindicación de los valores evangélicos de la caridad y el amor al prójimo como claves para desarticular el problema de la violencia. De ahí la aparición de un nuevo paradigma eclesial: una Iglesia que hace hincapié en la reforma material del hombre para luego reformarlo moralmente, a partir del entendimiento histórico de la palabra bíblica. Esos rasgos que acentuará la Iglesia latinoamericana en los años sesenta, se encuentran en la novela todavía en germen. Y esto así, porque en la novela finalmente se impone el paradigma teológico tradicional del cura viejo que resulta funcional para perpetuar el conflicto político y consagrar el poder del Partido Conservador. Esta mirada pesimista frente al fenómeno de la violencia desde el paradigma eclesial se produce en tanto aún no se problematiza, como sí sucedió en los años sesenta, la figura histórica del oprimido como actor de su propia liberación. Si bien la figura del campesino aparece problematizada, no se produce así, una crítica sustancial al problema de lucha de clases que subsume dicha conflictividad política y por lo tanto, la novela continúa reproduciendo la mirada tradicional en torno a la figura del campesino-oprimido, es decir, la de un individuo pasivo incapaz de convertirse en sujeto histórico de su liberación.

Referencias bibliográficas

- BEDOYA, Luis Iván; Escobar, Augusto. Religión y contexto social en El Cristo de espaldas. In: UNIÓN NACIONAL DE ESCRITORES (Ed). *Ensayos sobre literatura colombiana y latinoamericana*. Bogotá: Biblioteca Banco Popular, 1989, p. 150-184.
- CABALLERO CALDERÓN, Eduardo. *El cristo de espaldas*. Bogotá: Panamericana, 1990.
- FALS BORDA, Orlando; GUZMÁN CAMPOS, Germán; UMAÑA LUNA, Eduardo. *La violencia en Colombia*. Bogotá: Taurus, 2009.
- SÁNCHEZ, Gonzalo. *Pasado y Presente de la violencia en Colombia*. Medellín: La carreta editores, 2007.
- LÓPEZ DE LA ROCHE, Fabio. Tradiciones de cultura política en el siglo XX. In: CÁRDENAS RIVERA, Miguel Eduardo (Coord.). *Modernidad y sociedad política en Colombia*. Bogotá: Foro Nacional por Colombia, 1993, p. 95-160.
- OSORIO, Oscar. Siete estudios sobre la novela de la violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva. In: *Poligramas*, Cali: Universidad del Valle, n. 25, jul. 2006. Disponible en: <<http://poligramas.univalle.edu.co/25/osorio.pdf>>. Accedido en: 15 ago. 2010.

“Las vestiduras peligrosas” (Silvina Ocampo, 1970): de la obra de arte a la reproducción

María de los Ángeles Mascioto¹

Resumen: El cuento “Las vestiduras peligrosas” (1970) de Silvina Ocampo presenta algunos aspectos que producen tensiones entre el arte, su exposición y su reproducción. Esos aspectos se encuentran por un lado en la conversión de una obra de arte en vestido, que permite una identificación entre alta costura y “alta cultura” en oposición al binomio traje/cultura de masas. Y por otro lado, en la aparición en los diarios de la conjunción vestido/mujer, que sugiere la estandarización y la pérdida de lo particular en lo general propiciada por los soportes de la cultura de masas.

Palabras clave: Literatura argentina; Arte; cultura de masas

Abstract: The short story “Las vestiduras peligrosas” (1970) by Silvina Ocampo, presents some aspects that produce tensions between art, its exposition and its reproduction. These aspects are found, on the one hand, in the conversion from a piece of art to a dress, which allows the identification between haute couture and “haute (high) culture” in opposition to the suit/mass culture couple. On the other hand, in the appearance on the newspapers of the conjunction dress/woman, which suggests the standardization and the loss of the particular into the general, brought about by the mass culture support.

Keywords: Argentinian Literature; Art; mass culture.

1 Licenciada en Letras, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-Conicet), mariamascioto@gmail.com

¿Qué poeta osaría al pintar el placer causado por la aparición de una belleza, separar a la mujer de su vestido?

Baudelaire, “El pintor de la vida moderna”

Una joven artista de clase alta piensa un vestido, lo dibuja y contrata a una trabajadora como modista para que convierta ese diseño en realidad. La costurera, de pensamientos hiperbólicamente morales y religiosos, se horroriza ante el espectáculo de una prenda que desafía las normas del buen vestir² dejando al descubierto algunas partes íntimas del cuerpo y cubriendo otras con telas que tienen pinturas lúbricas. Desobedeciendo las recomendaciones de la costurera, la joven decide salir a mostrar su atuendo por la madrugada tras lo cual vuelve a su casa con el periódico que anuncia la decepcionante noticia de que otra muchacha en otra parte del mundo ha utilizado un vestido idéntico al de ella a la misma hora y ha sido violada por una “patota”. Tras repetirse dos veces más esta misma escena, la empleada aconseja a la joven salir con un traje de hombre para que ninguna otra mujer pueda copiarse de ella. Esta vez – la última – tras cumplir con su *performance* nocturna, es la protagonista quien aparece en las noticias de los diarios matutinos, “violada por tramposa”. En “Las vestiduras peligrosas” (1970) pueden observarse algunos aspectos que generan tensiones entre el arte, su exposición y su reproducción.

En este sentido, la moda contemporánea apareció como la primera manifestación de un consumo de masas, homogénea, estandarizada, indiferente a las fronteras (LIPOVETSKY, 1996: 81). Tanto el desarrollo de la confección industrial como el de las comunicaciones de masa atenuaron la heterogeneidad indumentaria de las diferentes clases sociales, estableciendo distancias entre la reproducción en serie y el diseñador como un genio artístico (LIPOVETSKY, 1996: 81-88). La importancia que los relatos de Silvina Ocampo le han dado al gusto y a la moda (esta última vista en muchas ocasiones no como un accesorio decorativo sino como la piedra angular de la vida colectiva) se refleja en las tensiones entre ser y parecer, originalidad y estandarización y se traduce en el discurso literario mediante el empleo de clichés y lugares comunes que dan paso a la “despetrificación”

2 En ese sentido, Entwistle observa que: “The cultural significance of dress extends to all situations, even those in which we can go naked: there are strict rules and codes governing when and which whom we can appear undressed. While bodies may go undressed in certain spaces, particularly in the private sphere of the home, the public arena almost always requires that a body be dressed appropriately, to the extent that the flaunting of flesh, or the inadvertent exposure of it in public, is disturbing, disruptive and potentially subversive” (2000: 7).

de los códigos marcados por la convención. En primer lugar, en este cuento se da la conversión de una obra – un dibujo – en un objeto – un vestido – cuya función principal – tapar el cuerpo – será desplazada por una función estética. En segundo lugar, la aparición en los diarios no sólo de la conjunción vestido/mujer sino también del ritual que le daría su función artística sugiere la estandarización y la pérdida de lo particular en lo general propiciada por los soportes de la cultura de masas.

1. Sacar de un dibujo un vestido

El personaje principal de este relato, Artemia, se caracteriza por vivir en una esfera en la que el dinero, la ociosidad, la coquetería y el arte van de la mano. Ella es artista, su nombre revela anagramáticamente su oficio (*Arte-mía*). Realiza dibujos de perfiles y de fogatas que parecen reales, y se especializa en el diseño de vestidos, como señala la narradora: “La señorita Artemia era perezosa [...]. Sin embargo para algo no era perezosa. Dibujaba, de su idea propia, sus vestidos [...] para que yo se los copiara” (OCAMPO, 1984: 45).

Régula, la narradora, se presenta como falsa modista³ que reproduce manualmente los dibujos de la muchacha, traduciendo al género lo diseñado por la artista en papel, con lo cual la obra de arte pasa a convertirse en un objeto de uso: los dibujos, materializados como elementos del mundo exterior fabricados por el hombre y que éste puede tomar o manipular, comienzan a perder parte de la exclusiva función estética⁴ que poseían en tanto diseños para adquirir una función social: se transforman en vestimentas. Esa primera instancia nos permite ver las diferencias entre Artemia como diseñadora: una creadora libre, sin límites, y las restricciones que imponen a su creación las objeciones de Régula asociadas a las costumbres de la época y al estilo de vestimenta del común de la sociedad. Hacia el final de la historia, la pantalonera devenida en modista aconsejará a la joven trajearse, eso nos permite observar una diferencia fundamental entre los vestidos de alta costura y el traje: éste debe satisfacer la estética de las personas y no solo el puro proyecto creador (LIPOVETSKY, 1996: 89).

Artemia concibe sus creaciones como hechos artísticos, al estar sobre su piel predomina en sus vestidos la función estética, lo cual se puede ver en primer

3 “Yo había trabajado de pantalonera antes de conocerla y no de modista como le dije” (OCAMPO, 1984: 45).

