

ISSN: 2145-8987

perífrasis

Revista de Literatura, Teoría y Crítica

#1

Volumen 1
Enero-Junio 2010



PERÍFRASIS

Revista de Literatura,
Teoría y Crítica

ISSN: 2145-8987

VOLUMEN 1

No. 1
Fecha: Enero-Junio 2010
Periodicidad Semestral
PP. 108

RECTOR

Carlos Angulo Galvis

DECANA

Claudia Montilla Vargas

DIRECTORA

Carolina Alzate Cadavid

EDITOR

Mario Barrero Fajardo

ASISTENTES EDITORIALES

Juliana Achury Salamanca
Margarita María Pérez Barón

CORRECCIÓN DE ESTILO, DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

.Puntoaparte Editores

IMPRESIÓN

Cargraphics

REVISTA PERÍFRASIS

Carrera 1 N° 18a-12 Oficina Ñf 203
Bogotá-Colombia
Tel: (571) 3394949 Ext: 4783

<http://revistaperifrasis.uniandes.edu.co>

COMITÉ EDITORIAL

Maria del Rosario Aguilar, *Universidad Nacional de Colombia*; Adolfo Caicedo, *Universidad de los Andes*; Francia Elena Goenaga, *Universidad de los Andes*; Héctor Hoyos, *Stanford University*; Pablo Montoya, *Universidad de Antioquia*; Ana Cecilia Ojeda, *Universidad Industrial de Santander*; Liliana Ramírez, *Pontificia Universidad Javeriana*; Luis Fernando Restrepo, *University of Arkansas*; David Solodkow, *Universidad de los Andes*; Patricia Trujillo, *Universidad Nacional de Colombia*; Juan Marcelo Vitulli, *University of Notre Dame*.

COMITÉ CIENTÍFICO

Carmen Elisa Acosta, *Universidad Nacional de Colombia*; Rolena Adorno, *Yale University*; Beatriz Aguirre, *Universidad de Antioquia*; Raúl Antelo, *Universidade F. Santa Catarina*; Jaime Borja, *Universidad de los Andes*; Alfonso Múnera Cavadía, *Universidad de Cartagena*; Román de la Campa, *University of Pennsylvania*; Stéphane Douailler, *Université Paris VIII*; Cristo Figueroa, *Pontificia Universidad Javeriana*; Beatriz González-Stephan, *Rice University*; Roberto Hozven, *Pontificia Universidad Católica de Chile*; Carlos Jáuregui, *University of Vanderbilt*; José Antonio Mazzotti, *University of Tufts*; Claudia Montilla, *Universidad de los Andes*; Betty Osorio, *Universidad de los Andes*; Carmen Ruiz Barrionuevo, *Universidad de Salamanca*; Susana Zanetti, *Universidad de Buenos Aires*.

*Las ideas aquí expuestas son responsabilidad exclusiva de los autores.

*El material de esta revista puede ser reproducido sin autorización para su uso personal o en el aula de clases, siempre y cuando se mencione como fuente el artículo y su autor, y la Revista Perífrasis del Departamento de Humanidades y Literatura de la Universidad de los Andes. Para reproducciones con cualquier otro fin, es necesario solicitar primera autorización del Comité editorial de la revista.

TABLA DE CONTENIDO

Presentación	4
Editorial	5
Artículos	
DORIS SOMMER. HARVARD UNIVERSITY	
Cucurto's Cardboard Coloring Book: Argentine Independence and other Stories to Recycle	7
PAULA ANDREA MARÍN COLORADO. PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA	
La 'revuelta' como perspectiva teórica para la crítica literaria actual	16
FEDERICO MARTÍN JUEGA SICARDI. UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES	
Discursos y discordancias. Revolución y parodia en <i>La filosofía en el tocador</i>	33
ANALÍA ISABEL GERBAUDO. UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL	
Intervenciones olvidadas: Beatriz Sarlo en la universidad argentina de la posdictadura (1984-1986)	49
CECILIA CASTRO LEE. UNIVERSITY OF WEST GEORGIA	
La palabra humanizada en la madurez poética de Jaime Siles	65
JERÓNIMO DUARTE RIASCOS. UNIVERSIDAD DE LOS ANDES	
También la interpretación es un <i>collage</i> : conjeturas en torno a Pedro Manrique Figueroa	77
Reseñas	
CHJALMAR J.EKMAN	
Pelleprat, Pierre. <i>Relation des missions des pères de la Compagnie de Jésus dans les Îles et dans la Terre Ferme de l'Amérique méridionale.</i> Establecido por Réal Ouellet. Québec: Les Presses de L'Université Laval, 2009	93
FEDERICO VON BAUMBACH	
Vargas Llosa, Mario. <i>El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti</i> . Madrid: Alfaguara, 2009	96
Normas para los autores	99
Convocatoria	101

PRESENTACIÓN

Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica responde a la necesidad del Departamento de Humanidades y Literatura de la Universidad de los Andes de fortalecer su permanente diálogo con la comunidad académica nacional e internacional en aras de afianzar y diversificar los estudios literarios contemporáneos.

El objetivo de la revista es publicar artículos inéditos de autores nacionales y extranjeros que den cuenta de sus trabajos de investigación sobre las diferentes manifestaciones literarias y los nuevos objetos de estudio que han surgido dentro del amplio y variado panorama de los estudios literarios y sus variantes transdisciplinarias.

La calidad y la pertinencia del contenido de la revista están respaldadas por la labor de sus comités científico y editorial, así como por un conjunto de evaluadores conformado por investigadores activos nacionales y extranjeros, quienes además del rigor académico se rigen por los principios de pluralismo, diversidad, diálogo, debate, crítica, tolerancia y respeto por las ideas, las creencias y los valores de todos aquellos que se vinculen al proyecto, de manera acorde con los postulados de la Universidad de los Andes.

Perífrasis pretende ser una permanente fuente de consulta para estudiantes de pregrado y posgrado de literatura y programas afines y para profesores e investigadores en el área de manera que puedan profundizar en sus respectivos estudios y proyectos de investigación.

EDITORIAL

Al publicar el primer número de *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, del Departamento de Humanidades y Literatura de la Universidad de los Andes, queremos recordar aquellos proyectos editoriales que nos antecedieron: *Razón y fábula* (1967-1979), *El correo de los Andes* (1979-1989) y *Texto y contexto* (1984-1998). De ellos recogemos su invaluable legado de rigor académico para enfrentar los retos que en la actualidad marcan la pauta en la edición de revistas científicas: la necesidad de concebir un producto susceptible de ser indexado por los diferentes organismos que certifican la idoneidad, la calidad y el carácter no endogámico de este tipo de propuestas académicas, así como garantizar una divulgación local y global.

Para satisfacer estas demandas, *Perífrasis* ha buscado desde un comienzo constituirse como un espacio académico que acoge a estudiosos de los fenómenos literario y cultural, no sólo nacionales y extranjeros, sino además pertenecientes a diferentes escuelas de pensamiento. Muestra de ello es la conformación de sus comités científico y editorial, su banco de evaluadores externos y los autores que han participado en la primera convocatoria de la revista. Por otra parte, para asegurar la difusión más amplia posible de los contenidos de la revista, ésta podrá ser consultada tanto en su versión en papel como en el portal electrónico, donde además de la versión en PDF de los artículos publicados, también se podrá tener acceso a un amplio espectro de información relativa al quehacer crítico y literario actual.

De manera acorde con el propósito de publicar artículos académicos tanto de teoría como de crítica literaria, para este primer número el Comité Editorial de *Perífrasis*, luego de un minucioso proceso de evaluación llevado a cabo por cualificados pares externos, seleccionó seis artículos que dan razón de los derroteros que regirán el devenir de nuestra publicación.

Los siguientes son los artículos incluidos en este primer número: “Cucurto’s Cardboard Coloring Book: Argentine Independence and other Stories to Recycle”, de Doris Sommer (Harvard University), explora el proyecto adelantado por Washington Cucurto —seudónimo del escritor argentino Santiago Vega—, en el que el autor utiliza, para la edición de libros, materiales reciclables comprados a cartoneros bonaerenses, y permite reflexionar sobre el carácter reciclablde de los actuales discursos histórico y literario; “La ‘revuelta’ como perspectiva teórica para la crítica literaria actual”, de Paula Andrea Marín Colorado (Pontificia Universidad Javeriana), propone un diálogo entre los conceptos de ‘revuelta’ de Julia Kristeva y ‘sujeto cultural’ y ‘sujeto de deseo’ de Edmond Cros, con el fin de apreciar la función de la crítica

literaria, no sólo en la configuración del actual campo literario, sino también en la consolidación de los procesos sociales contemporáneos; “Discursos y disonancias. Revolución y parodia en *La filosofía del tocador*”, de Federico Martín Juega Sicardi (Universidad de Buenos Aires), revalora el libro del Marqués de Sade a partir de los conceptos de ‘revolución’ y ‘parodia’ desarrollados por teóricos contemporáneos como Foucault, Genette, Arendt y Agamben, entre otros; “Intervenciones olvidadas: Beatriz Sarlo en la universidad argentina de la posdictadura (1984-1986)”, de Analía Isabel Gerbaudo (Universidad Nacional del Litoral), analiza con base en el estudio de los programas de la aludida crítica, el reto que enfrentaron en su labor docente los críticos literarios argentinos; “La palabra humanizada en la madurez poética de Jaime Siles”, de Cecilia Castro Lee (University of West Georgia), estudia los poemarios publicados por el escritor español entre finales del siglo XX e inicios del XXI, en los que se revela un yo poético que toma conciencia de su devenir histórico y que se alejan de las esencias y absolutos de la poesía pura, otra vez defendida en sus iniciales etapas poéticas; y finalmente, “También la interpretación es un *collage*: conjeturas en torno a Pedro Manrique Figueroa”, de Jerónimo Duarte Riascos (Universidad de los Andes), propone una lectura de la vida y obra del apócrifo artista colombiano a partir de referentes teóricos afines al campo de los estudios literarios.

Al poner en circulación *Perífrasis*, agradecemos de manera especial a la decana de la Facultad de Artes y Humanidades, Dra. Claudia Montilla, quien desde un primer momento apoyó la realización del proyecto; a los miembros del Consejo de profesores del Departamento, quienes participaron de manera entusiasta en la concepción de la revista y cuyas pertinentes observaciones han permitido afinar el proceso editorial; a los miembros del Comité Científico de la revista, quienes generosamente han avalado el proyecto; a los miembros del Comité Editorial quienes con su trabajo riguroso han logrado concretar la empresa propuesta; a los evaluadores externos, quienes en virtud de su reconocida trayectoria intelectual han asegurado la publicación de un material de elevada calidad académica; a los autores que participaron en la primera convocatoria de la revista, quienes brindaron un voto de confianza al poner a nuestra consideración sus textos y, por anticipado, a los lectores con los que esperamos contar a partir de la fecha y a quienes ofreceremos semestralmente un material que les permita enriquecer sus aproximaciones a los campos literario y cultural.

MARIO BARRERO FAJARDO
Editor

CUCURTO'S CARDBOARD COLORING BOOK: ARGENTINE INDEPENDENCE AND OTHER STORIES TO RECYCLE

CUCURTO RE-COMPONE A COLORES LA INDEPENDENCIA ARGENTINA DE MAYO DE 1810

DORIS SOMMER*

Harvard University

Fecha de recepción: 1 de febrero de 2009

Fecha de aceptación: 29 de marzo de 2010

Fecha de modificación: 19 de abril de 2010

RESUMEN

El presente artículo busca probar el carácter de materiales reciclables de los actuales discursos histórico y literario, como se puede constatar en el marco de las celebraciones oficiales con motivo del bicentenario de la independencia argentina. Para ello se analiza el trabajo adelantado por Washington Cucurto, seudónimo del escritor argentino Santiago Vega (1973), en su editorial Eloísa Cartonera (edición de textos a partir de materiales reciclables adquiridos a los cartoneros bonaerenses), su aguda mirada de los procesos migratorios desde diferentes lugares de Latinoamérica hacia Argentina y su peculiar manera de concebir la re-escritura de la literatura.

PALABRAS CLAVE: Washington Cucurto, Editorial Eloísa Cartonera, literatura argentina, bicentenario independencia argentina, re-escritura.

ABSTRACT

This article tries to prove how present historical and literary discourses are recyclable materials, as the framework of Argentina's Bicentennial Independence official celebrations shows. The work done by Washington Cucurto in his Eloísa Cartonera's press (editing texts from recyclable materials, acquired from the Buenos Aires' cardboards), his sharp view on the migratory processes from different places of Latin America toward Argentina and his particular way of thinking the re-writing of literature contribute to prove the recyclable character of these discourses.

KEY WORDS: Washington Cucurto, Editorial Eloísa Cartonera, Argentinian Literature, Argentina's Bicentennial Independence, re-writing.

* Ph.D. en Literatura Comparada. Rutgers University.

Washington Cucurto fills in some blanks in Argentine history, now that the country is busy revising official stories of Independence, starting with the May Revolution of 1810. Paul Veyne had already told us that the only real difference between *Writing History* —which selects data from incomplete records, organizes them in more or less believable sequences, and implies motivations—and writing novels is that novels have to be entertaining. So Cucurto entertains himself, as he says in the book, by writing the Revolution from a black perspective. He is in good company as he colors in the founding fictions of the Americas. I've been reading, for example, Ariel Dorfman's masterful *Americanos: Los pasos de Murieta* whose hero is less the title character—a swarthy scourge of the gringos who were overtaking California in the 1850s—but his right-hand man, so to speak, is a brilliant and loving Peruvian mulato who actually lost his right arm as a child when his master discovered the dangerously educated slave tracing the word 'liberty' in the dust of Lima's port.

Dorfman revives the enchantment of 19thc national novels where *laissez faire* was as much a slogan for productive lovers as for economically liberal states, with a twist: I don't mean that making a hero of the irresistible Peruvian slave is twisted in terms of the tradition. Enrique López Albújar—himself a mulato—had already done that in *Matalaché*, a tragic love affair set in 1816—on the brink of Peru's revolutionary war—between the master's daughter and the hero whose punishment is to die in a vat of boiling soap. Dorfman's narrator is Jabón, *jaboncito*, who practically gets under his characters skin with every intimate contact (March 493). The twist I mean is to make a Chicano legend depend on an admirable black hero and on his Chilean ward whose English first name and Spanish surname hint at the mutual attractions of opposite sects. Dorfman's entire text is the crossing and double crossing of linguistic lines: written in English—he says—translated into Spanish by another transnational of unstable be-longings.

Cucurto, on the other hand, undoes the national novel along with its heroes instead of really re-writing history, maybe because he can't sustain the long narrative line. Or maybe he just wants to get a rise out of readers whose liberalism he strains to the breaking point with elaborately staged bad taste. Cucu, as he likes to be called, revives the classics to rough them up, along with whatever vestige of solemnity remains in Argentina after the economic debacle of December 2001 and the next 10 days while five presidents succeeded one another and failed the country. *1810: The May Revolution for Blacks* is actually entertaining some of the time, especially if you increase your fictional tolerance for sexist, racist, and just plain smutty language. Thankfully,

I don't know enough Argentine slang to be offended by all the words here; and I'm certainly not going to ask anyone for explanations.

For Cucurto's Buenos Aires "black" means unwelcome foreigners, dark people who talk funny, "Todos los inmigrantes somos negros" writes a journalist from Jujuy¹. Since 1980 we've begun to recover the history of Afro-Argentines, with George Reid Andrews² among many others now. "María Lamadrid, president of *Africa Vive*, refutes the common belief that Afro-Argentines vanished, and she calculated the first Black census in a long time, concluding that there are approximately 2,000,000 people of African descent living in Argentina ranging in skin tones from 'high yellow' to 'jet black'"(Aidi). Others think there are fewer.

But Cucurto seemed unaware of this recovery when we spoke in October 2009. Like so many Argentines, Cucurto assumes that blacks vanished within about 50 years, from the mid-19th century, when they represented from 25-30% of the population in Buenos Aires to the end of the century when they had all allegedly been killed off in the wars. All the blacks? I asked Cucu. Didn't the women stay home and serve as everything including wet-nurses, which meant of course that they were having babies too? Cucurto looks mulato more than indigenous, but he doesn't identify as African. I've heard others call this writer who was born Santiago Vega "el Negro Cucurto", the funny family name is his own variation on Cucu, a playful resignification of naughty and black; Washington is the nickname friends gave him, apparently because it's popular among dark Paraguayans, and Northern Argentines like Cucurto.

Guess who else was practically Paraguayan, meaning black in Cucu's Spanish? It is the hero of 1810, José San Martín, who is also the liberator of Perú³. His army was notably African, and famous for crossing the Andes to continue the war against Spain. Cucurto couldn't have missed the 1999 conference on the history of black Argentines, covered extensively by the standard newspaper *Clarín*, or the 2006 commemoration of black martyrs to Argentine Independence: *Africa Vive* had:

1. Castro, Silvana. "Misceláneas. Buenos Aires: jungla multirracial y multiétnica." *Bibliopress. Bilbioteca Digital de la Biblioteca del Congreso de la Nación*. Web. 13 Sep 2001.<<http://www.bcnbib.gov.ar/bibliopress/bibliopress9-1.htm>>.
2. Morrone, Francisco C. *Los negros en el ejército: declinación demográfica y disolución*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1996.
3. Peru's independence movement was led by José de San Martín of Argentina and Simón Bolívar of Venezuela. San Martín proclaimed Peruvian independence from Spain on July 28, 1821. Emancipation was completed in December 1824, when Venezuelan General Antonio José de Sucre defeated the Spanish troops at Ayacucho, ending Spanish rule in South America. Spain subsequently made futile attempts to regain its former colonies, but in 1879 it finally recognized Peru's independence. See U.S. Department of State: <<http://www.state.gov/r/pa/ei/bgn/35762.htm>>.

convinced a national deputy to organize a ceremony... that took place in one of the traditional halls of the National Congress and was attended by the commander-in-chief of the army and the head of state. The national deputy spoke in honor of the fallen black soldiers and then awarded honorary degrees to the heads of several black organizations. (Aidi)

It would be neat to say that this army of Africans and Indians who fought for racial freedom as the foundation for political freedom is the hero of Cucu's book, but he doesn't abide conventional heroes, only celebrants of *cumbia* and local beer and endless sex that would make the Marquis de Sade blush. That's why he prefers San Martín over the slightly more noble—in all senses—Belgrano, or the ideologically advanced Moreno brothers. San Martín is "strategically ambiguous" in security parlance⁴. Not really white but black too, not really heterosexual, because he's gay too, not really revolutionary, because the great caudillos of Latin America are only clear about wanting power: "I should confess that, as narrator, I'm a victim of my own recklessness, I have no idea how to continue this disgusting story; I'm more confused than the Little Liberator of America who isn't sure if he's fighting for the Revolution or against it..." (Cucurto, 1810 122).

Portrayed here as a dealer in slaves at the behest of the Spanish Crown, which was double-dealing with England, San Martín then fell in love with the blacks, more with *negros* than *negras*, though he did have an affair with African Olga Cucurtú while he was rounding up slaves. And their baby, Ernestito [Che Guevara's given name] would survive the mother's death to grow up in Argentina and lead the popular forces—blacks, Indians, paraguayos—before father and son burn up at the very end, in a passionate kiss on the sinking carrier of 'coal' (black bodies) that had crossed Africa's Atlantic to make Argentina.

Cucurto's basic approach to writing is to riff on the classics, not only on Mitre's official history learned in school, but also on national and international classics. Chapters of the novel recall *El matadero*, by Esteban Echevarría, *Hombres de maíz* by Miguel Ángel Asturias, *Justine* by Marquis de Sade. One Addendum re-writes Borges' *Aleph* as the *Phale*, phallic joke intended, always, where the narrator is inducted into the mysteries of an underworld service industry [of cab-drivers, prostitutes and drug dealers who reveal to him a system of organization that outdoes his above-board administrative imagination and stays fueled by ambitions of future decency, possession of means

4. U.S. relationship to Taiwan, since it recognized China under Nixon. U.S. supports Taiwan's defense system against China, though it does not recognize the island officially as an independent republic.

of production and self-possession.]; Cortázar's "Casa tomada" turns into a "Dama tocada" with predictable innuendo and explicit sex too.

Re-writing is Cucurto's 'divertimento', he says, doing more homage than harm to the greats. They need to inspire everyone, soccer players too, he says in his paid job as a sports writer:

Get rid of those play stations and read Onetti, or at least Fontanarrosa, read Osvaldo Soriano, at the very minimum.... It sounds crazy I know, but let me tell you that with more cultivated, sensitive, ball players, readers of poetry, Argentine soccer would be a lot better off. And don't let any of those bright kids get on the field if they haven't read *The Adventures of Huckleberry Finn* for starters... ("Libros si")

Cucu's sheer pleasure in playing with literature, pilfering and re-deploying like all good writers do is a profound lesson in literary criticism, and also an inspiration to publish—even when the conditions seem devastating. During Argentina's economic crisis, Cucurto co-founded Eloísa Cartonera with visual artist Javier Barilaro to make books from used cardboard and unpublished literature donated by distinguished contemporary writers.

In March 2007, we invited Cucu's partner and also the director of a spin-off publisher in Lima to facilitate workshops for Harvard's Cultural Agents. We learned how to make beautiful books from discarded materials and how to use them in the classroom. It struck me—while we played with Edgar Allan Poe—that literature was recycled material too. This was a moment of truth for me and for other teachers of language and literature crouched on the floor to cut cardboard, hunched happily over invisible tables under the mess of cuttings, tempera paints, scissors, string, and all kinds of attractive junk. Until then, Cultural Agents had been drawn outward from its academic setting to highlight compelling but under-represented arts that should stimulate scholarly reflection. We had convened, and we continue to convene, scholarly seminars on major thinkers who inspire Cultural Agency (Friedrich Schiller, John Dewey, Antonio Gramsci, Hannah Arendt, Jacques Rancière, among others) and we promote a broad range of artists who understand their work to be interventions in public life. Even before the major event of Augusto Boal's workshops in Theater of the Oppressed in December 2003, Cultural Agents had featured photographers who teach poor children to take new perspectives and reframe their lives. We showcased "The Jewish Latin Mix: Making Salsa" to celebrate the mostly unsung collaborations among Latino and Jewish artists. We hosted related seminars on Indigenous radio that keep languages alive and their speakers informed, on student dance troupes

that keep them from dropping out of school, muralists who direct crews of teenagers to occupy public space and to earn a sense of ownership. These events and explorations have had some notably lasting effects (see for example the case of Boal's workshops that developed projects of racial and ethnic inclusion at the local high school, and also aids prevention programs in Tanzania.)

Nevertheless, from my perspective as a teacher of language and literature, the admirable cases we pursued represented other people's work, fascinating as examples to be theorized and even as techniques to appropriate for effective teaching. "Youth Arts for Social Change" tries to make good on the inspirations as the material of a Harvard Extension School course for local artists and educators.

But the Cartonera was a turning point for me, personally. Literature came back to the center of my teaching and writing, newly energized as an adventure in recycling. To acknowledge, in good faith, that teachers of the humanities are cultural agents—perhaps the fundamental agents for Gramsci's organic cultural revolution—is to take seriously, and to take credit for, the responsibility to train taste. Taste is another name for the judgment that civic life depends on. Although judgment is an innate faculty, to follow Kant, it needs to be exercised through training by examples, which is why Aristotle insisted that the virtue of practical wisdom was not governed by rules but by the development of judgment through habituation (Larmore 48). It's different from reason, not its irrational opposite. In fact, reason depends on judgment which is of another order, Kant says in the *Third Critique*. It is more like a grammar than like logic, in Stanley Cavell's appropriation of Wittgenstein, so that usage, not argument, develops a sense of right or wrong judgment (42). Intellectuals exercise judgment even when they mistake the activity for reasonable argument. And they can change their minds, learn a new grammar, Gramsci assured us, but the process is painfully slow for those intellectuals who identify as risk-averse professionals rather than creative agents. Real teachers take risks, Paolo Freire encouraged us "It is solely by risking life that freedom is obtained" (20).

RECYCLED WORDS

Literature as recycled material, it had never occurred to me before. So simple a summary, it sounds like a joke and cuts through much of what we have learned and taught as sophisticated literary criticism, with its daunting words such as intertextuality, traces, iteration, point of view, focalization. The technical terms become user-friendly by losing their elite edge and gaining a broad accessibility when readers can abstract the particular

functions to arrive at a general principle about literature being made up of re-usable pieces, cuts and pastes and pastiches. For example, one of the activities that Milagros taught us was the character portraits. She arranged us in pairs to sit back to back, while one described a character from the story we had all read and the partner sketched the description. Then the participants switch roles, so that in about ten minutes both will have described and sketched. The amusingly diverse results, after we tape the portraits on the “gallery” wall, make visible the range of interpretations and re-interpretations of the same characters, demonstrating the impossibility to read or to draw without filling in the missing information, highlighting one or another feature of the text, and adding original details. We could not clearly distinguish between reading—which had seemed passive to some—and the active intervention of completing the text, or writing. Where was the precise division between reception and production, understanding and imagination? I had never experienced so effective and painless lesson in deconstruction and in reader-response theory. It was positively fun, and I have repeated the activity many times with similarly pleasurable and profound results. When the participants are graduate students or colleagues, an extra measure of satisfaction comes from reflecting on the theoretical principles (One of my brightest graduate students commented after the first workshop: “I don’t hate narratology any more!”) By now the Cartonera is part of Harvard’s training program for new teachers of foreign languages.) When we work with primary school children, the technical terms don’t figure in the reflection. But in all cases, the lessons are as clear as they are welcome: Each participant is an author and an authority of the work produced; interpretation exercises critical and creative faculties and the range of plausible interpretations is worthy of admiration for oneself and for fellow interpreters. Admiration is the glue of voluntary societies such as democracy, Antanas Mockus taught me, not toleration which suggests one citizen’s largesse in the face of other, implicitly inferior subjects.

It is obvious, that books and plays and poems are made up of words, motifs, plots, characters, grammatical structures, elements that already exist in other contexts and that authors borrow and recombine to produce arresting new works. Novelty is in the poaching and the recombination, not in the material which, logically, must already have been used if the new creation hopes to communicate, which is why Wittgenstein dismissed the possibility of private languages. All language is borrowed or taken over. Everyone knows that Cervantes played on chivalric and picaresque sources to write *Don Quijote*; and he shamelessly claimed to have lifted the entire manuscript from an Arab author. Shakespeare, too, is notoriously not the author of his plots in great plays, but the genius re-writer of appropriated stories. To introduce students into writing by acknowledging

the liberties that great writers take is to demystify the classics, to expose them as products of human interventions open to new incursions by young people.

Hip hop artists are good at this game; and among our best Cartonera facilitators are members of Familia Ayara, an Afro-Colombian hip hop collective. The work continues with Conaculta in Mexico, and we hope to scale up through work with the Ford Foundation. But mostly, I'm looking forward to collaborating directly with Cucurto in Buenos Aires. The liberating approach to playing with the greats comes to the Cartonera from Cucu. There's no anxiety of influence here, because he figures the country is too racist to let him pass for the new Borges or Cortázar. So he just catches them and everyone else at the same game he enjoys: light handed lifting or stealing. [Appropriation is the word post-modern visual artists use]. "Cucu,"—his alter-ego Santiago practically jumps out of his skin at the beginning of the novel—"this is a historical discovery: all Argentine literature is stolen stuff. It's crazy! Shameless!" (1810 11). And by the end of this reckless shuttle from orgy to battle on a double crossing and loony loom of black and white, hetero and homo but always over-sexual, it turns out that the recycled stuff that Cucu had lifted "... and all the other Argentine classics were written by descendants of those Black soldiers. That is to say, it's black literature, written by bourgeoisie and bleached out Black-begotten Argentines" (1810 189)⁵.

In the book I am preparing, *Ripple Effects: The Work of Art in the World*, I return to Cucurto and to Eloísa Cartonera. The book explores arts interventions that follow though on an inspiration, press a point and provoke changes in related discourses or practices. Humanists have an opportunity today to consider a vast but still virtual area of aesthetics: the effects of art after the first moment. How else can we presume to talk of the transformative power of art if not through its ripple effects? Think of Augusto Boal, from Forum Theater to Legislative Theater in Brazil; of ACT UP, which pursued AIDS treatment and the legal right to health until medicine and the law changed. Now I hope you'll also think of the Cartonera, along with these better known feats of art in social development. It has revolutionized the world of books in Latin America. Today there are at least 30 Cartoneras, challenging the assumption that good literature appeals only to elite readers. The houses hire garbage pickers, develop cooperatives as in Eloísa's case, and give young writers a chance to reach the public. When we asked Cucurto what his publishing criteria were; he said that he had none that all fiction and poetry had some feature or quality that merited our appreciation, and his profoundly democratic generosity won my admiration forever.

5 "... y otros clásicos argentinos que fueron escritos todos por descendientes de estos soldados negros. Es decir, una literatura negra, escrita por aburguesados y emblanquecidos descendientes de negros."

BIBLIOGRAPHY

- Aidi, Hisham. "Blacks in Argentina: A Disappearing Act?" *GBMNews*. 9 May 2007. Web. 2 April 2008. <<http://www.gbmnews.com/articles/1386/1/BLACKS-IN-ARGENTINA-A-DISAPPEARING-ACT/Page1.html>>.
- Castro, Silvana. "Misceláneas. Buenos Aires: jungla multirracial y multiétnica." *Bibliopress. Bilbioteca Digital de la Biblioteca del Congreso de la Nación*. Web. 13 Sep 2001. <<http://www.bcnbib.gov.ar/bibliopress/bibliopress9-1.htm>>.
- Cavell, Stanley. "Aesthetic Problems of Modern Philosophy." *Judgment, Imagination, and Politics: Themes from Kant and Arendt*. Ed. Ronald Beiner and Jennifer Nedelsky. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2001. 27-46. Print.
- Cucurto, Washington. *1810, La Revolución de mayo vivida por los negros*. Buenos Aires: Emecé: 2009. Print.
- . "Libros si, playstation no!" *ESPNDEPORTES*. 22 de abril de 2009. Web. 6 May 2010. <<http://espndeportes-assets.espn.go.com/news/story?id=797885&s=fut&type=column>>.
- Freire, Paolo. *Pedagogy of the Oppressed*. New York: Herder and Herder, 1969. Print.
- Larmore, Charles. "Moral Judgment." *Judgment, Imagination, and Politics: Themes from Kant and Arendt*. Ed. Ronald Beiner and Jennifer Nedelsky. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2001. 47-64. Print.
- March, Kathleen N. *Encyclopedia of Latin American Literature*. Ed. Verity Smith. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997. Print.

LA ‘REVUELTA’ COMO PERSPECTIVA TEÓRICA PARA LA CRÍTICA LITERARIA ACTUAL

THE ‘REVOLT’ AS THEORETICAL PERSPECTIVE FOR CURRENT LITERARY CRITICISM

PAULA ANDREA MARÍN COLORADO*

Pontificia Universidad Javeriana

Fecha de recepción: 7 de diciembre de 2009

Fecha de aceptación: 29 de marzo de 2010

Fecha de modificación: 15 de abril de 2010

RESUMEN

Este artículo propone un diálogo entre el concepto de ‘revuelta’ de Kristeva y los conceptos de ‘sujeto cultural’ y “sujeto de deseo” de Cros, que permitirá entender las implicaciones de la experiencia social en la estructuración del espacio psíquico del escritor y viceversa. Con ello se buscará la comprensión de la literatura reciente y de la crítica literaria en la configuración actual de la sociedad y de los Estudios Literarios. Estos dos conceptos permitirán acercarse a la noción de escritor como una figura que elabora en la literatura el malestar social, no conceptualizado y muchas veces banalizado, y ofrecen una interpretación desde la cual el lector puede experimentar su propia ‘revuelta’.

PALABRAS CLAVE: Julia Kristeva, crítica literaria, revuelta, Edmond Cros, sujeto de deseo.

