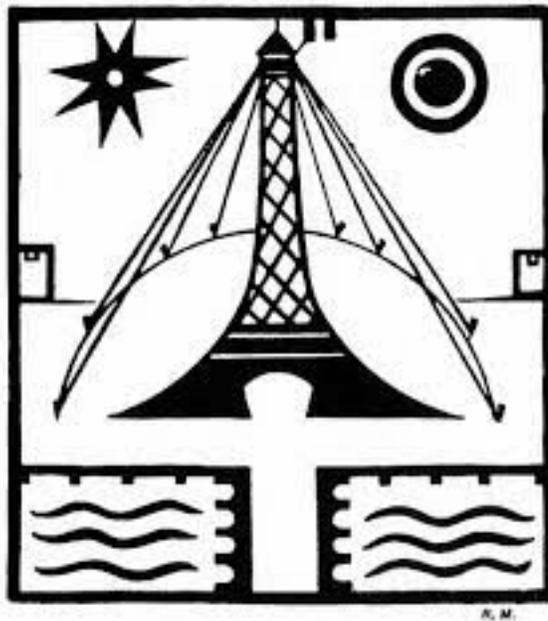


Travesías, desvíos, obstrucciones.

La circulación de la teoría francesa
en Latinoamérica y España



Gonzalo Aguilar | Claudia Amigo | Annalisa Mirizio
(editores)

Proyecto UIU

The circulation of critical paradigms in
Iberoamerican contexts from the second half of the
20th century to the present: methods, concepts
and problems.

Travesías, desvíos, obstrucciones.

La circulación de la teoría francesa
en Latinoamérica y España

Travesías, desvíos, obstrucciones.

La circulación de la teoría francesa
en Latinoamérica y España

Gonzalo Aguilar | Claudia Amigo | Annalisa Mirizio
(editores)

Proyecto UIU

The circulation of critical paradigms in
Iberoamerican contexts from the second half of the
20th century to the present: methods, concepts
and problems.

Sumario

Prefacio Nora Catelli	7
<hr/>	
TRAVESÍAS	
Roland Barthes, profesor y mentor de estudiantes latinoamericanos Claudia Amigo Pino	15
<hr/>	
La decepción de París y la índole latinoamericana: el último Perlongher Edgardo Dobry	35
<hr/>	
Posfacio a la transgresión Gonzalo Aguilar	45
<hr/>	
Cuerpo de letra. Apuntes feministas al sesgo del guion cinematográfico Julia Kratje	57
<hr/>	
Un catolicismo d'avant-garde. Conversiones, creencia religiosa y arte moderno Laura Cabezas	75
<hr/>	
DESVÍOS	
Los discursos críticos: anacronismo y contemporaneidad (Circulación y tiempo) Max Hidalgo Nácher	93
<hr/>	
Greimas, semiótica, cine documental y resistencias a la teoría literaria Víctor Escudero	109
<hr/>	

El olvido en su dimensión social y cultural. Una lectura de Paul Ricoeur desde Latinoamérica Ute Seydel	125
<hr/>	
OBSTRUCCIONES	
El acta de nacimiento de la musa: Cómo (no) leer la deconstrucción en São Paulo Marcos Natali	139
<hr/>	
Espigones argentinos Analía Gerbaudo	157
<hr/>	
La estética fílmica de Henri Agel Francisco A. Zurian	177
<hr/>	
¿Puede la periferia avanzar hacia el centro?: notas a propósito de una carta de Glauber Rocha sobre Claro (1975) Annalisa Mirizio	191
<hr/>	
Biografías de los autores	209
<hr/>	

Prefacio

Observaciones sobre la circulación
de la teoría (francesa) en
Latinoamérica y España

• • •

Nora Catelli

El término “circulación” puede llevar a algún malentendido: induce a deducir un movimiento que abarca el orbe y tiende a comunicar todos los puntos de un mapa; en este caso, el del planeta de las ideas. Sabemos que no es así, que la circulación no circula: se infiltra o invade, conquista y somete, ocupa territorios o instituciones y ciega otros.

De hecho, en los encuentros que hemos celebrado a lo largo de estos tres últimos años hemos discutido acerca de esos malentendidos, esas zonas resistentes, o autónomas, o autárquicas, que definen, para decirlo con las palabras más corrientes, la oposición entre metrópolis y periferias. Hay autores u objetos artísticos que vuelven precaria esa oposición, que la desestabilizan. Por ejemplo, la Argentina y el México de la segunda mitad del siglo XX invirtieron el funcionamiento del eje Norte-Sur. Es una licencia tomar a México por Sur, pero facilita mi razonamiento. Y ambos convirtieron episódicamente en centrales sus editoriales y sus intelectuales -a través de traducciones, exilios y migraciones- respecto de España desde los años cincuenta a los noventa. Incluso actualmente es posible proponer que, salvo desde el punto de vista del mercado editorial, la península no ostenta ningún tipo de poder sistemático de irradiación internacional.

Puede definirse el artefacto “teoría francesa” de muchas maneras. Elegiré una que se caracteriza sobre todo por su urgente necesidad de proclamar o inquirir por el lugar epistémico de enunciación. Como es claro y dicho de la manera más sencilla, me refiero con “lugar epistémico”, a la exigencia de hacer evidente las condiciones y bases del conocimiento que condiciona el discurso. Otros desarrollos teóricos que no se constituyeron en teoría -aunque son tan influyentes como lo que conocemos como tal- proponen, muchas veces tácitamente, diversas maneras de definirse, mientras dejan en la sombra la pregunta por el así llamado lugar de enunciación. En el pasado tal ha sido el caso de la estilística, la New criticism o la teoría cultural inglesa. En esta última, a pesar de basarse en versiones del materialismo histórico clásico, la elocución discursiva adopta diferentes estilos de consenso o disenso respecto de la comunidad académica, crítica o disciplinar: ideológicos, históricos, estéticos, valorativos.

La pregunta que caracteriza la “teoría francesa” -como afirmación o como pregunta- es: ¿desde dónde hablo? O: ¿desde dónde habla? No siempre ese “desde” significó lo mismo. Su raíz fue sartreana. Mientras mantuvo los restos de esa pertenencia, la petición y explicitación de principio se basaba en la exigencia de una responsabilidad del “hombre” ante el mundo. Esto, a pesar de que en los años setenta el formalismo ruso o la lingüística de principios de siglo se conocían y leían, y ya habían permeado sin demasiados conflictos casi todas las aproximaciones a las artes -salvo las de la tradición inglesa-. Baste pensar en la propuesta de los signos autónomos compuestos por obras-cosas, para decirlo con Jan Mukarovsky, o en la estilística estructural de Michel Riffaterre.