4 “En el arte, la función estética es la función dominante, mientras que fuera de él, aunque esté presente, su papel es secundario” (MUKAROVSKY 1977: 50).

lugar en el ritual de exposición: cada vez que una prenda está materializada, la joven realiza una *performance* que consiste en salir de su casa por la noche y exhibir la vestimenta sobre su cuerpo, desafiando los miedos de Régula acerca de la ostentación del físico durante la madrugada. En segundo lugar, los vestidos no están destinados a cubrir sino a mostrar algunas partes íntimas de la mujer, lo que en algunos casos se complementa tapando otras partes con pinturas que reproducen fracciones corporales (manos y pies en un vestido, figuras de hombres y mujeres desnudos en otro). La provocación seductora es parte del predominio de la función artística sobre la función social.

La exhibición del cuerpo vestido interpretado como un objeto estético se deja ver no sólo en el paseo nocturno sino también en el escote excesivo de la primera prenda y en el uso de telas traslúcidas con pinturas de cuerpos en las dos posteriores. De ese modo, pese a que lo estético debería ser secundario, a partir del ritual exhibicionista la conjunción de la joven y el vestido son percibidos por la misma narradora como una obra artística: “No pude menos que admirar la silueta envuelta en el hermoso forro negro”. Incluso Artemia es quien crea sobre las telas las pinturas que reproducen lo mismo que ponen a la vista, la sensualidad de fragmentos corporales: “[El vestido] Era todo de gasa negra, con pinturas hechas a mano: pinturas muy delicadas, que parecían reales, como el fuego de las fogatas y los perfiles”, “[El siguiente vestido] Era de tul azul, con pinturas de color carne, que representaban figuras de hombres y mujeres desnudos. Al moverse, todos esos cuerpos representaban una orgía que ni en el cine se habrá visto” (OCAMPO, 1984: 48-50).

En oposición lineal al exhibicionismo que Artemia hace de su obra, Régula la incita a quedarse en su casa, a mantener el vestido oculto. Pese a su belleza artística, los vestidos que dejan ver la intimidad del individuo son, según la modista, extravagantes e indecentes, van más allá de lo normal, es decir, transgreden las normas sociales. Ese discurso es parte del sentido común: “bodies which flout the conventions of their culture and go without the appropriate clothes are subversives of the most basic social codes and risk exclusion, scorn or ridicule”⁵ (ENTWISTLE, 2000: 7). Como parte de la clase trabajadora, Régula censura las actitudes ociosas

5 “Los cuerpos que burlan las convenciones de su cultura y no llevan las prendas apropiadas, son subversivos en lo que respecta a los códigos sociales básicos y corren el riesgo de ser excluidos, amonestados o ridiculizados” (traducción mía).

de Artemia de manera que tanto el lenguaje como los discursos de la narradora y de la protagonista establecen una tensión entre la honradez y el deseo, esto es: entre la mujer trabajadora, que cuida la moralidad,⁶ y la mujer ociosa que aspira a ser objeto de deseo masculino, dos extremos presentes a la vez en las exigentes apelaciones de la cultura masiva hacia la mujer.

En tres ocasiones sucesivas, tras diseñar, copiar y poner a la vista el vestido, Artemia vuelve a su casa y descubre la reproducción de su ritual en los medios: el periódico le informa que otra persona no solamente ha usado un vestido idéntico al que ella creó, sino que además ha realizado la misma *performance* nocturna: “[Artemia] Me leyó una noticia: en Tokio, en un suburbio, una patota de jóvenes había violado a una muchacha a las tres de la mañana. El vestido provocativo que la muchacha llevaba era transparente y con manos y pies pintados” (OCAMPO, 1984: 50). Se podría interpretar que, como ha señalado Walter Benjamin al hablar de la pérdida del aura, la reproducción que el diario hace de la conjunción entre paseo, mujer y vestido ocasiona la pérdida del aquí y ahora del original. De modo que la exposición pública de lo que había sido una copia manual de una obra de arte – en manos de Régula – se convierte finalmente en una especie de espectáculo repetitivo reproducido por los medios de comunicación en las noticias internacionales. En el disgusto de Artemia ante la reproducción podemos identificar las diferencias entre la alta costura como una organización de tendencia individualista que glorifica la expresión de las diferencias personales, y la cultura de masas como un factor de estandarización y uniformidad de la imagen (LIPOVETSKY, 1996: 107). La preferencia de Artemia por la identificación con mujeres de lugares lejanos (Budapest, Oklahoma, Tokio) en detrimento de la caracterización con lo que tiene más cerca (la mujer industriosa, la modista que trabaja en su casa) es también un rasgo de diferencia social.

2. Los estereotipos y la prensa: “las copionas son las que tienen éxito”

La repetición es un rasgo de cultura. Con eso quiero decir que podemos basarnos en la repetición para proponer en cierto modo una tipología de las culturas.

Roland Barthes

⁶ Esta característica se observa por ejemplo, cuando Régula tras describir su cuarto de trabajo sentencia que: “una habitación con sus utensilios de trabajo no parece nada pero es todo en la vida de una mujer honrada” (OCAMPO, 1984: 47).

La Alta Costura es la institución más significativa de la moda moderna; sólo ella ha tenido que poner en marcha de modo permanente todo un arsenal de leyes a fin de protegerse contra el plagio y los imitadores.

Gilles Lipovetsky

La copia, la repetición y la reproducción son tres partes de un proceso que en el cuento lleva a que un hecho artístico sea noticia en los diarios. En la transferencia del dibujo al género, Régula – cuyo nombre, como el de Artemia, es significativo en cuanto alude a la regla,⁷ la norma, lo que debe hacerse – se niega a confeccionar el vestido y sólo accede tras los reiterados reclamos de la joven ociosa. El traslado del dibujo al molde y la confección del atuendo implican su creatividad, puesto que al no ser modista debe ingeniárselas para materializar el diseño: “Con un molde, yo cortaba cualquier vestido; pero sacar de un dibujo el vestido, es harina de otro costal. Lloré gotas de sangre” (OCAMPO, 1984: 47-48). La consternación de la modista, traducida en frases hechas de carácter religioso, permite observar en el pedido de Artemia un desafío a su moral, lo que se evidencia principalmente en su sacrificio y sufrimiento: “[Artemia] Me tenía dominada. A veces yo trabajaba hasta las cinco de la mañana, con los ojos desteñidos por la luz para concluir pronto”, “Ahí empezó mi desventura, los vestidos eran por demás extravagantes”, “Rebajé cinco kilos cosiendo ese dichoso vestido; rompí varias agujas de puro nerviosa” (OCAMPO, 1984: 47-50).

Así como copia vestidos, a lo largo del cuento se observa también en boca de Régula la copia de discursos ajenos en la implementación de frases hechas que petrifican una norma de comportamiento social, censurando las actitudes de la artista. Estas cristalizaciones, como las prendas y los paseos de Artemia, se repiten a lo largo del cuento: dos veces Régula observa que una mujer no debe ser ociosa porque “dicen que la ociosidad es la madre de todos los vicios”⁸, de esto se deduce otra sentencia implícita: una persona no debe ser viciosa. De la misma forma en dos oportunidades se repite un refrán que desde el primer párrafo

7 En Latín, regula: regla (*ad regulam aliquid dirigere*, someter algo a una regla; *habere regulam qua vera iudicentur*, sentar un principio con que juzgar lo que es verdadero; *lex est iuris atque iniuriae regula*, la ley es la norma de lo justo y de lo injusto) (AAVV: 427).

8 Líneas más adelante Régula vuelve a señalar: “La señorita Artemia era perezosa. No es malo que lo sea el que pueda, pero dicen que la ociosidad es madre de todos los vicios” (OCAMPO, 1984: 47).

anticipará semánticamente el fin de la historia: “hay bondades que matan, como dice mi tía Lucy”⁹. Por otra parte, la narradora ve con horror la exhibición de un vestido que viola las normas del recato.¹⁰ Esto se hace presente en la repetición de expresiones exclamativas religiosas y acotaciones morales ante la imagen de la muchacha engalanada¹¹ o bien ante las noticias del periódico: “Mamma mía”, “– ¡Dios mío! ¡Virgen Santísima!”, “El siguiente vestido me sacó canas verdes [...] Yo, Régula Pontinari, metida en esas; no parecía posible”, “Me dio pena y horror la perversidad del mundo” (OCAMPO, 1984: 45-51). Se evidencia aquí la ambigüedad entre la admiración y el espanto ante un objeto que no sigue los cánones establecidos por el sentido común y la industria masiva. Por otra parte, el uso de un lenguaje popular, caracterizado por los refranes, frases hechas y la implementación del artículo definido para nombrar a Artemia (“la Artemia”), es una marca de pertenencia de clase que, junto con la alusión al cine y a la prensa, permite identificar a una narradora pequeño-burguesa consumidora de la cultura masiva y partícipe de la opinión común.