ABSTRACT

This article proposes a dialog between the concept of ‘revolt’ by Kristeva and Cros’s concepts of ‘cultural subject’ and ‘subject of desire’. This dialog will allow understanding the perception of the social experience in the writer’s psychic space and vice versa, the recent literature and the role of the literary criticism in the present-day configuration of the society and the Literary Studies. The ‘revolt’ and the ‘subject of desire’ will approach to the notion of writer like a figure that elaborates in the literature the not conceptualized and many times trivialized civil unrest, and will offer an interpretation which enables the reader to experience its own ‘revolt’.

KEY WORDS: Julia Kristeva, literary criticism, revolt, Edmond Cros, subject of desire.

* Magíster en Literatura Hispanoamericana. Instituto Caro y Cuervo. Este artículo forma parte de los resultados parciales de la investigación “Establecimiento del campo de la novela en Colombia (1820-2008)”.

INTRODUCCIÓN

Algunas teorías literarias han subvalorado la importancia de analizar la relación entre el yo del autor literario y la obra literaria. La perspectiva que propone Julia Kristeva desde el concepto de 'revuelta' trasciende la teoría psicoanalítica, pues vincula la experiencia social del autor con su experiencia psíquica. Asimismo liga la manera como se estructura su intimidad, su espacio psíquico, a la percepción de la experiencia social, del vínculo social, y viceversa. La 'revuelta' permite, en Kristeva, hacer una transición entre conceptos psicoanalíticos y literarios para entender en su complejidad la propuesta ético-estética del autor en una obra determinada, la forma como evalúa su entorno cultural y su sociedad. Igualmente, propone alternativas de actuación y restauración del espacio psíquico y social para el ser humano actual, cercado por el narcisismo, las experiencias simuladas de colectividad, el nihilismo y la indiferencia. Esta evaluación dependerá del distanciamiento crítico con el que el autor elabore su experiencia íntima y su percepción de la experiencia social. La experiencia de la 'revuelta' íntima realizada por el autor y puesta en su obra permitirá, a su vez, que la experiencia de lectura se conecte con la intimidad del lector para que este último haga su propia 'revuelta'.

Kristeva afirma que la literatura despliega intimidad con su *Zeitlos* ('fuera-del-tiempo', inscripción de una grieta, de una brecha, sobre el tiempo lineal de la conciencia)¹ y el perdón. Éste es uno de los procesos que permiten el arribo de la intimidad. Y el despliegue de ésta en la literatura sería la condición de la 'revuelta', de la literatura 'revuelta'. La 'revuelta' es el desplazamiento del pasado, a través del cual el sujeto logra autonomía y renueva su vínculo con la otredad (Kristeva, *La revuelta* 16). El pasado del sujeto está horadado por el sentimiento de culpabilidad que lleva a buscar un castigo, una agresión contra el propio yo (Freud, *El malestar* 58); la ley del padre (severidad de la conciencia moral) se aloja así en el interior del individuo, como un dispositivo de vigilancia y dominación cultural (superyó)². La búsqueda de castigo conlleva una disminución del valor

1. "Una traducción posible de *Zeitlos* podría ser, en efecto, el "tiempo perdido". Un tiempo que se pierde como tiempo [lineal, consciente] a fuerza de reconciliarnos con la experiencia de nuestra propia pérdida. Repetición, encantamiento, gracia, infinito.... Sin esta temporalidad abisal y sin la modulación psíquica que implica, no hay ninguna razón —y por lo tanto ninguna posibilidad— de efectuar ese trastocamiento de lo íntimo que es re-vuelta en el sentido de un renacimiento o de una interrogación continuos" (Kristeva, *La revuelta* 65-66).

2. Freud explica este sentimiento de culpabilidad como característica primigenia de la condición humana. En el ser humano aparece un instinto de destrucción o de muerte, dirigido a satisfacer "la realización de sus más arcaicos deseos de omnipotencia" (*El malestar* 48-49), los cuales tienen que ver siempre con la oposición a una autoridad exterior o "padre": "El remordimiento fue el resultado de la primitívísima ambivalencia afectiva frente al padre [protopadre], pues los hijos

del yo y, en consecuencia, la pulsión de muerte, un rechazo que posteriormente se convierte en una negatividad simbolizante. Kristeva afirma que la pulsión de muerte sólo se puede superar si se apoya en una erotización de la negatividad. Esta erotización conduce al perdón, y en este sentido el perdón es la positividad que entra en tensión con la negatividad de la pulsión de muerte. A su vez, esta negatividad simbolizante se transforma en positividad semiótica a través del perdón.

El perdón como actualización de un discurso semiótico, que suspende todo juicio, permite reelaborar la intimidad, es decir, dar forma, re-presentar el pasado a través de una percepción, de una visión interior en la que se produce la organización del pensamiento en un orden de la lengua ya no simbólico (ley del padre: prohibiciones, normas sociales, ideales), sino en otro que pone a prueba el sentido unitario (fijo) de las palabras, que despliega el sentido hasta las sensaciones y las pulsaciones y que nunca puede ser íntegramente incorporado, reducido en el código de las instituciones y de los medios de comunicación (Kristeva, *La revuelta* 19). El recuerdo hecho discurso semiótico hace existir el pasado-recuerdo por segunda vez (advenimiento no del objeto —como en la noción freudiana de represión—, sino del tiempo, para arrancarlo de lo indecible y darle signo, darle otra expresión), repitiendo en otro registro aquello que la memoria de ese recuerdo ya no dice, sino que petrifica en un significado que lesiona el espacio psíquico del sujeto. De este modo, el sujeto se apropiá de su memoria, aunque no de manera permanente, pues de lo contrario podría caer en un nuevo bloqueo psíquico: “Apropiémonos de nuestra memoria, pero con la condición de poder hacer un descanso para nuevos cuestionamientos, nuevos renacimientos, nuevas creatividades” (Kristeva, “La locura” 285). Así se produce la reconciliación, el renacimiento (Kristeva, *Poderes* 45), la ‘revuelta’ (la intimidad trastocada). De la inmovilización, del bloqueo psíquico, se pasa a la re-presentación que transfigura y resignifica la experiencia íntima, acto en el que el hombre confronta la ley del padre y a sí mismo continuamente para rehacerse como sujeto.

La ‘revuelta’ se realiza en la vida psíquica y en sus manifestaciones sociales (escritura, pensamiento, arte). Al ser la expresión de una conflictividad permanente,

lo odiaban, pero también lo amaban; una vez satisfecho el odio mediante la agresión, el amor volvió a surgir en el remordimiento consecutivo al hecho, erigiendo el super-yo por identificación con el padre, dotándolo del poderío de éste, como si con ello quisiera castigar la agresión que se le hiciera sufrir, y estableciendo finalmente las restricciones destinadas a prevenir la repetición del crimen. Y como la tendencia agresiva contra el padre volvió a agitarse en cada generación sucesiva, también se mantuvo el sentimiento de culpabilidad, fortaleciéndose de nuevo con cada una de las agresiones contenidas y transferidas al super-yo” (Freud, *El malestar* 57-58). Este placer narcisista choca con la base de toda cultura, que es el sacrificio de la individualidad por el bien de la colectividad.

cuestionadora de la moral y del vínculo social, ésta tiene consecuencias políticas y sociales. De allí su posibilidad de ser renovadora del vínculo con el otro, con los otros. En términos de Kristeva, el escritor, al ser un 'traductor', un sujeto en re-vuelta, ser en conflictividad permanente que ha perdido su 'lengua primaria' y busca dar forma a su entorno en el encuentro de una 'lengua secundaria', elabora la 'revuelta' en la literatura. "Escandalosamente extranjero" (Kristeva, *El porvenir* 69) en su mundo, el escritor busca descifrar, nombrar, empujar a ser, lo que existe de forma presintáctica, 'semiótica', en él mismo como un malestar que, aunque sentido por todos, nos hemos 'negado' a nombrar por temor a perder el 'objeto' —por temor a aceptar la verdad sobre nuestro malestar y caer en una situación de absoluta incertidumbre que impela a actuar— que nos mantiene en una posición conformista, debido al proceso de reificación que deriva en la desaparición de la conciencia colectiva (falsa conciencia)³. El ser humano no quiere saber, evita afrontar las verdades que lo pondrían en 'revuelta' (Kristeva, *El porvenir* 25), en una posición de continuo cuestionamiento. La 'revuelta' es una de las maneras de afrontar esta 'verdad', de resistir frente a la cultura contemporánea, manifestación de la reducción del espacio psíquico y de la aquiescencia, por un lado, frente al malestar generalizado de nuestra sociedad y, por otro, a la exigencia de la eficacia y la cultura *show*, así como también de las expresiones de violencia:

Lo que pongo en evidencia... es una forma de patología que encuentro totalmente contemporánea: es la clausura del espacio psíquico, la dificultad de reencuentro del individuo moderno para representarse sus conflictos.

Frente a esta extinción de la curiosidad psíquica, se asiste a un desencadenamiento de la violencia, de la somatización o de la droga: muchas maneras de anudar la enfermedad psíquica en un estado oceánico procurado por

3. Goldmann afirma —siguiendo a Marx— que actualmente "en las sociedades que producen para el mercado (es decir, en los tipos de sociedad en que predomina la actividad económica) la conciencia colectiva pierde progresivamente toda realidad activa y tiende a transformarse en un simple reflejo de la vida económica" (29); esto quiere decir que la conciencia colectiva ya no puede asociarse con la estructura consciente de grupos sociales particulares que buscan defender ciertos valores en oposición a otros que les parecen degradados, sino que "la vida económica tiende a convertir en implícitos para todos los miembros de la sociedad" (28) los valores cuantitativos. Esta tendencia disminuye rápida y progresivamente "la acción de la conciencia sobre la vida económica e, inversamente, [aumenta el] crecimiento continuo de la acción del sector económico de la vida social sobre el contenido y estructura de la conciencia" (29). Por esta razón, Goldmann denominará a este tipo de pensamiento como "falsa conciencia", pues los individuos convierten los valores cuantitativos en valores absolutos, no en mediaciones, no en posibilidad de reflexión sobre lo inmediato, no en búsqueda de acceso a otros valores de carácter cualitativo.

la droga o de evacuarla por pasajes al acto, por el vandalismo de los suburbios, las violaciones colectivas, etcétera. (Kristeva, "La locura" 283)⁴

Esa búsqueda de un 'estado oceánico' sería contraria a la 'revuelta', en la que se busca la autonomía del individuo a través de un vínculo renovado con el otro (singularidad compartida), diferente al individuo integrado en una multitud, que —como bien lo describe Freud— disminuye su actividad intelectual, manifiesta altamente sus afectos y su derivación en actos ("La psicología" 55): "Se abandonará tanto más gustoso a... instintos cuanto por ser la multitud anónima y, en consecuencia, irresponsable" (Freud, "La psicología" 12). Este individuo en busca de un 'estado oceánico' pierde todos sus rasgos personales, con lo cual se convierte en un autómata sin voluntad que no conoce la sed de la verdad, que sólo pide ilusiones. En este punto, la 'revuelta' íntima (individual) se encuentra con la literatura 'revuelta': si nuestra cultura se define, en gran medida, por un narcisismo amenazador (patológico) tal como lo expone Richard Sennett⁵, que busca románticamente su autorrealización a través de la sobreexposición del yo, de la manifestación exacerbada de las expresiones individuales que menoscaban el espacio psíquico, en medio de un falso 'estado oceánico' ('comunidades' globales-virtuales o *guetos*) ofrecido como espacio de seres anónimos y anómicos, sin responsabilidad individual, la literatura 'revuelta' desnudaría la trampa de este tipo de autorrealización prometida al sujeto moderno.

4. Este instinto de destrucción que Freud había caracterizado como una insubordinación al padre, es decir, una muestra de individualidad omnipotente, es explicado por Kristeva como una anulación del espacio psíquico en procura de "un estado oceánico". Lo que antes aparecía como una muestra de absoluta individualidad, hoy es producto de un narcisismo alienante que encubre ese deseo de sentimiento oceánico, de colectividad y unidad, ocasionado por esa conciencia moral alojada en el individuo, que es cada vez más severa y que obstaculiza la construcción de una real intimidad, y que, al mismo tiempo, ha perdido ya su validez. Se encuentra aquí también la ambivalencia determinada por Freud entre el instinto de destrucción y el deseo de restablecer el vínculo con la unidad.
5. "Como un desorden del carácter, el narcisismo es el opuesto mismo del vigoroso amor a sí mismo. La autoabsorción no produce gratificación, provoca dolor al yo; eliminar la línea entre el yo y el otro significa que nada nuevo, nada "otro", puede entrar jamás en el yo; es devorado y transformado hasta que uno cree que se puede ver a uno mismo en el otro, y entonces se vuelve insignificante. Ésta es la razón por la que el perfil clínico del narcisismo no es un estado de actividad sino un estado de ser. Se han eliminado tanto las demarcaciones, los límites y las formas del tiempo como así también la relación. El narcisista no se muestra ávido de experiencias, está ávido de Experiencia. Buscando siempre una expresión o un reflejo de sí mismo en la Experiencia, devalúa cada interacción o escenario particular, porque nunca es bastante para abarcar lo que él es. El mito de Narciso capta netamente esta situación: uno se ahoga en el yo; es un estado entrópico" (Sennett 401).

LA ESCRITURA COMO DONACIÓN DE SENTIDO

En la obra literaria, el perdón se manifiesta primero como el establecimiento de una forma, la donación de un sentido fuera de la ‘tiranía del amo’, fuera de las formas de representación establecidas, convencionales o institucionalizadas. Es una liberación, una renovación (Kristeva, *Sol negro* 171) ya no sólo en el terreno psicológico, sino en un acto singular⁶: el de la nominación y la composición (Kristeva, *Sol negro* 180), es decir, la redistribución del orden del lenguaje a través de un estilo, una visión (relacionada con la expresión de la intimidad) que modifica la lengua avejentada (Kristeva, *El porvenir* 57); en la obra literaria, entonces, el estilo sería la forma que se le da la comunicación de la intimidad. El perdón, así, posee el efecto de una actuación, de un hacer, de una *poiesis* (Kristeva, *Sol negro* 173). El escritor se identifica y se ‘compadece’ de los otros para hacer que desaparezca el juicio sobre sí mismo y sobre los demás; al distanciarse de sí mismo y, a la vez, desde sí mismo, da forma a una interpretación del mundo que proviene de un lazo amoroso en busca de una nueva relación con el otro y con él mismo. Esta nueva relación surge del malestar cultural percibido por el escritor, y tendría que ver con el grado de inadecuación del ser humano al espacio social que se le ofrece para su desarrollo. La modernidad y sus contradicciones irresolubles dejaron fuera del proyecto ilustrado las contradicciones del ser humano, aquellas que la razón no puede vincular en su discurso unitario, abstracto e imperativo. La literatura expresa estas contradicciones irresolubles y primigenias del ser humano a través de lo que se podría denominar como una ‘escritura del cuerpo’, que reelabora el discurso semiótico, un lenguaje no enjuiciador ni clasificador, sino que acepta la ambivalencia humana y la vincula al discurso para resignificarla y posibilitar la reconstrucción del espacio psíquico y, por ende, social.

La literatura como ‘creación transpersonal’ (Kristeva, *Sol negro* 180) es un perdón; la interpretación de la obra (‘*poiesis* de la interpretación’) también. Tal ejercicio interpretativo busca establecer una forma, una puesta en forma de signos, hallar la armonía de la obra “que no ignora sus violencias sino que las acoge en otro lugar” (Kristeva, *La revuelta* 35), en fin, dar sentido: “Dar sentido no quiere decir ‘mentalizar’, ‘comprender’, ‘controlar’. Junto a estas operaciones lógicas, y sumándose a ellas, la palabra de... la interpretación actualiza significancias preverbales, mociones pulsionales,

6. Un ideologema, diría Bajtín, un signo que alcanza la vida social cuando sale de la conciencia y se transforma en una forma discursiva. Para Bajtín, la conciencia individual es un hecho ideológico y social, y “sólo puede realizarse y convertirse en un hecho real después de plasmarse en algún material sígnico” (34). Para este autor, la conciencia no es un hecho puramente subjetivo, pues ella “se localiza entre el organismo y el mundo exterior.... El organismo y el mundo se encuentran en el signo” (52), es decir, en la realización concreta de la conciencia (el signo) que alcanza el ámbito social.

afectos: eso que, en mi terminología, yo llamo lo ‘semiótico’” (Kristeva, *La revuelta* 32)⁷. La literatura ‘revuelta’ se conecta aquí con la crítica literaria ‘revuelta’: ambas como *poiesis* que buscan la superación del sinsentido generalizado:

Conformación de los signos: armonía de la obra, sin exégesis, sin explicación, sin comprensión. Técnica y arte. El aspecto “primario” de una acción similar esclarece por qué tiene el poder de alcanzar, más acá de las palabras y las inteligencias, las emociones y los cuerpos lastimados. Sin embargo, esta economía no tiene nada de primitiva. La posibilidad lógica de superación (*Aufhebung*) que implica (sin-sentido y sentido, sobresalto positivo que integra su nada posible) es consecutiva a un sólido enganche del sujeto con el ideal oblativo. Quien está en la esfera del perdón —porque lo da y lo acepta— es capaz de identificarse con un padre amante; padre imaginario con quien, por lo tanto, está dispuesto a reconciliarse en vista de una nueva ley simbólica. (Kristeva, *Sol negro* 173)

La superación del sinsentido, entonces, no se hace al margen de la ley simbólica o ley del padre, sino que, el perdón busca una relación resignificada con él. El discurso semiótico puro es imposible, porque desde que dominamos la lengua materna ya entramos en esa ley simbólica (y por nuestra trayectoria psíquica y social, la cual se ha formado dentro de esa ley simbólica, convencional), pero ese discurso semiótico o ‘escritura del cuerpo’ sería la posibilidad de ‘revuelta’ del lenguaje simbólico y, por ende, del vínculo social. Lo que está atrofiado en nuestra cultura es, precisamente, esa ley del padre, la ley simbólica, pero el perdón y la ‘revuelta’ son una reconciliación con él. Al igual que Freud lo afirmaba en *El malestar en la cultura* (1929), hoy también podemos aseverar que el valor de la cultura para la felicidad humana se ha puesto en duda. La literatura contemporánea comprueba la imposibilidad de la religión, la moral y el derecho (Kristeva, *Poderes* 25), es decir, manifiesta una cultura de sujetos sin valor de padre⁸ y abandonados a una madre abyecta⁹ (Kristeva, *Historias* 333): fragmentada,

7. La crítica literaria ‘revuelta’ daría también una forma a ese malestar enunciado por el escritor en su obra, pero desde una *poiesis* más conceptual. Si el escritor es un “lúcido insomne”, el crítico es el lúcido de la vigilia, pues establece la conceptualización del malestar cultural desde una relación más consciente entre la sociedad y el texto literario.

8. Si no hay una ley del padre, entendida como un imperativo o autoridad válida fuera del interior del ser humano y asimilada a través de la conciencia moral (superyó), se entendería por qué nuestras sociedades funcionan bajo la homogeneización de los valores y la falsa conciencia (la inmediatez cuantitativa).

9. Kristeva explica lo abyecto como una imposibilidad de separación completa entre el sujeto y su objeto-primerizo (perdido), es decir, petrificación disfórica del pasado (imposibilidad de ‘revuelta’): “La abyección de sí sería la forma culminante de esta experiencia del sujeto a quien ha sido develado que todos sus objetos sólo se basan sobre la *pérdida* inaugural fundante de su propio ser.... Toda abyección es de hecho reconocimiento de la *falta* fundante de todo ser, sentido, lenguaje, deseo.... Aquel en virtud del

deprimida, perversa, narcisista¹⁰. El perdón y la 'revuelta' aceptan la verdad y las consecuencias de esta invalidez actual de la ley del padre, pero al hacerlo la cuestionan, no para desechar su lugar en la constitución plena del ser humano, sino para buscar otro lugar posible desde donde significarlo; para distanciarse y pervertir la lengua que nombra lo que ya nada dice, lo que ha perdido sentido. Nuestro malestar, nuestra falta de sentido, evidencia la ausencia de una ley del padre en la que nos sintamos contenidos; la 'revuelta' no borra la ley del padre, sino que la cuestiona para buscar una re-conciliación no petrificada, un nuevo vínculo social que nos permita renacer como sujetos.

El perdón como acto intrínseco a la crítica literaria, como efecto de lectura, manifiesta el proceso de comunicación en el arte: el creador propone una interpretación, una forma desde donde lee su realidad, y el lector entiende y acepta dicha interpretación, sobreponiéndose a sus propias interpretaciones y experiencias para distanciarse de sí mismo y poner en 'revuelta' su propia comprensión del mundo, su propia ley simbólica, para comprender la ambivalencia intrínseca a la condición humana. En la creación estética verbal, el escritor también se distancia de sí mismo, es un 'espíritu desdoblado' (crítico), vocero de una 'lucidez insomne' (Kristeva, *El porvenir* 56) que se traduce en una forma de la ironía:

¿La ironía es la única manera de evitar estos *impasses*? En todo caso es una, y una de las más fecundas, porque quien dice *ironía* dice *retorno analítico sobre sí*, es decir, que la puesta en cuestión no perdona a nadie, sobre todo al sujeto de la enunciación. Se puede pensar también en otras formas del eterno retorno y del eterno recomienzo que se oponen a la osificación y a sus versiones positivas del nihilismo. Pienso en esta variante de la ironía que descifro en la arqueología de lo sagrado o del arte: el interés por la música barroca, el pensamiento chino, el teatro romano o por tal escritor desconocido u olvidado. (Kristeva, "La locura" 287)

El escritor como sujeto de la enunciación realiza un 'eterno retorno analítico' y transpersonal sobre sí. El escritor contribuye a problematizar y a reestructurar la

cual existe lo abyecto es un arrojado (*jeté*), que (se) ubica, (se) separa, (se) sitúa, y por lo tanto erra en vez de reconocerse, de desear, de pertenecer o rechazar" (Kristeva, *Poderes* 12-16).

10. Para Kristeva, el narcisismo y la perversión son 'patologías del yo' que definen a un sujeto insatisfecho al que la sociedad de consumo y de espectáculo elogia sin cesar, lo cual resalta la ausencia de ley del padre, señala su invalidez. Sin embargo, en este elogio también se puede ver una muestra de la sociedad higienista del derecho descrita por Lipovetsky en *El crepúsculo del deber*; el elogio también sería una forma de normalizar estas "patologías" del espacio psíquico, de quitarles su fuerza expresiva como malestar social y convertirlas en una forma banal de entretenimiento. En este sentido, la cultura *show 'higieniza'* el malestar social, lo convencionaliza, lo convierte en un lenguaje simbólico, codificado.

identidad del sujeto, su autonomía, a partir de la posibilidad de dar forma (de salir de una solidificada posición nihilista) a lo difuso de una realidad percibida como desazón, realidad irrepresentable a nivel de la conciencia, pero perceptible a nivel de lo no-consciente, del cuerpo, de las pulsiones y las sensaciones, es decir, de lo no conceptualizado de la intimidad; esta desazón es producto de la perdida de un concreto o imaginario bienestar anterior¹¹, atrofiado por lo que se podría denominar como una ‘ley del padre’ cada vez más severa, pero menos válida (cada vez más imperativa-vigilante externamente, y menos regenerativa para el sujeto, lo que explicaría, entonces, su severidad), “un superyó tiránico que... impide detectar las fuentes internas tanto como las fuentes externas de su mal” (Kristeva, *La revuelta* 36) y, por ende, obstaculiza la ‘revuelta’ íntima. Malestar individual y malestar cultural se traducen en ‘abyección’ y bloqueo psíquico generalizado de los sujetos, en la imposibilidad de dar sentido.

DEL ESPACIO PSÍQUICO AL ESPACIO SOCIAL: ‘SUJETO CULTURAL’ Y ‘SUJETO DE DESEO’

La realidad o la cultura como ‘malestar generalizado’ difuso, percibido sobre todo por todos los ‘otros’ sociales (personas que pertenecen a minorías sociales, a grupos sociales minoritarios o que se encuentran en las márgenes de la sociedad, representantes de un pensamiento alternativo o crítico frente al oficial) cuya ‘empatía’ perceptiva sería una de las condiciones de la comunicación literaria¹², haría parte de lo que Edmond Cros conceptualiza como ‘sujeto cultural’, una instancia que integra a los individuos de la misma colectividad, un espacio complejo, heterogéneo y conflictivo donde confluyen

11. Si lo vemos desde el punto de vista histórico, en cada época ha existido un síntoma de malestar cultural y, en este sentido, el ‘bienestar anterior’ sería imaginario, producto de la frase nostálgica “todo tiempo pasado fue mejor”; sin embargo, se debe recordar la reflexión de Lukács acerca de la épica como expresión de una época en la que la relación individuo-comunidad se concebía como posibilidad armónica, que fue desmoronándose en lo sucesivo. Desde el punto de vista psicoanalítico, Freud habla de una etapa primitiva en la que la colectividad no ejercía tanta presión sobre el individuo: “Esta sustitución del poderío individual por el de la comunidad representa el paso decisivo hacia la cultura. Su carácter esencial reside en que los miembros de la comunidad restringen sus posibilidades de satisfacción, mientras que el individuo aislado no reconocía semejantes restricciones. Así, pues, el primer requisito cultural es el de la justicia, o sea, la seguridad de que el orden jurídico, una vez establecido, ya no será violado a favor de un individuo, sin que esto implique un pronunciamiento sobre el valor ético de semejante derecho” (*El malestar* 29).

12. Por todos los otros sociales, pero también por todos —aunque en distintas gradaciones, de acuerdo con el estado de su espacio psíquico—, pues “la materia más íntima de la persona es la más común de las materias: aquella que es anterior a la individualización” (Gamonea 246). La ‘escritura del cuerpo’ apunta, de modo agudo, a esta comunicación entre intimidades, entre lo común a todos los seres humanos desde su configuración primigenia, para lograr el extrañamiento y la ‘revuelta’.

las fuerzas socioeconómicas de una colectividad transcritas dentro de lo cultural (valores vigentes en la sociedad), y que emergen como un sistema semiótico-ideológico en el texto (12-27), organizado en torno a un elemento (semiótico o ideológico) dominante. El 'sujeto cultural' estaría configurado a partir de la contemporaneidad y de actos conscientes derivados de un sustrato inconsciente, formado en su mayor parte por influencias hereditarias, fruto de las impresiones que ha dejado la historia en la conciencia moral colectiva. Este sustrato entraña los innumerables residuos ancestrales que constituyen el alma de la raza (Le Bon citado por Freud, *Psicología de las masas* 11), su estado en un momento determinado. Las actitudes y comportamientos de los seres humanos dependen también de una historia inconsciente colectiva, una estructuración psíquica 'colectiva' que transforma sus expresiones en el transcurso del tiempo¹³.

En el análisis de la obra literaria se asume que los elementos inconscientes, netamente individuales del autor o del hombre mismo, no hacen parte del nivel estético del texto, puesto que, por un lado, el inconsciente del ser humano es accesible sólo a través del psicoanálisis y, por otro lado, lo que hace el autor es la reelaboración de su experiencia, entonces, es necesario entender —como ya lo afirmaba Freud (*El malestar* 66)— que los procesos psíquicos son más accesibles a la conciencia cuando se abordan bajo el aspecto colectivo, pues las exigencias del superyó a menudo quedan inconscientes, no conceptualizadas a nivel individual. Hay una coincidencia entre el superyó individual y cultural. Los fenómenos psíquicos son exteriorizados por las formas que adquieren las agrupaciones colectivas, por las modificaciones que éstas ejercen sobre las reacciones individuales. En la obra literaria no emerge el sujeto psíquico real del autor, pero sí son visibles las formas (las resoluciones) que han adquirido los procesos psíquicos de este sujeto, es decir, sus actitudes y decisiones frente a las alternativas que presenta el mundo para su desarrollo, sus actos, la manera tangible como asume y resuelve su trayectoria social, la forma como se expresa su *habitus*¹⁴ y, en general, su axiología

13. Y que sería una de las condiciones para que el discurso semiótico o 'escritura del cuerpo' funde la comunicación literaria (comunicación entre cuerpos), y también para entender cómo lo que no ha sido asimilado por la razón (lo inconsciente, lo preverbal) es importante para entender la condición actual del ser humano y su malestar.

14. La noción de *habitus* "se trata del sistema de disposiciones adquiridas por la experiencia, por lo tanto variables según los lugares y los momentos" (Bourdieu 32). Ese sistema de disposiciones adquiridas está también socialmente constituido; esto quiere decir que el agente, de manera no consciente, interioriza las estructuras sociales, los modos de ver, sentir y actuar, pero no por ello deja de lado 'la práctica del agente', 'su capacidad de invención' y de 'improvisación'. Afirmer lo contrario sería aceptar que las estructuras sociales son inmodificables. Bourdieu, al incluir la variabilidad de las disposiciones, da pie para pensar el *habitus* como una estructura interna en constante proceso de innovación y como un principio generador de la acción de los agentes en el campo (literario, social, económico, político, artístico).

y su grado de adecuación o inadecuación al mundo (su nivel crítico, escéptico, nihilista o de adaptación-acomodación), su espacio psíquico más pleno o más bloqueado, su capacidad para realizar o no nuevos pactos simbólicos, el perdón y la ‘revuelta’; estas actitudes se relacionan directamente con su experiencia colectiva; de esta relación surge la *poiesis*, la forma que dé al mundo en su texto.

Desde este presupuesto, la crítica literaria exploraría las influencias de las exigencias del superyó (cultura) sobre el individuo creador en un momento determinado. Sin embargo, si en la neurosis individual disponemos del contraste enfermo / medio ‘normal’, en una masa uniformemente afectada (como la actual), el telón de fondo no existe; hay que buscarlo en otro lado (Freud, *El malestar* 68). ¿Sobre qué telón de fondo se podría apoyar la crítica literaria para comprender las ‘enfermedades’ de la cultura? Freud, pese a esta advertencia, anima a que algún día alguien se atreva a emprender la patología de las comunidades culturales. Kristeva lo hace, y su telón de fondo es el espíritu crítico que caracterizó la modernidad del siglo XVIII (la Revolución Francesa), la dignidad y plenitud que brinda al hombre este espíritu crítico y el renacimiento del espacio psíquico —en ‘revuelta’— (una reelaboración de la individualidad como valor moderno)¹⁵. En este punto, vuelve a ser importante la propuesta de Cros: su relación entre el sujeto cultural y lo que él denomina como ‘sujeto de deseo’.

El ‘sujeto de deseo’ se expresa por medio de la enunciación de un sujeto hablante, que se pone en escena en el discurso a través de formas que atestiguan mayor o menor distancia respecto a sus enunciados (Cros 20), es decir, el distanciamiento articula la tensión que se produce entre el lenguaje simbólico (ley del padre) y el discurso semiótico, entre la sociedad y el individuo. El menor distanciamiento ocasionaría que el ‘sujeto de deseo’ fuera reemplazado por las fuerzas dominantes presentes en la composición de su sujeto cultural (lenguaje simbólico). El análisis microtextual permitiría analizar las marcas del sujeto y sus índices de sociabilidad, es decir, sus formas de inserción en el tejido socioeconómico; la finalidad de este análisis sería la interpretación de la puesta en forma del ‘malestar generalizado’, elaborada por el individuo productor del texto (la forma dada a las contradicciones humanas, a la ambivalencia del ser). Es decir, si las fuerzas socioeconómicas dominantes son el elemento constituyente del sujeto cultural como sistema semiótico-ideológico del texto que da cuenta de la evaluación del autor frente a su entorno, entonces, el análisis de este sujeto cultural permitiría hallar la forma dada al ‘malestar generalizado’ que dicho autor percibe

15. Éste constituye la posibilidad concreta de ‘bienestar anterior’ percibida por Kristeva en la cultura.

en su realidad de manera particular (a través de la ‘escritura del cuerpo’)¹⁶; por eso, lo importante aquí sería ver cómo, a nivel de la enunciación, dio forma a ese ‘malestar’ (ya no lo tematizado, sino la distancia —mayor o menor— frente a lo tematizado, es decir, la expresión del ‘sujeto de deseo’).