Debo repetir lo sabido: la primera etapa de esta episteme explícita, con su voluntad de definirse como ruptura, se había gestado en los años cuarenta entre Jakobson y Lévi-Strauss, aunque en nuestros ámbitos se hizo evidente después. Fue esa red lingüística-semiótica-antropológica, a partir de la conjunción de la lectura de Roland Barthes con Émile Benveniste,

de la relectura -lingüístico- barthesiana-lacanian de Sigmund Freud, y la relectura bachelardiana -uno de los efectos indirectos más glosados y menos entendidos de la teoría francesa- de Louis Althusser.

Entonces las resonancias sartrianas se desvanecieron, a pesar de que cualquiera que haya leído a Sartre y, en nuestro medio, todo Sartre se traducía casi de inmediato, podía evocarlas.

¿Por qué se produjo ese cambio? La respuesta de Sartre al problema de la definición del sujeto en su relación con el lenguaje se mostró insuficiente para aquella ruptura: no tomaba en cuenta que había una escisión subjetiva en la propia elocución, en la propia expresión, en cualquier frase. Puede decirse que Freud ganó la batalla cuyos términos había expuesto, a principios del siglo XX, en escritos aparentemente menores sobre la ausencia de control del sujeto sobre el lenguaje: Psicopatología de la vida cotidiana. La deconstrucción siguió esa línea al advertir el carácter hasta cierto punto no-humano de la lengua. Jacques Derrida tal vez relativizó ese punto o lo atenuó en su última etapa, aunque Paul de Man lo sostuvo férreamente, apoyándose, al final de su producción, en Walter Benjamin.

A partir de los años 90 del siglo XX lo que se modificó fue, quizá, el contenido del “desde dónde hablo” o “desde dónde” se habla. Ese “dónde”, que debe hacer evidente, epistémicamente, las condiciones del conocimiento, es ahora también un “quién”. Este dónde aloja la diferencia de los sexos -o sus cruces- como problema político. Aparece ahora dicho desde identidades, asignaciones de género, e incluso, en la era del capitalismo global, por la aspiración a modificar, a través de la localización, el carácter de los objetos sobre los que tratamos.

De esta manera el sujeto escindido de los años setenta vuelve como sujeto pleno, como sujeto cargado de autodefiniciones. Es un sujeto que confronta, pero no consigo mismo -ese hubiese sido el que habita la retórica de Balzac leída por Barthes- sino con el mundo y con los mundos, contenidos todos en una interioridad que se afirma. Encuentra en la

autodefinición el espacio tranquilizador de un yo cicatrizado de la herida de un lenguaje sin dueño.

¿Qué queda de la teoría francesa en este nuevo escenario? Si se revisa con cuidado lo que denominamos de esa manera observaremos -tal vez con asombro- que en ella subsiste un objeto: la historia nacional de su propia literatura, como baluarte que nadie discute. Ése es su corpus. Doy un único ejemplo: más allá del debate entre Picard y Barthes a propósito de Sur Racine, Racine permanece. Lo mismo sucede, me atrevo a sugerir, con otras literaturas nacionales europeas, mientras que nuestros corpus nacionales son, salvo excepciones, más inestables. En otro lugar propuse que los críticos éramos bricoleurs, tomando la oposición de Lévi-Strauss entre éstos y los ingenieros. El bricoleur tiene herramientas, pero no proyectos guiados por un principio organizador, como poseen aquéllos.

Podríamos dar vuelta el argumento del egregio maestro y sospechar que quizá en nuestros continentes americanos usamos la caja de herramientas de la teoría incluso volcándola sobre nuestras historias literarias, ámbitos que en su país de origen no hubieran estado sometidos a escrutinio. Eso supone un gran esfuerzo de organización y una gran dispersión de disciplinas; entre ellas, las que se ocupan de las historias literarias, tanto nacionales como continentales.

¿Puede esta ampliación de las disciplinas darnos motivos de satisfacción? Falta para ello un rasgo que todavía es invisible. Si nos sometemos a la prueba de la bibliografía y el índice onomástico de nuestros propios escritos, sin duda citamos mucho más a quienes no nos citan y ni siquiera nos citamos demasiado entre nosotros.

Por eso este debate ha sido útil. Además de cuestionar la idea de circulación en los encuentros, y, como he dicho al principio, de verla como un movimiento que tiende a infiltrar o invadir, conquistar y someter, ocupar territorios o instituciones y cegar otros, nuestros trabajos permiten adivinar posibilidades de establecer conexiones inesperadas o descubrir aquello que queda fuera.

Quizá centro y periferia sea hoy una oposición demasiado simple. Para abandonarla o, al menos, relativizarla, todavía nos falta, creo, la experiencia placentera - ¿por qué no? - de la *auctoritas*.

Barcelona, noviembre de 2021

TRAVESÍAS

Roland Barthes, profesor y mentor de estudiantes latinoamericanos

• • •

Claudia Amigo Pino

A pesar de nunca haber estado en Latinoamérica, el crítico francés Roland Barthes tuvo un papel importante en la formación de la intelectualidad de la región que se formó en las décadas de 60 y 70. Aquí nos concentraremos sobre todo en el impacto que tuvieron las trayectorias de algunos de sus alumnos, tanto en el ámbito universitario, como en el literario y periodístico. Pero, como es sabido, Barthes no llegó aquí apenas por intermedio de sus alumnos, ellos fueron sólo una rama de una amplia recepción, que tuvo matices muy diferentes en Chile, Argentina y Brasil, como veremos a lo largo de este texto.

A pesar de ser conocido por sus cursos en el Collège de France (*La preparación de la novela (1978-1980)*, *Lo neutro (1977-1978)* y *Cómo vivir juntos (1976-1977)*), publicados a partir de 2002 en forma de libros, no nos referiremos aquí a su trabajo en esa institución, sino en la École Pratique de Hautes Études (hoy École de Hautes Études en Sciences Sociales), donde Barthes actuó de 1962 a 1977. Los seminarios de Barthes en en la *École* no se parecían en nada a sus cursos en el Collège, compuestos de una serie de conferencias magistrales previamente preparadas, ni siquiera podrían ser llamados “cursos” o “asignaturas”, de las que Barthes fuera el “profesor”.