La desaprobación y la censura moral de Régula sobre el desafío de la joven artista se reproducen en las violaciones relatadas por las noticias del periódico, que es a la vez el agente de contratación de la modista.¹² En la prensa nos encontramos con otro tipo de copia: la reproducción de alcance masivo que convierte el paseo expositivo de vestido y mujer en una crónica policial:¹³ el relato de la violación y muerte de una joven en manos de un grupo indefinido de hombres violentos.

9 Unos cuantos párrafos más adelante Régula repite: “Hay bondades que matan, como dije anteriormente”(OCAMPO, 1984: 47).

10 En ese sentido, podemos relacionar la reacción de Régula ante Artemia con los postulados de Ostrov acerca de las mujeres que hacen y salen en los cuentos ocampianos: “Al salirse del lugar recomendable al que se hallan confinadas, estas mujeres se condenan en otra categoría que la tradición literaria les ha reservado: el ‘monstruo’” (1996, 22, subrayado de la autora).

11 Esta imagen de la conjunción mujer/vestido se repite incluso en su reflejo: “La Artemia se complacía frente al espejo”(OCAMPO, 1984: 49).

12 “La señorita Artemia me tomó por el diario” (OCAMPO, 1984: 46)

13 Con respecto al discurso narrativo de la crónica policial, Lyotard/Malidier/Robin señalan en él: “la correspondencia entre el orden de la historia y el relato constituye un operador que permite borrar las huellas de la ‘actividad narrativa’: entre el relato y la historia ninguna intervención del narrador, lo que produce el efecto de objetividad. Otro efecto producido por esta correspondencia es el de ‘consecuencia’: basta que dos segmentos estén ubicados en posición de sucesión cronológica para que se produzca un apoyo de uno sobre el otro, de manera que aparezcan no solo asociados en posición temporal, sino también en función categorial: causalidad, finalidad, etc.” (apud LINK 1992: 78).

El relato periodístico de la *performance* de Artemia trasladado a otra mujer, habitante de otra región del mundo (Budapest, Tokio, Oklahoma), se detiene en el último paso del rito de exhibición que la protagonista llega a cumplir apenas al final del cuento: la violación. El periódico dejaría ver la pérdida de la originalidad de ese acontecimiento mediante la presencia de otras mujeres similares a Artemia y de otros hombres, los del grupo impersonal, que censuran su “extravagancia” mediante el abuso colectivo y rompen con la conjunción del hecho artístico al desgarrar el género de la vestimenta y atacar el cuerpo.

En cuanto a la pérdida de originalidad en la reproducción, el ritual que se repite tres veces sin terminar es reiterado sucesivamente en las noticias del periódico y se completa en tres lugares diferentes. En ese sentido, podemos interpretar junto con Benjamin que la reproducción de una obra de arte puede dejar intacta su consistencia, pero en cualquier caso *deprecia su aquí y ahora* (1982: 22, subrayado nuestro), es decir, reduce su autenticidad, esto último es lo que genera la envidia de Artemia: “—Debió de sucederme a mí [...] es horrible que esto haya pasado. Comprenda que es mi *jumper* el que llevaba esa mujer. El *jumper* que yo dibujé, el que me quedaba bien a mí” (48), “No puedo hacer nada en el mundo sin que otras mujeres se me copien” (OCAMPO, 1984: 48-50).

Las cuatro violaciones que aparecen en el discurso impersonal del género periodístico – parafraseado en el macrodiscurso confesional de la narración – son llevadas a cabo por una “patota”, es decir un grupo de hombres más o menos multitudinario e impersonal que en cierto modo parece sugerir la vinculación entre multitud y barbarie. La identidad se pierde en el carácter genérico del montón que sanciona el uso de un vestido que viola algunas de las normas sociales del buen vestir: “Naked or semi-naked bodies that break with cultural conventions of gender, are potentially subversive and treated with horror or derision”¹⁴ (ENTWISTLE, 2000: 8). De esa manera, Artemia llevaría al máximo la imagen estereotipada de la mujer como un objeto de admiración estética, desafiando las normas del buen gusto al obedecer extremadamente el mandato de lucirse, para lo cual complementa algunas partes íntimas de su cuerpo con las pinturas lujuriosas de sus vestidos. Esa trasgresión será castigada por la opinión de la mayoría manifestada en el discurso de la prensa, que mediante la moraleja de las violaciones traslada un imperativo al

14 “Los cuerpos desnudos o semidesnudos que rompen con las convenciones culturales, especialmente las de género, son potencialmente subversivos y se los trata con horror o burla” (traducción mía).

conjunto de la sociedad: la crónica del abuso sexual parece enseñar a los lectores del periódico que la conjunción entre vestido y mujer no es una obra de arte, que la función primordial de la vestimenta es social y no estética, que una muchacha no debe salir de su casa a altas horas de la noche, ni exhibir su intimidad.

La última violación no sólo negaría el género femenino sino que también afirmaría el sentido común, la copia y lo repetitivo: los abusos que anteceden a este último acto eran episodios repetidos llevados a cabo sobre mujeres que copiaban el modelo original triturando su aura. La última vestimenta que exhibe Artemia, el traje masculino, neutro, sombrío, borra todo rasgo de originalidad artística y traduce la consagración de la ideología igualitaria como la ética conquistadora del ahorro, del mérito, del trabajo de las clases burguesas (LIPOVETSKY, 1996: 101). Podemos interpretar que solamente cuando Artemia se uniforma, cuando mediante el uso del traje se pierde en el cuerpo social traducido como “patota”, logrará realizar su deseo, pulsión erótica que se presenta en forma de castigo: una multitud anónima de hombres la violará por pretender pasar desapercibida en su medio. Frente a la alta costura, que se opone a la estandarización, a la uniformidad de la imagen, al mimetismo de las masas y glorifica la expresión de las diferencias personales, la moda masculina es igualitaria. En ese sentido, Ostrov ha señalado: “En la realidad construida en el texto sólo parece ser posible una relación homosexual y sodomita, es decir, una relación que se funda en el deseo de lo mismo y que tiene como corolario la negación del sexo femenino como tal” (1996, 25).

3. Consideraciones finales:

En el análisis de “Las vestiduras peligrosas” (1970) hemos encontrado tensiones entre originalidad artística y reproducción (mecanismo que permite la producción, distribución y consumo en la cultura de masas), que dan paso a otras oposiciones y relaciones paralelas: la conjunción entre el ocio, el refinamiento y la pretensión de originalidad que la narradora encuentra en la protagonista admiten una identificación entre alta costura y “alta cultura”, estas a su vez se oponen al binomio traje/cultura de masas, ambos signados por la ideología igualitaria. Como se ha observado, en este cuento la traducción de dibujos en vestidos hace que aquellos pierdan parte de su función estética para integrarse a las normas del mundo social. No obstante, la combinación del vestido con el cuerpo de la mujer se muestra como un intento de creación de un hecho artístico realizado con

materiales no convencionales. Podemos interpretar que la repetición de su exposición en la prensa tritura su “aura” y traduce una censura por parte de la opinión pública hacia la seducción erótica de la conjunción vestido/mujer, sanción que puede verse en la proliferación de frases estereotipadas según las cuales nada ni nadie debe destacarse por su diferencia u originalidad (AMOSSY Y HERSCHBERG, 2001).

Referencias bibliográficas

AAVV. *Vox. Diccionario Ilustrado: Latino-Español. Español-Latin*. Barcelona: Bibliograf, 1999.

AMOSSY, Ruth; PIERROT HERSCHBERG, Anne. *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba, 2001.

BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. In: _____ . *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus, 1982.

ENTWISTLE, Johanne. *The Fashioned Bodies. Fashion, Dress and Modern Social Theory*. Cambridge: Polity Press, 2000.

LINK, Daniel (Comp.). *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubile*. Buenos Aires: La Marca, 1992.

LIPOVETSKY, Gilles. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama, 1996.

MUKAROVSKY, Jan. *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

Ocampo, Silvina. *Los días de la noche*. Madrid, Alianza, 1984.

Ostrov, Andrea. “Vestidura/escritura/sepultura en la narrativa de Silvina Ocampo”. *Hispanamérica. Revista de literatura*. Agos, 1996, 21-28.

Resenhas

BARROS, Cristiano Silva de; COSTA; Elzimar Goettenauer de Marins (Coord.). Espanhol: ensino médio. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2010. 292 p.,v.16.