Aquí se vería el sentido de buscar la conexión del texto con el autor, es decir, con el modo como éste se exhibe como sujeto enfrentado a ‘la ley del padre’ (superyó), en tanto la cuestiona y es cuestionado por ella y, a la vez, está impelido a dar cierta forma a la niebla de su conciencia colectiva, a su subjetividad en continuo ‘malestar’. En tanto el sujeto se distancia de lo innombrado (el malestar, la indiferencia hacia la ‘verdad’, hacia ‘saber’, la ausencia de sentido por la imposibilidad de fusión con el otro, con una comunidad), se afirma como ‘sujeto de deseo’, como subjetividad autónoma, consciente, crítica, en ‘revuelta’, así sea expresando los límites del lenguaje para nombrar ese malestar, enunciando los límites de lo nombrable (a través del discurso semiótico). Si el sujeto cultural se configura a partir de la adecuación del *habitus*, el ‘sujeto de deseo’ es la capacidad del escritor de poner su *habitus* en ‘revuelta’, a través del perdón y del estilo. Si el sujeto cultural aparece en la obra literaria manifestado en las formas impersonales, los tópicos aceptados socialmente y los clichés, el ‘sujeto de deseo’ aparece, en la literatura ‘revuelta’, a través de la ‘escritura del cuerpo’¹⁷. El ‘sujeto de deseo’ va en contra de un discurso que tiende a borrar las marcas de su enunciación, un discurso indiferenciado que borra la intimidad y, por ende, la ‘revuelta’; el escritor de la literatura ‘revuelta’, como ‘sujeto de deseo’, moldea su enunciado a partir de una norma evaluadora, otra que desestabiliza los valores sólidos codificados: “Dondequiera que haya interés de un sujeto implicado en una relación mediada con el mundo habrá una norma convocada” (Hamon 32), en este caso, para reevaluarla y transformar el vínculo de sentido con el mundo.

16. Es importante aquí aclarar que la literatura ‘revuelta’ sería una tendencia en las creaciones literarias, no una generalidad de la literatura. Si bien Kristeva resalta el papel de la literatura en la cultura para posibilitar la cultura ‘revuelta’, es necesario recordar que el campo literario heterónomo estaría más cerca del sujeto cultural que del ‘sujeto de deseo’ y, de esta manera, su ‘revuelta’ sería mínima frente a otras propuestas estéticas en las que el ‘sujeto de deseo’ se percibe de modo más contundente, como el autor cuyo estilo configura un discurso semiótico visible, una ‘escritura del cuerpo’. En este sentido, se hace imprescindible hacer otra reflexión sobre el perdón en la creación literaria: este campo literario heterónomo sería también la expresión de una *poiesis* que no alcanza el perdón, pues pasaría por alto o reduciría la ambivalencia del ser humano, su complejidad cultural (psíquica y social). Este tipo de literatura no acogería las contradicciones y violencias del hombre para darles cabida en un lugar otro, sino que las mantendría en una lógica más disyuntiva, ideológica.

17. Sin embargo, es necesario entender que el discurso semiótico se presenta en el estilo de los escritores en diferentes niveles y adquiere diversas formas.

La estructura psíquica se configura en la niñez. La forma de esta estructura psíquica influye en la inserción social, pero quien escribe es el adulto, resultado de una trayectoria social, de un *habitus* en el que lo inconsciente se ha vuelto no-consciente (sus prácticas sociales no conceptualizadas). Lo inconsciente se transforma en prácticas ideológicas-discursivas no-conscientes; lo rechazado, lo reprimido (huellas descuidadas de una vivencia), se convierte en síntoma, en expresión ‘caótica’ de una experiencia, ‘conceptualizada’ sólo a través del perdón y la ‘revuelta’ (ironía) —en la creación y en la crítica literarias, por ejemplo—. Lo no consciente estaría condicionado por la manera como el sujeto resuelve o no las huellas que han dejado sus vivencias, sus determinantes psíquicos (desde la petrificación, el nihilismo o la ‘revuelta’), de acuerdo con su época (lo aceptado, lo estimulado / lo prohibido, lo reprimido), con las posibilidades de actuación que tiene en su aquí y ahora; desde aquí, el individuo lee y evalúa su entorno, su momento histórico. Dice Annie Brussière: “Aunque esta estructura psíquica básica [yo, Yo ideal, ideal del Yo] puede ser considerada como un invariante, su funcionamiento viene pervertido por la re-organización de un campo morfogenético debido a la evolución del contexto sociohistórico; esta reorganización altera los contornos del sujeto cultural” (242). Cada momento socio-histórico ofrece al ser humano alternativas de realización determinadas por las convenciones sociales vigentes en ese momento, y el sujeto lee este marco social para evaluar sus propias posibilidades de actuación. En este sentido, el ejercicio de la crítica literaria sería identificar, por una parte, las huellas de lo no-consciente como manifestación del tipo de sujeto cultural que está evaluando el autor en su obra, las restricciones que impone la sociedad a la realización del sujeto y el malestar cultural que producen y, por otra parte, las opciones que tiene este mismo sujeto para elaborar el perdón y la ‘revuelta’, expresar su intimidad y rehacerse como individualidad.

CONCLUSIONES

El ‘malestar generalizado’ de nuestra cultura afecta el funcionamiento de la estructura psíquica del sujeto y, a su vez, esta afectación altera la configuración del sujeto cultural. Nuestra estructura psíquica se encuentra afectada en su constitución como sostén (ahora menoscabado) de una subjetividad autónoma, de nuestra conciencia, y esta alteración modifica la manera en la que se percibe el espacio socioeconómico, en la que nos percibimos como parte de una colectividad, en que percibimos posible la ‘revuelta’, nuestro espacio psíquico. La infraestructura y la superestructura no evolucionan al mismo ritmo; lo económico y lo cultural poseen sus tiempos y sus historias

propias, lo cual implica que están vinculados por relaciones que no son mecánicas ni sistemáticas (Cros 140). Entonces, el malestar generalizado y no conceptualizado que experimentamos se debe a que cambia más rápido la infraestructura que la superestructura, es decir, cambian más rápido las dinámicas socioeconómicas que los valores conscientes que configuran esa infraestructura¹⁸; dichas dinámicas, entonces, reestructuran el superyó cultural y establecen una ley del padre que, en esta época, se manifiesta de manera más acérrima como inválida, a la vez que instauran valores homogéneos cada vez más eficaces para el funcionamiento de la infraestructura económica, frente a los cuales los cuerpos manifiestan una resistencia, no conceptualizada en una conciencia colectiva, sino en un nivel semiótico.

Lo innombrado es eso que aún no alcanzamos a hacer del todo consciente y que emerge solamente en la 'escritura del cuerpo'. Kristeva afirma que en las épocas de crisis se afectan las relaciones entre los significantes, se entorpecen las representaciones, porque la humanidad está desposeída de referencias estables (Kristeva, *El porvenir* 334). Romero, por su parte, asevera: "La característica de este período es el disconformismo y no la afirmación de un nuevo sistema, que de ninguna manera está elaborado" (164). Sus síntomas bastan para afirmar que constituye una enorme incertidumbre con respecto al futuro y una desconfianza en la razón, aspectos que se relacionan con las contradicciones que la modernidad no ha podido resolver: "La contradicción entre desarrollo tecnológico y desarrollo social; la contradicción entre masificación e individualización y la contradicción entre participación y marginalidad" (Romero 165). Sin embargo, es claro a partir de Kristeva cómo ese disconformismo también está menoscabado; en una época en la que se hace cada vez más difícil la afirmación o conceptualización de un nuevo sistema de valores (conciencia colectiva) que dé sentido al malestar generalizado y la emergencia de disconformismos (no televisados-banalizados) y de 'revueltas', la literatura 'revuelta' se convierte en baluarte de esta posibilidad a través del discurso semiótico que da sentido a lo no conceptualizado, lo no juzgado, pero que da una forma a lo informe de la realidad y resignifica la ley del padre y el lenguaje simbólico.

A través de la 'revuelta' Kristeva propone hacerle frente a este malestar cultural que paraliza las iniciativas del ser humano, que lo sume en el disconformismo nihilista o en la indiferencia alienada. Convertir la negatividad psíquica en renovación del vínculo

18. Lo que planteó Mukarovsky como base noética ('residuos' de sistemas de pensamiento anteriores que afloran en el nuevo): "Se puede hablar, pues, de una base noética a partir de la cual una determinada época, sociedad, estrato, etc., forman su comportamiento, su modo de pensar y de sentir y también su creación artística" (302); "una determinada base noética, aunque tolere ciertas diferencias ideológicas, no admite cualquier ideología en general. La base noética no consigue cambiar con la misma velocidad con la que se transforman los principios ideológicos" (303).

consigo mismo y con la sociedad es posible desde la literatura ‘revuelta’, desde la crítica literaria ‘revuelta’, desde aquellos escritores que entienden su *habitus* como un cuestionamiento continuo. En el caso de los autores literarios, estos configuran en su obra una mirada singular diferenciada de los condicionamientos que impone el sujeto cultural y proponen su escritura como una dignificación del ‘sujeto de deseo’. Por su parte los críticos traducen la experiencia de ‘revuelta’ formulada en obra literaria en una posibilidad de perdón y ‘revuelta’ para el lector. Estos últimos hacen de la crítica un espacio de resignificación de lo íntimo y de su importancia para la restauración del espacio social y del espacio psíquico, para la regeneración de nuestras representaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijaíl. *El marxismo y la filosofía del lenguaje: los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje*. Trad. Tatiana Bubnova. Madrid: Alianza, 1992. Impreso.
- Bourdieu, Pierre y Wacquant, Loïc J.D. *Respuestas: por una antropología reflexiva*. Trad. Helene Lavesque. Ciudad de México: Grijalbo, 1995. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1997. Impreso.
- Brussière, Annie. "El impacto del sujeto cultural en la novela española actual (1975-2000)." *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2003. 235-247. Impreso.
- Cros, Edmond. *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2003. Impreso.
- Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura*. 1929. *Librodot*. Web. 1 agosto 2008. <http://isaiasgarde.myfil.es/get_file?path=/freud-sigmund-malestar-en-la-cu.pdf>.
- . "La psicología de las masas". *La psicología de las masas. Más allá del principio de placer. El porvenir de una ilusión*. Trad. Luis López-Ballesteros. Madrid: Alianza, 2000. 7-84. Impreso.
- Gamoneda, Amelia. *Marguerite Duras. La textura del deseo*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1995. Impreso.
- Goldmann, Lucien. *Para una sociología de la novela*. Trad. Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz. Madrid: Ayuso, 1975. Impreso.
- Hamon, Philippe. "Texto e ideología: para una poética de la norma." Trad. Desiderio Navarro. *Revista Criterios* 25-28 (1990): 66-94. Impreso.
- Kristeva, Julia. *El texto de la novela*. Trad. Jordi Llovet. Barcelona: Lumen, 1981. Impreso.
- . *Historias de amor*. Trad. Araceli Ramos. Ciudad de México: Siglo xxi, 1988. Impreso.
- . *Sol negro. Depresión y melancolía*. Trad. Mariela Sánchez. Caracas: Monte Ávila, 1997. Impreso.
- . *Sentido y sinsentido de la revuelta. Literatura y psicoanálisis*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Eudeba, 1998. Impreso.
- . *El porvenir de la revuelta*. Trad. Beatriz Horrac. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1999. Impreso.
- . *La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Eudeba, 2001. Impreso.

- . "La locura, la revuelta y la extranjería. Entrevista con Julia Kristeva." *Revista Signos filosóficos* 7 (2002): 279-294. Impreso.
- . *Poderes de la perversión*. Trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. Ciudad de México: Siglo xxi, 2006. Impreso.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Trad. Joan Vinyoli y Michèle Pendanx. Barcelona: Anagrama, 1990. Impreso.
- . *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*. Trad. Juana Bignozzi. Barcelona: Anagrama, 1996. Impreso.
- Lukács, Georg. *Teoría de la novela*. Trad. Manuel Sacristán. Ciudad de México: Grijalbo, 1985. Impreso.
- Mukarovsky, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Trad. Anna Anthony-Visová. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1977. Impreso.
- Romero, José. *Estudio de la mentalidad burguesa*. Madrid: Alianza, 1987. Impreso.
- Sennett, Richard. *El declive del hombre público*. Trad. Gerardo Di Masso. Barcelona: Península, 1978. Impreso.

DISCURSOS Y DISCORDANCIAS. REVOLUCIÓN Y PARODIA EN *LA FILOSOFÍA EN EL TOCADOR*

DISCOURSES AND DISCORDANCES. REVOLUTION AND PARODY IN *PHILOSOPHY IN THE BEDROOM*

FEDERICO MARTÍN JUEGA SICARDI*

Universidad de Buenos Aires

Fecha de recepción: 12 de enero de 2010

Fecha de aceptación: 29 de marzo de 2010

Fecha de modificación: 15 de abril de 2010

RESUMEN

En el análisis teórico de los conceptos de 'parodia' y 'revolución' se vislumbra la posibilidad de jugar con potencias semánticas similares. En este sentido, tanto uno como otro muestran una relación ambigua con respecto a un modelo preexistente: si bien hay una dependencia o un anclaje inevitable, al mismo tiempo ambos conceptos se refieren a formas de ruptura. De igual modo, *La filosofía en el tocador* emerge en ese límite difuso entre el pensamiento clásico y el moderno, condensado en los sucesos revolucionarios de 1789. La obra de Sade se configura sobre la idea de una tensión paródica, utilizando para ello la articulación lógica del discurso revolucionario durante el gobierno del Terror.

PALABRAS CLAVE: parodia, revolución, discurso, discordancia, representación.

ABSTRACT

In a theoretical analysis of concepts 'parody' and 'revolution', the possibility of playing with similar semantic potency can be perceived. In this connection, one and other show an ambiguous relation about a pre existent model: if there is a dependency or inevitable anchorage, at the same time both concepts refer to breakthrough forms. In the same way, *Philosophy in the Bedroom* merges in this diffuse limit between modern and classical think, condensed in the revolutionaries events of 1789. Sade works is configured upon the idea of a parody tension, using the logic articulation of the revolutionary discourse during Terror's government.

KEY WORDS: parody, revolution, discourse, discordance, representation.

* Licenciado en Letras. Universidad de Buenos Aires.

INTRODUCCIÓN

*Tome asiento
nadie debe perderse
un espectáculo
abro mi risa negra
a función continuada.*

LEÓNIDAS LAMBORGHINI

El espectáculo y la risa: el carácter representacional que en sí mismo condensa un acontecimiento y la posibilidad de introducir una escisión en el fuero de sus representaciones son los ejes de este trabajo. ‘Revolución’ y ‘parodia’ son aquí conceptos teóricos, con sus desarrollos y sus vinculaciones, y son el binomio cuyo punto de encuentro permite analizar el despliegue de una ‘filosofía’: *La filosofía en el tocador*. Sade invita al lector a tomar asiento, a no perderse el espectáculo —de ahí el carácter teatral de su literatura—, a comprender su risa negra llevando al extremo una lógica de pensamiento con “un esfuerzo más”. En estas afirmaciones quedan implícitas particulares ideas sobre los conceptos teóricos invocados. Pienso que observar esos conceptos, de manera general, en sus devenires históricos —son, después de todo, conceptos relativos— permite jugar con sus posibilidades semánticas y establecer un curioso paralelo en torno, por un lado, a cierto carácter de continuidad con respecto a un modelo anterior, y por el otro, a un signo de ruptura o de novedad en relación con el mismo. Esas posibilidades semánticas, en cierta medida, coinciden con la imagen foucaultiana de la obra de Sade “reinando” en el límite entre el pensamiento clásico y el moderno (Foucault, “El deseo” 225-228).

Los avatares del concepto de ‘revolución’ pueden rastrearse en *Sobre la revolución* de Hannah Arendt y en *Futuro pasado* de Reinhart Koselleck. Los trabajos de ambos coinciden en diferenciar entre una concepción moderna (principalmente relacionada con la Revolución Americana y con la Revolución Francesa) y una idea previa referida, por una parte, a su génesis científica o astronómica, y por otra, al pasado clásico. En este sentido, se pone en juego la cuestión de un nuevo origen, con los cambios y transformaciones que trae aparejados, y la percepción de cierta circularidad de los asuntos humanos, una regresión continua que simula el movimiento de los cuerpos celestes en los sistemas de gobierno.

Entre la connotación regresiva del concepto y la percepción moderna sobre un quiebre en la linealidad del curso histórico, la bisagra es la cuestión de la emancipación social. Si el concepto de revolución denota un regreso, un retorno a un punto de partida del cual depende, tiene que ver con su uso latino en relación con un movimiento circular en el ámbito político, en el que existe un número limitado de formas

constitucionales de gobierno que se sustituyen y alternan por turnos tras la degeneración de cada una. De esta manera, la monarquía deviene en tiranía de la aristocracia; ésta se convierte en oligarquía a la que sobreviene una democracia, determinando una oclocracia o gobierno de la muchedumbre, para regresar nuevamente a la monarquía. Según esta concepción, el movimiento se da naturalmente sin la posibilidad de que el ser humano incida sobre él. Hasta los siglos XVI y XVII, este pensamiento permanece adherido a la interpretación copernicana y a la astrología, para la cual los astros determinan algo irremediable que afecta como una fuerza natural sobre los hombres (la metáfora natural del movimiento irrefrenable, la “irresistibilidad” que el siglo XIX tradujo como “necesidad histórica” en relación con la revolución, continúa presente incluso en las representaciones modernas de la misma).

Pero en la Edad Moderna, dice Arendt, la cuestión social comenzó a desempeñar un papel revolucionario cuando los hombres empezaron a dudar de que la pobreza y la marginalidad fueran inherentes a la condición humana, tal como pretendía el pensamiento clásico. La experiencia colonial americana muestra que ese es un peso del cual el hombre puede librarse: las condiciones existentes en América —su prosperidad potencial— alimentan en el espíritu revolucionario europeo las ideas de ‘hombre nuevo’, de ‘igualdad’, de ‘liberación y libertad’, determinando la mayor importancia de la modificación de una textura social para transformar una estructura política. La idea de ‘libertad’, que para Arendt tiene que ver con la participación en los asuntos públicos (si la revolución hubiese apuntado exclusivamente a los derechos civiles hubiese significado sólo ‘liberación’), instala el concepto moderno de revolución social y política como un nuevo comienzo o como inicio de una nueva historia desconocida. Y esto tiene que ver con un punto sin retorno: cuando el espíritu revolucionario se vio en el poder, se instaló el *pathos* de la novedad¹. En ese punto, en su manifestación discursiva y en sus acciones, es donde Sade encuentra una fisura por donde penetrar el hermetismo racional de la Ilustración. Y lo hace a través de una gestualidad paródica con facilidad, porque es después de todo, un hombre de su tiempo.

Continuidad y novedad, regreso y ruptura, entonces, cristalizan un campo semántico en torno a lo revolucionario. Esa misma potencia semántica puede observarse en relación con el concepto de ‘parodia’: una dicción heterogénea que imita un discurso o un código amalgamado con otros, sin eliminar la discordancia. Porque la parodia,

1. Tanto la Revolución Americana como la Revolución Francesa fueron emprendidas con el espíritu de restaurar un antiguo orden de cosas que había sido perturbado y violado por el despotismo de la monarquía absoluta o por los abusos del gobierno colonial. El espíritu revolucionario original estaba ligado a una ‘vuelta al pasado’, según Arendt.

o bien reinscribe un discurso clásico y no tendría más que un alcance restringido, o bien enuncia un discurso subversivo, innovador y plural. Según Genette, como cita Frappier-Mazur, “la palabra parodia es corrientemente el lugar de una confusión bien onerosa, porque se le hace designar tanto la deformación lúdica, como la transposición burlesca de un texto, como la imitación satírica de un estilo” (85). Frappier-Mazur agrega que en la crítica norteamericana, la palabra parodia engloba también la transformación seria.

El ensayo “Parodia”, presente en el libro *Profanaciones* de Giorgio Agamben, traza un recorrido histórico que contiene estas afirmaciones o particularidades. Aquello identificado como “parodia seria”, Agamben lo encuentra en la literatura italiana moderna y lo relaciona con una herencia clásica. Lo paródico sería lo que no tiene un lugar propio; el objeto de la narración es paródico o fuera de lugar, y el escritor no puede sino repetir o imitar la íntima parodia. Ese ‘no lugar’ de lo paródico se conforma, en la música griega, tras la separación del canto y la palabra, cuando los recitadores homéricos introducen melodías que son discordantes con lo dicho o lo cantado, es decir, cuando “cantan contra el canto”. Tal ‘discordancia’ provocaba, aparentemente, las risas del auditorio, y en esto radica el germen cómico de lo paródico. Agamben lee aquí el nacimiento de la prosa artística, pues la ruptura del vínculo natural entre melodía y palabra libera un *para-oíden*, un espacio contiguo al canto donde se inserta la prosa. El discurso de la prosa sería, entonces, un lamento por la música perdida, por la pérdida del lugar natural del canto: un producto paródico.

Entre la concepción clásica y la moderna parodia, hacia finales del siglo XVI Escalígero traza lo que serían los elementos canónicos de la parodia, como refiere Agamben: “La Parodia es una Rapsodia invertida que transpone el sentido en ridículo cambiando las palabras” (“Parodia” 49). Esos rasgos canónicos que quedan fijados a partir de esta idea tienen que ver, por un lado, con la dependencia de un modelo preexistente, que de serio se transforma en cómico, y por el otro, con la conservación de elementos formales en los cuales se insertan contenidos nuevos e incongruentes. Por lo tanto, como en aquello que a partir de Arendt y de Koselleck definí como lo revolucionario, en el caso de lo paródico se vislumbra la posibilidad de que el mismo concepto condense tanto una idea de continuidad como una de novedad, un espacio de regreso y otro de ruptura: la dependencia de lo preexistente y los contenidos nuevos e incongruentes².

2. Me parece interesante remarcar que el texto de Agamben al que me he referido, precisa una serie de posibilidades de aplicación de lo paródico a lo largo de diferentes ejemplos literarios. En este sentido, sus tesis adquieren gran potencia cuando afirma que toda la tradición de la literatura italiana está bajo el signo de la parodia, porque el proceder de lo paródico se afianza parodiando la lengua misma, introduciendo una escisión en ella. El ‘obstinado bilingüismo’ de la cultura italiana —primero latín/vulgar, y más tarde lengua muerta/lengua viva y lengua literaria/dialecto—

En el inicio de este texto propuse que el punto de encuentro de este binomio de conceptos permite analizar una ‘filosofía’: *La filosofía en el tocador* del Marqués de Sade. Me permitiré hacer eco de esa ‘confusión bien onerosa’ que comenta Genette, relevado indistintamente lo que de ‘deformación lúdica’, ‘transposición burlesca’ o ‘imitación satírica’ hay en este libro. Después de todo Sade juega, se burla o satiriza con ironía, cristalizando una serie de tradiciones y discursos propios de su tiempo. Pero sobre todo, creo que es en las contradicciones del espíritu revolucionario durante el gobierno del Terror, encarnadas —o mejor dicho pronunciadas— en los discursos de Robespierre, donde Sade encuentra una ‘discordancia’ en la que inserta la suya. Es en esos discursos que “cantan contra el canto” y que pretenden ser la palabra de lo novedoso y el mensaje de la ruptura donde el Marqués lee una continuidad o una resonancia de un régimen opresivo. Esos discursos son, en sí mismos, el *pará* emplazado de manera contigua al canto: son un producto paródico. Son el *pathos* de novedad instalado por el punto sin retorno que significa verse en el poder y tener que legislar sobre la libertad del pueblo. Ahí es donde Sade abre su propio lugar contiguo, su risa negra a función continuada.

DISCURSOS

El instrumento gracias al cual la burguesía había llegado al poder: liberación de fuerzas, libertad general, autodeterminación, en suma, Ilustración, se volvió contra la burguesía tan pronto como ésta, convertida en sistema de dominio, se vio obligada a ejercer la opresión.

MAX HORKHEIMER Y TEODOR ADORNO

Lo que propone Sade en *La filosofía en el tocador*, y sobre todo en su opúsculo “Franceses, un esfuerzo más si queréis ser republicanos”, es llevar al extremo la propuesta liberadora ilustrada del Terror en el aparato del Estado, para mostrar, a través de su propia articulación de pensamiento, las contradicciones que condensa. Lo paródico en Sade pone en primer plano esta cuestión, porque desmitifica la quimera mecánica de la razón como esperanza de libertad, denunciando la funcionalidad de la razón como fin en sí mismo —autónoma y autosuficiente—, para mostrar que en

es funcional a este fenómeno. Del mismo modo, ciertas características del denominado *Stilnovo* o de la escritura dantesca. Por otro lado, resulta llamativo al respecto el origen etimológico que Sade le atribuye a la palabra *romance* (novela). En este sentido, el género llevaría el nombre de la lengua que le dio origen, y que es producto de un bilingüismo: “La lengua romace (*romance*) era, como se sabe, una mezcla del idioma céltico y del latín”. Para más detalles al respecto, ver Marqués de Sade, “Ideas sobre las novelas”, incluido en la bibliografía.

realidad aquí se convierte en medio de cualquier fin. Una lectura marxista como la de Adorno y Horkheimer la coloca participando en la base de la lógica productiva de la modernidad: la lógica de medios y fines, la lógica de un sistema cuya unidad colectiva es el fin de los actos del entendimiento. De ahí que estos autores digan que “la desatada economía de mercado era al mismo tiempo la figura real de la razón y el poder ante el cual ésta fracasó” o que “la formalización de la razón no es sino la expresión intelectual de modo mecánico de producción” (150).

Sade supo leer una impostación discursiva en la contemporaneidad tumultuosa de los acontecimientos revolucionarios; entrevió que el esquema de la actividad pesaba tanto o más que su contenido. Esto se ve en el lenguaje y en las orgías sadianas: lo que importa es la gestión activa y organizada lingüística y corporalmente, relacionando de esta manera las magnitudes del libertinaje, el deseo, el goce y la luxuria con el derecho y la ley; introduciendo el campo abierto de la reflexión política en el campo cerrado del tocador y viceversa: esto es, dar cuerpo a las ideas. La textualidad y el pensamiento propio de su tiempo tienen un papel fundamental en este aspecto. Por un lado, una tradición literaria libertina que es en sí misma un modelo semiótico subversivo, que carga con el signo de la subversión —y en este sentido con una potencialidad paródica—, tanto en lo que se refiere a su circulación o difusión clandestina y su anticlericalismo, como a su puesta en escena de una temática moral privada a contrapelo de una moral pública. Por otro lado, dos vertientes de un bagaje filosófico que conforman la base del pensamiento político ilustrado y la plataforma de la filosofía materialista.

En relación con la tradición de la literatura libertina, pueden mencionarse dos paradigmas de libertinaje que trazan una genealogía de hipotextos en el universo ficcional sadiano³. Desde el primer cuarto del siglo XVII se despliega un libertinaje de tipo erudito o filosófico, que tiene sus más importantes ejemplos en *L'école des filles* (1665), *Le meursius français* o *Académie des dames* (1655-1680) y *Venus dans le cloître* (1682). Pero más específicamente en el siglo XVIII se desarrolla un libertinaje de tendencia predominantemente erótica, cuyo representante más reconocido es el *best seller* *Thérèse philosophique*⁴. A pesar de la diversa atmósfera sociointelectual de estos textos, puede vislumbrarse una continuidad en el género que repercute en *La filosofía en el tocador*: la forma de diálogo (erótico), la propuesta didáctica, la tendencia a representar tópicos eróticos como posibles de ser vividos (la verosimilitud que en “Ideas sobre las novelas”

3. Para construir el esquema de esta genealogía utilice el texto de Jean-Pierre Dubost, incluido en la bibliografía.

4. Como curiosidad vale decir que según Darnton, a estos libros prohibidos se los llamaba en el comercio del libro (libreros, editores y distribuidores) “libros filosóficos” (29).

Sade reclama para el género), la ironía y la burla, en definitiva, el uso de una técnica retórica con un montaje de discursos y escenas: el decir y el mostrar. La combinatoria sadiana de esta tradición con un anclaje racionalista produce un acercamiento teórico sociológico. El Marqués de Sade apunta así a una propuesta filosófica auténtica —materialista— para establecer una base teórica consistente a su postura.

Cabe aclarar que, si se lo toma como un corpus total, el discurso ‘filosófico’ libertino es siempre un discurso dentro de un texto que se inscribe en un universo literario de libertinaje de formas narrativas. Ese universo es una superficie sobre la cual, según Dubost y en coincidencia con Foucault, se apoyan los más fundamentales discursos de la modernidad. Tomado como posibilidad de conocimiento —como *Potentia* spinozista, desear el poder de experimentar intensamente, un mecanismo de progresiva exploración—, el libertinaje, cuyos imperativos cardinales de satisfacción y volubilidad son inevitables como resultado, no se inscribe en la lógica de la seducción; más bien la seducción se convierte en una manera de adquirir saber / poder. Reducida a mera técnica, como se ve en Sade, la seducción condena al libertino a la repetición (ese es uno de los gérmenes, entre otros, de la famosa apatía). Es posible, entonces, considerar esta voluntad de saber / poder dentro de la ficción, viendo en la escritura libertina y en la obra de Sade una doble estrategia: una representación de discursos a través de la ficción y un uso específico de estrategias ficcionales para manipular la representación.

En cuanto al bagaje filosófico al que hice alusión más arriba, de una densidad y una diversidad que escapa a los límites de este trabajo, intentaré referirme puntualmente a través de algunos ejemplos en el análisis textual de *La filosofía en el tocador*. Con diferentes actitudes retóricas, que van de la cita casi estricta a la inversión exacta de ideas, Sade toma préstamos de Voltaire, Rousseau e incluso Montesquieu y Burke. En paralelo a esas posturas, cabe mencionar que la fusión de la *res extensa* y la *res cogitans* cartesianas unida a la tradición empirista desemboca en posiciones materialistas de las que Sade, junto con La Mettrie, Condillac, Holbach, forma parte (de hecho, Pierre Klossowski dice que el tipo de razonamiento o argumentación que Sade lleva al extremo está conformada por “principios materialistas positivos”). El ateísmo de Sade, su refutación lógica de Dios que repercute en sus ideas políticas, es un ejemplo de manifestación de esta línea de pensamiento.

En el opúsculo “Franceses, un esfuerzo más...” se observa que su ateísmo no exige únicamente que la República secularice las relaciones sociales. No se trata solamente de replantear la religión en los límites de la esfera privada; su ateísmo es un rechazo a toda forma de trascendencia, y en esa medida, la subversión de la trascendencia de la ley y la afirmación del goce como principio inmanente de la regulación

social. Quizá podría leerse aquí una parodia de Montesquieu, una subversión que conlleva una paradoja: el “espíritu de las leyes” del opúsculo muestra que las nuevas costumbres, en la República sadiana, confieren *derechos inalienables* a los individuos, y sin embargo producen un *desequilibrio de poderes* entre ellos.

DISCORDANCIAS

*¡Franceses, quienesquiera que sean,
abracémonos como hermanos!*

MAXIMILIEN DE ROBESPIERRE

*¡Franceses, un esfuerzo más
si queréis ser republicanos!*

MARQUÉS DE SADE

Ha sido mencionada la cuestión religiosa que introduce al opúsculo de *La filosofía en el tocador*; es un buen punto por donde comenzar a confrontar la obra de Sade con otros discursos, y particularmente con el discurso revolucionario del que Robespierre es portavoz⁵. En este sentido, es de singular importancia el alegato pronunciado el 3 de diciembre de 1792 en la Convención (“Sobre el proceso al rey”⁶) que tomaré como ejemplo de análisis, no sólo porque en él se pueden observar reflexiones sobre el crimen y la virtud —temas tratados por Sade—, sino también por la finalidad que persigue: no retrasar más la decisión sobre la suerte de Luis XVI.