La institución fue fundada en 1868 como alternativa a la enseñanza universitaria: en vez de clases teóricas, sus idealizadores proponían cursos prácticos, donde el alumno aprendía un oficio con un profesional destacado de su área. Por eso, sus profesores no necesitaban tener una formación académica: ese era el caso de Roland Barthes, que no logró defender un doctorado, a pesar de varios intentos. Lo que se aplicaba a los profesores, también se aplicaba a los alumnos: la selección no se daba necesariamente por excelencia académica, lo que permitía que fueran acogidos alumnos muchas veces dejados a un lado por las instituciones universitarias, como alumnos extranjeros, de universidades marginales, de áreas muy distintas y con actividades profesionales. Esas características de los profesores y alumnos de la École, según Pierre Bourdieu en *Homo Academicus*, permitirán una gran circulación del conocimiento producido allí en otros países y en los medios de comunicación (lugar de trabajo de algunos alumnos), lo que, por su parte, dará gran prestigio a esa institución aparentemente marginal (Bourdieu, 1984, pp. 140-148).

Inicialmente, Barthes adhiere a la idea inaugural de la escuela y propone un curso práctico: sus dos primeros seminarios, sobre la semiología, tenían como objetivo establecer una metodología, para que los alumnos trabajaran todos juntos en el análisis de un sistema signifiante: el de la comida. Sin embargo, su intento de investigación colectiva, visto inicialmente con gran entusiasmo, “fracasa”, usando sus propias palabras. La metodología semiológica se torna a sus ojos insuficiente para estudiar sistemas más complejos, que trabajan no sólo con la combinación, sino también con la neutralización de signos, como la literatura, la fotografía, la música y la comida. Los sistemas interesantes, para él, eran exactamente los que desafiaban la lógica del signo y de cierta manera intentan sabotear el sistema.

Los próximos años serán de búsqueda intensa de una metodología capaz de entender los sistemas a partir de su propia “neutralización”. En esa búsqueda, ya no hay espacio para investigación colectiva y Barthes opta por

grandes presentaciones (suyas y de invitados) sobre los temas que lo ayudarán a encontrar ese método: la antigua retórica, Valéry, Mallarmé, la particularidad de lo literario en relación con el discurso histórico, entre otros temas. Esas grandes presentaciones harán que su seminario se transforme en lo que él llama “un circo”. Sus clases eran proferidas en un teatro, con personas sentadas en el piso y filas de alumnos buscando una inscripción con el “gran maestro”.

Es en ese momento, Barthes decide hacer un cambio radical en su enseñanza: en vez del seminario circo, él **escoge** un grupo pequeño con el que pueda trabajar, no más reconstituyendo un sistema (como el de la comida), sino saboteándolo, juntos. Esos seminarios darán origen a sus obras más experimentales, como *Roland Barthes por Roland Barthes* (en el que busca sabotear el sistema del autor) y *Fragmentos de un discurso amoroso* (donde el sistema saboteado es el discurso amoroso). Pero el seminario no consistía apenas en el trabajo de Barthes: sus alumnos también presentaban sus tesis y memorias y trataban de dialogar con el tema de su mentor.

Tanto en el circo, como el pequeño grupo que Barthes instala después, empiezan a surgir los alumnos latinoamericanos. Para entender cómo llegaron allá y qué esperaban de Barthes, es necesario una breve explicación sobre el contexto universitario e intelectual en los tres países en que nos enfocaremos en este texto: Brasil, Argentina y Chile.

Latinoamérica busca a Barthes

La migración de jóvenes intelectuales latinoamericanos a Francia coincide con la militancia de izquierda y la instalación de las dictaduras en la región a partir de los años 60: en Brasil, de 1964 a 1985, con un período de represión más rígido entre 1968 a 1979; en Argentina, de 1966 a 1970 y de 1976 a 1983 y en Chile, de 1973 a 1990. En Argentina y especialmente en Brasil, fue también un período de cambios en las universidades, que pasaron por una reestructuración y creación de cursos “adecuados a las

nuevas necesidades de la sociedad”, como, por ejemplo, las carreras de comunicación. Por falta de profesores formados, jóvenes recién graduados – y en general identificados con los discursos de izquierda de oposición al gobierno militar – serán contratados para formar las nuevas generaciones de estudiantes. Esos mismos jóvenes serán obligados a partir al extranjero al final de la década de 60 para huir de la represión y aprovecharán la ocasión para seguir sus estudios de magíster o doctorado, todavía incipientes en América Latina.

Roland Barthes tenía un gran papel de atracción para esos jóvenes profesores latinoamericanos. Aunque el período coincide con el desarrollo de su método de análisis estructural del relato de los grandes clásicos (como Balzac o Poe), esa parte de su obra todavía no había sido traducida o discutida en las universidades de la región. Lo que atraía a los jóvenes investigadores de los años 60 en el área de literatura era sobretodo un nuevo tipo de análisis marxista, centrado en el uso del lenguaje, lo que corresponde de hecho a dos etapas distintas de su carrera: el análisis marxista centrada en Brecht de los años 50 y los análisis de textos de vanguardia publicados en los *Ensayos críticos*. Por eso, Ester Pino, que desarrolló una tesis de doctorado sobre la recepción de Barthes, afirma que en Argentina hay una angustia “por no hallar a un único Barthes pleno y delimitado, sino por hallarlo repentinamente en cualquier lugar y de forma huidiza y maleable” (Pino-Estivill, 2015).

Pero ese Barthes maleable fue muy oportuno para solucionar impases de la crítica, tanto en el momento previo a las dictaduras, como en el momento posterior. Como explica Max Hidalgo, en un texto sobre la circulación de la teoría en Argentina del período (Hidalgo-Nácher, 2015), la crítica marxista que se practicaba en Argentina en los años 60 imponía ciertos modelos estéticos (por ejemplo, la descripción de la vida proletaria) e impedía el estudio de autores de vanguardia. Por otro lado, era imposible para los intelectuales de esa época no optar por lecturas que valorizaran la lucha de la izquierda. Eso es válido tanto para escapar del momento de imposición de modelos por

parte del partido comunista (en Argentina) como para protegerse del control ideológico de la dictadura militar en Chile (Pino & Lange, 2020).

Aunque la mayoría de los alumnos de Barthes eran del área de Literatura, es necesario recordar que él era profesor de una institución de Ciencias Sociales y que también recibía alumnos de otras áreas; en el caso de Brasil, por lo menos dos alumnos vinieron del área de comunicaciones. Sus referencias, en ese caso, eran otras: venían con la revista *Communications 4* debajo del brazo y querían hacer análisis semiológicos de la prensa, del cine, de la moda... Cuando Barthes ya había abandonado completamente esa veta de investigación.