Maria Mercedes R. Q. Sebold¹

Em tempos da Lei nº 11.161 de 5 de agosto de 2005, que dispõe sobre o ensino da língua espanhola e que prevê, em seu Art. 1º, que este seja de oferta obrigatória pela escola e de matrícula facultativa para o aluno, e depois de algumas muitas iniciativas do governo para a sua implementação (diga-se de passagem: polêmicas e atrapalhadas), é com grande prazer que recebemos uma obra financiada pelo governo que conta com a participação de importantes pesquisadores atuantes na formação de professores.

Embora nem sempre as políticas linguísticas tenham contribuído efetivamente para a consolidação do ensino de língua estrangeira na escola pública, é preciso reconhecer as iniciativas que de fato favorecem não só o trabalho do professor de língua estrangeira da escola pública, como também se constituem em documentos efetivos da identidade do professor de espanhol língua estrangeira.

Este volume faz parte da Coleção “Explorando o Ensino” e define como objetivo dar apoio ao trabalho do professor em sala de aula “oferecendo-lhe um material científico-pedagógico que contemple a fundamentação teórica e metodológica e proponha reflexões” (p. 7), bem como “sugerir novas formas de abordar o conhecimento em sala de aula”. Este feliz casamento do professor-pesquisador e do professor que usa o conhecimento para modificar sua atuação na sala de aula se repete em cada um dos capítulos da obra. O livro é constituído de treze capítulos, cada um deles sob a responsabilidade de um autor, traduzindo sua experiência sobre o ensino-aprendizagem de espanhol língua estrangeira, em abordagens que se complementam.

A seleção dos temas abordados em cada um desses capítulos foi meticulosa e inclui, se não todas, as principais angústias que afligem o professor de espanhol língua estrangeira. Há dois capítulos que trazem o tema das políticas linguísticas,

1 Universidade Federal do Rio de Janeiro.

um capítulo que trata especificamente da formação e exercício profissional e os dez restantes trazem diferentes aspectos do processo de ensino-aprendizagem de língua estrangeira, tais como enfoques, material didático, leitura e escrita na escola, multiculturalismo, variação linguística, construção de identidade, gêneros orais, elementos linguísticos e avaliação. O olhar de cada um dos autores revela nosso amadurecimento na trajetória dos estudos sobre o espanhol, sejam eles sintáticos, políticos ou culturais.

Na introdução, os organizadores do volume, Cristiano S. Barros e Elzimar Goettenauer, também avaliam como “ação positiva” a iniciativa da coleção. É significativo que anunciem que o volume não pretende ser um livro de receitas, mas um “sinalizador de rumos”, o que é sempre bom reforçar. Os organizadores esclarecem a linha de conduta que norteará cada um dos capítulos: teoria, metodologia e prática articuladas para que o professor possa adequá-las à sua realidade e incorporá-las à sua prática pedagógica. Ao definir o perfil da obra, os organizadores esclarecem que têm em vista um docente crítico e reflexivo, um “construtor de conhecimentos”.

Os quatro capítulos iniciais trazem aspectos mais gerais do ensino-aprendizagem de Língua Estrangeira (LE). O primeiro capítulo trata do ensino de LE como uma política linguística e traça um histórico do espanhol na legislação brasileira. O segundo capítulo se detém nas iniciativas oficiais para o cumprimento da Lei 11.161. O terceiro lança um olhar sobre a formação do professor e reforça a necessidade de formar um professor com autonomia e espírito crítico, capaz de fazer suas escolhas. Com relação às diferentes abordagens teóricas que encontrarão nos capítulos seguintes, Daher e Sant’Anna (duas das autoras que participam do volume) lançam ao final um convite: “Cada leitor pode escolher o que lhe for mais confortável”.

Os demais capítulos focam diferentes momentos do processo de ensino-aprendizagem de uma língua estrangeira. O quarto capítulo trata dos enfoques e métodos, e o quinto da elaboração de materiais didáticos para o ensino de espanhol. O sexto capítulo explora aspectos relacionados à leitura e escrita enquanto o sétimo traz o tema do multiculturalismo e interculturalismo e seu tratamento na sala de aula. Já o oitavo se ocupa do tratamento da variação linguística no espanhol, e o nono capítulo problematiza a noção de identidade pode assumir nas diferentes vertentes do processo de ensino-aprendizagem de uma LE. O décimo enfoca a leitura e produção textual na escola básica, o décimo primeiro traz os gêneros

orais, o décimo segundo apresenta propostas didáticas sobre um tópico central na aquisição de espanhol por falantes do Português do Brasil: os pronomes pessoais; e, finalmente, o décimo terceiro capítulo foca a avaliação.

A síntese de cada capítulo feita aqui não é tão generosa como os diferentes autores são com seus leitores. Suas referências aos quadros teóricos não dificultarão a leitura dos textos, e deixarão nos professores o desejo de buscar ampliar suas leituras o que conjugado às suas propostas didáticas, permitirá visualizar possíveis caminhos para a prática docente. Cabe fazer o convite a todos para que conheçam a obra, disponível no endereço: http://espanholdobrasil.files.wordpress.com/2011/04/2011_espanhol_capa.pdf, que torna acessível o encaminhamento das principais questões relativas ao ensino-aprendizagem de espanhol LE. Finalizo apropriando-me das palavras de Paraquett, no sétimo capítulo, que definem com perfeição o espírito da obra: “O melhor do mundo é que há muitos mundos no mesmo mundo...”. Aproveitem bem a diversidade de olhares desta obra.

REIS, Livia; FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). América Latina: integração e interlocução. Rio de Janeiro: 7Letras; Santiago de Chile: Usach, 2011. 200 p. (ISBN 978-85-7577-768-8)

Graciela Foglia¹

América Latina: integração e interlocução es un conjunto de doce conferencias leídas durante las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana en 2010, en el Instituto de Letras de la Universidad Federal Fluminense (Niterói, Brasil). Las conferencias, pronunciadas por intelectuales brasileños e hispanoamericanos, están agrupadas en siete capítulos, según diferentes áreas temáticas. Los artículos están en portugués y español y varios de ellos incluyen referencias bibliográficas. El libro trae también una presentación de las organizadoras, que contextualiza la edición y reseña cada artículo. Si bien, por tratarse de jornadas de literatura, se esperaría que ese fuese el tema central, lo que se aborda son variadas problemáticas culturales o, como bien dicen las organizadoras, es una “*mostra das pesquisas que vêm sendo realizadas nas áreas de Estudos literários e de Estudos da cultura latino-americana*”.

El primer capítulo, “O entre-lugar do intelectual latino-americano”, está compuesto por artículos de los críticos literarios Hugo Achúcar (Uruguay) y Silvano Santiago (Brasil). ¿Dónde está hoy, tiempo de globalización y nuevas tecnologías, el espacio de poder del intelectual latinoamericano? se pregunta el primero, en “¿Existe un lugar para el intelectual latinoamericano?”, desde su lugar de funcionario del gobierno uruguayo. Wikipedia y Google, entre otros, revelan la tensión entre el antiguo saber hegemónico de unos pocos *versus* el saber colectivo. Silvano Santiago, por su parte, en “Destino globalização. Atalho nacionalismo. Recurso: cordialidade”, al reflexionar sobre la actual producción cultural de países no occidentales, como Marruecos o China, y la crisis por la que atraviesan frente a la globalización “occidentalizadora” propone pensar dicha producción trazando un paralelo con la situación histórica vivida en Brasil en los años 20. Para eso, toma de la generación vanguardista de 22 el concepto de mestizaje **espontáneo** y lo

¹ Dra. en Letras por la Universidade de São Paulo. Docente de la Universidade Federal de São Paulo. graciela_fo@terra.com.br

contrapone al de **cordialidad**, acuñado por Sérgio Buarque de Holanda. Según Santiago, los primeros, los vanguardistas, “*esconderam e escondem a pluralidade étnica brasileira sob a falsa roupagem doméstica de democracia racial espontânea*”; mientras que el concepto de cordialidad cargaría la ambivalencia de la identidad nacional. El trabajo de los intelectuales no occidentales camina en ese sentido ya que estos le estarían dando voz étnica a un cuerpo biológico no occidental “*como manifestação sensível e inteligente do desejo de significarem originalmente no mundo que se globaliza.*”

En el capítulo “América hispânica e Brasil: diálogos culturais e literários”, al abordar los procesos culturales que se producen en los discursos literarios amazónicos, Ana Pizarro (Chile), en “Un proceso conjunto: Las culturas amazónicas”, concluye que la teoría de la transculturación, desarrollada por Ortiz y seguida por Rama, no es suficiente para explicar el proceso cultural de esa región pues se trata de un lugar donde confluyen dos o más culturas “por instantes o por períodos mayores y luego se separan para producir nuevos encuentros y efectos.” Mientras que Eneida María de Souza (Brasil), en “A memória de Borges”, al repasar las apropiaciones que se han hecho de la obra borgiana (de Calvino a Vila-Matas), se pregunta si ya no es tiempo de leer al autor argentino “irreverentemente”; sospecha que la apropiación mimética de “formas consagradas”, que todavía se realiza, conlleva el peligro de que la ficción se transforme en “*ficção para escritores, fascinados pela mitologia criada em torno de si próprios*”.