Este alegato tiene un anclaje coyuntural específico: la insurrección del 10 de agosto de 1792 en la que se forma la comuna revolucionaria, se ataca a las Tullerías y se suspende al rey. La insurrección y posterior suspensión del monarca traen aparejada una pérdida del sentido de inviolabilidad real. El “derecho natural y el de las gentes” ganan peso en detrimento del derecho constitucional: lo que se discute es la afirmación

5. Lo religioso es un asunto presente de manera implícita en el acontecimiento revolucionario mismo: como dice Arendt, la relación entre cristianismo y ‘revolución’ en términos de secularización es importante para comprender el fenómeno revolucionario. Nuestra concepción de la historia, como desarrollo rectilíneo, es básicamente cristiana, y en este sentido habría una relación en torno a lo novedoso entre el nacimiento de Cristo y la ‘revolución’. Pero el cristianismo, en parte por su herencia griega, entiende que ese corte o nuevo origen ocurre sólo una vez, como interrupción del tiempo secular.

6. De aquí en adelante haré citas de este discurso que fueron extraídas de De Robespierre, Maximilien (2006).

política de la soberanía popular que expresa la insurrección, y el proceso jurídico que, para la argumentación de Robespierre, distorsiona el acontecimiento revolucionario y la fundación republicana. El eje central es el regicidio, un crimen, según la perspectiva de Klossowski en relación con Sade, incommensurable e imposible de redimir.

El fundamento del discurso de Robespierre está en la idea de que “la asamblea ha sido arrastrada lejos de la verdadera cuestión. Aquí no hay proceso que incoar. Luis no es un acusado”. Es decir, el rey, al ser destronado, no es para la República un ciudadano al que se le puedan aplicar las leyes constitucionales. La insurrección no determina un proceso judicial porque esto supondría la existencia de una jurisprudencia que aún no existe y la desautorización de la resistencia como reacción a la opresión, pues “Luis ha sido destronado por sus crímenes”, ha aniquilado el pacto social. No se puede iniciar un proceso, porque lo que está en juego es la lucha del derecho natural frente al derecho divino (dicho sea de paso, el término ‘incoar’ es utilizado en los procesos de beatificación), y esto implica una acusación mutua, una acusación de rebeldía, de criminalidad, que define las fronteras entre la virtud y el crimen: “Luis denunciaba al pueblo francés como rebelde.... La victoria y el pueblo han decidido que él era el rebelde. Luis no puede ser juzgado. O él está ya condenado o la República no está absuelta” (166).

Si se juzga al rey se presupone una probable inocencia y absolución, lo cual le quita todo marco de legitimidad al acontecimiento revolucionario, y “este gran proceso, pendiente ante el tribunal de la naturaleza, entre el crimen y la virtud, entre la libertad y la tiranía, se decide al fin a favor del crimen y de la tiranía” (166). Robespierre va creando, a través de una retórica basada en la argumentación lógica, la base de su parecer sobre la muerte del rey: “Los pueblos no juzgan como las cortes judiciales. No pronuncian sentencias, si no que lanzan el rayo. Ellos no condenan a los reyes, si no que los sumen en la nada” (168). El pueblo se levanta por los crímenes del rey, y su desaparición es condición necesaria que solidifica las virtudes que el pueblo persigue: libertad, igualdad y fraternidad. Por eso “Luis debe morir, porque es preciso que la patria viva” (174). Si para Robespierre la pena de muerte es un crimen, el rey es una “cruel excepción a las leyes ordinarias que la justicia admite” (174) que “sólo puede ser imputada a la naturaleza de sus crímenes” (174). Es decir, se mata un principio y no una persona: esa es la excepción, pero también la falacia.

La maquinaria sadiana viene a desmantelar esa falacia y a poner en evidencia las contradicciones de este tipo de discurso. En el centro de esa maquinaria está, como se ha dicho, la cuestión religiosa. En primer lugar, porque la excepción que representa la figura del rey tiene esa significación. Una vez constituido el gobierno revolucionario, el que pasa a ser “el hombre rebelde”, como diría Camus, es el rey, y hay que matarlo porque es

un criminal, representante del derecho divino contrapuesto al derecho natural. Fundar la República sobre un crimen, el regicidio, no es un argumento del aparato jurídico sino un argumento religioso. En segundo lugar, porque la base del tratamiento paródico que Sade hace en relación con la argumentación racionalista está en la primera parte del opúsculo, “Religión”, que funciona como la primera premisa de un silogismo y en la que se intenta demostrar que el sistema republicano es tan arbitrario como una sociedad religiosa. La escritura sadiana lleva la marca del exceso, de la hipérbole: se exagera la retórica de la ilustración, su secuencialidad, su rasgo demostrativo, que parte de una hipótesis y busca exponer la prueba. En el opúsculo, Sade busca poner el discurso de la ilustración ante la confesión de su propia culpabilidad del crimen que no tiene expiación: la muerte del rey. Como dice Klossowski, la República no puede generar una comunidad inocente porque se funda en un crimen inexpiable, que se repite en su criminalidad: ahí está la consumación final del mal en Sade, en la extensión del crimen —así lo afirma Dolmancé, “un delito debe pagarse con otro” (*La filosofía* 86)—. Se exagera el ateísmo para mostrar que la República no es lo suficientemente atea, se demuestra la imposibilidad del ideal del hombre natural precisamente por lo que confiesa, y porque surge la imagen de una comunidad sin organización, en la que la ley se disuelve o se convierte en un absurdo: si se trata de garantizar la libertad, la igualdad y la fraternidad en el derecho al goce como algo natural, se debe garantizar la prostitución universal, el goce del cuerpo del otro sin resistencia, el robo, el incesto, la calumnia e incluso el asesinato.

El opúsculo de Sade funciona como una suerte de epílogo del discurso de Robespierre: llevando al extremo su lógica, expone esas figuras de la calumnia, el robo, la lujuria y el asesinato como algo que incluso contribuye a la fecundidad del nuevo republicanismo: “El calumniador habrá producido un buen efecto, al resaltar los vicios del hombre peligroso;... habrá producido excelentes resultados, al obligar al virtuoso a volcarse por entero al prójimo” (Marqués de Sade, *La filosofía* 186). O más adelante: “Me atrevería a preguntar, objetivamente, si el robo, cuyo efecto es igualar las riquezas, puede ser considerado como un gran mal en un gobierno cuya meta es la igualdad” (192). En relación con la lujuria: “Si hay algún delito en ello, más bien será el de resistirnos a las inclinaciones que la naturaleza nos inspira antes que combatirlas, pues al estar seguros de que la lujuria es una consecuencia de esas inclinaciones, lo mejor sería tratar de regular los medios para satisfacerlas en paz que ocuparnos de apagar esta pasión” (*La filosofía* 192). De hecho, “el incesto debería ser ley en todo gobierno que se funde en la fraternidad” (*La filosofía* 204). En cuanto al asesinato, “es un horror, pero un horror que a menudo es necesario, nunca criminal y esencialmente tolerable en un Estado republicano” (*La filosofía* 223).

La República que surge de este modo es opuesta a la de Robespierre, basada en el culto de la virtud, tal como lo expone la tipología de Montesquieu en el Libro 2 de la primera parte de *Del espíritu de las leyes* (la monarquía debe conservarse por medio del honor, el despotismo por medio del temor y la república por medio de la virtud):

Una nación que comienza a gobernarse bajo un gobierno republicano, solo se sostendrá por las virtudes, ya que para llegar a mucho hay que empezar por poco; pero una nación vieja y corrupta, que sacuda valientemente el yugo de su monarquía para adoptar un gobierno republicano, no se mantendrá sino a través de muchos crímenes; porque ya está dentro del crimen, y si se quiere pasar del crimen a la virtud, es decir de un estado violento a uno pacífico, caerá en una inercia cuyo resultado inmediato será la ruina. (*La filosofía* 217)

Como entienden Le Brun y Klossowski, el opúsculo de *La filosofía en el tocador* es una porción fundamental, una especie de interludio en la diagramación del texto. La relación entre el opúsculo y el resto del libro está marcada por la dualidad *experiencia-discurso* (aunque en el texto que funciona como marco del opúsculo también hay una fuerte presencia discursivo-argumentativa), en la que está incluido el gesto paródico con el que Sade tiende relaciones más o menos conflictivas con tradiciones o retóricas. Es, además, el punto en el que se apoya la completa semiosis de *La filosofía en el tocador*. Esa dualidad parece ser del tipo *teoría-práctica* en forma de correlación. En la novela-marco hay una exigencia de comprobación carnal en la que quedan incorporados los cuerpos en acción, y el lenguaje teatral o dramático está puesto en escena en función de una criminalidad, como lo trabaja Barthes⁷. En el opúsculo está enunciado un dogma a partir de la representación lógica. De esta manera, el tratamiento del asesinato en el opúsculo tiene su correlación en la condena a muerte de la madre de Eugenia; la cuestión del hombre natural tiene su correlación en el goce carnal de los personajes. Ciertas palabras de Saint-Ange dirigidas a Eugenia en el tercer diálogo podrían expandirse a todo el libro: “Al unir la práctica a la teoría, espero te convenza, mi querida” (*La filosofía* 32).

Por lo tanto, el gesto paródico abre un horizonte amplio de significaciones. Ese horizonte no sólo incluye la relación con el lenguaje teatral, sino también con diferentes tradiciones dentro de lo cultural y lo literario. En este sentido, en la construcción y organización hipercalculada del discurso que regula la lujuria y el crimen hay una vinculación con la tradición del amor cortés y sus prerrogativas sobre cómo dirigir a una

7. En “El árbol del crimen” Barthes menciona la importancia de los cuerpos, la vestimenta, la comida, el dinero y los escenarios interiores propios del comportamiento libertino.

dama, además de una referencia al carácter enciclopédico en la forma *catálogo* y a la literatura pedagógica:

Señora de Saint-Ange: pongamos, si os parece, un poco de orden en estas orgías; es necesario incluso en medio del delirio y de la infamia.

Dolmancé: nada más simple: el principal objetivo es que yo me desahogue, dándole a esa pequeña el mayor placer que pueda. Voy a introducir mi miembro en su trasero, mientras que, inclinada en vuestros brazos, la masturbaréis lentamente; de acuerdo a la postura en que os coloco, ella podrá hacer lo mismo con vos: os besaréis la una a la otra. Después de algunas incursiones en el culo de esta niña, modificaremos el cuadro. Voy a introducir mi miembro en vuestro trasero, señora; Eugenia, encima de vos y con vuestra cabeza entre sus piernas, ofrecerá su clítoris a mi boca: de este modo haré que segregue su semen una segunda vez. (Marqués de Sade, *La filosofía* 86-87)⁸

En la descripción de las mujeres (por ejemplo, en el primer diálogo Eugenia es descripta por Saint-Ange en sentido descendente), de las posiciones de los cuerpos, en lo pornográfico, en el binomio deseo-necesidad en torno a la relación de la experiencia y la fantasía, hay una vinculación con las obras de Petrarca y de Cavalcanti. Dicho sea de paso, la primera biografía de Laura de Noves, musa de Petrarca, pertenece a un antepasado del Marqués que la incluye en la genealogía familiar. Siguiendo la argumentación de Agamben, si el *Cancionero* de Petrarca es un intento de salvar a la poesía de la parodia, por su monolingüismo y su estabilidad lingüística en general (incluso en el plano métrico) y por la eliminación de la imposibilidad de acercarse al objeto de amor propia del *Stilnovo* (transformando aquello a lo que no se puede acercar en un espectro), la obra de Sade es una revocación paródica del *Cancionero*, porque lo pornográfico mantiene inalcanzable su propio fantasma en el gesto mismo con el cual se aproxima a él de manera imperceptible⁹.

Entre múltiples resonancias rousseauianas, quizás una de las más conocidas es la referida a la caridad o la beneficencia, expuesta en el capítulo 2 de la parte VI de

8. Lo pedagógico es, por otro lado, algo que está en relación con lo paródico desde el inicio mismo del libro. El epígrafe que aparece en algunas ediciones ("La madre ordenará esta lectura a su hija") es una inversión de lo que propone un panfleto titulado "Los furores uterinos de María Antonieta", aparecido en 1791, que reza: "La madre prohibirá a su hija la lectura de este libro". Además, esa organización hipercalculada, ese afán por legislar lo sexual, está en consonancia con lo que Foucault llama, en *Historia de la sexualidad*, "la policía del sexo", y que tiene que ver no con una represión del desorden, sino con una mejoría ordenada de las fuerzas colectivas e individuales.

9. Para mayores detalles sobre las relaciones de la obra de Sade con las de Petrarca y Cavalcanti respectivamente, ver los ensayos de Agamben "Parodia", citado con anterioridad, e "Infancia e Historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia" en *Infancia e Historia*, referido en la bibliografía.

La nueva Eloísa. En la voz de Dolmancé, *La filosofía en el tocador* invierte esas ideas: “No repartáis ninguna limosna y suprimid sobre todo vuestras casas de beneficencia. El individuo nacido en el infortunio, al verse entonces privado de esos peligrosos recursos, empleará toda su fuerza, todos los medios que la naturaleza ponga a su alcance para salir del estado en el que se encuentra” (51). Otro préstamo que Sade toma de Rousseau (capítulo 3, parte XVIII de *La nueva Eloísa*): en el tercer diálogo Saint-Ange cita explícitamente y desarticula un argumento contra el adulterio, precisamente para justificarlo. Es decir, se utiliza la misma premisa para llegar a una conclusión contraria:

Pero, ¿acaso no es horrible —dicen nuestros esposos— que debamos estar expuestos a querer, como si fueran nuestros hijos y a abrazarlos como tales, a los frutos de vuestros desórdenes? Es ésta la objeción presentada por Rousseau; estoy de acuerdo en que es la única razón aparente que se pueda oponer al adulterio. ¡Pues bien! ¿Acaso no es mucho más cómodo entregarse al libertinaje sin temor al embarazo? (Marqués de Sade, *La filosofía* 62)

Con ironía, Dolmancé se refiere al culto teísta y a la ridiculización que Voltaire esgrime contra él, gracias a la cual, el filósofo gana seguidores. En este sentido, la palabra ‘prosélitos’ tiene reminiscencias que colocan a estos seguidores de Voltaire en el lugar de una incondicionalidad casi religiosa, de un fanatismo partidista. El núcleo de la ironía, por otro lado, está en la idea de cantidad de adictos, del *crecimiento* que tanto la religión como Voltaire consiguieron:

No cabe duda; este indigno culto pudo haberse cortado de raíz desde el momento mismo en que nació, utilizando contra él nada más que las armas del desprecio que se merece. Pero sólo se preocuparon por perseguirlo y con esto sólo consiguieron que creciese; era inevitable. Si se persiste en el objetivo de ridiculizarlo, a la larga caerá. El astuto Voltaire jamás utilizó otras armas, y de todos los escritores es el único que puede jactarse de tener el mayor número de prosélitos. (Marqués de Sade, *La filosofía* 49)

Celebrar el compromiso deísta, tal como sostiene Simone de Beauvoir en su célebre *Faut-il brûler Sade?*, habría representado una suerte de inadecuación con respecto a la personalidad de Sade. Pero también hubiese significado una impertinencia con respecto a un coro de voces que desde cierto tiempo se pronunciaban tomando el ateísmo como un disparador de reflexiones sobre el acontecer político y social del siglo: desde Rousseau en *La nueva Eloísa*, pasando por La Mettrie y Holbach, hasta el mismísimo abate Mélégan. Hay en el ateísmo sadiano una condensación por demás significativa de un fenómeno ambiguo que se advierte en la escritura del Marqués. Ese ‘solitarismo’, que tan bien señala De Beauvoir, tiene su contracara en el permanente desafío a la

sociedad. El ateo es, entonces, un sujeto que se manifiesta soberanamente en su absoluta individualidad, pero esa manifestación no es más que un hecho social.

Ésta es la línea que persigue Sade a la hora de introducir discursos propios del pensamiento ilustrado y encyclopédico. Todo está en función de mostrar que la República no se sostiene por la consecución del equilibrio entre los poderes, como propone Montesquieu, sino que hay algo más que la determina, que tiene que ver con las costumbres y los comportamientos que la mantienen en una permanente y “simple transmutación, cuyo fundamento es el movimiento perpetuo, verdadera esencia de la materia que todos los filósofos modernos admiten como una de sus primeras leyes” (Marqués de Sade, *La filosofía* 213). Son las costumbres las que sirven de base a las leyes, y en esto Sade también es irónico: desplaza el debate sobre la República, como Robespierre, del derecho constitucional al derecho penal. Por otro lado, si la República es un asunto de costumbres y comportamientos, es en el marco de las relaciones entre los individuos, regulados por el derecho privado, que debe pensarse la cosa pública, y no al revés: ese es el basamento de su ‘contrato social’.

He intentado mostrar la tensión paródica que, de manera singular, *La filosofía en el tocador* de Sade persigue en relación con el discurso revolucionario, deambulando por otras tradiciones retóricas, para constituir una representación de discursos a través de la ficción, y un uso específico de estrategias ficcionales para manipular la representación. Sade representa la típica manera forzada del decir de aquel discurso: vuelve a presentar esa impostación que utiliza una razón formal para perseguir cualquier fin predeterminado. Esa es la *discordancia* que introduce en el de por sí distorsionado modo de pronunciar una lógica. De ahí que Foucault diga que Sade llega al extremo del discurso y del pensamiento clásico, reinando exactamente en su límite: es la manifestación del “equilibrio precario entre la ley sin ley del deseo y el ordenamiento meticuloso de una representación discursiva” (Foucault, “El deseo” 226). Es en ese límite donde me he permitido jugar, en el principio de este trabajo, con las posibilidades semánticas de los conceptos teóricos de ‘revolución y de parodia’: la tensión entre la continuidad y la ruptura, entre el modelo y lo nuevo, entre la melodía y la discordancia. Esta tensión commueve cuando se reconoce en el fuero íntimo de un escritor, de un hombre: Donatien Alphonse François de Sade.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. "Infancia e Historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia." *Infancia e Historia*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004. 5-91. Impreso.
- . "Parodia." *Profanaciones*. Trad. Flavio Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005. 45-68. Impreso.
- Arendt, Hannah. "El significado de la revolución." *Sobre la Revolución*. Trad. Pedro Bravo. Madrid: Alianza, 1988. 21-59. Impreso.
- . "Guerra y revolución." *Sobre la Revolución*. Trad. Pedro Bravo. Madrid: Alianza, 1988. 11-20. Impreso.
- Barthes, Roland. "El árbol del crimen." *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Alicia Martorell, Madrid: Cátedra, 1997. 81-108. Impreso.
- Darnton, Robert. *Los best sellers prohibidos en Francia antes de la Revolución*. Trad. Antonio Saborit. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008. Impreso.
- De Beauvoir, Simone, *El Marqués de Sade*. Trad. J. E. de la Sota. Buenos Aires: Leviatán, 1956. Impreso.
- De Robespierre, Maximilien, *Libertad, Igualdad, Fraternidad*. Trad. Mario Alarcón. Buenos Aires: Longseller, 2005. Impreso.
- . *Por la felicidad y por la libertad. Discursos*. Trad. Joan Tafalla. Madrid: El viejo topo, 2006. Impreso.
- Dubost, Jean-Pierre. "Libertinaje and Racionality: From the 'Will to Knowledge' to Libertine Textuality." *Yale French Studies* 94 (1994): 54-78. Impreso.
- Foucault, Michel. "El deseo y la representación." *Las palabras y las cosas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires: Siglo XIX, 2008. 225-228. Impreso.
- . *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Trad. Ulises Guiñazú. Buenos Aires: Siglo XIX, 2008. Impreso.
- Frappier-Mazur, Lucienne. *Sade y la escritura de la orgía. Poder y parodia en Historia de Juliette*. Trad. Ana Arzoumanian. Buenos Aires: Artes del Sur, 2006. Impreso.
- Horkheimer, Max y Teodor Adorno. "Juliette, o Ilustración y moral." *Dialéctica de la Ilustración*. Trad. Juan Sánchez, Valladolid: Trotta, 1998. 129-163. Impreso.
- Klossowsky, Pierre. "Sade y la Revolución." *Sade, mi prójimo*. Trad. Graciela de Sola. Buenos Aires: Sudamericana, 1970. Impreso.
- Koselleck, Reinhart. "Criterios históricos del concepto moderno de revolución." *Futuro pasado*. Trad. Norberto Smilg. Barcelona: Paidós, 1992. 67-85. Impreso.

- Lamborghini, Leónidas. *El solicitante descolocado*. Buenos Aires: Paradiso, 2008. Impreso.
- Le Brun, Annie. "La mecánica en el tocador." *De pronto un bloque de abismo, Sade*. Córdoba: Literales, 2002. 193-220. Impreso.
- Marqués de Sade. "Ideas sobre las novelas." *Los crímenes del amor*. Trad. Mauro Armiño. Madrid: Akal, 1994. 7-33. Impreso.
- . *La filosofía en el tocador*. Trad. Luis Echávarri. Buenos Aires: Losada, 2005. Impreso.
- . *La philosophie dans le boudoir*. París: Christian Bourgois, 1972. Impreso.
- Montesquieu. *Del espíritu de las leyes*. Trad. Mercedes Blázquez y Pedro de Vega. Barcelona: Folio, 2000. Impreso.

INTERVENCIONES OLVIDADAS: BEATRIZ SARLO EN LA UNIVERSIDAD ARGENTINA DE LA POSDICTADURA (1984-1986)

FORGOTTEN INTERVENTIONS: BEATRIZ SARLO IN THE POSTDICTATORSHIP ARGENTINEAN UNIVERSITY

ANALÍA ISABEL GERBAUDO*

Universidad Nacional del Litoral

Fecha de recepción: 10 de enero de 2010

Fecha de aceptación: 29 de marzo de 2010

Fecha de modificación: 16 de abril de 2010

RESUMEN

Este artículo se enmarca en una investigación sobre las intervenciones de los críticos que trabajaron como profesores en la universidad argentina durante la fase inicial de la posdictadura (1984-1986) en las áreas de literatura argentina y teoría literaria. El estudio se centra en sus programas de cátedra —documentos desatendidos tanto por la crítica como por la historia— en diálogo con sus ensayos y entrevistas. Esta presentación gira sobre el programa que en 1984 Beatriz Sarlo arma para la materia “Literatura argentina II” y precisa qué lectura inventa para dicha literatura en relación con la escritura latinoamericana, tanto literaria como crítica.

PALABRAS CLAVE: Argentina, posdictadura, crítica literaria, enseñanza, universidad.

ABSTRACT

This article is part of a research project about the policies carried out by critics who worked as University teachers in Argentina during the initial stage of the postdictatorial period (1984-1986) in the areas of Argentine Literature and Literary Theory. This project studies their class syllabi—documents which have been overlooked both by criticism and by history—in dialogue with their essays and interviews. This presentation deals with the syllabus which was presented by Beatriz Sarlo in 1984 for her class “Argentine Literature II”, and specifies how she reads that literature in relation with Latin American critical and literary writing.

KEY WORDS: Argentina, postdictatorship, literary criticism, teaching, university.

* Posdoctora en Literatura, Semiótica y Análisis del Discurso. Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Ph.D en Letras Modernas. Universidad Nacional de Córdoba. Este artículo se enmarca en dos proyectos del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET): en el Plan de Investigación “Canon, teorías e intervenciones de los *críticos-profesores* en la universidad argentina de la posdictadura (1984-1986)” y en “Archivos Juan José Saer”, dirigido por el Dr. Miguel Dalmaroni.

SOBRE CATEGORÍAS Y AGENDAS DE INVESTIGACIÓN

En un libro de mediata edición que estudia las relaciones entre los escritores argentinos y el Estado en los tiempos del Centenario, Miguel Dalmaroni se desliza hacia un terreno inusual, hacia una zona mirada con desdén y cierto recelo por la investigación literaria en Argentina hasta hace algunos años: la enseñanza. Su incontrovertible afirmación arremete a la vez sobre la crítica y la teoría literarias. En el mismo movimiento revisa la agenda de la segunda mientras interroga lo que se hace con ella desde nuestros centros, aparentemente sólo hacedores de la primera. Su trabajo replantea qué da sentido al esfuerzo de producir teoría y crítica en países como Argentina: sostener que ese fundamento lo otorga la formación docente hace girar los argumentos más extendidos mientras los reconduce a las apuestas defendidas apenas concluida la última dictadura, durante la llamada ‘primavera alfonsinista’ (Novaro 28; De Diego 50). Anota: “En la Argentina la mayor parte de los críticos literarios o culturales trabajamos como profesores de futuros profesores de literatura: escribimos crítica porque enseñamos literatura en las universidades” (Dalmaroni, *Una república* 17). Dalmaroni cuestiona las lógicas *esnobs* de importación teórico-categorial realizadas al margen de los contextos de re-uso mientras vuelve sobre esta acción de mayor alcance, aunque desvalorizada. Lo que se ha llamado, desde las teorías más diseminadas, ‘sujeto subalterno’ es reformulado como ‘sujeto secundario’: forma de nombrar a esos estudiantes marcados por “viejas y nuevas formas de dominación cultural y social” sobre los que las “nuevas ‘agendas’ internacionales de la crítica cultural no han tenido mucho para decirnos” (Dalmaroni, *Una república* 18). La incisiva acotación apunta también a lo que se hace y a lo que no se hace en Argentina, a los criterios que orientan la entrada de teorías y al canon teórico y crítico que se construye. A la falta, opone acciones concretas: en un libro más reciente incluye, entre las zonas en desarrollo, a la pareja “literatura y enseñanza”, sobre la que insiste, “sigue pesando, por lo menos en Argentina, la reserva intelectual de algunos circuitos hegemónicos de la crítica universitaria” (Dalmaroni, *La investigación* 11).

La investigación de la que se desprende este artículo se centra en las intervenciones de los críticos que han trabajado como profesores en la universidad pública argentina después de la última dictadura. En esta etapa me ocupo del primer período de la posdictadura (un tiempo que se identifica por lo que viene después del horror: no hay nombre para lo que sucede más que ese cuya identidad se construye por lo que sigue al terrorismo estatal); para establecer dichos períodos retomo tesis de Miguel Dalmaroni, José Luis De Diego, Marcos Novaro y Andrea Giunta.

Entre 1984 y el día de hoy se pueden detectar cinco momentos: el primero, el de la ‘primavera alfonsinista’, sellado por el sueño de justicia y de participación ciudadana simbolizado en el Juicio a las Juntas Militares; el segundo, marcado por la desilusión provocada por las leyes de Punto Final, promulgada en diciembre de 1986, y de Obediencia Debida, de junio de 1987; el tercero, caracterizado por la emergencia de una nueva discursividad sobre el horror. La clausura de los juicios a represores en los tribunales civiles abre un canal tanto para declaraciones públicas que dicen lo hasta entonces inenunciable, como para la emergencia de una narrativa que interviene desde el arte, allí mismo donde el derecho claudica. En 1995 Horacio Verbitsky publica las confesiones del ex capitán de corbeta Adolfo Scilingo y Martín Balza, entonces comandante del ejército, expone en los medios una pretendida ‘autocrítica’. Entre 1995 y 1996 surge la red nacional de agrupaciones de HIJOS de detenidos-desaparecidos y salen a la calle *Villa* de Luis Gusmán y *El fin de la historia* de Liliana Heker (Dalmaroni, *La palabra* 157). Otra cisura, en 2001: lo que vendrá después del ‘colapso’ de diciembre (Novaro 617) se describe desde una doble negación. El tiempo ya no se mide sólo por lo que acontece después de la dictadura, sino por lo que se puede situar antes y después de este nuevo punto de inflexión de la historia argentina, el cual a su vez lleva a la crítica de arte Andrea Giunta a hablar de la ‘poscrisis’, signada por la desconfianza que generan la ruptura de pactos y de contratos institucionales. El último corte puede señalarse en el año 2003 con la presentación y posterior aprobación de la nulidad de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final: una época en la que retornan las ‘polémicas’ que vuelven a involucrar, como en los albores de la democracia, a diferentes sectores sociales. Los cuadros que el entonces presidente Néstor Kirchner descuelga de las paredes de la Escuela de Mecánica de la Armada, el modelo de agronegocios, la legislación sobre los medios de comunicación, la megaminería a cielo abierto, las prácticas extendidas del monocultivo y el descuido de la biodiversidad y los criterios de compra y venta de los bienes del Estado son, entre otros, hechos que inquietan a diferentes núcleos de la población y que dejan sus huellas tanto en los textos de arte como en los de la crítica que reinscribe con fuerza la distinción entre quienes apuestan al trabajo intelectual y entre quienes optan por definirse como ‘expertos’ (Svampa, “Concebir”, “La disputa”), atentos más bien a la minucia pretendidamente despolitizada de la hiperespecialización.

Este artículo se ciñe a documentos que corresponden, como anticipamos, al primer momento de la posdictadura. Puntualmente, se centra en las intervenciones de Beatriz Sarlo desde su cátedra “Literatura argentina II” en la carrera de Letras de la

Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires e incluye la información básica que permite dimensionar la complejidad, la riqueza y la potencia de esas prácticas.

Convocada para dictar la materia, apenas restituida la democracia, Sarlo aprovecha ese marco institucional para expandir las experiencias y los conocimientos gestados, en especial, en los grupos de estudio clandestinos que había armado durante la dictadura (Caisso y Rosa 264; Dalmaroni, “El largo camino” 638-649) mientras introduce, para otro público y en otro contexto, las perspectivas innovadoras que había abierto desde *Punto de vista* (la revista que entonces dirigía), con los ensayos y con los libros —los propios como los difundidos a partir de sus traducciones y de su trabajo en el Centro Editor de América Latina—. Para el caso, conviene insistir en la importancia de repasar, fundamentalmente, cómo sitúa a la literatura argentina en el escenario de la producción latinoamericana, atendiendo especialmente a la posición teórica desde la que la lee y a la ‘crítica’ que escribe, reinventándola.

DIVULGACIÓN Y EXTENSIÓN CONTRA APARATOS ESTATALES Y FACILISMO BOBO

Punto de vista representa un intento largo y sostenido de reconexión de la literatura con el entramado cultural y político: la revista dirigida por Sarlo durante treinta años se cierra en 2008, con la certeza de haber introducido —y recreado— en Argentina líneas desconocidas de la teoría y de la crítica y de haber contribuido a la construcción de firmas en el campo del arte. La cátedra multiplica, desde una esfera oficial, este trabajo. Ambos, cátedra y participación editorial —que como veremos, va mucho más allá de la publicación de la revista—, reinscriben la perspectiva que había abortado el organiato (Gerbaudo). Como buenos herederos, Sarlo y el colectivo intelectual que la acompaña hacen otra cosa con el legado: releen los aportes de Georgy Lukács, Jean Paul Sartre y Lucien Goldmann, e introducen a Raymond Williams, Pierre Bourdieu, Richard Hoggart y Walter Benjamin junto a las líneas de avanzada de la teoría y la crítica latinoamericanas, es decir, Ángel Rama, Antonio Cornejo Polar y Antonio Candido. Todos estos nombres se traen desde una preocupación central: ¿cómo leer la literatura?

Signo de ello son sus trabajos de mediación publicados con el sello del Centro Editor de América Latina y dentro de la colección que dirigía junto a Carlos Altamirano, llamada “La Nueva Biblioteca”. En 1981 Sarlo edita *El mundo de Roland Barthes*, una selección anotada de escritos del pensador francés introducida por un artículo que, lejos de la mirada solícita, desnuda los juegos y las máscaras de un autor cuyos textos lee atendiendo a las coordenadas de la matriz sociocultural en la que se originan.

“La cultura francesa no es sólo una tradición, es también una forma del intelecto y una distribución según un sistema que tiene a Francia como principio de las jerarquías histórico-culturales” (12). En esa misma línea, resalta de Barthes los ‘síntomas’ de autosuficiencia que revelan su ubicación de Francia como paradigma cultural, entre ellos, su desconocimiento de lenguas extranjeras —que lo llevaba, por lo general, a leer traducciones, aunque tampoco tantas (Sontag 17)— y sus operaciones intelectuales confinadas en la literatura francesa, a la que además pertenecen los escritores que más le han interesado: Sade, Gustave Flaubert y Marcel Proust. Sarlo no tiene pruritos en hacer divulgación, justamente porque lleva el género a su máxima expresión, apartándolo del registro del facilismo bobo y comedido.