Brasil llega a Barthes: Ana Maria Machado y João Batista Natali

En este texto, me refiero a los casos específicos de los alumnos inscritos con Roland Barthes, ya sea con una memoria Diplômes d'études supérieures de la École Pratique de Hautes Études o con doctorado en otra institución. Otros intelectuales latinoamericanos fueron a Francia en esa misma época, frecuentaron el seminario de Barthes y contribuyeron de manera esencial para la difusión de sus obras: es el caso, por ejemplo, de Leyla-Perrone Moisés, joven profesora de la Universidad de São Paulo, quien es fundamental para su recepción en Brasil, porque traduce y reseña sus obras para diarios de gran circulación (Perrone-Moisés, 2012). Pero, a pesar de llamarlo de “maestro”, ella en verdad era una colega, no una alumna, que abrió camino a toda la comunidad académica brasileña. Muchos estudiantes o jóvenes brasileños frecuentaron esporádicamente el seminario de Barthes en los seminarios “circo” de 68 a 71. Barthes era una celebridad, un monumento que había que visitar si uno era intelectual y si uno estaba en París, como muchos brasileños después del AI-5.

Aunque muchos se acercaban a él, no era fácil establecer contacto, ni mucho menos inscribirse con él en lo que hoy llamamos magíster o doctorado. Había centenas de inscritos, pero él seleccionaba “apenas” veinte por año, a partir de una carta y de un currículum. Así describe Ana María Machado,

la primera alumna brasileña de Barthes, la experiencia de saber que había sido seleccionada:

Me había inscrito en una fila de 300 personas y fui a asistir su seminario. Ese día era abierto, y el público entraba por orden de llegada, me acuerdo de que fui con Cacá Diegues y Zelito Viana, dos cineastas amigos que estaban en París. Estaba sentada en el medio de los dos en la platea y, cuando empezó la conferencia de Barthes, había mucha gente parada, él les pidió que se sentaran en el suelo, que iba a hablar una hora, después haría una pausa y pasaría para la segunda parte. En ese intervalo, a él le gustaría que la gente que él iba a llamar subiera al escenario para hablar con él. Él leyó mi nombre, pero eran apenas 20 personas, yo estaba en duda. Zelito y Cacá me dijeron: ¡eres tú! ¡eres tú!

Ella jamás pensó que podría ser una de las seleccionadas. Tenía 28 años, era graduada en Letras y profesora de teoría literaria en el curso de Letras y teoría de la comunicación en la recién creada carrera de Periodismo en la Universidad Federal de Río de Janeiro. Había salido de Brasil en un carguero, después de haber sido presa, y tenía el plan de llegar a Inglaterra, pero paró en París y, por una serie de coincidencias, logró trabajo como reportera en la revista *Elle* y como profesora asistente en La Sorbonne. Estaba embarazada de su segundo hijo cuando decidió inscribirse en el seminario de Roland Barthes, que era su gran referencia para las clases de comunicación. Su idea era presentar un proyecto de análisis de la prensa femenina (a partir del Sistema de la Moda), pero Barthes la disuadió y la convenció que se inclinara por una tesis literaria. Ella temía que Barthes no quisiera dirigir una tesis sobre el escritor brasileño que ella quería estudiar, Guimarães Rosa. Pero eso no fue un problema, él compró las traducciones y discutía el trabajo con ella a cada dos semanas. Cuando Ana María Machado le explica el tema escogido (“nombre propio”) y la forma de análisis, Barthes le dice: “Madame, je vous

attendais depuis des années” [Señora, yo la esperaba hace años] y le entrega el manuscrito de su texto “Proust y los nombres”, que será publicado en el libro *Nuevos ensayos críticos*, de 1972.

El resultado fue un libro que hoy está en su cuarta edición: *Recado do nome*. La repercusión de ese trabajo se debe a su originalidad y a relevancia dentro de la crítica de Guimarães Rosa, pero también al hecho de que Ana María Machado, al volver a Brasil, ocupó poco a poco un lugar de destaque dentro de las letras brasileñas. Desde que vivía en Francia, ella escribía historias infantiles: al volver, esas historias fueron editadas en varios libros con gran repercusión y ella no recuperó más su vida como profesora universitaria. Es una de las escritoras infantiles más importantes de Brasil: es casi imposible frecuentar la escuela en Brasil y no haber leído uno de sus libros. Ha escrito a esta altura más de cien libros, se ha ganado todos los premios brasileños y el premio Hans Christian Andersen, conocido como el Nobel de la literatura infantil, por el conjunto de su obra.

Hay mucha relación entre el trabajo de Ana Maria Machado y Barthes, en temas, en análisis y en el tipo de escritura, consideradas las diferencias de público que pueden existir entre una escritora infantil en Brasil y un intelectual universitario francés. Me limitaré apenas a hacer mención a la escritura, que, según ella, fue el aspecto más discutido por el propio Barthes en la discusión sobre su memoria. A Barthes le llamaba la atención el hecho de que ella no usaba el léxico de la crítica (por ejemplo, “intertextualidad”, “código”, “función”), sino metáforas, relacionadas sobretudo a la costura y a la comida. Como en este ejemplo en que sostiene que el nombre no es una identidad única, sino una “serie de capas transparentes y superpuestas, interrelacionadas como las cáscaras de una cebolla. Indisociables como el hojaldre del que habla Lévi-Strauss a propósito de la significación de los mitos, en *Le cru et le cuit*” (Machado, 2013, p. 158). El propio Barthes usa esa misma imagen en un texto del mismo año (1971), “El estilo y su imagen”:

El problema del estilo sólo puede ser tratado relacionado a lo que llamaré el *hojaldre del discurso*; [...] hoy conviene verlo más bien con

la apariencia de una cebolla, organización a base de pieles (niveles, sistemas) cuyo volumen no conlleva finalmente ningún corazón, ningún hueso, ningún secreto, ningún principio irreductible, sino la misma infinitud de sus envolturas, que no envuelven otra cosa que el conjunto de sus superficies. (Barthes, 1994, pp. 158-159)