El tercer capítulo, “Tradução como mediação cultural”, está integrado por los artículos de Raúl Bueno (Perú) y Eric Nepomuceno (Brasil). Según el primero, la teoría de la traducción, en los últimos años, le ha dado un gran énfasis al contexto cultural: “las traducciones exitosas serían [...] las que tienden una comunicación de cultura a cultura”, y por eso mismo, se ha pasado a hablar de transculturación; la traducción como transculturación buscaría reproducir “un discurso textualizado” en el seno de otro sistema cultural y otra lengua. Ese concepto, en el decir de una parte de la crítica, implicaría una reducción de las diferencias entre culturas. Como Bueno, en “Mediaciones transculturales: traducciones”, está preocupado en destacar las diferencias en la traducción y transculturación de culturas para que estas últimas puedan ser revalorizadas en sus especificidades, su reflexión tratará de relativizar esa búsqueda de la traducción como transculturadora y de completar el “modelo complejo de fenómeno transcultural” de tal manera que la traducción sea vista como parte de las mediaciones en el campo de la cultura” y demostrar

que las nociones de traducción y transculturación son fenómenos diferentes. Por su parte, “Anotações sobre o ofício de traduzir” de Erik Nepomuceno es un escrito personal que repasa la experiencia como traductor del autor y lo hace desde lo afectivo. Nepomuceno se coloca en la línea teórica de los que afirman que “*a função primordial de quem traduz é não aparecer*”.

En el capítulo “Afro-Indo-Latino América: interlocuções”, Guillermo Mariaca Iturri (Bolivia), en su artículo “El retorno de los bárbaros”, afirma que la ficción en el discurso oral indígena “produce diferencia y no neutraliza los antagonismos”. El objetivo del autor es localizar dónde radica esa diferencia: “voy a preguntar dónde vive, dónde se expande, dónde duerme, dónde se contradice, dónde lucha, la diferencia.” Para hacer lo que se propone, el autor revisa el lugar de la colonización afirmando que la empresa cultural de la conquista fue la de domesticar la oralidad. En “Diáspora africana: articulando singularidades en la globalidad”, Julio César de Tavares (Brasil) observa las marcas culturales dejadas por la presencia africana en Brasil, Colombia y Perú y destaca, como tales, la religiosidad, las artes que tienen como centro el cuerpo, y los lugares de resistencia a la violencia esclavista, “*herança da organização social desenvolvida nos palanques, quilombos cimarronagens e em todas as formas de rebeldia à escravidão*”.

Ambos artículos de la sección “Subalternidades, resistências e alternativas na cidade globalizada da América Latina” parecen tener un origen común: la política de exterminio de poblaciones pobres, ya sea indígena, como en Perú, ya sea negra, como en las favelas de Río de Janeiro. Según Mabel Moraña (Uruguay), en “‘El ojo que llora’: bio-política, nudos de la memoria y arte público en el Perú de hoy”, entre 1980 y 2000 hubo un enfrentamiento interno en Perú, entre Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru, por un lado, y las fuerzas del Estado, por el otro, en el que la mayor cantidad de víctimas fueron indígenas. La *Comisión de verdad y reconciliación* de Perú dio a conocer un documento detallando el genocidio indígena. Además, para promover algún tipo de reconciliación se construyó, con capitales privados, el parque la Alameda de la Memoria, cuya obra central es la polémica escultura “El ojo que llora”, y se puso al frente de la Comisión de Alto Nivel del Museo de la Memoria al escritor Mario Vargas Llosa, conocido por su “parcialidad oficialista y sentimientos discriminatorios en relación a temas relacionados con la población indígena”. “El ojo que llora” es una de las formas simbólicas en que la información de la *Comisión* “se ha integrado y continúa integrándose en los imaginarios colectivos”. Moraña, en su

artículo, analiza las implicaciones socioculturales de tales iniciativas. Por su parte, Adriana Facina (Brasil), en “‘Eu só quero é ser feliz’: quem é a juventude funkeira no Rio de Janeiro” cuestiona los estigmas que pesan sobre esos jóvenes brasileños, *“relacionando a perseguição ao funk com a expansão do modelo político que Loïc Wacquant chama de Estado Penal”*. En su investigación, muestra cuánto aumentó el número de muertes en las favelas de Rio, y afirma que, para que eso sea posible sin que se produzca una fuerte crítica social, se ha construido un imaginario en el cual la imagen del “comunista”, al que había que exterminar en los años 70, fue substituida por la del traficante, cuyo perfil sería joven, negro, habitante de la favela, que escucha funk. Sin embargo, afirma Facina, esos jóvenes solo buscan tener derecho a la juventud.

En “Una poética de La Mancha para los centenarios. La narrativa hispánica en Carlos Fuentes”, que integra el capítulo “Os bicentenários das independências de países hispano-americanos”, Carmen Perilli (Argentina), repasando la historia de México y la obra de Carlos Fuentes, muestra cómo, a pesar de que la moderna nación mexicana, que surge con el proceso revolucionario de 1910, está fundada en bases antihispánicas, antiimperialistas e indigenista, “la narración hispánica [en la obra de Carlos Fuentes] tiende a resurgir de manera encubierta”. Ya sea porque hay que protegerse del “enemigo” del norte (EE.UU) en los años 60, 70, ya sea porque comienza a publicar por las editoriales españolas, presentes en América y después en España mismo, lo cierto es que Fuentes, con sus escritos legitima el mestizaje; sostiene “la existencia de una suerte de comunidad ideal que desdibuja fronteras geográficas y simbólicas y oculta un modelo estético neo-colonizado”. El capítulo “O Caribe como área cultural da América Latina” está integrado por el artículo “O grande Caribe: mestiçagem e barroco, memória e história” de Eurídice Figueredo (Brasil). En él la autora, repasando la literatura caribeña, defiende la idea de que *“todas [as] poéticas negras e mestiças são barrocas par excellence porque implicam na hibridização da língua, na mistura de mitologias e simbologias.”*

En fin, la crítica al apagamiento de las diferencias culturales es un tema presente en un gran número de estas conferencias: a la transculturación de Ortiz/Rama, se contrapone la heterogeneidad de Cornejo Polar; de la misma manera, es cuestionado el concepto de mestizaje. Eso hace que la colección de ensayos ahí reunidos sea importante no solo para los especialistas en cada área temática, sino también para aquellos que quieran tener un panorama y reflexionar sobre transculturación, heterogeneidad y mestizaje.

abehache

Revista da Associação Brasileira de Hispanistas

CHAMADA PARA TRABALHOS

Número 2

A ABH – Associação Brasileira de Hispanistas convida os interessados (associados ou não da ABH) a enviarem trabalhos para a edição on line do número 2 de sua revista abehache, com dossiê dedicado ao tema:

Fronteiras

Serão bem-vindos artigos que promovam uma reflexão crítica sobre fenômenos de demarcação, superposição, superação e encontros de fronteiras disciplinares, institucionais, linguísticas, discursivas e identitárias, capazes de indagar quer seja em processos de identificação cultural e linguístico-literária quer seja na problematização de objetos de estudo determinados em função da interdisciplinariedade. Serão especialmente apreciados artigos que ajudem a pensar as dinâmicas que o espaço fronteiriço instaura a partir do jogo de relações das territorialidades convocadas pela própria ideia de fronteira, bem como trabalhos que colaborem para se repensar a dimensão política dos diversos aspectos envolvidos no assunto.

O número 2 de abehache será publicado no 1º semestre de 2012.

CONVOCATORIA PARA ENVIO DE COLABORACIONES

Número 2

La ABH – Associação Brasileira de Hispanistas invita a las personas interesadas (asociados o no de la ABH) a enviar propuestas de trabajos para la edición on line del número 2 de su revista abehache, dedicada al tema:

Fronteras

Se evaluarán artículos que reflexionen críticamente sobre fenómenos de demarcación, superposición, superación y encuentros de fronteras disciplinares, institucionales, lingüísticas, discursivas e identitarias capaces de indagar tanto en procesos de identificación cultural y lingüístico/literaria como en la problematización de objetos de estudio determinados gracias a lo interdisciplinar. Se valorarán especialmente artículos que ayuden a pensar las dinámicas que supone el espacio fronterizo a partir del juego de relaciones de las territorialidades convocadas por la idea misma de frontera como así también trabajos que colaboren a repensar la dimensión política de los diferentes aspectos involucrados en la cuestión.