En 1980 arma con Altamirano una suerte de manual, *Conceptos de sociología literaria*, que trae al campo una línea teórica eclipsada. Ya desde el “Prefacio” mencionan a David Viñas y a Adolfo Prieto, que en los sesenta habían instalado la sociología de la literatura como perspectiva de investigación y de lectura en la universidad y fuera de ella (Gerbaudo). Este libro, concebido como una actualización ‘léxica’ centrada en las categorías ‘cultura’ e ‘ideología’, traza los ejes que definen una posición, entre la literatura y la sociología. Busca también desandar algunos malentendidos: por un lado, explícitamente los autores reconocen tratar de “disipar la idea sumaria de que la interrogación sociológica del hecho literario... suscita una cuestión simple” (Altamirano y Sarlo, *Conceptos* 9). Por el otro, a la hegemonía del estructuralismo, la estilística y la hermenéutica en la universidad, oponen un enfoque ausente en la educación formal. Por último, intentan descarrilar la posición ‘dependiente’ de América Latina en cuanto a la producción de conocimiento, un problema que en Argentina habían advertido David Viñas, Adolfo Prieto y Juan José Hernández Arregui (Altamirano y Sarlo, *Conceptos* 10).

En 1983, también junto a Altamirano, escribe el más complejo y elaborado —aunque no menos propedéutico— *Literatura / Sociedad*, cuyo título hace explícita la deuda con Antonio Candido que autoriza la inclusión en el libro del capítulo “Estructura literaria e função histórica” de su libro *Literatura e sociedade*. El ensayo de Candido va junto a un trabajo de Ángel Rama sobre los *Versos sencillos* de José Martí, acompañados por un escrito sobre *Recuerdos de provincia*. Los tres integran la sección “Apéndices” y funcionan como muestras o ‘ejemplos’ de lecturas sociológicas en el sentido que Sarlo y Altamirano procuran expandir. En primer lugar, se destacan los aportes que estos dos ‘estudiosos latinoamericanos’ (Altamirano y Sarlo, *Literatura* 12) han realizado a la sociología de la literatura. Pero a la vez, los textos son actuaciones de los postulados teóricos, epistemológicos y metodológicos que sostienen Sarlo y Altamirano, a saber: se acentúa que la relación entre literatura y sociedad varía según los períodos y las culturas exigiendo, por lo tanto,

la introducción de la historia en la investigación sociológica que, además, dista de estar contenida en un conjunto de métodos y conceptos fijos y definitivos. Esa ‘expulsada’ del discurso crítico de los setenta ingresa junto a otros dos exiliados: el autor y el lector, definidos no sólo como funciones textuales, sino también como sujetos sociales clave en el proceso literario y en su estudio. Metodológicamente apuestan a la lectura que no soslaya la trama del texto: por ello el orden del libro atiende a ella tanto como a los sujetos y a las instituciones. Finalmente, desde el punto de vista epistemológico, se enfatiza el carácter de ‘versión’ de la línea teórica que se presenta. Situados en la literatura de América del Sur e incluyendo no sólo a la de Brasil, sino también un artículo crítico sin traducir del portugués —el capítulo de Candido—, Sarlo y Altamirano explican, como harían con sus alumnos, diferentes conceptos caracterizados como un “modo de hablar y de interrogar” esa “constelación de fenómenos que se reúnen bajo la categoría, nada obvia, de literatura” (Altamirano y Sarlo, *Literatura* 11). Es inevitable la pregunta respecto de cómo pudo construirse este puntal de la investigación literaria en Argentina en aquellas circunstancias adversas. La dedicatoria de este libro aproxima una pista: “A nuestros compañeros de *Punto de vista*” (Altamirano y Sarlo, *Literatura* 9).

Hay un colectivo de discusión y de convergencia, que permite construir lo por entonces imposible desde cualquier vía institucional. Los grupos de estudio y *Punto de vista* son espacios de formación intelectual; por otro lado, el Centro Editor de América Latina en el que Sarlo dirige las colecciones Letra Firme y Biblioteca Fundamental del Hombre Moderno y, junto a Altamirano, Biblioteca Total y La Nueva Biblioteca, le da las herramientas de los órdenes más diversos que son necesarias, justamente, para emprender el proyecto de dirigir una revista. Esa editorial que Boris Spivacow forma con los “renunciantes de Eudeba, después de la Noche de los Bastones Largos en 1966” (Zanetti, “Los protagonistas” 279), crea una comunidad de trabajo y de aprendizaje impensable en cualquier editorial actual (Sarlo, “Los protagonistas” 301). “El Centro Editor fue nuestro postgrado”, remarca Graciela Montes (299); la ‘escuelita’ es la expresión utilizada por Graciela Cabal para describir esas enseñanzas que allí tenían lugar y que iban desde la escritura del libro hasta su venta (299). Hacia el 2003 Sarlo admitía: “puedo hacer *Punto de vista* ‘de memoria’ y no hay ningún imprentero que me pueda pasar en nada porque tengo un oficio que va desde que se me ocurre el libro hasta que lo pongo en la puerta de la distribuidora” (299). Ese oficio es el que aprendió en el Centro Editor.

Los textos que Sarlo pone a circular desde esa revista, cuya tirada reducida provocaba discusiones con Spivacow —una interlocución que ponía en la mira los propósitos y alcances del proyecto—, no circulaban entonces por Argentina. “Recuerdo

que Jaime Rest nos había mencionado a Williams y a Hoggart”, dice Sarlo mientras reconoce su deuda intelectual (“Entrevista”). Ese envío había orientado las compras de libros en el extranjero: las primeras, realizadas durante un viaje en 1979 al que le sigue otro en 1980 y luego, uno más en 1981.

Las reuniones en “esa oficina sin sillas” en la que funcionaba en sus inicios *Punto de vista* —“nos sentábamos sobre los paquetes de las revistas”, rememora Sarlo (“Entrevista”)— y los cursos privados que ofrecía a alumnos descontentos con la tendencia estilístico-estructural reinante entonces en la Universidad de Buenos Aires, son los hechos que destaca de esa formación que le permite, en 1984 —es decir, apenas restituida la democracia—, armar su cátedra universitaria.

En los primeros números de *Punto de vista* las discusiones sobre los aparatos categoriales del materialismo cultural ocupan igual espacio que las posiciones de Rama, Cándido y Cornejo Polar y que la crítica sobre escritores poco conocidos pero apreciados por el Consejo de Dirección de la revista. Ya en el número 3 y bajo el título de “*Punto de vista señala*”, se destaca una publicación de un entonces ignoto Juan José Saer que, además de escribir “a contramano” de las tendencias dominantes de la literatura argentina y de las más valoradas de la latinoamericana por aquellos años, retoma un “material narrativo poco vistoso: el interior” (18). Doble arremetida, desde la que Saer consolida su lugar en la discusión estética: como más tarde apuntará Raúl Beceyro, “con alguien subiendo una escalera de la planta baja al primer piso de una casa, Saer es capaz de hacer una novela” (28). Lo que en principio fue para algunos motivo de desatención, permitió en verdad librarse batalla en la pelea estética: lejos del exotismo, Saer disputa su sitio desde la interrogación de las formas mismas del género y desde la torsión enunciativa que deja marcas sobre la lengua. *Punto de vista* lo advierte desde los primeros tiempos: esta nota sobre *La mayor* es una de las muestras.

Un año más tarde, María Teresa Gramuglio publica un ensayo, “Juan José Saer: el arte de narrar”, que es necesario leer en cruce con la versión-artículo de las clases que en 1984 dicta en la cátedra de Sarlo y que reescribe bajo el título “El lugar de Saer” (Gramuglio, “Entrevista”). Gramuglio destaca de la narrativa de Saer su flexión doblemente incómoda y, por ello, singular: separándose de Jorge Luis Borges con sus míticas orillas y sus compadritos, se refiere a “una zona geográfica relativamente marginal y atrasada, semirrural” que reinventa desde “la apelación directa a procedimientos y temas emparentados con las formas más vivas y prestigiosas de la gran literatura europea y norteamericana contemporánea” (“El lugar” 298). Si es posible hablar de un ‘atípico’ o ‘difícil’ lugar de Saer, tal como lo hace Gramuglio, no es sino por esta deliberada ubicación que enfrenta la tipicidad disputando las tesis sobre lo que el arte

y la literatura pueden: al modelo proustiano que opone tiempo perdido / tiempo recuperado, Saer opone la dramatización de la lucha im-possible por recuperarlo. Un atisbo, entonces, del tipo de operaciones que su obra ensaya mientras demanda una lectura atenta a su poética (“Juan José Saer” 3). Una lectura que, por fuera del grupo de *Punto de vista*, demorará, más allá del sitio que Saer tenía en otros grupos de estudio clan-destinos —los dirigidos por Josefina Ludmer y por Nicolás Rosa (Dalmaroni “El largo camino”)— y de la publicación de *Cicatrices* por las ediciones económicas del Centro Editor distribuidas por toda Argentina con el afán de crear un nuevo público lector y, por lo tanto, de intervenir el mercado (Cabal 318).

Casi treinta años después, en el último número de la revista, es decir, cuando Saer ya era Saer —o cuando Saer fue Saer más que nunca, dada esa urgencia de lectura que suele sobrevenir luego de la muerte de un escritor consagrado— y cuando Bourdieu, Williams y Hoggart eran nombres difundidos en las universidades de Argentina, Sarlo recuerda: “sólo en esta revista se escribió primero sobre Raymond Williams, Juan José Saer y, más tarde, Sebald” (1). Necesaria evocación en un ámbito propenso a borrar las herencias, a ocultar las deudas.

En 1979 Sarlo publica una larga entrevista a Williams y a Hoggart a la que anteceden observaciones en las que reconozco el germen de la investigación que desarrollo. Asombrada por las operaciones de importación de teorías en Argentina y en América Latina (por ejemplo, señala como una rareza que los argentinos leyeron a los formalistas rusos después del estructuralismo francés del que destaca su omnipresencia) y preocupada por sus consecuencias, avizora: “Algún día se escribirá esta historia de adopciones y préstamos” (Sarlo, “Raymond” 9).

Es inusual este interés conjunto por las derivas heurísticas, teóricas, epistemológicas, metodológicas, didácticas, políticas y estéticas de las operaciones del campo. El precio que paga por intervenir desde el mismo sostenido principio de extensión y divulgación será el desprecio de un amplio sector de la comunidad: Sarlo se vuelve, para ese reducto, excesivamente pedagógica. Para otros, el ensamblaje entre su vanguardismo y su vocación propedéutica, reconocible ya en aquella lejana entrevista a Williams y a Hoggart —atravesada por el intento de aclarar los conceptos que permiten leer los textos literarios reponiendo los vínculos de la literatura con la sociedad— y sostenido hasta en sus últimos trabajos (valga como ejemplo *La pasión y la excepción* en donde apela a la estrategia de reponer, en un apartado, su sofisticado aparato categorial que, nuevamente, introduce nombres entonces poco circulantes en Argentina como el de Georges Didi-Huberman), es un valor: ajena a los vaivenes de los gustos académicos e inmune a los prejuicios de los cenáculos, Sarlo entra y sale del

claustro universitario y con cada movimiento, lo interroga, lo desacomoda y lo incomoda al hacer tambalear sus estructuras más anquilosadas.

Este enlace se advierte también en las preguntas que dominan su entrevista a Ángel Rama, Cornejo Polar y Antonio Candido: “La literatura de América Latina. Unidad y conflicto” es un muy buen título dada su síntesis de los núcleos de la conversación. No deja de sorprender que los problemas que entonces señala aún dominan buena parte del campo de la enseñanza universitaria y de la investigación literaria en Argentina: la marginalidad de la literatura de Brasil respecto de la del resto que se escribe desde América del Sur y la invisibilización de nuestras literaturas orales son cuestiones a atender.

Al sesgo, alerta respecto de la olvidada pregunta por las categorías imaginadas desde América Latina que permitirían reconocer, en nuestra llamada ‘crítica’, formas de la teoría. Opacada desde la etiqueta —digámoslo brevemente: se nos concede hacer ‘crítica’ pero no ‘teoría’—, pero fortalecida con la práctica innegable del re-uso por los investigadores, se imponen hoy, entre otros, los conceptos de ‘ciudad letrada’ (Rama), ‘transcreación’ (De Campos); ‘superregionalismo’ (Candido), ‘regionalismo no regionalista’ (Sarlo); ‘polémica’ y ‘discusión’ (Panesi); ‘globalización’ y ‘mundialización’ (Ortiz); ‘sujeto secundario’ (Dalmaroni); ‘crítica acéfala’ (Antelo). Como irónicamente observará en el prólogo a la reedición de 1992 de *El imperio de los sentimientos*, publicado en 1985: “En 1985, casi no se escuchaba en ninguna parte la fórmula ‘estudios culturales’. Si este libro saliera hoy por primera vez, casi todo el mundo lo llamaría un ‘estudio cultural’” (12).

Nuestra tendencia no sólo a reconocer nuestra imagen a partir de la mirada que nos devuelve cierto sector de Europa y de América del Norte sino a re-rotular nuestro trabajo a partir de sus categorías es más que evidente y hace ostensible, en algunos puntos, nuestros hábitos colonializados. Ese libro, dedicado a novelas semanales de circulación masiva y de consumo extendido entre 1917 y 1925 en Buenos Aires, no casualmente está dedicado a otra compañera con la que también Sarlo se manifiesta en deuda intelectual (“Entrevista”): “A María Teresa Gramuglio y Susana Zanetti, amigas e interlocutoras”.

La mirada sobre Argentina en el seno de Latinoamérica se reconoce en el intercambio sostenido y prolongado con Susana Zanetti que participa de las reuniones de “El Salón Literario”, un grupo informal que en parte venía de la revista *Los libros* y que tiempo después crearía *Punto de vista* (Dalmaroni, “Iracundo” 109). Zanetti dirige la segunda versión de *Capítulo. Historia de la literatura argentina* del Centro Editor de América Latina —la primera, de 1968, había estado a cargo de Adolfo Prieto— y colabora en la revista de Sarlo: entre 1981 y 1985 publica una entrevista a Jean Franco; reconstrucciones sintéticas y agudas de los puntos salientes de las intervenciones

de Ángel Rama y de Pedro Henríquez Ureña; una reseña de una antología, de un texto crítico de Ángel Rama —ambos sobre narrativa latinoamericana— y de las discusiones salientes de un coloquio realizado en octubre de 1983 en la Universidad de Campinas, en el que Ángel Rama, Antonio Cándido, Beatriz Sarlo, Ana Pizarro y Jorge Schwartz, entre otros, analizaron cómo estudiar las literaturas de nuestras latitudes y cómo orientar las decisiones metodológicas previendo conjeturas sobre las derivas de cada posicionamiento.

LA CÁTEDRA COMO ‘ENVÍO’ Y COMO LABORATORIO

Cuando Beatriz Sarlo reconstruye y caracteriza sus apuestas didácticas en la universidad argentina de la entonces flamante democracia, subraya la importancia de la puesta en circulación de los textos que la interpelaban: sus programas revelan una necesidad de compartir lecturas clandestinas que, finalmente, habían encontrado un canal institucional. “Mi formación se consolidó por esos cursos que había tenido que dar para sobrevivir, también económicamente, durante la dictadura”, señala (“Entrevista”).

Del programa de 1984 destaco tres elementos pertenecientes a distintos órdenes: la renovación teórica, las fundaciones literarias y las ideas condensadas que en años posteriores darán lugar a extensas fundamentaciones. Sarlo expone en clase las conjeturas que luego sus libros convierten en tesis. “Fueron años de enorme creatividad en las que, efectivamente, en las clases se testeaban todas las hipótesis”, confirma (“Entrevista”).

Los contenidos se organizan en tres núcleos centrales: “I. Problemas de la literatura argentina del siglo xx”, “II. Formas narrativas y lengua poética: Juan José Saer” y “III. Un escritor argentino frente a los problemas del país y de su literatura”. Teniendo en cuenta el recorte realizado en este artículo, destaco tres puntos, en consonancia con los anteriores: una organizada bibliografía básica —ligada a cada contenido— lleva de las lecturas de literatura a la problematización teórica. La inclusión de bibliografía propia es también una forma de envío a los textos cuya reposición se realiza en los teóricos. Me detengo, a modo de muestra, en *Ensayos argentinos*, firmado por Sarlo y Altamirano. Un libro que publica en 1983 el Centro Editor de América Latina y que en el programa se liga al punto I.2.: “Cuestiones institucionales: las revistas. Factores de modernización del sistema literario. La problemática de la lengua”.

Ese libro se diseña sobre el concepto de “campo intelectual” de Pierre Bourdieu (autor introducido por *Punto de vista* que en su número 8 imprime el fragmento de un artículo más extenso que se traduce como “Los bienes simbólicos, la producción del valor”). En ese libro se lee: “A Boris Spivacow, nuestro editor, por el espacio

que abrió y supo mantener, en los peores momentos, dentro de la cultura argentina” (Altamirano y Sarlo, *Ensayos* 10). Toda una historia podría escribirse tomando solamente las dedicatorias y los agradecimientos de los libros y de las publicaciones de este equipo de intelectuales: se ilumina allí una zona de las comunidades que explica cómo fue posible hacer el trabajo, los lazos, las resistencias. En el prólogo a la reedición de 1997 se cuenta que gracias al Centro Editor se tuvieron, durante la dictadura, los “medios mínimos para realizar una tarea intelectual que, en duras condiciones económicas y políticas, hubiera sido de otro modo casi imposible” (Altamirano y Sarlo, *Ensayos* 7). También allí se reconoce la red creada junto a otros intelectuales de América Latina que publicaban sus artículos en las revistas que dirigían: Antonio Cornejo Polar, Ángel Rama y Saúl Sosnowski. Estos nombres se mencionan juntos a otros, abriendo la costumbre de “admitir sólo las deudas intelectuales de ultramar”, reconocen las contraídas con Tulio Halperin Donghi, Adolfo Prieto, David Viñas, Ángel Rama y Carlos Real de Azúa. Nombres que resuenan tanto en el programa que Sarlo arma en 1984 como en las publicaciones de mediados de los setenta y fines de los ochenta.

El segundo núcleo de contenidos gira sobre Héctor Álvarez Murena; el segundo focaliza una firma que el equipo de cátedra ayuda a consolidar: Juan José Saer. Veinticinco años después, Sarlo recuerda que Saer no era un clásico por aquellos años: “Saer era una de nuestras banderas estéticas; queríamos que los alumnos lo leyieran; queríamos compartir las experiencias estéticas que nos movilizaban” (“Entrevista”). Y agrega: “a las clases de María Teresa viajaba medio país”. Esas clases y las de Sarlo, transcriptas y diseminadas en apuntes fotocopiados y vueltos a fotocopiar y a fotografiar, circularon y circulan por buena parte de Argentina. En 1984 la cátedra selecciona los textos que más tarde serán los más transitados por la crítica especializada en Saer: “Sombras sobre vidrio esmerilado”, *La mayor*, *El arte de narrar*, *Nadie nada nunca* y *El entenado*.

DEJAR MARCAS: ENSEÑAR

En el marco del *II Workshop Internacional de Investigadores Jóvenes ‘La gravitación de la memoria: testimonios literarios, sociales e institucionales de las dictaduras en el Cono Sur’*, organizado por The Swedish Foundation for International Cooperation in Research and Higher Education y la Universidad Nacional de Tucumán en abril de 2009, Rossana Nofal se pregunta “¿cómo salir del canon Sarlo?”. Interesante cuestión por lo que revela, porque más allá de los desacuerdos o la fascinación que despiertan sus intervenciones (“ellos quieren que los lea Beatriz”, frase sarcástica que emplea Martín Kohan para desnudar lo que se esconde detrás de muchas de las críticas más

virulentas realizadas por escritores o por quienes pretenden serlo), es innegable su sello en la fundación, no sólo de un canon literario —a éste se refería Nofal cuando esgrimía su interrogante—, sino también de un canon teórico que atraviesa buena parte de las investigaciones que hoy se gestionan en Argentina, con la consiguiente adscripción a sus postulados heurísticos, metodológicos, epistemológicos y estéticos.

Ese trabajo que encuentra un camino estatal con el retorno de la democracia y que se había preparado en los años previos, deja sus estelas en los diferentes centros universitarios y en las agencias de investigación del país que, con ritmos singulares y bien disímiles —que esta investigación, en otras etapas, describirá—, van tomando y reinventando esta tradición.

Quienes nos formamos leyendo a destiempo los números de *Punto de vista* —agreguemos, en una época en la que el acceso a la información no estaba facilitado por la Web— y participando de los congresos armados por algunos de los discípulos de estos críticos-profesores —es decir, de Sarlo, Gramuglio y Zanetti, por nombrar a algunos de los citados en esta presentación—, encontramos en este trabajo de exhumación de viejos papeles —en particular, éstos que registran los ejes de sus intervenciones docentes— la posibilidad de reconstruir una historia que explica cómo se definieron tanto las líneas centrales de la crítica literaria que desde Argentina forma y consolida su literatura, como su aparato teórico-categorial de lectura. Esta trama se recomponen también a partir de sus derivaciones en los otros niveles del sistema educativo argentino.

Este canon teórico y literario se teje en diálogo con la literatura, la teoría y la crítica que se escribía en el resto del mundo. Su punto nodal está en el modo en que promueve lecturas en términos de ‘tradiciones’ y de ‘poder simbólico’, de ‘estructuras del sentir’ y de ‘campo intelectual’, es decir, reponiendo lo censurado en los tiempos del llamado “Proceso de Reorganización Nacional”, que pretendió aniquilar toda reflexión que atendiera al espacio sociocultural en el que el arte se produce y circula, mientras revela aspectos silenciados o apenas entrevistados por otros discursos.

Mientras promueve este posicionamiento sobre los objetos del campo, mientras Beatriz Sarlo lee, lo modela y, por lo tanto, le deja sus marcas, provoca transacciones, enseñanzas. Esas que los alumnos de letras que cursaban en la Universidad de Buenos Aires en 1984 vivían como una ‘conquista’ (Sarlo “Entrevista”), como la ‘salvación académica’ (López 193), como una “absoluta y descolocadora renovación intelectual” (Bombini). Traer a la memoria estas historias —estos relatos— es también re-escribir una parte de aquella guerra en la que Sarlo había dado batalla.

En 1984, en el primer número de la revista *Espacios de crítica y producción* editada por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires,

se publica la conferencia que diera en esa institución en noviembre de ese año en el ciclo “Los escritores, la producción y la crítica”. Allí advierte Sarlo: “Los debates de la crítica argentina no pasan por la universidad” (9). La frase se inserta en una apretada reconstrucción histórica que señala un quiebre institucional en 1966. Allí se verifica un hiato, una detención en su dinámica que la confina a engendrar un discurso carente de relevancia tanto para la crítica como para el público. Añorando “los escándalos de la crítica” (Sarlo, “La crítica” 10) y atacando diferentes figuras del ‘conformismo’, su discurso describe, sin eufemismos ni utopismos ingenuos, la situación en la que emplaza su práctica. Y alerta mientras interpela al auditorio: “confío que no sea la situación en la cual ustedes experimenten la colocación del discurso futuro” (Sarlo, “La crítica” 11). Nuevamente se reiteran sus preocupaciones centrales entre las que sobresale el intento de crear un nuevo público lector: inquieto, ávido, díscolo, osado, atrevido, curioso. Un público a la medida de su propia posición. Vaya como cierre y como muestra, la polémica que allí trae, entre la fascinación y la melancolía, entre el envío y el mandato para lo porvenir:

Extraño que nuestra crítica no sea escandalosa. En 1964 César Fernández Moreno publicó en *Primera Plana* una crítica de *Sobre héroes y tumbas*. Esa crítica produjo un escándalo, y al mismo tiempo es una buena crítica.... Durante semanas los lectores de *Primera Plana* escribieron tratando de que César Fernández Moreno fuera desterrado de la revista y del mundo porque se había atrevido a decir, razonadamente, que *Sobre héroes y tumbas* no era la mejor novela argentina. (Sarlo, “La crítica” 11)

BIBLIOGRAFÍA

- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980. Impreso.
- . *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997. Impreso.
- . *Literatura / Sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983. Impreso.
- Antelo, Raúl. *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Grumo, 2008. Impreso.
- Beceyro, Raúl. “Sobre Saer y el cine.” *Punto de vista* 43 (1992): 26-30. Impreso.
- Bombini, Gustavo. “Entrevista personal.” Entrevistado por Analía Gerbaudo. CONICET. 22 de agosto de 2006. CD-ROM.
- Bourdieu, Pierre. “Los bienes simbólicos, la producción del valor.” *Punto de vista* 8 (1980): 19-23. Impreso.
- Caisso, Claudia y Nicolás Rosa. “De la constitution clandestine d'un nouvel objet.” *Études françaises* 23 (1987): 249-265. Impreso.
- Candido, Antonio. “Literatura y subdesarrollo.” *América Latina en su literatura*. Ciudad de México: Siglo xxi. 334-353. Impreso.
- Dalmaroni, Miguel. “El largo camino del ‘silencio’ al ‘consenso’. La recepción de Saer en Argentina (1964-1987).” Juan José Saer. *Glosa. El entenado*. Coord. Julio Premat. Madrid: Alción, 2006. 607-664. Impreso.
- . “Iracundo, asceta, profesional. Juan José Saer en las editoriales argentinas.” *Páginas de guarda. Revista de lenguaje, edición y cultura escrita* 7 (2009): 99-115. Impreso.
- . *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2009. Impreso.
- . *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina (1960-2002)*. Santiago de Chile: Melusina, 2004. Impreso.
- . *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006. Impreso.
- De Campos, Haroldo. “Reflexión sobre la Transcreación.” *Diseminario. La desconstrucción. Otro descubrimiento de América*. Comp. Lisa Block de Behar. Montevideo: XYZ, 1987. 147-156. Impreso.
- De Diego, José. “La transición democrática: intelectuales y escritores.” *La Argentina democrática: los años y los libros*. Coords. Antonio Camou, María Cristina Torti y Aníbal Viguera. Buenos Aires: Prometeo, 2007. 49-82. Impreso.

- Gerbaudo, Analía. "Inconformistas, denuncialistas, innovadores: Adolfo Prieto-David Viñas (1953-1970)." *Poslit. Revista electrónica de literaturas y pensamientos latinoamericanos* 2 (2007). Web. 2 ene. 2010. <<http://www.ilcl.poslit.ucv.cl/html/numdos/articulogerbaudo.html>>.
- Giunta, Andrea. *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009. Impreso.
- Gramuglio, María Teresa. "El lugar de Saer." *Juan José Saer por Juan José Saer*. 1984. Buenos Aires: Celtia, 1986. 1-9. Impreso.
- . "Entrevista personal." Entrevistada por Analía Gerbaudo. CONICET. 9 de septiembre de 2009. CD-ROM.
- . "Juan José Saer: el arte de narrar." *Punto de vista* 6 (1979): 3-8. Impreso.
- Gusmán, Luis. *Villa*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995. Impreso.
- Heker, Liliana. *El fin de la historia*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996. Impreso.
- Kohan, Martín. "Notas sobre literatura y sociedad (diálogo posterior)." *Argentino de literatura III. Escritores, lecturas y debates*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral (en prensa).
- López, Claudia. "La poesía, esa 'zona blindada a las certezas.'" *El hilo de la fábula*. 8/9 (2009): 193-200. Impreso.
- Nofal, Rossana. "Panel de cierre." *II Workshop Internacional de Investigadores Jóvenes 'La gravitación de la memoria: testimonios literarios, sociales e institucionales de las dictaduras en el Cono Sur'*. The Swedish Foundation for International Cooperation in Research and Higher Education; Universidad Nacional de Tucumán. Tucumán: 2009 (en prensa).
- Novaro, Marcos. *Argentina en el Fin de Siglo. Democracia, mercado y Nación (1983-2001)*. Buenos Aires: Paidós, 2009. Impreso.
- Ortiz, Renato. *O próximo e o distante. Japão e Modernidade-Mundo*. São Paulo: Brasiliense, 2000. Impreso.
- Panesi, Jorge. "Polémicas ocultas." *Boletín* 11 (2003): 7-15. Impreso.
- Rama, Ángel. "Encuesta sobre sociología de la lectura." *Punto de vista* 2 (1978): 12-14. Impreso.
- . *La ciudad letrada*. Montevideo: Comisión Uruguaya pro Fundación Ángel Rama, 1984. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. 1985. Buenos Aires: Norma, 2000. Impreso.
- , ed. *El mundo de Roland Barthes*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981. Impreso.

- . "Entrevista personal." Entrevistada por Analía Gerbaudo. CONICET. 29 de mayo de 2009. CD-ROM.
- . "Final." *Punto de vista* 90 (2008): 1-2. Impreso.
- . "La crítica: entre la literatura y el público." *Espacios de crítica y producción* 1 (1984): 6-11. Impreso.
- . "La duda y el pentimento." *Punto de vista* 56 (1996): 31-35. Impreso.
- . "La literatura de América Latina. Unidad y conflicto (entrevista a Antonio Candido, Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar)." *Punto de vista* 8 (1980): 3-14. Impreso.
- . "Literatura argentina II" (programa de cátedra). Archivo digital. PIP 0945-CONICET.
- . *La pasión y la excepción*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003. Impreso.
- . "Raymond Williams y Richard Hoggart: sobre cultura y sociedad (entrevista)." *Punto de vista* 6 (1979): 9-18. Impreso.
- Sarlo, Beatriz y Consejo de Dirección de *Punto de vista*. "Punto de vista señala." *Punto de vista* 3 (1978): 18-19. Impreso.
- Sontag, Susan. "Recordar a Barthes." *Punto de vista* 9 (1980): 16-19. Impreso.
- Swampa, Maristella. "Concebir una nueva democracia." *Otra parte* 5 (2005). Web. 21 de dic. 2009. <<http://www.revistaotraparte.com>>.
- . "La disputa por el desarrollo: territorios, movimientos de carácter socio-ambiental y discursos dominantes." *Escuela, conocimiento público y disputas de poder*. Comp. Alejandro Gasel. Rosario: Homo Sapiens, 2010 (en prensa).
- Zanetti, Susana. "Adiós a Ángel Rama." *Punto de vista* 20 (1984): 32-33. Impreso.
- . "Como decíamos ayer." *Punto de vista* 14 (1982): 32-33. Impreso.
- . "Jean Franco: ideología crítica y literatura en América Latina." *Punto de vista* 12 (1981): 11-15. Impreso.
- . "Mínima." *Punto de vista* 25 (1985): 26. Impreso.
- . "No es olvido." *Punto de vista* 22 (1984): 16-18. Impreso.
- . "Suma crítica sobre novela latinoamericana." *Punto de vista* 17 (1983): 47-48. Impreso.
- Zanetti, Susana et al. "Los protagonistas: conversación retrospectiva." *Centro Editor de América Latina. Capítulos para una historia*. Coord. Mónica Bueno y Miguel Ángel Taroncher. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006. 279-323. Impreso.

LA PALABRA HUMANIZADA EN LA MADUREZ POÉTICA DE JAIME SILES

THE HUMANIZED WORD OF JAIME SILES' POETIC MATURITY

CECILIA CASTRO LEE*

University of West Georgia

Fecha de recepción: 16 de octubre de 2009

Fecha de aceptación: 29 de marzo de 2010

Fecha de modificación: 23 de abril de 2010

RESUMEN

Este análisis de la poesía de Jaime Siles (Valencia 1951) se concentra en los poemarios, *Himnos tardíos* (1999) y *Pasos en la nieve* (2004), considerados por el autor mismo como su madurez poética. Su poesía temprana, de alta calidad estética, culta e intelectual, se orienta hacia la búsqueda de esencias y absolutos de la poesía pura. Los poemarios de su madurez revelan a un nuevo yo poético que toma conciencia de su humanidad. Su nueva poesía, intensamente lírica y rica en recursos estilísticos, ahonda en el misterio del tiempo, el ayer perdido y recobrado por la memoria, la nostalgia y la incertidumbre del ser en el mundo.

PALABRAS CLAVE: humanización, tiempo, memoria, pérdida, Eros y Thanatos.