Al año siguiente, Barthes recibe dos nuevos alumnos brasileños, Milton Cabral Viana y João Batista Natali. El primero fallece el 2010 de una enfermedad degenerativa e infelizmente encontré muy poca información sobre él: por los relatos de los otros alumnos, él escribió una tesis en que desarrolla un análisis estructural *Vidas secas*, de Graciliano Ramos y fue profesor de Letras en la Universidad Federal de Goiás, y de comunicaciones en la Universidad Nacional

de Brasilia y en la Universidad Católica de Brasilia. João Batista Natali se graduó en el primer grupo periodismo de la Universidad de São Paulo. Perseguido por la dictadura brasileña, decide viajar a Francia y trabajar la ideología desde la universidad: su idea era analizar el humor político en los diarios brasileños. Le escribe a Barthes y en poco tiempo recibe las informaciones para la inscripción. No hubo anuncio desde un



Foto del archivo personal de João Batista Natali del seminario de Barthes 1973-1974. Natali aparece sentado, frente a Barthes (en el centro). Milton Cabral Viana aparece de lado izquierdo sujetando un maletín. Hacia el lado derecho, con una chaqueta clara y pantalones anchos, aparece Roberto Hozven, el alumno chileno de Barthes.

escenario, sino encuentros a solas, cada dos meses, y encuentros generales con el grupo del seminario a cada semana.

A pesar de haber desincentivado a Ana María Machado a hacer una tesis en comunicación, João Batista Natali tuvo total libertad para trabajar con la

prensa, tal vez porque el tema propuesto no era bien un análisis semiológico, sino un estudio sobre la co-existencia de lenguajes en un género específico de la prensa: la caricatura política. En ese sentido, su investigación era una forma de desarrollar de forma más exhaustiva la reflexión del seminario sobre la co-existencia de lenguajes.

He aquí un ejemplo analizado por Natali:



¡Una violencia, la invasión!
Realmente, una brutalidad invadir la Universidad de Brasilia.
Estoy hablando apenas de Checoslovaquia.

Aquí, el discurso sobre la invasión de Brasilia neutraliza el discurso sobre la invasión de Checoslovaquia y hace surgir un tercer discurso, el de la visión

crítica del lector. El humor, como la literatura, podía de esa manera “sabotear la doxa” y no producir otro discurso de poder.

La relación entre João Batista Natali y la prensa no se limita al estudio. Durante el tiempo en que frecuentó el seminario de Barthes (1972 a 1977, tal vez uno de sus más fieles alumnos), Natali trabajó como corresponsal en Francia de la *Folha de São Paulo*, el periódico de mayor circulación en Brasil. Después, cuando volvió a Brasil, en inicios de los 80, siguió trabajando en ese diario, donde más tarde se tornó editor. Su presencia hizo con que se pautaran frecuentemente temas relacionados a Roland Barthes. Así, dos días después de la muerte de Barthes, aparece un largo y minucioso texto que ocupaba toda una plana del diario escrito por Natali. Además de describir toda su obra, desde el *Grado cero* hasta la *Cámara clara*, allí también hace un perfil individual lleno de humor, lo que permitió que el lector de la *Folha* no sólo conociera su obra, sino que también creara una relación afectiva con él:

En términos individuales, Barthes acentuaba la dependencia con relación a sus amigos porque, rodeado por macacas de auditorio, se sentía desadaptado y solitario. Su madre había fallecido y él, a los 60 años, se había sumergido en un foso de adolescente entregado a un orfanato. Salía cada vez menos para comer. Iba de vez en cuando a la Ópera, se instalaba en una butaca aislada con su terno gris, todo quemado de chispas de cigarro, y una corbata Pierre Cardin muchas veces también quemada o por distracción sucia con antiguas gotas de sopa. Se vestía mal y era muy distraído. Un amigo en común comentó conmigo que cuando Barthes atravesaba la calle era casi un suicidio. En una de esas, fue atropellado. (Natali, 1980)

Roberto Hozven, el viajero de Concepción

La trayectoria de Roberto Hozven no se parece a la de los alumnos brasileños: él no tuvo ninguna motivación política para salir de Chile. En

1968, era recién egresado de la pedagogía en castellano en la Universidad de Concepción, y trabajaba como ayudante del poeta Gonzalo Rojas, responsable por las clases de teoría literaria y poesía chilena. Hozven estaba acostumbrado a preparar todas las clases de Rojas, que se dedicaba a escribir y a organizar eventos. Aún así, un día Rojas le dice a Hozven que lo ve “ocioso”:

Le dije: Gonzalo, ¿en qué sentido “ocioso”? Te veo ahí, tonteando. Y yo le dije no, estoy escribiendo una carta para Ud. Pero eso son cosas tontas. ¿Cuándo te doctoras? Así, brutalmente, ¿cuándo te doctoras? Yo no sabía nada de doctorados el año 68. En la Universidad de Concepción no había en ese momento ningún doctor, ni en literatura ni en lingüística. [...] Le dije a ver, Gonzalo, qué es eso de los doctores. Mira, Roberto, ahora los que enseñamos aquí somos todos aficionados a la literatura, que nos encanta, por eso estamos acá. En mi caso porque soy escritor, en tu caso porque eres un buen lector, pero esto se va a terminar. Para estar sentado donde tú estás sentado con tu culillo, vas a tener que justificarlo con un doctorado. ¿Ah sí, don Gonzalo? Sí, así que ¿con quién te doctoras? Y yo en ese momento tenía el libro **Ensayos críticos** en el escritorio, entonces por un tiro al azar le digo: podría ser Roland Barthes.

Gonzalo Rojas acciona en seguida su cadena de relaciones: llama a Octavio Paz, que por su lado llama a Severo Sarduy y en 1970, Hozven llegaba a Francia con tres años de beca del gobierno francés para hacer un doctorado con Roland Barthes. Su idea inicial era hacer una tesis sobre “cómo el signo lingüístico se transforma en signo semiológico”, pero Barthes le sugiere, como a Ana Maria Machado, que busque a un escritor latinoamericano traducido el francés. Hozven decide entonces hacer su tesis sobre Octavio Paz, que había sido totalmente despreciado por los críticos, por sus críticas a la Unión Soviética. A Barthes le gusta la idea y durante 3 años discutirán la obra de Paz. Durante ese período, Hozven relata que se sintió todas las

deficiencias de la educación hispanoamericana: Barthes citaba de forma cotidiana a Freud, a Nietzsche, a Derrida, autores que él ni siquiera tenía los instrumentos para entender. Pero Barthes lo ayudaba, le indicaba lecturas para seguir los seminarios, y contaba también con la ayuda de los otros alumnos del seminario, según él, un grupo “internacional”, compuesto por franceses, ingleses, alemanes, israelís y brasileños, que se destacaban de los otros por la afectividad y el compañerismo.