El número 2 de la abehache se publicará en el 1er semestre de 2011.

Além do tema do dossiê, a revista está aberta a receber artigos, bem como resenhas de livros ou filmes (2010 / 2011), sobre as diversas manifestações linguísticas, estéticas, sociais, políticas e históricas do universo cultural hispânico. Os trabalhos deverão ser enviados para o e-mail revista.abh@gmail.com até 31 de janeiro de 2012. As normas para publicação de trabalhos seguem abaixo e constam também no site da ABH: <http://www.abhispanistas.blogspot.com/>. Artigos que não sejam encaminhados dentro dessas normas não poderão ser considerados. Os artigos recebidos serão submetidos ao crivo do Conselho Editorial. Os autores receberão uma notificação do recebimento e do resultado da avaliação.

Además de artículos relacionados al eje temático del número, se aceptarán también otros artículos, reseñas de libros o de películas (2010 / 2011) acerca de las diversas manifestaciones lingüísticas, estéticas, sociales, políticas e históricas del universo cultural hispánico. Los artículos y reseñas deben enviarse al correo electrónico revista.abh@gmail.com hasta el 31 de enero de 2012. Las normas de estilo para la presentación y publicación de los trabajos se encuentran a continuación y también están disponibles en el sitio web de la ABH: <http://www.abhispanistas.blogspot.com/>. Los trabajos enviados seguirán estrictamente las normas de estilo de la revista o no serán considerados. Las contribuciones recibidas se examinarán por el consejo de editores que las encaminará a miembros del consejo asesor. Todas las contribuciones presentadas pasarán por un proceso de evaluación doble. Se notificará a los autores sobre la recepción de cada contribución y sobre el resultado de su evaluación.

Normas para submissão de artigos e resenhas

abehache

Revista da Associação Brasileira de Hispanistas

Serão submetidos à aprovação do Conselho Editorial artigos e resenhas de livros ou filmes sobre as diversas manifestações linguísticas, estéticas, sociais, políticas e históricas do universo cultural hispânico. Os trabalhos podem ser redigidos em português ou espanhol e devem ser inéditos. Trabalhos em outras línguas poderão ser excepcionalmente admitidos.

Os artigos serão submetidos ao julgamento de parecerista *ad hoc*.

A Revista da ABH adota a política de acesso aberto, conforme a licença da CreativeCommons: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.pt>.

Artigos

O trabalho deve obedecer à seguinte seqüência:

1. **Título** - centralizado, em **negrito**, com maiúscula só para letras iniciais. Fonte: *Times New Roman* 16.
2. **Nome(s) do(s) autor(es)** – alinhado à direita da página, em **negrito**, duas linhas abaixo do título, com maiúscula só para as letras iniciais. Fonte: *Times New Roman* 12. Inserir nota de rodapé, indicando titulação, nome por extenso da instituição à qual está vinculado e endereço eletrônico para contato. (Obs.: inserir informações sobre eventuais financiamentos

Normas de estilo para proposiciones de artículos y reseñas

abehache

Revista de la Associação Brasileira de Hispanistas

Se aceptarán contribuciones presentadas para la aprobación del Consejo Editorial bajo la forma de artículo y reseñas, sea de libros o de películas, sobre las diversas manifestaciones lingüísticas, estéticas, sociales, políticas e históricas del universo cultural hispánico. Los trabajos se podrán redactar tanto en portugués como en español, a condición de que sean inéditos. Trabajos presentados en otras lenguas podrán, excepcionalmente, admitirse.

Los artículos enviados serán evaluados por dictamen de especialistas *ad hoc*.

La revista de la ABH sigue una política de acceso libre, según licencia de CreativeCommons: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.pt>.

Artículos

El trabajo necesariamente se presentará con la estructura modelo a seguir:

1. **Título** - centrado, en **negrita**, con mayúscula solamente en las letras iniciales. Tipo de letra: *Times New Roman* 16.
2. **Nombre del autor o de los autores** – alinearlos justificado hacia la derecha de la página, en **negrita**, dos líneas abajo del título, usando mayúsculas

relacionados ao trabalho).

3. Resumo ou Resumen e Abstract - deve-se necessariamente incluir um Resumo / Resumen em português ou espanhol, de acordo com a língua do artigo, e um Abstract em inglês em todos os casos. Colocar a palavra Resumo / Resumen / Abstract em *Times New Roman* 11, negrito, maiúscula para letra inicial, duas linhas abaixo do nome do autor, seguida de dois pontos. O texto-resumo deverá ser apresentado em *Times New Roman* 11, espaço simples, sem recuo, alinhamento justificado. O resumo deve ter, no mínimo, 50 e, no máximo, 200 palavras.

Obs.: Resenhas não devem ser acompanhadas por resumo.

4. Palavras-chave / Palabras clave / Keywords – devem ser acrescentadas após cada resumo. Dar um espaço em branco. Fonte: *Times New Roman* 11, espaço simples. As palavras **Palavras-chave / Palabras clave / Keywords** deverão estar em negrito, seguidas de dois pontos. Pede-se de 3 a 5 **palavras-chave** em português, de 3 a 5 **palabras clave** em espanhol e de 3 a 5 **keywords** em inglês, separadas por ponto e vírgula. Alinhamento justificado.

(Obs.: Resenhas não devem ser acompanhadas por palavras-chave.)

Deixar duas linhas simples em branco antes do texto.

5. Texto – em *Times New Roman* 12, espaçamento 1,5 entre linhas e parágrafos. Alinhamento justificado. Usar espaçamento duplo entre o corpo do texto e citações, subitens, ilustrações e tabelas, quando houver. Os artigos devem ocupar no mínimo 9 e no máximo 16 páginas em formato

solamente para las letras iniciales del nombre y apellido. Tipo de letra: *Times New Roman* 12. Inserir nota a pie de página, indicando título, nombre completo (no abreviado) de la institución a la que está vinculado y dirección electrónica para contacto. (Obs.: inserir también datos, si fuera el caso, de financiaciones relacionadas al trabajo).

3. Resumen o Resumo y Abstract – necesariamente se tendrá que incluir un Resumen / Resumo en español o en portugués, según la lengua del artículo, y además un Abstract en inglés, cualquiera que sea el caso. Usar para la palabra Resumen / Resumo / Abstract el tipo de letra *Times New Roman* 11, en **negrita**, mayúscula para letra inicial, dos líneas abajo del nombre del autor, seguida de dos puntos. El texto-resumen se presentará en *Times New Roman* 11, interlineado sencillo, sin sangrado, alinearlos justificado por ambos márgenes. El resumen debe tener, como mínimo 50 palabras, y como máximo 200 palabras.

Obs.: Las reseñas se presentarán sin resúmenes o abstract.

4. Palabras clave / Palavras-chave / Keywords – se deben agregar después de cada resumen. Dejar un espacio en blanco. Tipo de letra: *Times New Roman* 11, interlineado sencillo. Las palabras **Palabras clave / Palavras-chave / Keywords** deberán estar en **negrita**, seguidas de dos puntos. Se piden de 3 a 5 **palavras-chave** en portugués, de 3 a 5 **palabras clave** en español y de 3 a 5 **keywords** en inglés, separadas por punto y coma. Alinear justificado por ambos márgenes.

(Obs.: Las reseñas se presentarán sin palabras clave.)

Saltar dos líneas en blanco con interlineado sencillo.

A4, com 2,5 cm de margem superior e inferior e 3,0 cm de margem esquerda e direita. Artigos com menos de 9 páginas não serão submetidos aos pareceristas. (Para resenhas: no mínimo 2 e no máximo 3 páginas). Não numerar as páginas.

5.1. Parágrafos: usar “primeira linha” (1,25 cm).

5.2. Subtítulos: *Times New Roman* 14, sem recuo, em **negrito**, só com a primeira letra em maiúscula. Numeração dos subitens, se ela for usada, deve ser feita em algarismos arábicos.

5.3. Tabelas e ilustrações (fotografias, desenhos, gráficos etc.) devem vir dentro do padrão geral do texto e no espaço a elas destinado pelo autor. Recomenda-se o uso de imagens em 72 px de resolução. Evitar o uso de imagens em grandes dimensões.

5.4. Notas devem ser evitadas. Quando necessário, devem aparecer ao pé da página, numeradas com números arábicos, de acordo com a ordem de aparecimento. Fonte: *Times New Roman* 10, espaço simples.

5.5. Ênfase ou destaques no corpo do texto – deve-se usar **negrito**. Para palavras em língua estrangeira, usar *itálico*. Não sublinhar textos.