ABSTRACT

The focal point of this essay on the poetry of Jaime Siles (Valencia 1951) is the analysis of two books of poetry, *Himnos tardíos* (1999) and *Pasos en la Nieve* (2004), which the author himself considers his mature work. In his early poetry, Siles seeks purity of form through a learned and intellectual poetic expression of high aesthetic quality and originality. His mature work reveals a new poetic identity concerned with his own human condition. His new poetic voice becomes a lyrical meditation on the perils of humankind, the mystery of time, nostalgia and uncertainty, the loss of the past, death and the beyond.

KEY WORDS: Humanization, time, memory, loss, Eros and Thanatos.

* Ph.D en Lenguas romances y Literatura española y latinoamericana. Emory University. El presente estudio es una ampliación de la ponencia que la autora leyó en homenaje al poeta Jaime Siles, invitado especial al "XXI Congreso Internacional sobre Arte, Literatura y Cine", patrocinado por la University of West Georgia, Atlanta, en noviembre de 2005.

*No está el poema en las perfecciones de su cuerpo
sino en las hemorragias de su herida.*

JAIME SILES, *Himnos tardíos*

*“¿Qué pasa por nosotros?
¿qué queda, qué se marcha?”*

JAIME SILES, *Pasos en la nieve*

El poeta Jaime Siles ocupa un lugar destacado dentro de la lírica española actual por la riqueza de su decir poético en el que se aúnan el rigor verbal y la versatilidad de formas en una perenne indagación del ser, su identidad y su destino. Su poesía se nutre de su saber erudito, clásico, forjado en la búsqueda desde lo intelectual como filólogo, lingüista, latinista y filósofo y desde la experiencia vital en el mundo de los libros, la cátedra, la labor diplomática, el dominio de las lenguas, los innumerables viajes por el mundo y su contemplación reflexiva de la naturaleza¹.

“Los versos del viajero incansable” se titula la entrevista a Siles realizada por la biblioteca virtual de la Universidad de Alicante el veinte de mayo del 2003 (www.cervantes.virtual.com). El poeta manifiesta que en esencia su poesía “busca una explicación del mundo a través del lenguaje”. Su palabra es mágica, profunda, plurivalente, palabra en movimiento, flexible y sonora. “Siempre he sido claro, a mi manera”, dice el poeta, cuando se le reprocha el hermetismo. Andrew Debicki define la poética de Siles como “un clasicismo contemporáneo” e indica que Siles “restituye la poesía española contemporánea a sus antecedentes cultos” (92). Al mismo tiempo señala que su poesía es representativa del mundo cultural actual, “en que desconfiamos de una obra cerrada y de significados estables... y vemos la labor de poeta y lector como un constante devenir y una continua colaboración” (92).

La trayectoria poética de Jaime Siles abarca varios ciclos que Henry Gil llama “los semblantes del ser” y en los cuales el crítico encuentra “una permanente búsqueda

1. En 1970, Enrique Martín Pardo incluye a Jaime Siles en su antología *Nueva poesía española* como uno de los poetas más jóvenes junto a Pere Gimferrer, Antonio Colinas y Guillermo Carnero. El antologista indica que es “un grupo de voces jóvenes que venían a refrescar el cansado y envejecido ambiente de la poesía social y que tenía sus raíces en la generación del 27 y en otros poetas más cercanos a ellos en el tiempo como el grupo Cántico de Córdoba” (13). Jaime Siles formará parte de otras dos antologías de la década del setenta. En 1974, José Batlló publica su *Poetas españoles poscontemporáneos*, que reúne poetas de diferentes estéticas además de los Novísimos. Aparece también en la antología *Joven poesía española* de Concepción Moral y Rosa María Pereda de 1979, donde se indica que estos poetas jóvenes se inclinan por la “creación de otra realidad en la que el lenguaje es el único protagonista” (17).

lingüística, ontológica y estética” (375). Se inicia como Novísimo con lenguaje culte-rano no exento de hermetismo. Cultiva la poesía pura y expresa su anhelo de absolutos en poemas y versos cortos, reconcentrados, siempre en proceso de reducción, eliminación, o como lo dice el poeta mismo, en procesos de “des-significación” (Debicki 83). Gradualmente su verbo se humaniza en una poesía de la experiencia y de la memoria. El poeta experimenta con formas poéticas, buscando siempre la belleza y ahora anhelante de comunicarse con su lector. En 1969 publica su primera obra, *Génesis de la luz* (Málaga, El Guadalhorce), poemario que marca un punto máximo de abstracción. Dos años más tarde publica en la misma editorial *Biografía Sola*. En 1973 sale a la luz *Canon* (Barcelona, Libre de Senera) y obtiene el Premio Ocnos. En 1977 aparece *Alegoría* (Barcelona, Ámbito Literario). *Columnae* es de 1982-83, y en 1983 con *Música de agua* recibe el Premio de la Crítica.

En 1990, *Semáforos*, *Semáforos* obtiene el Premio Fundación Loewe. En 1992 publica *Poesía 1969-1990*, una recopilación de su obra hasta la fecha. En esta colección aparece la versión definitiva de “Tragedia de los caballos locos”, uno de los primeros poemas del autor y un logro poético extraordinario. El galopar loco, el deseo, el amor y la muerte retumban en el oído del lector con toda su fuerza y su belleza. En 1999 es galardonado con el I Premio Internacional de Poesía Generación del 27 por su libro *Himnos tardíos*. En el 2004, Tusquets Editores publica *Pasos en la nieve*, su poemario más reciente. En 2003 recibió el Premio Teresa de Ávila por el conjunto de su obra y en el 2004, el *Premio de las Letras Valencianas*.

En *Música de Agua* (1983), poemario que ejemplifica su poesía pura, realiza su búsqueda de esencias dentro de un ámbito musical. Allí el poeta propone “un idioma de agua / más allá de los signos” (23). Y en el poema “Item” propone un “Pentagrama de pétalos / dispuestos como un nombre / y nada más” (24). Espacio y tiempo convergen en un punto: “El espacio ha quedado / reducido a su centro, / al ala que conduce / la luz hacia su centro, / al hueco que comprime / la voz dentro del centro / al centro de ese centro / que anula toda voz” (25). Llega así el poeta, por la abstracción de la realidad y negación de la palabra, al silencio. Igualmente nihilista pero sugerente resulta el verso: “Totalidad de ti / desde ese todo / que vacío vacío / en el vacío / de un único jardín espejante” (55). Asimismo, en este poemario se aprecia una vertiente metapoética y el hablante se diluye en la palabra, su identidad queda reducida a la escritura, al signo. En el último poema del libro, titulado “Final”, se aprecia esta reducción: “El invisible punto / ya ha llegado. / Ya sólo en ti / final / la transparencia” (74).

En su libro *Columnae* (1982-83), el poeta da un soplo de vitalismo a su lírica. El verso se hace menos tenso, la palabra exalta su sonoridad con la aliteración

prolongada y con ingeniosas repeticiones. El tono es gozoso y admirativo. En el poema “Marina”, para citar un ejemplo, tiempo y erotismo se confunden en “finales fugaces fugitivos fuegos fundidos en tu piel fundada” (47). *Columnae y Música de agua* representan, según Debicki, “la culminación del proceso depurador de la poesía de Siles, y una veta de mayor importancia en la lírica española de hoy” (92). El atisbo humanizador llegará a su plenitud en los dos últimos poemarios, *Himnos tardíos* (1999) y *Pasos en la nieve* (2004), objetivo principal de este estudio.

El poemario *Semáforos, Semáforos* (Visor, 1989), II Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe, representa una transición hacia su nuevo decir poético, un espacio gozoso intermedio. Con sus paisajes urbanos, sus situaciones lúdicas, el poeta muestra un rostro sonriente, “goza con las palabras” y “vive la creación apasionadamente” (Navarro 299). Octavio Paz lo declara “un libro brillante con novedad y tradicionalismo, ingenio e invención verbal, diálogo inteligente, entre irónico y fascinado, con nuestra tradición. Especialmente con el modernismo hispanoamericano” (contraportada de *Semáforos, Semáforos*). Dos estrofas del poema “Semáforos, Semáforos” de la sección “Madrigales urbanos” ilustran el tono humorístico, el ritmo del verso y el ambiente cíudadano donde el poeta disfruta su función de *voyeur/flâneur* ante una presencia femenina. Es una visión fugaz, como lo fuera la moza hermosa del Marqués de Santillana:

La falda, los zapatos,
la blusa, la melena.
El cuello, con sus rizos.
El seno, con su almena.

El neón de los cines
en su piel, en sus piernas.
Y, en los leves tobillos,
una luz violeta. (13)²

2. Henry Gil analiza el poema bajo el título “*Semáforos, Semáforos ou la permanence du signe*” y señala que el poema marca una frontera entre el silencio y la emergencia de una palabra poética fundacional y emblemática: “Cette fonction emblématique tend à suggérer qu'il s'agit ici d'un poème-clef, c'est à dire d'un poème qui donne accès à d'autres poèmes” (66). Se apoya entonces en Siles de quien cita: “La tradición como apertura, la apertura como tradición” (66). El tema urbano, baudelariano, señala Gil, es una novedad en la escritura de Siles quien viene utilizando la naturaleza como espacio poético, aunque de forma abstracta. Gil examina los campos semánticos del poema, los signos urbanos, los signos del lenguaje y de la escritura, yuxtapuestos al cuerpo femenino, a la mujer en movimiento que desaparece en la noche. El crítico analiza la endecha tradicional, con su tono elegíaco, ahora en un ámbito posmoderno, con una total ausencia de adjetivos y verbos, riqueza de imágenes visuales, la metonimia y la fragmentación dentro de un corpus armónico y unitario (*Les Langues Néo-Latines* 63-88).

Himnos tardíos (Visor, 1999), “I Premio Internacional de Poesía Generación del 27” y *Pasos en la nieve* (Tusquets, 2004) han sido reconocidos por su autor como su poesía de madurez y formarán parte de una trilogía, según lo anuncia el propio autor en la entrevista ya mencionada. Declara también que su nuevo decir poético toma un doble cariz: hacia lo elegíaco y hacia lo dramático. La elegía propuesta por Siles combina la elegía de la antigüedad clásica, de la literatura latina y el himno de la poesía alemana. Con tono reflexivo nos lleva por un hondo cavilar centrado en la noción de pérdida aunada a la conciencia del paso del tiempo. El dramatismo proviene de la dolorosa confrontación del ser con el misterio vital. Ambos poemarios son un espacio para recordar, para sentir y sopesar la existencia. El texto poético se identifica con la existencia misma y la palabra con el tiempo; el amor aporta sentido al existir y la muerte abre el interrogante hacia la trascendencia.

Propongo una lectura de estos dos poemarios, de sus contenidos temáticos y de sus nuevas propuestas simbólicas y formales. Aunque de diferente factura, ambos poemarios revelan un acercamiento a las necesidades emocionales y vitales del yo poético y a su búsqueda de significado y de trascendencia. La palabra se humaniza y la contención verbal de su poesía temprana deviene profusión de vocablos, imágenes y símbolos. Ya no hay la des-significación propuesta anteriormente, sino una re-significación íntima y dolorida de la experiencia humana. En palabras de Gil: “El verbo se hace carne a través de un yo mártir” (391). Navarro sintetiza: “Belleza en el poema. Pero también lugar de pensamiento” (299).

Himnos tardíos, considerada su obra maestra, se divide en cinco partes. Cada parte va enmarcada con epígrafes, donde se dialoga con una amplia tradición poética multilingüe. El primer epígrafe, de Luis Rosales, anuncia la vertiente humanizadora de la poesía: “Un poema no puede ya volver a ser como un escaparate de joyería... ahora es preciso que escribamos desde el solar de la palabra misma” (7). También Siles declarará una nueva poética en *Himnos tardíos*, al decir: “No está el poema, no, en el lenguaje / sino en el alfabeto de la vida” (59). El lenguaje, sin embargo, siempre dará la clave artística de su decir poético. La palabra con sus sonidos y sus resonancias, el ritmo del verso y la rima con sus acordes y melodías completan su poética artística y vital. La música de agua, leve y sonora se convierte ahora en una cascada emotiva y vital. De hecho, en el mismo poemario aclara que “vivir tiene sentido sólo en la sinfonía” (“El oro de los días” 15).

Para aproximarme a este poemario propongo una división en tres temas: la elegía o la pérdida del ser, el misterio o el enigma de la existencia y el himno o la escritura poética. Los poemas “El oro de los días” y “Oda al otoño” están intimamente ligados a la experiencia vital del poeta: la entrada a su madurez biológica y la irrupción de su nueva voz poética. “El oro de los días” es la elegía a su propia juventud perdida.

Se vuelve a ella sólo en forma vicaria: “El oro de los días vuelve hoy de visita” (17). Se acude a la memoria y con ella se construye el poema, “esta página vuelta del oro de los días / Allí estaba, allí estuvo mi juventud perdida. Recuerdo que recuerdo / el oro de los días” (16), y confiesa el carácter autobiográfico de su escritura: “El poema traduce experiencias vividas” (17). La palabra se humaniza y se busca la comunicación con el lector: “Tú que me lees no sabes / dónde el texto termina. Las palabras empiezan / a ser —y son— más vida” (16). El recuerdo se matiza de luz, color, olores y sabores del mundo erótico y sensorial: “¡Qué cerámicas noches / húmedas y distintas con su roce de sedas y faldas femeninas!” (16). Se contrasta el tema nostálgico del *ubi sunt*: “Olor de las tormentas de tantas tardes idas. / Idas ya para siempre / y para siempre sidas” (16), con la pérdida de su propia juventud: “Tú nunca vuelves: tienes lugar en otros días, en otro tiempo y otro / espacio sucedida. También en otro cuerpo / también en otro clima” (17). El poema culmina con un adiós abatido: “Estrofas de la carne, adiós. Adiós mentiras de mi pobre moneda en curso todavía” (17).

En “La Oda al Otoño” el poeta se sitúa en un presente vital simbolizado por el otoño, y que ahora “Es la mejor estación de nuestras vidas” (18). Los colores de la naturaleza, “marrones, pardos y amarillos ácidos” matizan el texto. Gradualmente se debilitan hasta llegar a la monocromía del gris. La mirada se hace más profunda en la madurez: “Vamos despacio por sus desfiladeros perfumados / y miramos el fondo de cuanto antes era superficie” (18). La apreciación del mundo se logra por medio de polaridades que definen la existencia: Recuerdo y olvido, la realidad y la ilusión, “el yo que fui” y “el otro que soy”, lo permanente y lo fugaz para culminar con el tema de la desolación y el desencanto, concebidos como “la extrema soledad del yo” y claudicando concluye: “Otoño es el lenguaje del yo hacia la pérdida” (19). Se presiente el fin: “estamos a la espera del último fracaso” y se abre la incógnita sobre el más allá, hacia el interrogante metafísico: “hacia lo único que existe y que nadie sabe lo que es” (20).

La serie “Himnos tardíos” está compuesta a su vez por cinco partes. La unidad temática de estos himnos tardíos, himnos de la tarde y del ocaso, es el misterio de la existencia humana. El curso vital de un árbol que se deshoja en su otoño se hace motivo de intrincadas reflexiones existenciales y metafísicas. El poema se inicia en un ámbito de pesadilla donde el sujeto poético atestigua la pérdida de su propio ser. Se define a sí mismo por medio de negaciones, “mi desmí, mi desyo, mi desmemoria”, para luego hablar de “una horizontal herida” que marcha consigo sin nunca detenerse. Ya todo le habla de la muerte y así, igual que el poeta, “Están heridos de muerte los castaños” (27). El tema de la hoja que se desprende del árbol y cae es motivo de reflexión sobre la muerte y sobre la relación entre espíritu y materia: “Esa caída es el último

idioma de las hojas; / esa caída no es tanto / un viaje de la materia hacia el espíritu, / sino de éste al interior de Dios" (28). Como la hoja que cae, así, el curso vital del ser humano es un continuo descender hasta la caída final: "está cayendo antes de su caída, / está cayéndose antes de su caer" (29). La incertidumbre del más allá deviene una interrogación: "Se sabe que está fijado como el día / pero no a qué conduce su caer" (30). La caída es irreversible, trae angustia y soledad: "estamos solos". Un instante epifánico, sin embargo, coloca al sujeto lírico ante lo divino: "es tiempo en ese espacio, y es espacio / en que se produce la presencia de Dios" (32).

Luego llega la noche con "el veneno de la desolación", pero se vislumbra un significado para la existencia: "hay algo más", clama el poeta. ("No todo se lo traga la tierra", decía Machado). "Yo sé que lo real no es nunca lo que existe; / que hay algo más que todos los naufragios / y al que el dolor de vida le da su dimensión de ser" (37). La muerte de la tarde es el propio ocaso del hablante "punto de fuga del color" (37), punto de fuga del ser.

Por el contrario, en el poema "Las historias de amor", el poeta ve en el amor la fuerza vital que nos ubica en el mundo y que nos hace copartícipes del acto divino de crear: "en ese ritmo perfecto que tienen los instintos, / nos sentimos ser. Por una vez tan sólo, / una parte del tiempo y de la creación" (44). En el poema "Partida de ajedrez" el poeta Jaime Siles capta la angustia de la humanidad entera por cumplir su arduo destino, teniendo en cuenta las coartadas, los riesgos, las tensiones, las derrotas y las fugas: "¡Qué angustia sube / por el perfil redondo de las piezas!" (31). La misma lucha "que cubre de polvo y de sangre nuestras piezas" se repite en forma colectiva (nosotros) y constante a través de los tiempos y en cada individuo. Nos definimos en la lucha "que a cada uno de nosotros / le ha concedido la libertad de Dios" (51). Se afirma al declarar que "la partida termina en la resurrección" (53). Y ésta se concibe existencialmente como un despertar a un nuevo día.

El tercer tema propuesto, el himno / la escritura, se centra en la vocación y oficio del poeta. En la sección titulada "De Vita Philologica" se entretejen vida y escritura en una suerte de arte poética y poética del vivir. Se integran el cuerpo humano y el cuerpo del poema a través del dolor de crear y de vivir: "No está el poema en las perfecciones de su cuerpo / sino en las hemorragias de su herida" (59). En "Pasos sobre el papel" vuelven a identificarse palabra y ser, tiempo e identidad: "Las palabras son pasos dados sobre el papel / hacia nosotros mismos pero con otra piel. / Ellas y nosotros formamos un vaivén / en el tiempo que dura nuestro yo en otro quien" (61).

El poema "De Vita Philologica" es la hoja de vida del poeta, la historia de su escritura y de su saber, su vocación, su amor a las lenguas, su búsqueda de verdad, su anhelo de autenticidad, de orden y de sentido: "Nuestra vida es un texto al que le

faltan páginas..." (63). Su poética de ayer evocada nostálgicamente revela las virtudes y las fallas de la juventud. La nueva propuesta humanizadora radica en hallar "la vida que hay entre los márgenes de un libro hecho de tiempo" (66). Con finura de humor el poeta propone una sintaxis de la vida: "Soy feliz por instante, pero / mi traducción del mundo / resulta cada vez más imperfecta: / me equivoco en los verbos, no acierto con los modos, / se me borran los tiempos / e incluso me confundo de caso o de flexión" (63). En "Dios en la Biblioteca" se plantea una singular teoría de la recepción. El lector es "el único sentido del poema... porque no hay filología superior a la existencia" (70). "Él es el poema, como yo lo fui antes / porque estás hoy, conmigo en este poema y en esta biblioteca" (70). De hecho, su propia existencia está sujeta a la existencia del poema: "Pero he vivido: vivo mientras escribo este poema que vivirá conmigo, que me está viviendo, porque yo vivo en él" (69). Detrás de este juego de autores, lectores, escritura y vida se encuentra una voluntad suprema que se manifiesta lejana y próxima a la vez: "en esta biblioteca / donde somos leídos, escritos y borrados / por la mano lejana, última y próxima de Dios" (69)³.

En el poemario *Pasos en la nieve*, su obra más reciente, Siles construye un mundo de remembranzas acompañadas de reflexiones sobre el ser y estar en el mundo. Sus propuestas simbólicas entrelazan el tiempo y el espacio, las voces y los seres en sutiles estancias. No hay absolutos, el tiempo exterior fluye en ritmo diferente al tiempo interior y al tiempo de las cosas. Hay un tiempo ilusorio y otro circular, redondo: "El que yo soy está aun empezando". Igualmente los paisajes del entorno contrastan con paisajes interiores. Se está dentro y afuera y se es sólo en el recuerdo. La esencia del ser en el mundo radica en su constante fluir, resbalarse, transcurrir gozoso o dolorido, nostálgico o esperanzado. El ser está en un permanente "punto de fuga" ya sea hacia el abismo o hacia el fulgor de la trasparencia. En "Paisaje desde el tren", por ejemplo, el poeta toma conciencia: "Estoy en el tren, y él y yo estamos / más acá y más allá del tiempo.... Estoy en ese tiempo que

3. Marie-Claire Zimmerman analiza este poemario bajo el título: "*Himnos tardíos*, de Jaime Siles: Nuevas formas de una identidad poética". La autora da cuenta de los cambios en la expresión lírica del poeta que dan paso a un nuevo yo poético. Señala que el tono elegíaco del poemario (humanización de la palabra) surge por "una nueva percepción poética del tiempo que incluye a la vez un cuestionamiento del pasado, la peligrosa intensidad del presente y más aún la elusión de este presente que se va autodestruyendo mientras se vive y se dice. Entonces va surgiendo un nuevo yo en estos himnos que el poeta califica de tardíos" (399). La autora problematiza el uso de la palabras dios, dioses y Dios, que tienen seis ocurrencias en el poemario. El Dios cristiano puede identificarse en el poema como "un signo puro" y luego se pregunta "¿qué representa Dios, presente en la biblioteca donde escribe el locutor?" Y explica: "En el primer poema de '*Himnos tardíos*', podríamos entender que la palabra 'dios' es una figura, 'Dioses o figuras / o figuras y dioses', o sea el signo de una perfecta identidad entre Dios y el Verbo dictado por el universo. En este caso bien podría ser que en *Himnos tardíos* Dios fuese únicamente el Verbo o la escritura" (420).

analiza el tiempo, y en ese yo que me permite la ficción del yo”; y concluye: “el punto de fuga de la vida es el único movimiento del que puede decirse que es real” (31).

En *Pasos en la nieve*, al poeta le interesa comunicarse con su lector pero no se trata de una poesía de la experiencia con sabor de cotidianidad. Por el contrario, su palabra es netamente poética, cargada de “una alta tensión estética”, según Pedro Salinas. Sus posturas poéticas son múltiples. El poeta pinta con su palabra paisajes del ayer y de hoy, hace la exégesis ekfrástica de un cuadro, evoca a pinceladas la pequeña anécdota infantil, revive el fluir del tiempo de su juventud, la experiencia de sus viajes y el impacto de otras culturas, se desdobra frente a un espejo y descubre vacíos interiores, experimenta el vértigo: “se me ha hundido el mundo / que tuve alguna vez” (95). Dialoga consigo mismo para hallar la multiplicidad y la unidad de su yo, se encarna en otros seres para vivir desde su yo el dolor ajeno, dialoga con las cosas para buscar respuestas y ensimismado se sumerge en la reflexión acudiendo a sus claves líricas. Vale decir a la luz y la sombra, el agua y la música, el aire, la nieve y el mar. Como una *opera aperta*, el poema deja en el aire interrogantes e inquietudes. En el poema “Momentos bajos” medita: “Vivir tal vez consiste sólo en esto: sentirse otro dentro de uno mismo / y ver el alma cansada vaciarse. / Pero puede que no, y que la vida / sea sólo lo anterior, lo futuro, lo distante” (94). El gozo retorna cuando el poeta se apronta a escribir un poema. Su génesis no es una imagen ni una idea, sino un sonido: “Brotá un sonido dulce desde la oscuridad” (68). (Los sonidos del español han sido “su tabla de salvación”, ha dicho Siles en la entrevista). Y luego, cuando confluyen la piel del poema y la página de la vida, se realiza la simbiosis del arte y lo vital (68).

La belleza del poemario impacta en el goce estético, sensorial, intelectual y afectivo. Hay un retorno a los poemas extensos con formas poéticas tradicionales, con rima consonante, junto a versificaciones irregulares y el verso libre. Sostenidas aliteraciones y juegos fonéticos demuestran la agilidad verbal del poeta. Siles no busca un refugio en la forma, sino que la integra con el contenido temático, sea el recuerdo, la confesión o la búsqueda de trascendencia.

Pasos en la nieve contiene nueve partes. Se inicia con “Pasos en la nieve” y culmina con “Sombras en el reloj”. Los poemas de estas dos partes que enmarcan el libro plantean las antítesis fundamentales del poemario: luz, gozo, movimiento, giro, flujo, vuelo, voces, sonidos y colores, vale decir, el mundo de Eros, frente a la sombra, el dolor, la disolución, la pérdida, el hundimiento, el silencio y los grises nocturnos de Thanatos. Tiempo, memoria y ser constituyen los ejes donde giran las polaridades. La sustancia del poemario se sintetiza: “en la nieve intocada del ser, avanzan los pasos de la memoria” (contraportada de *Pasos en la nieve*). En el poema “Pasos”, el sujeto poético concibe la existencia a semejanza de la luz que se derrama con gozo de ser: “Ser como la luz que

a nada tiende / y lo acepta sin más y se complace / en esa alegría y ese gozo no ya de ser sino de transcurrir” (17). En “Pájaro del ocaso”, por el contrario, la luz otoñal no conduce a la vida sino a la marea negra: “donde todo naufraga / y se queda esperando / la nada de la noche, / el hueco del espacio” (166). El poeta, quien contempla este paisaje, dice: “Y más allá, yo mismo / aquí / quieto, varado / como un oleaje dentro de este naufragio” (167). En “Sombras en el reloj” la trayectoria del tiempo es circular con entradas y salidas de luz y tinieblas mientras “el reflejo del péndulo herido de un reloj” acompaña los ecos unísonos “de un solo y único dolor” (172).

Concluyo con una muestra de poemas que evocan la infancia y juventud del poeta para destacar no sólo la humanización de la palabra sino también el arte que revela la formalización de la escritura. La infancia recobrada se plasma en imágenes de gran vigor y agilidad. En “Raíces en el aire”, el niño se inicia en lo lúdico, el juego de fútbol, el juego de la vida. Una enumeración de sustantivos crea una escena dinámica, alegre, vital: “Una tarde, un balón, / unos pies, unas piernas. / El mundo es paraíso / mientras los niños juegan, / mientras resbala el tiempo / invisible y se queda / sobre el césped dormido / como en una acuarela” (90). El poeta se pregunta, “¿Qué queda en vuestros ojos / de nuestra pobre vida: la luz de la mañana / o la tarde abolida? (90). En el poema “Niñez”, Siles vuelve al paraíso de la infancia. El tamiz de la memoria retorna la infancia, “lejana y próxima”, pero perdurable: “Lo que somos después / se nos olvida. / Lo que fuimos en ti / nos acompaña” (70). En “Colegio de Santa Ana” de Valencia capta la tradición eterna, tan unamuniana, donde los pájaros de su infancia aún vuelan “de la rama de un pino / a la hoja de un álamo / mientras monjas sin prisa / siguen allí cantando” (75).

“En otra Salamanca” se titula un poema de remembranza de su juventud, “cuando todo tenía presencia y gracia, / misterio y solidez” (111). En el recuerdo dice: “Mendigo de su espacio. Limosna de su luz es lo que siento. / En otra Salamanca pasó mi juventud” (112). Por último, “La Oda a Germania” es un tributo emotivo a Alemania, a su lengua, su cultura, su literatura y su paisaje. Estructurada por medio de enumeraciones que comienzan con la palabra “canto”, la oda es un himno entrañable y admirativo de esa cultura. “Canto las creaciones de tu lengua / y no los crueles errores de tus actos / Canto, Germania, lo que un día me diste: / una conciencia del rigor y un método. / Canto, Germania, tu noción de sistema / y tu idea de lo trágico lo profundo y lo extremo. / Canto los misteriosos ritmos de tu lengua / y el arco iris que acuarela tus cielos...” (33).

La palabra humanizada en la madurez poética de Jaime Siles enriquece la obra del poeta y cala profundamente en el lector. El ímpetu autobiográfico y el sondeo ante el misterio del tiempo cargan su poema de emotividad e invitan a la meditación ontológica. En “Un sentimiento dulce”, el poeta se dice y nos advierte: “Revivir

el instante, revivir el instante / Antes de que todo sea sólo su fin” (78). A propósito de la evolución en la identidad poética de Jaime Siles, Marie-Claire Zimmerman anota que “La crisis del yo es de origen vital pero en seguida genera otra manera de escribir” (408). El tiempo es el aliado y a la vez el verdugo del ser del poeta y de su escritura. “Escribir poesía”, sugiere Zimmerman, “significaría desde luego que en vez de aprisionar el lenguaje en sentencias definitivas, se notificaría la variabilidad de las personas del yo a través de la fulguración del instante” (409). Las claves artísticas del poeta con originales figuras y juegos del lenguaje, el ritmo del verso y la sonoridad de la palabra evidencian la exquisita calidad de su decir poético. *Himnos Tardíos* y *Pasos en la nieve* cumplen el cometido del poeta: “El poema nos hace sabedores de nuestro propio ser y cómplices de nuestra propia nada” (Gil, “Semblanzas” 395)⁴. Estos poemarios son una valiosa contribución a la poesía en lengua española que validan la calidad humana, el vasto saber y el genio creador de Jaime Siles.

4. Recientemente Jaime Siles ha publicado tres colecciones de poesía en las cuales continúa la humanización de su decir poético. La identidad, el tiempo y la palabra son temas recurrentes. En 2008 recibe el Premio Nacional de poesía José Hierro por *Colección de tapices*. También en el 2008 obtiene el Premio Internacional Ciudad de Torrevieja por *Actos de habla*, y en el 2009 el Premio Tiflos por *Desnudos y acuarelas*.

BIBLIOGRAFÍA

- Batlló, José. *Poetas españoles poscontemporáneos*. Madrid: Asenet, 1974. Impreso.
- Debicki, Andrew. "Un clasicismo Contemporáneo: La poesía reciente de Jaime Siles." *Revista Hispánica Moderna* XLIV (1991): 82-92. Impreso.
- Gil, Henry. *Les Langues Néo-Latinés* 329 (2004): 63-88. Impreso.
- . "Los semblantes del ser." *Revista literaria Canente* 3-4 (2002): 374-395. Impreso.
- Martín, Enrique. *Nueva Poesía española*. Madrid: Hiperión, 1970. Impreso.
- Moral, Concepción y Rosa María Pereda. *Joven poesía española*. Madrid: Cátedra, 1979. Impreso.
- Navarro, Rosa. "Jaime Siles: Tragedia de los caballos locos." *Comentarios de textos: poetas del siglo XX*. Ed. Francisco Díaz de Castro. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2001. Impreso.
- Pérez, Francisco. "Reflexiones sobre poesía." *Memorias: Segundo congreso de poesía en lengua española desde la perspectiva del Siglo XXI*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2001. Impreso.
- Siles, Jaime. *Himnos tardíos*. Madrid: Visor, 1999. Impreso.
- . *Música de agua*. Madrid: Visor, 1983. Impreso.
- . *Pasos en la nieve*. Barcelona: Tusquets, 2004. Impreso.
- . *Semáforos, Semáforos*. Madrid: Visor, 1990. Impreso.
- Zimmerman, Marie-Claire. "Himnos tardíos, de Jaime Siles: nuevas formas de una identidad poética." *Revista literaria Canente* (2003): 397-420. Impreso.

TAMBIÉN LA INTERPRETACIÓN ES UN *COLLAGE*: CONJETURAS EN TORNO A PEDRO MANRIQUE FIGUEROA

A CRITICAL *COLLAGE*: CONJECTURES ABOUT PEDRO MANRIQUE FIGUEROA

JERÓNIMO DUARTE RIASCOS*

Universidad de los Andes

Fecha de recepción: 31 de enero de 2010

Fecha de aceptación: 29 de marzo de 2010

Fecha de modificación: 19 de abril de 2010

RESUMEN

Pedro Manrique Figueroa es un personaje central en la historia del arte colombiano. De su vida y obra no quedan más que huellas, y es quizás por esta razón que su existencia se encuentra a medio camino entre la realidad y la ficción. Este texto, tras realizar un recuento de la génesis del personaje, pretende contribuir al análisis sobre Manrique desde dos puntos de vista diferentes. El primero tratará de aproximarse al gesto de su creación desde la noción de autor de Foucault y las particularidades del juego según Huizinga y Caillois. El segundo hará lo propio con el personaje para analizar su performance.