Al volver a Concepción, sus colegas de la universidad le piden que haga clases sobre el análisis estructural del relato, pero Hozven había conocido otro Barthes, que hacía relaciones entre Nietzsche y Freud. Para tratar de difundir sus ideas, él decide hacer un libro-glosario, llamado *El estructuralismo literario francés*, publicado gracias al apoyo del Departamento de Estudios Humanísticos de la Facultad de Ciencias Física y Matemáticas de la Universidad de Chile (Hozven, *El estructuralismo literario francés*, 1979)¹. El libro se transformó en un Best Seller, y gracias a él, Hozven pudo circular en Chile y luego fue invitado a dar clases en la Catholic University of America, en Washington DC. Ese fue el inicio de su carrera en Estados Unidos, donde termina como profesor de la Universidad de California y finalmente vuelve a Chile como profesor titular de la Universidad Católica el año 1995. Su objetivo desde el inicio era seguir trabajando con las ideas de Barthes, pero el director del departamento le avisa que, para eso, ellos podrían contratar un francés. Un latino en Estados Unidos tiene que conformarse con hispanoamericana o comparada.

Barthes en todo caso está presente en su trabajo sobre Paz (del que se transformó en gran especialista) y también en toda la polémica a partir de

su libro sobre el estructuralismo, que se transformó en cierta medida en un enemigo de la crítica apoyada por el régimen militar. La idea de la crítica inmanente, centrada en el texto, parecía ahistórica y, por lo tanto, sin peligro para la ideología dominante, lo que permitió que esa crítica se pudiera practicar libremente dentro de las instituciones universitarias chilenas. Pero como cuenta Hozven, el estructuralismo también podía servir para todo lo contrario: a partir del establecimiento de relaciones entre la estructura del texto y de la sociedad, era posible abrirle camino también a las ideas marxistas, como lo hacía Goldmann.

Ya en su trabajo sobre Paz, vemos que Hozven hace relaciones profundas entre el propósito de sus dos grandes autores-referencia: Paz y Barthes. Los dos, según él buscarían un tipo de crítica activa, que no divide a su objeto en miles de pedazos, analizados con un lenguaje distinto, “científico”, sino que lo recrea usando protocolos que también pueden ser considerados “literarios”:

Esta estratagema, ideada por Paz en 1966, anticipa en once años la práctica de la semiótica literaria a partir de la elaboración de “protocolos operatorios” que la ayuden a “cernir la especificidad” de su objeto de análisis y de estudio. Me refiero a la semiología “activa” de Roland Barthes, tal como la define y se propone practicarla desde la cátedra de semiología literaria que el Colegio de Francia inaugura con él. (Hozven, Octavio Paz, Viajero del presente, 1994, p. 32)

De los libros a los satélites: trayectoria de Héctor Schmucler

Héctor Schmucler, el alumno argentino de Barthes, falleció el 2016 e infelizmente no pude entrevistarle. Pero a diferencia de Milton Cabral Viana, sobre Schmucler hay muchísimo material disponible, lo que nos permite reconstruir (con algunos vacíos) su trayectoria. Se gradúa en la carrera de Letras en la Universidad de Córdoba en 1960, luego de haber cursado cuatro años de medicina en la misma universidad. Durante esos años, ocupó varios papeles en

¹ El Departamento de Estudios Humanísticos tuvo un papel fundamental para el desarrollo de la teoría literaria en Chile. Después del golpe militar, el Instituto Pedagógico (donde se formaban los alumnos de Letras) fue intervenido y sus principales investigadores fueron exonerados o tuvieron que irse del país. Así, ese pequeño departamento que ofrecía inicialmente cursos de humanidades a los ingenieros (pero que llegó a impartir cursos de postgrado) se transformó en uno de los únicos lugares protegidos de la academia donde era posible ejercer leer y discutir la crítica literaria.

el movimiento estudiantil y más tarde en la militancia en el Partido Comunista Argentino, como representante de la sección “democrático-liberal”. Pero esas dos áreas de actuación (las Letras y la militancia) no estaban separadas: como describe Mariano Zarowsky, Schmucler siempre buscó la interrelación entre ellas. Él consideraba que la actividad intelectual como un tipo de misión a cumplir dentro de la actividad política revolucionaria: los intelectuales eran “portadores de la ideología que debían orientar el proceso de cambio nacional” (Zarowsky, 2020).

En los años siguientes se rompería la armonía entre militancia y actividad crítica: los intelectuales eran reconocidos por el partido, pero debían encajar su trabajo dentro de los preceptos partidarios. Eso significaba que no podían analizar obras que no se volcaran claramente hacia los ideales comunistas, como las obras de Borges, por ejemplo. Schmucler toma distancia de esa posición en su trabajo como secretario de redacción de la revista *Pasado y Presente* (1963-1965), donde publica textos en que relaciona vanguardia y marxismo y donde muestra su predilección por la obra de Cortázar. Me imagino que esa postura en relación con las vanguardias lo lleva a conseguirse una beca de la Universidad de Córdoba para desarrollar un trabajo con Roland Barthes, que se había destacado en el pasado por su estudio de las vanguardias (especialmente la Nueva Novela) y por la crítica marxista.

Pero en ese momento Barthes estaba lejos tanto de la vanguardia, como del marxismo: los años de la estadía de Schmucler coinciden con la búsqueda de un método de análisis textual del relato, que finalmente publica en su libro *S/Z*, sobre una novela de Balzac. Tal vez por esa falta de coincidencia, no se encuentran registros de su trabajo con Barthes, que es posible que nunca haya sido concluido. Pero es innegable que sus textos marcarían profundamente su vida profesional. A su regreso, Schmucler pone en circulación las ideas de Barthes, tanto en su trabajo como autor y traductor, como en su intensa labor editorial, como editor de la colección “Cultura y comunicación de Masas” en la Editorial Siglo XXI y como fundador de dos revistas fundamentales para la

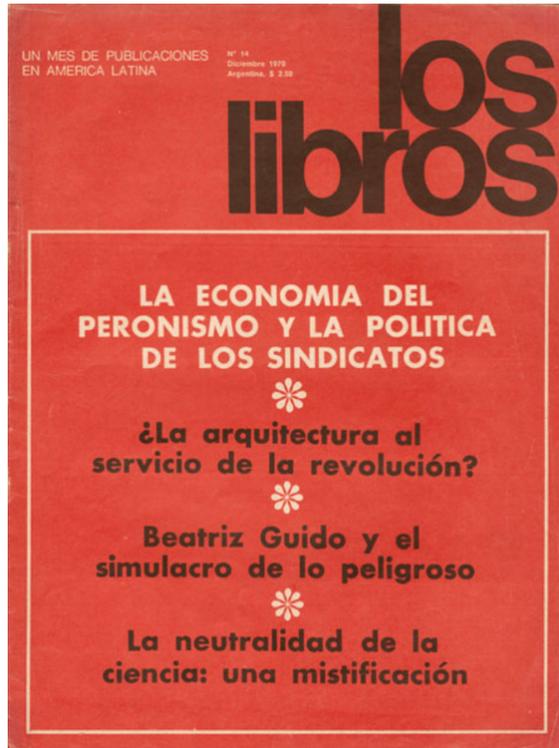
intelectualidad latinoamericana en los años 70: *Los libros y Comunicación y Cultura* (Papalini, 2019, p. 94).