5.6. Citações de até três linhas vêm entre aspas, (sem *itálico*), seguidas do sobrenome do autor (em MAIÚSCULAS), ano de publicação e página(s). Ex.: (LIEBLICH 2005: 61). Com mais de 3 linhas, com recuo de 1,25 cm em ambas as margens, fonte *Times New Roman* 11, sem aspas, sem *itálico*, espaço simples, também seguidas do sobrenome do autor (em MAIÚSCULAS), ano de publicação e página(s). As citações em língua estrangeira devem vir em *itálico*.

5. Texto – el tipo de letra será *Times New Roman* 12, a espacio y medio (1,5) entre líneas y párrafos del texto, y justificado por ambos márgenes. Espacio doble (2,0) entre el texto y las citas, apartados, sub-apartados, ilustraciones y tablas, cuando sea el caso. Los artículos tendrán como mínimo 9 páginas y como máximo 16 páginas en formato A4, con márgenes superiores e inferiores de 2,5 cm, con márgenes laterales de 3,0 cm. Artículos con menos de 9 páginas no serán considerados, ni siquiera examinados. Las reseñas tendrán un mínimo de 2 y un máximo de 3 páginas. Las páginas no se deben numerar.

5.1. Parráfos: usar interlineado “primera línea” (1,25 cm).

5.2. Apartados (Subtítulos): *Times New Roman* 14, sin sangrado, en **negrita**, apenas la primera letra en mayúscula. Numerar subapartados o subdivisiones de segundo nivel, caso necesario, con guarismos arábicos.

5.3. Tablas e ilustraciones (fotografías, dibujos, gráficos etc.) deben intercalarse según el formato del párrafo y ya en su lugar, asignado por el autor, no al final. Recomendamos usar imágenes con una resolución de 72 px. Evítese usar imágenes extra-grandes.

5.4. Notas se deben evitar. Cuando necesarias, deben aparecer a pie de página, numeradas con guarismos arábicos, según el orden de aparecimiento en el texto. Tipo de letra: *Times New Roman* 10, interlineado sencillo (1,0).

5.5. Énfasis o destaques en el texto – se debe usar la letra **negrita**. Para palabras en lengua extranjera, se debe usar *cursiva*. No se deben subrayar los textos.

5.6. Citas de hasta tres líneas vendrán entre comillas, (sin cursiva), seguidas del apellido del autor (en

Alguns exemplos de citações

- **Citação direta com três linhas ou menos**

BORNHEIM (1992: 57) afirma ainda “Assim, a plasticidade do texto compõe-se juntamente com os recursos de que lança mão a encenação.”

- **Citação indireta**

Para o dramaturgo e diretor alemão Bertolt BRECHT (1967), o teatro não deve proporcionar apenas as sensações e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico (...).

- **Citação de citação**

Nesse sentido, Henry GIROUX (apud RAJAGOPALAN 2003: 105) argumenta que...

- **Citação com mais de três linhas**

Ensinar, nos termos de Freire, não é simplesmente estar em sala de aula, mas estar na história, na esfera mais ampla de um imaginário político que oferece aos educadores a oportunidade de uma enorme coleção de campos para mobilizar conhecimentos e desejos que podem levar a mudanças significativas na minimalização do grau de opressão na vida das pessoas.

6. Anexos – devem ser evitados. Caso existam, devem ser colocados antes das referências bibliográficas, precedidos da palavra **Anexos**, maiúscula só na letra inicial e negrito, sem recuo e sem numeração. Quando constituírem textos já publicados, devem incluir permissão dos editores para publicação. Recomenda-se que anexos sejam utilizados apenas quando absolutamente necessários.

7. Referências bibliográficas – devem ser apenas aquelas referentes aos textos citados no trabalho.

MAYÚSCULA), año de publicación y página(s). Ej.: (SOSA 2003: 61). Citas de más de 3 líneas, con sangrado de 1,25 cm en ambos márgenes, tipo de letra *Times New Roman* 11, sin comillas, sin *cursiva*, interlineado sencillo, también seguidas del apellido del autor (en MAYÚSCULA), año de publicación y página(s). Las citas en lengua extranjera deben estar en *cursiva*.

Algunos ejemplos de citas

- **Cita directa breve, tres líneas o menos:**

BORNHEIM (1992: 57) afirma además “De tal forma, la plasticidad el texto se compone a la vez con los mismos recurso de los que se vale su puesta en escena.”

- **Cita indirecta:**

Para el dramaturgo y director alemán Bertolt BRECHT (1967), el teatro no debe propiciar apenas las sensaciones y los impulsos permitidos en sus respectivos contextos históricos (...).

- **Cita de otra cita:**

De tal modo, Henry GIROUX (apud RAJAGOPALAN 2003: 105) cree que...

- **Cita directa larga, más de tres líneas:**

Enseñar, tal como lo figura Freire, es algo más que estar en un aula, es estar en la historia, en un ámbito más amplio de un imaginario político que les ofrece a los educadores la oportunidad de una enorme colección de campos, movilizand o conocimientos y deseos que pueden llevar a cambios significativos al minimizar el grado de opresión en la vida de la gente.

6. Anexos – se deben evitar. Caso sean necesarios, se

O título **Referências bibliográficas** só com a letra R maiúscula, em **negrito**, centralizado, sem recuo, deixando duas linhas simples em branco antes desse título. Colocar duas linhas simples em branco antes da primeira entrada. Espaço simples nas referências bibliográficas, sem deslocamento. Espaçamento duplo entre as obras citadas. Fonte: *Times New Roman* 12. Para os sobrenomes dos autores, MAIÚSCULAS. (Vide exemplos.). As obras citadas nas referências bibliográficas não são numeradas.

Alguns exemplos de Referências bibliográficas

Livro

RAJAGOPALAN, Kanavillil. *Por uma lingüística crítica: Linguagem, identidade e a questão ética*. São Paulo, Parábola Editorial, 2003.

Capítulo de livro

BERBER SADINHA, Tony. Como usar a Linguística de *Corpus* no ensino de língua estrangeira. In: VIANA, Vander / Tagnin, Stella (eds.). *Corpora no ensino de línguas estrangeiras*. São Paulo, HUB Editorial, 2011, 301-362.

Artigo de periódico

ALFARO DE CARVALHO, Carolina. Por uma abordagem sistêmica, descritiva, funcional e subjetiva da tradução para legendas. In: *TradTerm* 13(1), 2007, 13-29.

Artigo de jornal

TEIXEIRA, Ivan. Gramática do louvor. In: *Folha de S. Paulo, Jornal de Resenhas*. São Paulo, 08/04/2000, 4.

deben ubicar antes de las referencias bibliográficas, precedidos de la palabra **Anexos**, con mayúscula solamente en la letra inicial y en negrita, sin sangrado y sin numerar. Si se trata de textos ya publicados, se debe incluir el permiso de sus editores para publicación. Recomendamos que los anexos solo se usen cuando sean absolutamente imprescindibles.

7. Referencias bibliográficas – deben referirse exclusivamente a los textos citados en el trabajo. El título **Referencias bibliográficas** tendrá apenas la letra R en mayúscula, en negrita, centrado, sin sangrado, dejando dos líneas en blanco, interlineado sencillo antes del título. Dejar dos líneas en blanco antes del título, interlineado sencillo y dos más después del título antes de la primera referencia. Interlineado sencillo en referencias bibliográficas, sin sangrado. Interlineado doble entre las obras citadas. Tipo de letra: *Times New Roman* 12. Para los apellidos de los autores, MAYÚSCULAS. (Ver ejemplos). Las obras citadas en las referencias bibliográficas no se numeran.

Algunos ejemplos de Referencias bibliográficas

Libro

SMITH, John. *Sociolingüística y mundo moderno*. Trad. J. Moliner. Madrid, Alianza, 1997. [Original de 1994].

Capítulo de libro

CENTENO SEVILLA, Marco Antonio. In: CASARES, J (ed.). *Nuevos horizontes de la sociolingüística*. México, Trillas, 2004, 15-33.

Artículo de revista

SOLALINDE SOBRADO, Manuel. La aspiración de (-s) en el Golfo de México. In: *Nueva Revista de Filología Hispánica* 49(1), 2001, 23-57.

Dissertação e tese

CASTELA, Greice da Silva. *A leitura e a didatização do (hiper)texto eletrônico no ensino de espanhol como língua estrangeira (E/LE)* Tese de doutorado. FL/UFRJ, Rio de Janeiro, 2009.

Publicação Online – INTERNET

CELLI, M. / Zavaglia, A. Estudo da variação semântica da conjunção ‘mas’ em português e suas traduções em francês. In: *Encontro de Linguística de Corpus 6*, São Paulo, USP, nov. 2008, 1-20. <http://www.nilc.icmc.usp.br/> (12/06/2010).