PALABRAS CLAVE: Pedro Manrique Figueroa, arte contemporáneo colombiano, función de autor, juego, lenguaje.

ABSTRACT

Pedro Manrique Figueroa is a pivotal figure in Colombian art history. All that is left from his life and work are memories, perhaps that is the reason why his existence swirls around reality and fiction. This article, after briefly describing the character's genesis, aims to analyze Manrique from two different points of view. The first one will try to examine the act of creation with the tools provided by the theories of Foucault, Huizinga and Caillois. The second one, will approach the character to study its performative qualities.

KEY WORDS: Pedro Manrique Figueroa, Colombian contemporary art, author function, play, language.

* Magíster en Literatura. Universidad de los Andes.

Mi narración triunfará

PEDRO MANRIQUE FIGUEROA

Pedro Manrique Figueroa es el precursor del *collage* en Colombia; el secretario asistente de Luis Lamasonne; un vendedor de estampas religiosas en la Plaza de San Victorino; un trabajador del tranvía de Bogotá; el agente viajero de una cervecería; el agente viajero de una destilería de aguardiente; un visitante asiduo del Club de ajedrez Lasker; un empleado raso de empresas tipográficas; el ideólogo del Proyecto Falso; un ángel caído que se volvió antropoide erguido; un esquizofrénico; un colocador manual de pines; un miembro de las juventudes comunistas; un miembro del Partido Comunista; un miembro expulsado del Partido Comunista; el precursor del *gulasch* en Colombia. ¿Un artista? No, más bien un deportista.

Pedro Manrique Figueroa es también un personaje que tenía el don de la ubicuidad; un reidor para programas de televisión; el eterno enamorado de Rosa Luxemburgo, de Penélope Smith, de Ligia Duarte, de Fanny, de María Cristina y de Omaira Mantilla; un actor de *Holocausto caníbal*; un hacedor de perros por encargo; un ayudante en una expedición misionera en el Amazonas; el cocinero del Restaurante Chibcha de Jackson Heights; el símbolo de la trashumancia; el fundador de SATUPLE; el artífice del Plan ‘Tusted’; un platillo volador; una de las víctimas de la intoxicación por leche contaminada en 1975; el profeta del mal ejemplo; un escritor y poeta; un pintor de murales en Bochalema; el autor del *happening* ‘sordomudo’; un artista que escribe y que puede hacer *collage*; el altervago y el amigo imaginario de todos.

Y todavía unas cuantas cosas más. Pedro Manrique Figueroa es un heterónimo; un documental; una obra de arte; un discurso polifónico; una *boutade*; una crítica a la historia del arte en Colombia; una crítica a la institucionalidad del arte en Colombia; una crítica al mundo del arte. Es también un juego; una reflexión sobre el lenguaje; una reflexión sobre el lenguaje del arte; una muestra de la elocuencia del silencio; una apuesta colectiva, discursiva y paulatina. Es una propuesta y una apuesta. Es la justificación de lo que se presenta a continuación. Es verdad. También es mentira.

Casi nada se ha escrito alrededor del caso Manrique Figueroa. No alrededor de su obra o de su existencia o inexistencia como personaje, sino acerca de lo que plantea este particular fenómeno, de las reflexiones que su estudio puede generar. Antes de decir cualquier cosa sobre Manrique es fundamental conocer su génesis; por ello, la primera parte de este texto será más bien descriptiva. Resumiré algunos de los que considero son los puntos más importantes de la aparición de Manrique en la escena del arte colombiano. Después, este texto se dividirá en dos partes.

En la primera, intentaré responder a los interrogantes acerca de qué *es* Pedro Manrique Figueroa y *dónde* está su autor. Para tal efecto, trataré de explicar el fenómeno a la luz de los planteamientos de Michel Foucault en su texto “¿Qué es un autor?” y de las reflexiones sobre el juego que proponen Johan Huizinga y Roger Caillois. En la segunda, y tal vez como resultado de la incomodidad que suscita abordar a Manrique de manera tan rígida, propondré una mirada más consciente de su performance, del carácter ficticio del fenómeno.

GÉNESIS DEL HÉROE: CONSTRUCCIÓN Y DESTRUCCIÓN DE PEDRO MANRIQUE FIGUEROA

En 1995 Lucas Ospina y Bernardo Ortiz eran estudiantes del programa de pregrado en artes plásticas, ofrecido por el Departamento de Arte de la Universidad de los Andes. Estaban inscritos en el curso “La palabra figurada”, que exigía, dentro de su desarrollo, la realización de una exposición. Como la idea de la exposición era presentar a un artista en cuya obra se viera una relación entre palabra e imagen, Ospina y Ortiz optaron por presentar la vida y obra de Pedro Manrique Figueroa, precursor del *collage* en Colombia. La exposición pasó sin pena ni gloria entre los estudiantes y le gustó al profesor, quien encontró una afinidad entre el personaje y algunos textos de Cortázar. Los hoy artistas, Lucas y Bernardo, aprobaron el curso.

La hazaña habría podido pasar desapercibida si no es porque, meses más tarde, los dos estudiantes se encargan de hacer “El martes de las artes”—la página que por ese entonces *El Espectador* dedicaba a la cultura—, y contar en ella la vida de Pedro Manrique Figueroa en la Universidad de los Andes. Más tarde, junto con François Bucher—también estudiante de artes plásticas—, Ospina y Ortiz consiguieron que el Instituto Distrital de Cultura y Turismo les financie la edición y publicación de una revista de arte, coordinada por ellos mismos. Así nace la revista *Valdez*, una publicación artística de aparición esporádica, que apenas llegó al quinto número, pero que condensó, entre otras cosas y en unos pocos textos, la vida, obra y algunas conjeturas en torno a Pedro Manrique Figueroa.

Son más de diez textos los que mencionan a Manrique y que se encargan, simultáneamente, de su construcción y destrucción. El nacimiento del héroe, que originalmente había sido el resultado de la unión exclusiva y excluyente entre Lucas Ospina y Bernardo Ortiz, empezaba a constituirse como ‘sujeto’ a través de una orgía lingüística en la que participaban —además de los padres iniciales y por limitarnos tan sólo a aquellos cuya participación es más evidente— François Bucher,

Carolina Sanín, Eduardo Pradilla y Víctor Manuel Rodríguez. Lo que aquí ocurre es que el personaje empieza a ser construido lingüísticamente y de manera polifónica. La breve biografía y las primeras obras que habían sido presentadas por Ortiz y Ospina en su exposición de clase eran ahora complementadas con relatos de la más diversa índole: recuentos de los diferentes períodos de la vida de Manrique, testimonios de sus amigos, cartas, fragmentos de su diario, entrevistas, poemas y leyendas en torno a su existencia, por nombrar apenas unos cuantos.

Si nos permitimos utilizar aquí las teorías que sobre las obras literarias desarrollaron Gérard Genette y Mijail Bajtín, comprenderemos que las narraciones sobre Manrique son evidentemente polifónicas y que son susceptibles de soportar un análisis narratológico minucioso. No sólo tendríamos una multiplicidad de ‘autores empíricos’, sino que además los textos que cuentan la historia de Manrique Figueroa están llenos de narradores diegéticos —esto es, de narradores que cuentan una historia dentro de la historia misma, al tiempo que hacen parte de ella—.

A través de los testimonios de los hermanos Valdez —Pedro, Juan y Trajano— nos enteramos de que, por ejemplo, Manrique se inventa padecer de esquizofrenia, o que él es el ideólogo del proyecto falso —una hazaña que pretendía quebrar la economía estadounidense marcando con un sello de ‘falso’ la mayor cantidad posible de dólares en circulación—. Fanny y María Cristina, dos de sus amantes, nos cuentan detalles de sus ocurrencias y nos explican el origen de su denominación como precursor; Camilo Torres nos habla sobre las ideas revolucionarias de Manrique; Julio Aparicio nos cuenta que es un pintor de murales en Bochalema; Gevaristo T. Buitrago niega su existencia y afirma que el verdadero precursor es Ciro Enrique Taboada; Uasi —un amigo que se inquieta— sostiene que en realidad Pedro Manrique Figueroa es el mismísimo Pedro Valdez; Nuria Vélez, por su parte, pone a disposición del lector una fotocopia que recibió al bajarse de un taxi, en donde anónimamente se aseguraba que Pedro Manrique Figueroa era el nombre de una nave espacial extraterrestre que se proponía conquistar la Tierra. Como puede verse, la historia se cuenta dentro de la historia misma y gracias a la conjunción de una multiplicidad de voces, casi siempre contradictorias.

Pero la construcción polifónica del personaje no es exclusiva de *Valdez*, sino que corresponde, precisamente, con un artista que junta fragmentos, que hace ‘pegotes’, *collages*. Al tiempo que aparecen estos textos, se empieza a curar una serie de exposiciones de su obra que contribuye de manera significativa a la construcción de su narración. No hay un registro exacto de en cuántas exposiciones ha participado Manrique. Se sabe que tal vez la primera en su honor fue *Homenaje a Pedro Manrique Figueroa, precursor*

del collage en Colombia, realizada en la Galería Santa Fe en 1996. La muestra incluía *collages* de Manrique y exhibía trabajos de varios artistas colombianos que habían sido influidos por su obra —María Paz Jaramillo, Germán Martínez y Jaime Cerón, entre otros—. Se sabe que su obra ha recorrido varios países; se mostró en Minneapolis, en Glasgow y en Lulea, Suecia. También fue acogida por algunos establecimientos nacionales: en el año 2000 Escobar Rosas presentó *Apología a la droga*; la Universidad Nacional hizo lo propio con *Tránsito* en el mismo año; en 2008, se curó en la Fundación Gilberto Alzate *Doble exposición, medias promesas*; y, también en 2008, logró por fin entrar al Salón Nacional de Artistas —del que había sido rechazado en 1972—. El hecho de que la obra de Manrique utilice la técnica del *collage* de manera casi exclusiva no es de desdeñar: sus obras son también, en sí mismas, construcciones polifónicas.

Es apenas de esperarse que la particular construcción de Manrique haya implicado también, por momentos, su destrucción. Las versiones son tan disímiles que lo único seguro es, justamente, que no hay nada seguro en torno a su constitución narrativa, pero esta característica —como veremos más adelante— lejos de empobrecer su valor, lo acrecienta. Hemos visto ya que el lenguaje plástico y el escrito participan directamente en la construcción del personaje; sin embargo, es preciso añadirle otro más: el cinematográfico. Es éste el aporte que hace Luis Ospina con *Un tigre de papel* (2007).

El documental abre con la siguiente cita, harto ilustrativa del problema que nos ocupa: “La vida de Pedro Manrique Figueroa no está escrita por nadie, y por una razón poderosa: se parece demasiado a una novela de aventuras, a la vez incompleta y contradictoria, siempre vinculada a las centelleantes incertidumbres de la tradición oral”. Allí, Ospina —Luis— narra la vida de Manrique a través de unos pocos textos y de los testimonios de más de veinte narradores diegéticos, que además tienen la particularidad de ser, en su mayoría, protagonistas de la vida cultural del país. Arturo Álape, Umberto Giangrandi, Beatriz González, Jotamario Arbeláez, Vicky Hernández, Carlos Mayolo y Harold Alvarado Tenorio comparten sus testimonios al lado de personajes ficticios como Petra Pompescu —supuesta hija—; Penélope Smith —amante—; Krish Candeth —hindú, ex compañero de Manrique—; y un largo etcétera.

Después de estos eventos, considero que es posible afirmar que Pedro Manrique Figueroa se ha consolidado como personaje, y que a pesar de que se trata de una obra en constante reescritura, su existencia está ya planteada. Ésta se registró en los círculos del arte y fue proclamada y atendida por algunos medios masivos de comunicación. Al parecer, no hay duda de que Pedro Manrique Figueroa es un personaje central en el medio cultural del país. Ahora, ¿cómo abordarlo?, ¿a quién culpar?, ¿a quién agradecer?, ¿hay obra?, ¿dónde está?, ¿qué hay?, ¿cómo organizar este desorden?

PEDRO MANRIQUE FIGUEROA: DOS APROXIMACIONES

Hacia una definición de Manrique: la función de autor y los resultados del discurso polifónico

Las contadas aproximaciones crítico-teóricas que existen en torno a Manrique se han dedicado a analizar algunos aspectos de su producción, entendiéndola como la manifestación de uno más de los casos de heteronimia, relativamente frecuentes en el mundo de las artes. Sin embargo, la existencia y construcción de Pedro Manrique Figueroa y su obra han sido el resultado de un proceso discursivo prolongado en el que ha participado una cantidad considerable de actores y al que se le ha prestado poca atención. Como veremos, es posible que Pedro Manrique Figueroa no haya terminado de constituirse, o que su constitución no sea algo plausible ni deseable por ahora.

Si bien es cierto que Pedro Manrique Figueroa se construyó de manera paulatina y polifónica, es necesario precisar que con el tiempo el personaje ha ido recayendo en manos de Lucas Ospina¹. Sin embargo, no nos parece evidente afirmar, como se ha hecho a veces, que Ospina es el autor, a secas, de la obra. Cuando Michel Foucault indaga en la materia, advierte que se trata de una reflexión en torno a la pregunta ¿qué importa quién habla? Desde allí destaca cuatro puntos principales a partir de los cuales se desarrollará su estudio.

El primero implica una constatación de que el nombre de autor no es una descripción definida ni un nombre propio ordinario; el segundo, identifica una relación de apropiación pero es consciente de que “el autor no es exactamente ni el propietario ni el responsable de sus textos; no es ni el productor ni el inventor, y entonces se pregunta ¿cuál es la naturaleza del *speech act* que permite decir que hay obra?” (Foucault 330). Como tercer punto, Foucault advierte que existe una relación de atribución que resulta de una serie de aproximaciones y reflexiones críticas; y finalmente, reconoce que, en ocasiones, también funciona como una marca, como un signo que se le impone a la obra.

Con estos cuatro puntos claros, el filósofo francés empieza su argumentación con una consideración acerca de la autorreferencialidad de la escritura:

Puede decirse, primero, que la escritura de hoy se ha liberado del tema de la expresión: no se refiere más que a sí misma, y sin embargo, no está alojada en la forma de la interioridad; se identifica con su propia exterioridad desplegada. Lo que quiere decir que es un juego de signos ordenado menos por su contenido significado que por la naturaleza misma del significante; pero también

1. Después de lo que ocurre en *Valdez*, la obra de Manrique ha sido realizada, de manera casi exclusiva, por Lucas Ospina. Las exposiciones que mencionamos anteriormente son todas creaciones suyas.

que esta regularidad de la escritura se experimenta siempre del lado de sus límites; siempre está en proceso de transgresión y de inversión de esta regularidad que acepta y con la que juega; la escritura se despliega como un juego que va infaliblemente más allá de sus reglas, y de este modo pasa al afuera. (333)

Si aceptamos, como lo hace la semiótica, que el lenguaje plástico de los *collages* y el audiovisual del documental son maneras de escritura, será fácil comprender que Pedro Manrique Figueroa es uno de estos casos de autorreferencialidad escritural. No se refieren más que a sí mismas; incluso, una de las ‘citas’ de Manrique lo evidencia: “mi obra soy yo”. No obstante, como lo veremos en detalle más adelante, la construcción polifónica, autorreferencial y lingüística de la obra no impide su proyección hacia afuera. Al contrario. El poder transgresor al que se refiere Foucault está presente todo el tiempo y es el que permitirá cuestionar conceptos como la historia y la institucionalidad del arte en Colombia.

Tras realizar las consideraciones arriba referidas, Foucault plantea que una de las características más claramente identificables del autor —tal como se entiende en su época— es su capacidad de funcionar como un elemento de agrupación y de exclusión. De este modo, el autor asegura una función clasificadora que opera como una suerte de argumento de autoridad. Si llevamos esta observación al terreno que nos ocupa, podríamos sostener, al menos a manera de ejercicio mental, que esta función agrupadora la estaría cumpliendo el mismo Pedro Manrique Figueroa.

Se trataría, justamente, de lo que Foucault propone entender como *función de autor*: una característica del modo de existencia, circulación y funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad (338). Dicha función tiene como elementos fundamentales la vinculación a un sistema jurídico e institucional; la imposibilidad de ejercerse de manera universal y constante en todos los discursos; el hecho de ser el resultado de una operación compleja; y la remisión a una unidad de escritura y no a un individuo real.

El autor, entonces, se presentaría como una función variable y compleja del discurso, de la cual el autor empírico —o los autores en nuestro caso— no sería sino uno de sus componentes, lo que implica sobrepasar los límites de la noción de sujeto. Considero que en el caso Manrique la función de autor opera de la siguiente forma: hay un autor primero y ficticio —Pedro Manrique Figueroa— de unos *collages* que han sido expuestos en distintos espacios; esa unidad entre el personaje y la obra plástica ha sido posibilitada por una serie de discursos y actores que se han sumado a la creación. Uno de ellos es el documental de Luis Ospina. Sin embargo, ese texto —el documental—, que contiene a su vez al personaje y a las obras, ha sido posibilitado por un conjunto de relatos que fueron publicados, en su mayoría, en la revista *Valdez*. A su turno, los textos que aparecen

en esa publicación deben su origen a una ocurrencia de Lucas Ospina y Bernardo Ortiz, quienes se inventaron el personaje para su clase “La palabra figurada”.

Lo interesante es que todas esas derivaciones se condensan, para efectos de su existencia discursiva y narrativa, en Pedro Manrique Figueroa como la individualización de un fenómeno. Ya no es únicamente el Manrique autor de los *collages*, sino que es Pedro Manrique Figueroa como *función de autor*, como una etiqueta que agrupa a sus creadores iniciales —Lucas Ospina y Bernardo Ortiz—, a sus creadores secundarios —Carolina Sanín, François Bucher, Víctor Manuel Rodríguez, Luis Ospina—, a sus creadores ficticios —todos los narradores diegéticos a los que nos hemos referido—, y que hace lo propio con su obra plástica. Es una manera de personalizar el gesto.

Con esto, lo que quiero plantear es que el fenómeno que estudiamos, en tanto discurso polifónico, se nos presenta como un juego lingüístico, como una obra que se construye desde distintos registros y que tiene, en Pedro Manrique Figueroa, su función de autor y su centro, de manera simultánea. Se trata de una propuesta autorreferencial y autorreflexiva que, al cuestionar y problematizar su propia existencia, se manifiesta sobre factores externos a ella. Creo que dicha propuesta puede entenderse como un juego, divertido si se quiere, pero profundamente serio. Para explorar esta vía de análisis, valdrá la pena recordar las aproximaciones que desde distintos puntos de vista han sostenido Huizinga y Caillois en torno al juego. Así nos será posible entender algunas de las implicaciones estéticas de esta apuesta lúdica, discursiva y polifónica.

El juego: Johan Huizinga y Roger Caillois en paralelo con Pedro Manrique Figueroa

En *Homo Ludens*, Johan Huizinga propone el juego como una de las características compartidas entre humanos y animales. A su juicio, el juego es anterior a la cultura, pues ésta presupone una comunidad humana de la que el juego puede prescindir, y tiene mucho que ver con el desarrollo posterior de ésta. En su obra, Huizinga rastrea los orígenes lúdicos de varias de las distintas formas de civilización —derecho, arte, literatura y guerra—, y se aproxima al fenómeno del juego para entenderlo como un verdadero constructor y edificador de cultura.

Desde su punto de vista, una de las características esenciales del juego es que lleva implícito cierto goce que, además, está lleno de sentido: todo juego tiene un significado. Y es justamente ese significado el que impide su negación, “... no es posible ignorar el juego. Casi todo lo abstracto se puede negar: derecho, belleza, verdad, bondad, espíritu, Dios. Lo *serio* se puede negar; el juego, no” (14).

Y se trata también de una actividad libre; permite ser abandonado en cualquier momento, pues tiene algo que no pertenece a la cotidianidad, que está fuera de la satisfacción de deseos y necesidades. En ese sentido, Huizinga identifica algunas características esenciales: libertad, límites de tiempo y espacio, desinterés, posibilidad de repetición, orden propio y absoluto, auto-conciencia, y la formación de un club. Intentemos, entonces, analizar el fenómeno Pedro Manrique Figueira desde estos siete aspectos.

Considero que el asunto de la libertad no presenta mayores desafíos analíticos. Manrique, entendido como un juego, es extremadamente libre. Prueba de ello es la promiscuidad en su elaboración que, a pesar de que ha mermado con el tiempo, es todavía innegable. Los espacios en los que se construye el personaje son espacios de libertad. Cada uno de sus autores podía tomarlo, casi que a su antojo, y jugar con él, añadirle alguna característica extra de personalidad, indagar sobre un nuevo amor turbulento, informar acerca de una nueva ocupación, de un nuevo rechazo o de un nuevo fracaso. En el momento en el que Ospina —Lucas o Luis—, Ortiz, Bucher, Sanín y Rodríguez, entre otros, decidieron hablar de Manrique en textos, imágenes, voces o videos, aceptaron entrar a jugar el juego. Fue una decisión libre y consciente, como también lo sería su posterior retiro. Manrique puede ser visto como un contenedor, como un juego del que echa mano, libremente, quien lo necesite; la única condición es que hay que aceptar el juego, hay que aceptar que Manrique existe. De lo contrario, apropiarse de él sin respetar esta regla fundacional, sería convertirse en un antipático aguafiestas.

Existen también, en Manrique, unos límites de tiempo y de espacio. Para jugar con él hay que aceptar los límites de su existencia: su nacimiento en Choachí a finales de los años veinte o principios de los treinta; sus avatares en Bogotá, en el tranvía, en el Bogotazo, en la insurgencia, en las ideas comunistas; su extraña relación con el mundo del arte de la época, su vínculo con el Museo Nacional; su activismo; su supuesta desaparición. Además, es un juego dentro del mundo del arte, lo cual no impide su proyección, hacia otras esferas de lo público; sin embargo, cuando se sobrepasan esos límites, se anula el juego, pues ya el nuevo espacio no acepta su performance.

La posibilidad de repetición es, igualmente, bastante clara. Prueba de ello es el hecho de que, desde su nacimiento como juego en 1995, Manrique se ha repetido incesantemente. Su última repetición: el Museo de la Pobreza. Esto va muy de la mano con la idea de la conciencia. Cada trabajo con Manrique es plenamente (?) consciente del artificio y decide asumirlo y modificarlo. Esto conduce, en últimas, a la formación de un club, cuyos miembros se han ampliado y reducido en repetidas ocasiones, pero en cualquier caso hay siempre algún nivel de pertenencia, de identificación. Tal vez esto sea más claro si se mira a quienes han sido dejados por fuera del club, quienes no pudieron, o no quisieron,

jugar el juego. Un ejemplo particularmente ilustrativo es el que se da en el artículo que Eduardo Serrano escribe en la revista *Semana* (n.º 726 de abril de 1996) a propósito de la exposición *Homenaje: Pedro Manrique Figueroa es un fraude, no es un artista y no existió*. Es evidente: Serrano no hace parte del club.

Los asuntos del desinterés y del orden propio y absoluto en Manrique Figueroa son, en cambio, bastante difíciles de rastrear. Pareciera que allí la teoría de Huizinga empieza a mostrarse, al menos problemática. Como veremos con mayor detalle, el juego de Pedro Manrique Figueroa es interesado, se fue volviendo de ese modo. Podemos conceder que en sus orígenes, cuando “estaba en el límite de ser una broma para una clase” —como lo sostuvo uno de sus creadores—, efectivamente era de ese modo; sin embargo, con el tiempo, cada uno de los jugadores que se apropió del personaje lo hizo de manera interesada. Se jugó para plantear una reflexión, para criticar un estado de cosas, para cuestionar los juicios absolutos². Aunque también había un poco de eso, no se jugó por el mero placer lúdico, por el goce implícito del que habla Huizinga. Se jugó, por ejemplo, para pensar de otra manera la historia del arte colombiano. Se jugó para enfatizar en la ambigüedad del lenguaje.

Y ni qué decir del orden propio y absoluto. Lo que hay en Manrique es un desorden impropio y relativo. Por las mismas características de su formación, Pedro Manrique Figueroa se ha caracterizado por el desorden, por la espontaneidad. Ya cuando analizábamos su génesis dimos cuenta de ese proceso contradictorio de consolidación. Y es que no podría haber sido de otro modo; se trata de un personaje profundamente contradictorio, cuyo único ordenaría estar en el desorden mismo. Tal vez esa sea la manera de hacerlo encajar en este análisis, con la propuesta de Huizinga. Sin embargo, y como lo plantea Caillois:

Todo juego es un sistema de reglas. Estas definen lo que es o no es *juego*, es decir lo permitido y lo prohibido. A la vez, esas convenciones son arbitrarias, imperativas e inapelables. No pueden violarse con ningún pretexto, so pena de que el juego acabe al punto y se estropee por este hecho. Pues nada mantiene la regla salvo el deseo de jugar; es decir, la voluntad de respetarla. Es preciso *jugar al juego* o no jugar en absoluto. (11)

Nótese cómo esta cita es particularmente importante para el caso Pedro Manrique Figueroa. Es suficiente con que unos pocos jugadores respeten las reglas —aunque no sea muy claro cuáles son y aunque se presenten, a veces, contradictorias—

2. Al respecto ver: Rodríguez, Víctor Manuel. “On Stage: Pedro Manrique Figueroa and the Rethoric of Modernist Art History”. Valdez 5.

o, por lo menos, que respeten la regla clave que es la de creer —o parecer creer— en la existencia del personaje. Lo fundamental es que haya alguien más que esté interesado en jugar y, por supuesto, algunos incautos.

Sea como fuere, lo que sí es innegable es que hay, por lo menos, unas ciertas características lúdicas³. Lucas Ospina y Bernardo Ortiz usan el término ‘juego’ con frecuencia para referirse a Manrique. Eso no es despreciable y es posible que sea consecuencia de que “una vez que se ha jugado permanece en el recuerdo como creación o como tesoro espiritual, es transmitido por tradición y puede ser repetido en cualquier momento, ya sea inmediatamente después de terminado... o transcurrido un largo tiempo” (Huizinga 23).

Vale aclarar, como bien lo hace Huizinga, que la constatación de la existencia del juego no implica que la actividad que se presenta lúdicamente carezca de seriedad. Muy por el contrario, es tan seria que quienes participan en ella desean ser engañados y dentro del desarrollo del juego “es muy esencial... que uno pueda vanagloriarse ante otros de que le haya salido bien” (72). Creo que, en últimas, Pedro Manrique Figueroa es un juego que ha salido bastante bien; es posible que, en efecto, sus jugadores tengan razones para vanagloriarse.

Y es posible también que ello se deba a dos puntos que destaca Huizinga. El primero es el que tiene que ver con el carácter innegable del juego. Manrique puede negar muchos aspectos dentro de los que él mismo se desarrolla, muchas de las verdades que operan en torno a él —historia del arte, idea de artista, de obra—, pero es imposible negar a Manrique mismo. Su construcción lo impide; su existencia lo impide. Y ello se debe a que es una construcción lingüística.

El segundo tiene que ver con una particular proximidad que la obra, en tanto juego, tiene con la literatura y con la ficción. Huizinga advierte que:

... mientras que la religión, la ciencia, el derecho, la guerra y la política parecen perder gradualmente, en las formas altamente organizadas de la sociedad, los contactos con el juego que los estadios primitivos de la cultura manifiestan tan abundantemente, la poesía, nacida en la esfera del juego, permanece en ella como en su casa. (153)

Y es que en un sentido amplio, Pedro Manrique Figueroa tiene una construcción poética: sus textos tienen una dimensión en ese sentido; sus obras y su vida también. Es bastante probable que estemos frente a un caso en el que los límites entre

3. Esa es, justamente, la crítica que hace Caillois a la propuesta de Huizinga. Son los elementos lúdicos y las capacidades que manifiesta y desarrolla —y no el juego como lo plantea el holandés— los que se erigen como factores de ‘construcción de civilización’.

la plástica y la literatura están siendo conscientemente borrados, deconstruidos para deconstruir, de paso, varias certezas sobre la realidad.

Para Huizinga, el juego es el fundamento último de todas las manifestaciones culturales —y Huizinga entiende a la cultura en el sentido más amplio posible—; para Caillois, el juego es el reflejo de dichas manifestaciones. De ahí su permanencia. Segundo Caillois, el juego tiene la permanencia de lo insignificante y, al tiempo, permanece porque es el reflejo de un mundo: refleja creencias, gustos, modos y, creo yo, también carencias. Pedro Manrique Figueroa es un juego que se ha mantenido, tal vez por su insignificancia, tal vez por la importancia de su construcción en y con el lenguaje. Y es un juego que refleja las carencias de la historia del arte colombiano y unas particulares sensaciones frente a la institucionalidad que se escribe con ella.

Como quedó demostrado, existen herramientas teóricas que permiten aprehender el fenómeno Manrique. La función de autor y el juego son dos de ellas. Sin embargo, la naturaleza misma del personaje hace que parezca incómodo y artificial abordarlo de este modo. Pareciera necesaria una aproximación menos absoluta. Una aproximación, quizás, más lingüística; más conscientemente ficticia.

OTRAS HERRAMIENTAS PARA APROXIMARSE AL DESORDEN: PEDRO MANRIQUE FIGUEROA Y SU PERFORMANCE

Tal vez si intentamos dejar de lado por un momento la necesidad académica de la clasificación, si tomamos a Manrique por lo que se nos presenta y nos olvidamos de la necesidad de aprehenderlo y rotularlo, dejaremos que sea el personaje mismo quien nos proponga su lectura. El problema de afirmar que Pedro Manrique Figueroa es una función de autor o de sostener que es un fenómeno que presenta, con claridad, varias de las características del juego, es que al hacerlo —diría Austin— estamos emitiendo un enunciado. Es decir, estamos dando cuenta de un hecho verificable, pronunciándonos sobre un estado de cosas determinado.

Obviamente, el hecho verificable desde ese punto de vista no es la existencia de Manrique; el estado de cosas sobre el que nos pronunciamos no tiene que ver con su nacimiento en Choachí, ni con las razones que lo llevaron a cambiar su apellido de Farfán a Figueroa, ni con su decisión masoquista de hacerse artista. Más bien, está relacionado con las operaciones que sus autores llevaron a cabo, con los productos que lo tienen como pretexto y con la manera como éstos operan dentro del mundo del arte. Eso es lo que me permite entonces proponer una mirada analítica que podrá ser evaluada en términos de verdad o falsedad. Podremos decir: sí, el fenómeno Manrique puede ser entendido como

una función de autor *à la* Foucault; o, no, el caso Manrique no encaja de manera satisfactoria en los postulados que, sobre el juego, desarrolla Huizinga.

Pero creo que vale la pena detenernos, así sea brevemente, en las pistas que nos dan sus huellas. Hoy en día, el trabajo con Manrique sólo puede hacerse a través de su recuerdo y de la evidencia que dejó en su paso por el mundo —sin importar si éstos son empíricamente verificables, porque ¿cómo verificar empíricamente un recuerdo?—. Entonces, tenemos algunas huellas con las que es posible trabajar: un número importante de *collages*; algunos apartes de su diario; testimonios de sus amigos y uno que otro familiar no confirmado; su obra poética; el manifiesto que condensa sus ideas políticas; el proyecto de museo que condensa sus ideas político-artísticas; y un par de textos apócrifos. Como se ve, se trata de huellas, en su mayoría, lingüísticas.