Antes de ver con detalle ese trabajo de autor y editor, quisiera destacar muy brevemente la importancia que tuvo Schmucler en la difusión de las ideas de Barthes como profesor. Él dictó el primer seminario sobre comunicación en la Universidad de Buenos Aires (en 1973), al mismo tiempo en que enseñaba semiología en la Universidad de La Plata en la recién creada carrera de periodismo. En 1976, durante su exilio en México, también fue coordinador de la carrera de comunicaciones en la Universidad Autónoma Metropolitana y a su regreso a Argentina en los años 80, colaboró para la creación de la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires (Zarowsky, 2019).

La relación de su labor como editor con su experiencia con Barthes puede ser observada en el segundo tomo de los *Diarios de Emilio Renzi*, de Ricardo Piglia:

Más tarde me encuentro con Héctor Schmucler, recién llegado de Francia, con ganas de poner en marcha una revista (modelo: *La quinzaine*), está deslumbrado por Cortázar, a quien ha frecuentado en París y fascinado por las “novedades” que circulan, básicamente la oleada de estructuralismo (onda Barthes + la revista *Tel Quel*). (Piglia, 2016, p. 111)

Esa revista que será puesta en marcha será *Los libros*, que será publicada de 1969 a 1976 y será esencial para la crítica literaria en Argentina, ya sea por los nombres que firmaron artículos (Piglia, Schmucler, pero también Beatriz Sarlo, Nicolás Rosa, David Viñas y Rodolfo Walsh, entre muchos otros), como por las tendencias que impusieron sus páginas en las discusiones críticas y culturales en Argentina. Aquí me gustaría citar una observación de Max Hidalgo sobre su portada, que muestra a una mujer de pelo corto y abrigo corto (una mujer moderna), leyendo un libro, que a su vez es observada por un hombre mayor, vestido con un traje, quizás demasiado grande para él



Los libros, números 1 y 14. (AHIRA. Archivo histórico de revistas argentinas)

(un hombre tradicional). Como se observa en la presentación del primer número, no se trata de una revista literaria, sino una revista sobre la lectura, o sobre “el texto que los libros escriben en el mundo”, como se registra en la apertura del primer número, en una fórmula evidentemente barthesiana.

Poco a poco la revista se distancia de su inspiración inicial de la lectura moderna y el Consejo de edición decide expulsar a Schmucler de la revista que él había fundado. Beatriz Sarlo explica el incidente: “Lo expulsamos, en 1973, por razones políticas y ni siquiera le dimos la oportunidad de que

publicara una carta de despedida a los lectores. Una vileza, que en esos años revolucionarios se consideró una victoria de los partidos marxistas prochinos en los que militábamos” (Sarlo, 2019, p. 22). Si el camino de *Los libros* estaba demasiado controlado y ocupado por la política, Schmucler encuentra en la comunicación un camino desocupado e inexplorado.

De hecho, Schmucler sigue el camino contrario al de sus colegas latinoamericanos que fueron a estudiar con Barthes. Como vimos, Ana María Machado y Roberto Hozven le propusieron temas relacionados a la semiología y a la comunicación y Barthes los hizo seguir por un camino más literario. Aunque no puedo precisarlo, me imagino que Schmucler fue

a Francia con un propósito literario y, al volver a Argentina, decide rescatar las reflexiones sobre la semiología y la comunicación de masa de Barthes. Así, en 1972, Schmucler dirige la colección “Comunicación de masa” en la filial argentina de Siglo XXI. El primer libro de esa colección, *Para leer al Pato Donald*, de los investigadores chilenos Ariel Dorfman y Armand Mattelart, un éxito de ventas (mi libro es de 1976 y es la 15ª edición), es el único con un prefacio de Schmucler, que puede ser considerada como una carta de presentación de la colección:

Para la burguesía el pato Donald es inatacable: lo ha impuesto como modelo de “sano esparcimiento para los niños”. De ahí la transcendencia otorgada a este trabajo. Lo indiscutible se pone en duda: desde el derecho a la propiedad privada de los medios de producción, hasta el derecho a mostrar como el pensamiento natural de la ideología que justifica el mundo creado alrededor de la propiedad privada. El cuestionar los pilares de un ordenamiento que reclama puntos de apoyo inamovibles (ahistóricos, permanentemente verdaderos) compromete su estabilidad. (Dorfman & Mattelart, 1976, p. 4).

Diferentemente de la literatura (o de la visión marxista de la literatura), los objetos estudiados en la comunicación de masa no hacen crítica social, sino todo lo contrario: ellos son el instrumento de naturalización de la ideología burguesa. Así, la lectura y la crítica tienen un papel primordial, el papel de desnaturalizar, como define Barthes en las *Mitologías*. Es por la comunicación de masa que Schmucler puede volver a la lectora moderna, de pelo corto, que tiene una visión crítica de lo que lee y puede, con eso, escribir el texto del mundo. Así, Schmucler, va en la dirección contraria de la crítica literaria argentina, que crea un Barthes plural, que une psicoanálisis y análisis marxista, y vuelve al Barthes del inicio, de las *Mitologías*, libro que debe traducir en 1980, también por Siglo XXI.

Por la afinidad creada con los investigadores chilenos del pato Donald y también por la esperanza de construcción de un nuevo tipo de socialismo durante la Unidad Popular, Schmucler funda en 1972 una nueva revista en Chile, "Comunicación y cultura", que seguirá publicando en Argentina, tras el ocaso del socialismo chileno, y en México también, durante su exilio. De ahí no lo expulsarán y será el núcleo inicial del pensamiento de las comunicaciones en América Latina (Lenarduzzi, 2014). En los últimos números de la revista, Schmucler publica una investigación sobre los satélites, que se transformará en un libro (Schmucler & Mattelart, 1983). Aunque el tema es un poco alejado de Roland Barthes, él aborda el tema desde el punto de vista de la naturalización, una noción barthesiana, que se refiere a lo que la sociedad incorpora sin cuestionar.