Resenhas

Devem ser apresentadas com a mesma formatação dos artigos (sem título nem resumo nem palavras-chave), com a referência completa da obra resenhada, em parágrafo justificado, no lugar do título. Deverá ocupar entre 2 (como mínimo) e 4 (como máximo) laudas, nesse formato.

OBSERVAÇÃO FINAL: A desconsideração das normas implicará a não aceitação do trabalho. Os artigos ou resenhas recusados não serão devolvidos ao(s) autor(es).

Artículo de prensa

TEIXEIRA, Ivan. Gramática do louvor. In: *Folha de S. Paulo, Jornal de Resenhas*. São Paulo, 08/04/2000, 4.

Disertación/tesina o tesis

CINTRÃO, Heloisa Pezza. *Colocar lupas, transcriar mapas – Iniciando o desenvolvimento da competência tradutória em nível básico de espanhol como língua estrangeira*. Tese de doutorado. FFLCH/USP, São Paulo, 2006.

Publicación Online – INTERNET

ABOGADO RODRÍGUEZ, Ana. Derechos indígenas y sociedad de masas. In: *Revista de Antropología 2*, Santiago de Chile, nov. 2007, 29-35. <http://www.derechosdehablantes.org>. (23/01/2008).

Reseñas

Se presentarán con igual formato al de los artículos (pero sin título ni resumen ni palabras clave) y con la referencia completa de la obra reseñada, en párrafo justificado en el lugar del título. La reseña tendrá entre 2 (como mínimo) y 4 (como máximo) páginas en ese formato.

OBSERVACIÓN FINAL: No se aceptarán textos que desconsideren las normas de presentación. Los artículos y reseñas rechazados para publicación no se reenviarán de vuelta a sus respectivos autores.

VII CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS

3 a 6 de setembro de 2012

Universidade Federal da Bahia (UFBA), campus
Ondina – Salvador, Bahia, Brasil

VII CONGRESO BRASILEÑO DE HISPANISTAS

3 a 6 de septiembre de 2012

Universidade Federal da Bahia (UFBA), campus
Ondina – Salvador, Bahia, Brasil

Áreas temáticas do Congresso:

- **Estudos literários:** Estudos de literaturas em língua espanhola. Diálogos literários e culturais. As literaturas em língua espanhola e o Brasil. Literaturas hispânicas e ensino. Tradução como mediação cultural. Literatura e outras linguagens.
- **Estudos linguísticos:** Descrição e funcionamento da língua espanhola. Estudos discursivos e textuais. Perspectivas comparativas. A língua espanhola na aquisição e nos contatos. Tradução de e para a língua espanhola. Políticas e educação linguística e cenários de ensino/aprendizagem.
- **Estudos sobre história, cultura e sociedade:** Debates relacionados aos processos, aos atores, aos contextos das formações sociais nos países hispânicos, e destes em relação ao Brasil. Atuais agendas e demandas. Questões em história, cultura e sociedade abordadas de maneira interdisciplinar.
- **Estudos sobre as artes:** Estudos sobre as diversas linguagens artísticas (artes performativas, artes visuais etc.). Imbricações entre arte e sociedade. Perspectivas teóricas, indagações estéticas e políticas na produção artística hispânica.

Áreas temáticas del Congreso:

- **Estudios literarios:** Estudios de las literaturas en lengua española. Diálogos literarios y culturales. Literaturas en lengua española y Brasil. Literaturas hispánicas y enseñanza. Traducción como mediación cultural. Literatura y otros lenguajes.
- **Estudios lingüísticos:** Descripción y funcionamiento de la lengua española. Estudios discursivos y textuales. Perspectivas comparativas. La lengua española en la adquisición y en los contactos. Traducción de y hacia la lengua española. Políticas y educación lingüística y escenarios de enseñanza/aprendizaje.
- **Estudios sobre historia, cultura y sociedad:** Debates relacionados con los procesos, actores y contextos de las formaciones sociales en los países hispánicos, y de estos en relación con Brasil. Actuales agendas y demandas. Problemáticas en historia, cultura y sociedad tomadas a partir de una perspectiva interdisciplinaria.
- **Estudios sobre las artes:** Estudios sobre los diversos lenguajes artísticos (artes performativas, artes visuales etc.). Relaciones entre arte y sociedad. Perspectivas teóricas,

Serão aceitos trabalhos nas modalidades de comunicação coordenada, compostas por um coordenador e até quatro expositores e comunicação individual. As instruções para envio das propostas serão divulgadas oportunamente na página web da ABH (www.hispanistas.org.br).

Palestrantes convidados:

- Ana Pizarro (Universidad de Santiago de Chile)
- Catherine Walsh (Universidad Andina Simón Bolívar, Equador)
- David Arrigucci Jr. (Universidade de São Paulo, Brasil)
- Elvira Narvaja de Arnoux (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
- Ignacio Bosque (Universidad Complutense de Madrid, España)
- Manuel Rivas

Datas importantes

- Inscrições com apresentação de resumos: de 13 de fevereiro a 2 de abril de 2012
- Envio de cartas de aceite: até 20 de maio de 2012

Valores da taxa de inscrição (em reais), com apresentação de trabalho

Categoria	Até 15/06/12	Até 16/08/12
Associado da ABH com anuidade em dia		
Doutor	R\$ 80,00	R\$ 100,00
Mestre	R\$ 50,00	R\$ 60,00
Aluno de mestrado	R\$ 30,00	R\$ 40,00

indagaciones estéticas y políticas en la producción artística hispánica.

Se aceptarán trabajos en las modalidades de ponencias coordinadas, compuestas por un coordinador y hasta cuatro expositores, y ponencias individuales. Las instrucciones para el envío de las propuestas se divulgarán oportunamente en la página web de la ABH (www.hispanistas.org.br).

Conferenciantes invitados:

- Ana Pizarro (Universidad de Santiago de Chile)
- Catherine Walsh (Universidad Andina Simón Bolívar, Equador)
- David Arrigucci Jr. (Universidade de São Paulo, Brasil)
- Elvira Narvaja de Arnoux (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
- Ignacio Bosque (Universidad Complutense de Madrid, España)
- Manuel Rivas

Fechas importantes:

- Inscripciones con presentación de resúmenes: del 13 de febrero al 2 de abril de 2012
- Envío de las cartas de aceptación: hasta el 20 de mayo de 2012

Valores de la inscripción (en reais), con presentación de trabajo:

Não-sócios da ABH

Doutores	R\$ 200,00
Mestres	R\$ 120,00
Mestrandos	R\$ 80,00

Sem apresentação de trabalho

R\$ 15,00 R\$ 20,00

- Participantes residentes fora do Brasil podem efetuar o pagamento EM REAIS no ato de credenciamento ao congresso.
- Os pesquisadores que desejarem se associar à ABH podem entrar em contato com a secretaria da Associação: abhispanistas.secretaria@gmail.com.
- As línguas oficiais do VII Congresso Brasileiro de Hispanistas serão o português e o espanhol.

Categoria

**Hasta el
15/06/12**

**Hasta el
16/08/12**

Asociado a la ABH, al día con la cuota anual

Doctor	R\$ 80,00	R\$ 100,00
Magister	R\$ 50,00	R\$ 60,00
Alumno de maestría	R\$ 30,00	R\$ 40,00

No-asociado a la ABH

Doctor	R\$ 200,00
Magister	R\$ 120,00
Alumno de maestría	R\$ 80,00

Sin presentación de trabajo R\$ 15,00 R\$ 20,00

- Los participantes residentes fuera de Brasil pueden realizar el pago únicamente EN REAIS en el momento de la acreditación en el evento.
- Los investigadores que deseen asociarse pueden entrar en contacto con la secretaria de la ABH: abhispanistas.secretaria@gmail.com
- Las lenguas oficiales del VII Congreso Brasileño de Hispanistas serán el portugués y el español.

Morir de error

(Dulce Chacón)

Antes de estrellarse contra el suelo, la miró con asombro. “Saltaremos juntos”, le había asegurado la bella bellísima. Una. Dos. Y tres. Y él se precipitó. Y la bella bellísima le soltó la mano. Y desde lo alto, asomada bellísima en azul, le juró que le amaría hasta la muerte.

Morrer de erro

(Dulce Chacón)

Tradução de Ivan Martin

Antes de se arrebentar no chão, olhou pra ela assombrado. “Pularemos juntos”, lhe havia garantido a bela belíssima. Um. Dois. E... três. E ele se jogou. E a bela belíssima soltou sua mão. E do alto, assomada belíssima em azul, jurou que lhe amaria até a morte.