Todos esos ‘objetos’, al condensarse, producen la memoria de Manrique. Son el resultado de pesquisas, investigaciones y creaciones; son recuerdos que existen y se manifiestan a través del lenguaje. Y es justamente esa presencia física, su existencia verificable a fuerza de *enunciados*, lo que hace que sea imposible ignorarla. Se puede ignorar a un personaje cuya presencia empírica ha sido anulada por la ausencia de su recuerdo, pero no puede ignorarse a un personaje de presencia empírica cuestionable que, sin embargo, permanece con fuerza en la memoria colectiva. Este último es el estado de cosas de Pedro Manrique Figueroa.

Propongo, ya que hemos utilizado el término *enunciado* en el sentido que lo hace Austin, apropiarnos de otra de las nociones que desarrolla en su obra *Cómo hacer cosas con palabras: expresión performativa*. Sería un error tomar el conjunto de huellas que tenemos de Manrique y analizarlas como un *enunciado*, pues su intención no es describir unos hechos; de hacerlo, nos veríamos obligados a concluir que el personaje es un sinsentido, un mero divertimento. En cambio, aproximarnos a partir de la noción de *expresión performativa* podría ser más interesante. Recordemos que, tal como lo plantea Austin, este tipo de ‘formulaciones’ no describen ni constatan nada; tampoco se presentan como verdaderas o falsas. Realizar una *expresión* de este tipo es mucho más que simplemente decir algo: es hacerlo.

Es lo que se ha decantado como el poder performativo del lenguaje. Las huellas que *dicen* a Manrique, lo *hacen*. Es, otra vez en términos de Austin, una expresión performativa feliz. Y ello tiene que ver con que la felicidad de su realización no depende de hechos, sino de deseos y pensamientos. En uno de los textos en los que se mantiene la memoria de Pedro Manrique Figueroa, el documental *Tiempo Libre*, Lucas Ospina sostiene que “si Manrique no existiera habría que inventárselo”; es justamente ese contexto, ese vacío en la historia del arte colombiano, ese deseo de atribuirle al personaje la autoría

de sus obras, esa necesidad de materializar a un personaje patético, decadente y nostálgico que vivió la Guerra Fría y que pervive ubicuamente, lo que hace que cada *expresión* sobre Manrique se concluya de manera feliz y contribuya a reafirmar la existencia del personaje. Cada una de sus obras es una reafirmación de su existencia contradictoria, de su trashumancia; cada uno de los apartes de su diario es la creación de sus avatares y sus fracasos; cada poema y cada carta construyen sus relaciones con los otros.

Si quisiéramos refinar esta propuesta un poco más, podríamos afirmar que Pedro Manrique Figueroa funciona como significante absoluto, como la palabra que se nombra a sí misma. Aceptemos, como lo plantea Agamben, que el hombre puede revelar lo existente a través del lenguaje, que ve el mundo a través de éste, pero que, al mismo tiempo, le es imposible revelar o ver el lenguaje mismo. Paradójicamente, “el hecho de que yo hable y que alguien escuche no implica la existencia de nada, excepto del lenguaje” (Agamben 29) —y entendamos aquí el verbo hablar en el sentido más amplio del término: se habla con imágenes, con palabras, con sonidos—. Entonces, en estricto sentido, la narración de Pedro Manrique Figueroa no nos permite asegurar su existencia, de la misma manera que la narración de las guerras de independencia o las imágenes de los cronistas de indias no nos permiten constatar la existencia de próceres o sirenas. Lo único que podemos ‘comprobar’ con estas huellas es la existencia del lenguaje (Agamben 29-31).

En esa medida, Pedro Manrique nace y muere en el acto mismo de su enunciación; se hace y se destruye allí, en un efecto performativo-destructivo del lenguaje. Y como se sabe lingüístico, experimenta sus límites y conoce su poder, el poder que le permite hablar de otras cosas al hablar de sí mismo. Por esta vía Manrique afirma unas ideas y cuestiona otras, y es por eso que su ‘naturaleza’ es tan atractivamente apropiable, que su carácter de contenedor es tan atrayente.

Ningún absoluto puede usarse para hablar de Pedro Manrique Figueroa o de su obra; los relativos, en cambio, están a la orden del día. Por ejemplo: hay en Manrique una nostalgia del arte romántico. Por un lado tenemos a este artista que pareciera conservar impoluta la idea del genio; un personaje de origen popular a quien una serie de eventos azarosos y una disposición creativa innata lo llevaron a convertirse en artista, y no en cualquier artista, sino en el precursor del *collage* en Colombia. A veces es un artista comprometido políticamente, a veces es anárquico, muchas veces es triste. Casi siempre serpentea por la bohemia y tiene muy presente ese lado oscuro que tan obstinadamente queremos ver en aquellos que se dedican a hacer cosas que, en el sentido más prosaico del término, no sirven para nada.

Sin embargo, al tiempo que tenemos a este artista genial y atormentado, nos encontramos con una noción de obra que le da un portazo en la cara a la idea de

obra como verdad. Y éste, consideramos, es el eje articulador de gran parte de lo que (se) propone (con) Manrique: la ficcionalidad. Las posibilidades se vuelven entonces infinitamente mayores: renunciar a las esencias permite que la contradicción haga su entrada triunfal. Y de la mano viene un efecto desacralizador. Manrique se permite, por ejemplo, ser un anticristo que confía en el Creador; poner a dialogar a Mao, a Tritón, a Satán y a los ángeles de Dios en la misma estampa (*Al diablo con Mao*); o equiparar el nazismo, el catolicismo y el comunismo (*San Benito*). No habría razón para extrañarse con ninguno de estos enfrentamientos. Sería más fructífero aceptar las oscilaciones. Manrique a veces funciona. A veces no tanto. A veces es un personaje entrañable que pide a gritos ser adoptado por la narrativa lineal y evolutiva del arte colombiano. A veces parece un antipático lunar de esa cadena lógica. A Manrique hay que tomarlo fragmentariamente, su narración (triunfante) es episódica y a partir de esos episodios construye una historia —de 'h' minúscula— que él mismo se encarga de reescribir y borrar.

Ésta es sin duda una constatación reveladora, un golpe al ego. Si incluso Manrique puede escribir y reescribir la historia, las posibilidades de que lo hagan unos sujetos más empoderados y coherentes no deja de ser terrorífica. Si como en la literatura, quien nos narra la historia es quien, en últimas, se encarga de interpretar —y por esa vía definir— los destinos de los personajes, sólo podemos aspirar a que nuestro narrador sea menos dilettante que Pedro Manrique Figueroa, que sea más dado a las esencias, que se incline por el respeto de nuestra individualidad inmanente y permita nuestra trascendencia.

Cuando Manrique narra, los narrados no salen muy bien librados. Tomemos el ejemplo de uno de sus proyectos: el Museo de la Pobreza. En una yuxtaposición de imágenes y textos Manrique habla desde la pobreza de los pobres sobre la pobreza de los ricos. También ahí puede identificarse el interés por resaltar la contradicción: la narración de los ricos ha eliminado a los pobres de sus fronteras. Manrique propone una nueva historia que los incluya y aporta evidencia fotográfica.

Como en el caso de este museo, Pedro Manrique Figueroa es una serie de imágenes yuxtapuestas. Y el texto, al final, es una imagen; y la imagen, al final, es un texto. Y Pedro Manrique Figueroa es texto y es imagen. Está ahí, desordenado, caótico, contradictorio, falso y perfomativo; está ahí para ser leído —que es lo mismo que para ser mirado—. Existe, es una mentira que se volvió verdad a fuerza de repeticiones. Como lo sostuvo Goebbels, “una mentira repetida mil veces se convierte en verdad”; una mentira es un arma de poder; a través de la mentira se define la verdad. Pero nunca es la verdad completa, siempre es media verdad o verdad y media.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. "La idea del lenguaje." *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. Impreso.
- Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós, 1991. Impreso.
- Bajtín, Mijaíl. *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza, 1994. Impreso.
- . *Estética de la creación verbal*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2005. Impreso.
- . *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.
- Bucher, François y Lucas Ospina. "Mi obra soy yo". *Revista Valdez* 1. 30-32. Impreso.
- Caillois, Roger. *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1994. Impreso.
- Foucault, Michel. "¿Qué es un autor?" *Entre filosofía y literatura*. Trad. Miguel Morey. Vol 1. Barcelona: Paidós, 1999. Impreso.
- Genette, Gérard. *Figures*. 3 Tomos. París: Éditions du Seuil, 1966 –1972. Impreso.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens*. Madrid: Alianza, 1996. Impreso.
- Ortiz, Bernardo. "Circunloquio en torno al héroe." *Revista Valdez* 4. 60-66. Impreso.
- Ospina, Lucas. "Los años Rojos." *Revista Valdez* 3. 45-52. Impreso.
- . "Apología a la droga." *Revista Valdez* 4. 52-54. Impreso.
- Rodríguez, Víctor. "Introducción a los evangelios de Manrique, según Francisco, según Lucas y según Eduardo. Homenaje al precursor de la Memoria." *Revista Valdez* 2. 28-38. Impreso.
- Sanín, Carolina. "Los años Cero." *Revista Valdez* 3. 28-37. Impreso.
- . "Los años Rosa." *Revista Valdez* 3. 38-44. Impreso.
- . "Manrique literario." *Revista Valdez*. 3. 53-57. Impreso.
- . "Antropólogo. El educado. El público. Usaquéń." *Revista Valdez* 4. 26-56. Impreso.
- . *Un tigre de papel*. Dir. Luis Ospina. DVD. Congo Films, 2007.

Pelleprat, Pierre. *Relation des missions des pères de la Compagnie de Jésus dans les Îles et dans la Terre Ferme de l'Amérique méridionale*. Establecido por Réal Ouellet. Québec: Les Presses de L'Université Laval, 2009. 350 pp.

CHJALMAR J.EKMAN

Las historiografías coloniales americanas en sus obras más generales suelen tener en consideración, principalmente, los territorios bajo jurisdicción de las mayores potencias colonizadoras de cada subcontinente. En el caso particular de Suramérica, resulta común observar el tratamiento preferencial de los dominios hispánicos y portugueses, pues de sus metrópolis emanaron los impulsos culturales y político-territoriales que dieron origen a la mayoría de las nacionalidades actuales. Las historiografías nacionales, como es bien sabido, suelen sucumbir al impulso apriorístico de la unidad presente como punto de partida para el estudio del pasado, criterio que acaba por excluir, a favor de la síntesis, numerosos saberes que inevitablemente forman parte de la historia, aun cuando no sean cómodamente clasificables en los compartimientos estancos de un discurso nacional.

De una perspectiva inclusiva respecto de estos saberes nace el interés por esta nueva edición de la *Relation des missions des pères de la Compagnie de Jésus dans les Îles et dans la Terre Ferme de l'Amérique méridionale* de Pierre Pelleprat, obra enmarcada en la tradición, iniciada por los fundadores de la Compañía de Jesús a la cual perteneció el autor, de comunicar por escrito las experiencias misionales en los extensos espacios en que la Compañía se desplegó a partir de mediados del siglo XVI. Marco amplio desde el punto de vista americano, donde también podemos ubicar esfuerzos como el de Joseph Gumilla, jesuita cuya obra sobre la cuenca del Orinoco buscó, casi un siglo después de Pelleprat, inventariar la naturaleza, seres y recursos, desde una perspectiva que anticipaba rasgos culturales propios de la Ilustración. Vemos, por ello, a Pelleprat como exponente de una misma tradición jesuítica de aproximación epistemológica a la naturaleza en los distantes espacios donde se despliega la misión. Esta tradición evidentemente cobra diversos matices en ambos autores, desde la explícita sensibilidad moral religiosa expresada a partir de los espacios y seres americanos en la obra de Pelleprat que, por demás, no deja de lado el proyecto propiamente político y colonial de la misión, hasta la preeminencia de criterios económicos y político-territoriales observable en el trabajo de Gumilla.

Pelleprat fue un misionero jesuita formado en la vertiente francesa de la orden en el primer tercio del siglo XVII, capellán de la marina del puerto de Bordeaux y exorcista en Loudun en la época de los célebres casos de posesión demoníaca recreados por Huxley y estudiados por Certeau. En esta relación narra sus experiencias en las islas antillanas de San Cristóbal (St. Kitts and Nevis), Guadalupe, Martinica y Marie-Galante,

y su paso a Tierra Firme, durante el cual recorrió territorios de las actuales Venezuela, Guayana Inglesa y Guayana Francesa. Todo esto en un período incipiente de la colonización europea de América, durante el cual franceses, ingleses y holandeses luchaban por establecerse en aquellos espacios insulares y continentales que parecían demasiado distantes de la vigilancia de España y Portugal, detentores legales del poder colonial.

La *Relation* de Pelleprat, imbuida de los valores y contenidos culturales del contexto histórico-geográfico en el cual surge y se forma el autor, aporta una nueva perspectiva para el estudio del avance colonizador europeo en la América del siglo XVI: una imagen de los territorios y los pobladores de estos espacios largamente ignorados por los poderes metropolitanos ibéricos. Tal invención de América está mediada por una posición minoritaria en el extendido marco de la implantación. Podemos observar en Pelleprat al sujeto europeo formado en tiempos de efervescencia religiosa, con una actitud marcada por la laboriosidad jesuítica para ganar adeptos a la verdadera fe, en una competencia por las almas cuya urgencia invitaba a aprovechar los más diversos espacios y recursos. La *Relation* aparece, entonces, como una teatralización de los espacios americanos, entendidos como el contexto en el cual se escenifica la moral, en una época en que la cuestión religiosa comienza a mostrar elementos eminentemente moralizantes que trascienden el cumplimiento vacuo de los preceptos. Simultáneamente, el texto surge en el marco antagónico de una orden religiosa de carácter internacional que asume, a su vez, especificidades nacionales en el terreno de las prácticas: desde este punto de vista, la obra asume la tarea de “inventariar los territorios”, llevando a cabo una descripción detallada de los bienes y recursos que, estando disponibles en el espacio, servían como motivación para una deseable expansión francesa desde los limitados terrenos insulares hacia el continente promisorio. Aquella *terra incognita* ubicada entre los cauces de los ríos Orinoco y Amazonas, demasiado distante de los ojos imperiales peninsulares, prometía, sin embargo, abundancias y riquezas míticas desde los orígenes de la conquista y colonización americana. Todos estos elementos nos ponen frente a un texto de gran interés, que junto a crónicas más difundidas como las de Aguado, Simón, Castellanos y Oviedo y Baños, entre otras, permite observar la complejidad de los hechos históricos y geográficos de la época, así como los fenómenos de percepción y mediación cultural que tuvieron lugar en la conformación de las sociedades americanas de la parte más septentrional del continente.

La actual edición de la *Relation* de Pelleprat, llevada a cabo y anotada por un equipo de especialistas de la Universidad Laval en Québec, Canadá, nos presenta el texto francés establecido, revisado y modernizado por Réal Ouellet, a partir de la edición original de 1655. Se incluyen como apéndices algunas cartas vinculadas al

autor y su obra, textos históricos y biográficos relativos a los personajes principales de la relación, y un glosario de flora y fauna, además de un índice temático y onomástico para facilitar la consulta del texto. Es, en definitiva, un aporte fundamental para la historia colonial de América, que aproxima nuevamente a los lectores una obra cuya última edición, realizada por la Academia Nacional de la Historia de Venezuela con estudio preliminar de José del Rey Fajardo, data de 1965.

Vargas Llosa, Mario. *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Madrid: Alfaguara, 2009. 248 pp.

FEDERICO VON BAUMBACH

El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti actualiza la lectura de la obra literaria del escritor uruguayo a través de un recorrido cronológico por diferentes momentos de su vida. En sus páginas, Vargas Llosa deja espacios al testimonio directo de Onetti, sin apartarse del rol de interlocutor privilegiado de su ambivalente discurso (el escritor peruano logró conocer personalmente a Onetti en 1966), apócrifo testimonio donde lo falso y lo verdadero se distorsionan e incorporan dentro del perfil biográfico del creador de *El astillero*, hasta hacer relucir que “lo que de veras interesa en la biografía de un escritor es lo que él quiso o creyó que fuera su vida...” (41).

Vargas Llosa centra su mirada en el análisis temático y literario de los distintos períodos de escritura de Onetti, resaltando el carácter denso e intenso de su prosa: la intensidad que irradia una literatura que ofrece una mirada descarnada del mundo, y que desnuda lo oscuro y perverso de la condición humana. La lectura que hace Vargas Llosa para dar cuenta de cómo circula la ficción en la narrativa de Onetti, puede organizarse en *El viaje a la ficción* a partir de tres instancias: la primera invita a pensar la etapa inicial de producción del escritor uruguayo, ubicada entre los años 1939 y 1950, desde la exploración de las formas literarias, esto último válido tanto para el cuento como para la novela. La escritura de estos géneros literarios, especialmente el cuento, van a permitirle a Onetti concebir su plan narrativo de evasión de la realidad ficcional objetiva, a través de las alucinaciones y los estados de ensueño. Es decir, estados del orden de lo humano capaces de modelar una vida alternativa a la real, donde lo fantástico, en tanto dimensión onírica e imaginativa, trabaja intensificando la experiencia, complementándose con la realidad sin suplantarla, porque “en Onetti lo fantástico no reemplaza a la vida, la intensifica outiliza añadiéndole una dimensión que la hace más llevadera para los seres humanos” (67). Ilustran este período novelas como *El pozo*, *Tiempo de abrazar*, *Tierra de nadie*, *Para esta noche*, y sobre todo sus libros de cuentos *Un sueño realizado* y *Bienvenido, Bob*.

La etapa de Onetti como cuentista es uno de los puntos más destacados de los primeros años de experiencia con la escritura. El uruguayo alcanzó en 1957 la perfección de género cuando publicó el cuento “El infierno tan temido”: “... el más extraordinario de sus cuentos y, acaso, la más inquietante exploración del fenómeno de la maldad humana...” (132).

La segunda instancia (1950-1993) acentúa la dimensión creativa de Onetti, a partir del perfeccionamiento estilístico y la concepción del modelo realidad-ficción como universos que se encuentran interrelacionados. *La vida breve*, de 1950, resulta clave entonces para comprender esta segunda etapa, porque Santa María, la ciudad imaginada por Onetti, va a consumarse como símbolo y síntesis del proceso de trabajo anterior: "... es la novela más trabajada de Onetti y una de las más ambiciosas de la literatura latinoamericana..." (92-93). A partir de *La vida breve*, la figura y el talento literario de Onetti irán acrecentándose hasta la publicación de dos novelas emblemáticas para el panorama narrativo latinoamericano de la década del sesenta: *El astillero*, según Vargas Llosa la novela mejor construida desde el punto de vista técnico, y *Juntacadáveres*, acaso su creación de tono más político.

El astillero y *Juntacadáveres* profundizarán las obsesiones de Onetti por mostrar la fragilidad de límites existentes entre lo vivido y lo soñado, entre la realidad ficcional objetiva y la fantaseada, desarrollando en el autor la necesidad de establecer un lenguaje crapuloso y sombrío, capaz de añadir la ficción al mundo real como visión pesimista de lo existencial; un lenguaje literario cuya función es indagar permanentemente en las zonas más despóticas del sujeto, y la actitud libertaria que éste puede llegar a implicar frente a los convencionalismos sociales, porque en definitiva "... eso es la literatura... en el mundo de Onetti: el simulacro que permite vivir en la ilusión, transitoriamente a salvo del horror de la vida verdadera" (163). Así, *Dejemos hablar al viento*, primera novela escrita durante su exilio en España, *Cuando entonces* y *Cuando ya no importe*, complementarán y cerrarán el núcleo de la estética novelística de Onetti, iniciada con *La vida breve*, aunque aquellas no puedan ubicarse al mismo nivel de escritura de esta última.

La última entrada organizativa del libro, que al mismo tiempo cruza y articula a las otras dos, hace hincapié en las influencias literarias que forjaron el estilo de Onetti: Roberto Arlt, Joyce, Kafka, Céline, Proust, y hasta el propio Borges, son algunos de los referentes ineludibles que están presentes en la estrategia narrativa diseñada por el escritor uruguayo. Sin embargo, es la imagen e influencia de Faulkner la que se destaca claramente del resto de los escritores. Vargas Llosa delimita zonas de coincidencias y diferencias entre Faulkner y Onetti, sobre todo con relación al trabajo sobre el tiempo y la realidad objetiva en el campo de la ficción. Dentro de las coincidencias, establece la capitalización que supo hacer Onetti del escritor norteamericano para usar el tiempo como espacio, con el objetivo de desplazar el tiempo cronológico y sustituirlo por una dimensión donde pasado, presente y futuro estén yuxtapuestos.

En el plano de las diferencias, para Vargas Llosa la literatura de Faulkner nunca pierde el eje de la realidad objetiva de las historias que está contando. En Onetti, en cambio, la concepción de una literatura de pasaje hacia el mundo imaginado por los personajes, termina convirtiéndose en una marca de originalidad estilística constante, como ocurre en *La vida breve*: Brausen, personaje central de la trama, queda finalmente inmerso en Santa María, la ciudad que él mismo ha sido capaz de imaginar y fundar. *El viaje a la ficción* retrata aquellos mundos posibles de habitar, de uno de los fabuladores más talentoso, complejo y provocador que han dado las letras hispanoamericanas del siglo xx.

NORMAS PARA LOS AUTORES

Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica publica artículos inéditos producto de una investigación en el área de los estudios literarios. Se recibirán artículos en español y en inglés. Los artículos que se presenten a la convocatoria de la revista no deben estar siendo evaluados por ninguna otra publicación. Sólo se recibirán artículos a través del medio digital.

TIEMPOS Y PROCESO EDITORIAL

Una vez recibidos los artículos, el Comité Editorial evaluará el cumplimiento básico de los requisitos. Obtenido el visto bueno del Comité Editorial, el documento pasará a la evaluación por parte de los dos jurados anónimos y externos a dicho Comité. Los resultados de la evaluación se darán a conocer mediante una carta de aceptación, de aceptación con cambios o de rechazo que será enviada a los autores a través de un correo electrónico.

Si el artículo es aceptado y se solicitan cambios, los autores tienen un plazo de dos semanas para trabajar sobre los mismos. Una vez evaluados los cambios se informará al autor sobre la aprobación final y las fechas de publicación a través de correo electrónico.

Durante los tiempos de evaluación *Perífrasis* podrá contactar a los autores a través de correos electrónicos y llamadas personales.

El Comité Editorial de *Perífrasis* determina, a partir del concepto de los evaluadores, si un artículo será publicado o no. Así mismo decidirá qué artículos pueden ser publicados en números futuros. Se reserva de la misma manera la decisión sobre la corrección de estilo en los casos en los que se considere necesario, corrección que será presentada a consideración del autor.

ARTÍCULOS ACEPTADOS PARA PUBLICACIÓN

Una vez el artículo sea aceptado para su publicación, el autor debe firmar una autorización a la Universidad de los Andes para la cesión de sus derechos tanto en la versión impresa de la revista como en la versión digital.

Si el artículo quiere incluirse en otra publicación, el autor debe esperar seis meses a partir de la publicación en *Perífrasis* para hacerlo. Debe considerar además que en la

futura publicación, aparecerá como la publicación original. Asimismo debe solicitarse una autorización escrita al Comité Editorial y a la dirección de la revista.

Los autores de los artículos aceptados para publicación recibirán dos ejemplares de la revista en la que participaron.

PARÁMETROS DE PRESENTACIÓN DE LOS ARTÍCULOS

La extensión de los artículos debe ser de entre 12 y 20 cuartillas de extensión (tamaño carta) incluidas las notas al pie. Los cuadros, tablas e imágenes no hacen parte de la extensión del artículo; para su uso, el autor debe cerciorarse que los derechos de uso estén vigentes.

La extensión de las reseñas no debe superar las 4 cuartillas y deben cumplir con los mismos requisitos de edición que los artículos mayores. Asimismo, los textos reseñados deben tener una fecha de publicación que no supere los dos años de antigüedad respecto al número de la revista en el que sería incluida la respectiva reseña.

Perífrasis basa su estilo de edición en la séptima versión de la *MLA* y todos los artículos deberán cumplir con las siguientes normas:

- Uso de la fuente Times New Roman en 12 puntos, doble espacio y con márgenes de una pulgada.
- En la primera página del artículo deben aparecer un resumen en español y otro en inglés que no superen las 100 palabras, así como una lista de cinco palabras clave en ambos idiomas.
- Para asegurar la imparcialidad en la evaluación, el nombre del autor no debe aparecer en ninguna de las páginas del artículo. Los datos de contacto (nombre, direcciones, teléfonos fijos y móviles, dirección de correo electrónico), así como los datos de la institución a la que se pertenece deben ir en un archivo adjunto diferente.
- Una vez se haya aceptado el artículo el autor debe enviar por correo electrónico la hoja de vida actualizada (títulos, estudios, cargo actual, instituciones a las que pertenece y todas las publicaciones hechas en los últimos tres años en libros y revistas). Así mismo debe indicarse el proyecto de investigación en el cual se inscribe el artículo.

CONVOCATORIA 30 de abril a 31 de agosto de 2010

perífrasis Revista de Literatura, Teoría y Crítica responde a la necesidad del Departamento de Humanidades y Literatura de la Universidad de los Andes de fortalecer su permanente diálogo con la comunidad académica nacional e internacional en aras de afianzar y diversificar los estudios literarios contemporáneos.

La convocatoria para el segundo número de **perífrasis** se abre a la comunidad académica el día 30 de abril de 2010. El cierre de la aceptación de documentos tendrá lugar el día 31 de agosto de 2010. Todos los artículos deben ser enviados al correo revistaperifrasis@uniandes.edu.co

El objetivo de la revista es publicar artículos inéditos de autores nacionales y extranjeros que den cuenta de sus trabajos de investigación sobre las diferentes manifestaciones literarias y los nuevos objetos de estudio que han surgido dentro del amplio y variado panorama de los estudios literarios y sus variantes transdisciplinarias.

Directora: Carolina Alzate

Editor General: Mario Barrero

Asistente Editorial: Margarita Pérez

.....

Comité Editorial Comité Científico

MARÍA DEL ROSARIO AGUILAR	CARMEN ELISA ACOSTA
ADOLFO CAICEDO	ROLENA ADORNO
FRANCIA ELENA GOENAGA	BEATRIZ AGUIRRE
HÉCTOR HOYOS	RAÚL ANTELO
PABLO MONTOYA	JAIME BORJA
ANA CECILIA OJEDA	ROMÁN DE LA CAMPA
LILIANA RAMÍREZ	STÉPHANE DOUAILLER
LUIS FERNANDO RESTREPO	CRISTÓ FIGUEROA
DAVID SOLODKOW	BEATRIZ GONZÁLEZ-STEFAN
JUAN MARCELO VITULLI	ROBERTO HOZVEN
	CARLOS JÁUREGUI
	JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI
	CLAUDIA MONTILLA
	ALFONSO MÚNERA CAVADÍA
	BETTY OSORIO
	CARMEN RUIZ BARRIONUEVO
	SUSANA ZANETTI

Para conocer las normas para los autores ver
documento adjunto
revistaperifrasis@uniandes.edu.co

DOSSIER

Literaturas nacionales doscientos años después: revisiones críticas

Desde las luchas fraticidas por la “emancipación” del poder colonial en el siglo XIX, emergen en América Latina un conjunto de preocupaciones sociales, políticas, culturales y económicas que se relacionan directamente con los diversos proyectos de construcción del espacio nacional. Estas preocupaciones vitales hallaron su modo de expresión, problematización, debate y experimentación en las literaturas de las incipientes naciones latinoamericanas. De este modo, la literatura se ha transformado desde entonces en una caja de resonancia de los conflictos sociales, de los problemas asociados con la identidad (la raza, el mestizaje, el criollismo, etc.), de la discusión y puesta en duda de los diversos modelos ideológicos de inclusión y exclusión social, de las vicisitudes asociadas a los procesos de modernización capitalista, entre otros. Al mismo tiempo, la formulación misma de una “literatura nacional”, decidida desde y por las élites de la ciudad letrada, ha dado lugar en tiempos recientes a una discusión más abierta sobre el “canon nacional” y sobre las llamadas “literaturas menores” (de minorías raciales, religiosas y sexuales). A doscientos años de la “Emancipación colonial”, en esa larga trayectoria por la búsqueda de la originalidad cultural, identitaria y estética en América Latina, Perífrasis quiere debatir y revisar la estrecha relación entre la construcción de la Nación y el discurso literario, esto es, sus modos de implicación recíproca. Más que “commemorar” y “celebrar” gestas patrióticas y autores canónicos, nos interesa propiciar una reflexión crítica y un balance histórico de la larga e intrincada relación que el discurso literario ha mantenido con la construcción de un “imaginario nacional”.

revistaperifrasis@uniandes.edu.co

SUSCRIPCIONES

Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica publica dos números anualmente y realiza sus suscripciones a través de Hipertexto Ltda.

Valor del ejemplar: \$20 000

Valor de la suscripción por un año (2 ejemplares): \$35 000

Valor de la suscripción por dos años (4 ejemplares): \$50 000

Para mayor información: Hipertexto Ltda.

Carrera 50 n.º 21-41 Oficina 206

Teléfono: (571) 481 05 05

www.lalibreriadelau.com

PREGRADO EN LITERATURA

Acreditación de Alta Calidad, 8 años, CNA

Los egresados cuentan con las herramientas necesarias en las áreas teórica, crítica e investigativa para desempeñarse idóneamente en diversos espacios laborales: la investigación, la gestión cultural, la edición, el periodismo cultural y la docencia, entre otros.

El currículo ofrece al estudiante cursos en las áreas de literaturas hispánicas y no hispánicas, teoría crítica y literaria, lingüística, lenguas clásicas y metodología de investigación. Adicionalmente incluye talleres de creación, de edición y de docencia, así como talleres de periodismo cultural y cursos de gestión cultural.

Opciones de Grado. En concordancia con el currículo, los estudiantes del Programa de Literatura cuentan con varias opciones para cumplir su requisito final de grado, opciones que les permiten explorar su futuro académico o laboral antes de graduarse: Investigación (trabajo de grado; programa co-terminal con la Maestría en literatura; asistencia de investigación) y práctica de grado (gestión cultural; edición; periodismo cultural; docencia).

Informes: <http://literatura.uniandes.edu.co>
Correo Electrónico: infhumli@uniandes.edu.co
Teléfono: (57-1) 339 4949 Exts. 2501-2507

Oficina de Apoyo Financiero
<https://apoyofinanciero.uniandes.edu.co/>

MAESTRÍA EN LITERATURA

Registro calificado de 7 años

El programa está dirigido a profesionales de los estudios literarios, profesionales de disciplinas afines dentro de las artes, las humanidades y las ciencias sociales, educadores y profesionales de otros campos que puedan demostrar un conocimiento de la disciplina. Tiene una duración de tres semestres, su modalidad es presencial, requiere una dedicación de tiempo completo y su periodicidad es semestral.

El plan de estudios lo conforman tres áreas: Seminarios de Teoría, Seminarios Electivos Monográficos o Interdisciplinarios y Seminarios de Investigación.

Nuestras líneas de investigación tienen como objeto profundizar en una gama de temas y problemas fundamentales para los estudios literarios actuales: estudios de género, literatura y cultura; estudios del siglo XIX: identidades, género y nación; poéticas clásicas; teoría crítica moderna y contemporánea; literatura colonial hispanoamericana; poéticas de la traducción; estudios comparados.

El egresado reúne las habilidades analíticas y metodológicas propias de la investigación en literatura. El carácter de investigador y crítico le abre al egresado la posibilidad de desempeñarse en las áreas de la docencia, la crítica literaria y cultural especializada, la gestión cultural, el sector editorial o la posibilidad de continuar estudios de doctorado.

El programa cuenta también con la figura del Asistente Graduado, la cual le permite al Departamento de Humanidades y Literatura financiar los estudios de maestría de un número limitado de estudiantes. Esta ayuda financiera se asigna por concurso de acuerdo a los méritos académicos de los estudiantes que la soliciten. El cargo de Asistente Graduado se otorga por un tiempo máximo de 3 semestres.

Informes: <http://literatura.uniandes.edu.co>

Correo Electrónico: malite@uniandes.edu.co

Teléfono: (57-1) 339 4949 Exts. 2501-2503

Oficina de Apoyo Financiero

<https://apoyofinanciero.uniandes.edu.co/>