Aunque todavía se trata de una exploración preliminar, podemos aventurar algunas conclusiones. En primer lugar, en relación con la recepción de Barthes. Cuando se estudia la recepción de un autor, en general se toman en cuenta los textos: las traducciones, las reseñas, las polémicas en la prensa... Pero las traducciones no pueden ser obra apenas del traductor o del organizador de una traducción, sino sobre todo del público que la compra. En un país en que la más importante escritora infantil y el editor del periódico más leído fueron alumnos de Barthes, es natural pensar en una propensión afectiva hacia sus ideas y su escritura, independientes de las discusiones académicas sobre su obra.

En segundo lugar, Barthes muchas veces es acusado de tener apenas textos cortos, sin gran fundamentación teórica o análisis. Al ver las tesis y los relatos de dirección de tesis de sus alumnos, se ve que Barthes sí hacía ese trabajo, pero no lo escribía. Sus textos de alguna forma estaban fundamentados en extensos análisis, hecha por otros. En tercer lugar, es necesario entender que la circulación no es sólo de Barthes en Latinoamérica, sino también de Latinoamérica en Barthes. Aunque no haya escrito sobre los autores latinoamericanos (ni Paz, ni Guimarães Rosa, ni Cortázar o Borges, que pueden haber sido el tema de Schmucler), sí los leyó a partir de sus alumnos y los

debe haber incorporado de alguna forma (como en el caso de las metáforas de Ana Maria Machado).

Por último, es necesario referirse a una circulación periférica, que se da especialmente en los casos de Schmucler y Hozven. Aunque ellos fueron a Francia, buscando un conocimiento que aparentemente era distante de Latinoamérica, ese conocimiento los hizo circular por otros países, otras literaturas e incluso otros campos del conocimiento, como la comunicación. De alguna forma, Barthes les sirvió de satélite y también los puso en órbita.

Entrevistas

A Ana Maria Machado. 24 de abril de 2018. Rio de Janeiro.

A João Batista Natali. 25 de abril de 2018. São Paulo.

A Roberto Hozven (con Francisca Lange y Lorena Amaro). 04 de enero de 2021. Santiago de Chile.

Referencias bibliográficas

- AHIRA. Archivo histórico de revistas argentinas. (s.f.). *Los Libros*. Obtenido de AHIRA: <https://ahira.com.ar/revistas/los-libros/>
- Barthes, R. (1994). El estilo y su imagen. En R. Barthes, *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Bourdieu, P. (1984). *Homo Academicus*. Paris: Minuit.
- Dorfman, A., & Mattelart, A. (1976). *Para leer al pato Donald*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Estivill, E. P. (2015). La recepción crítica de Roland Barthes en España y en Argentina. *Revue Roland Barthes, Vol. 2 "Barthes à l'étranger"*(http://www.roland-barthes.org/article_pino_estivill.html), pág. (s/p). Recuperado el Septiembre de 2021, de *Revue Roland Barthes*: http://www.roland-barthes.org/article_pino_estivill.html
- Hozven, R. (1979). *El estructuralismo literario francés*. Santiago: Ediciones del Departamento de Estudios Humanísticos.
- Hozven, R. (1994). *Octavio Paz, Viajero del presente*. México, D.F.: Colegio Nacional.

- Lenarduzzi, V. (Enero-Junio de 2014). Comunicación y cultura: un archivo. *Oficios terrestres*, 30, págs. 17-70.
- Machado, A. M. (2013). *Recado do nome*. São Paulo: Companhia das Letras .
- Mattelart, A., & Dorfman, A. (1976). *Para leer al Pato Donald*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Nácher, M. H. (2015). Los discursos de la crítica literaria en Argentina y la teoría francesa (1953-1978). *452o F*, 12, págs. 102-131.
- Natali, J. B. (27 de marzo de 1980). Em busca de novas significações. *Folha de São Paulo*.
- Papalini, V. (Diciembre de 2019). La búsqueda de la armonía. *Estudios, no. especial*(En memoria del Toto Schmucler), págs. 91-100.
- Perrone-Moisés, L. (2012). *Com Roland Barthes*. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- Piglia, R. (2016). *Los diarios de Emilio Renzi. Tomo II. Los años felices*. Barcelona: Anagrama.
- Pino, C. A., & Lange, F. (2020). Líneas barthesianas: notas para pensar la circulación de Barthes en Chile. *ALEA*.
- Sarlo, B. (Diciembre de 2019). ¿Cómo se habla de un amigo? *Estudios, No. Especial*(En memoria del Toto Schmucler), págs. 19-30.
- Schmucler, H., & Mattelart, A. (1983). *América Latina en la encrucijada telemática*. Barcelona: Paidós.
- Zarowsky, M. (2020). Héctor Schmucler. Izquierdas, vanguardias, comunicación. En G. Mastrini, M. G. Rodríguez, & M. Zarowsky, *Pensadoras de la comunicación argentina* (pág. s/n). Buenos Aires: Univrsidad Nacioanl de General Sarmiento.

La decepción de París y la índole latinoamericana: el último Perlongher

• • •

Edgardo Dobry

Desde que rige el régimen que, en 1863, Baudelaire denominó “la modernité”, los poetas tienen un abordaje complejo de la prosa. Los críticos que organizaron el sistema de la poesía moderna –Hugo Friedrich en Alemania, Marcel Raymond en Francia, Octavio Paz en América Latina– argumentaron acerca de cómo y por qué surgió y se consolidó el *vers-librisme*. Paz sostiene que “el verso libre es una unidad rítmica” y que su advenimiento supone el triunfo del ritmo sobre el metro: “La adopción [a partir de Baudelaire] del verso libre y el poema en prosa, fueron recursos contra la versificación silábica y contra la poesía concebida como discurso rimado”; y “los ensayos de Aloysius Bertrand y de Baudelaire desembocan en la vertiginosa sucesión de visiones de *Las iluminaciones*” (Paz, 1991, p. 103). Rimbaud es, en esa perspectiva, una etapa ineludible en la rápida transición del poema en prosa al verso libre: “La prosa deja de ser la servidora de la razón y se vuelve el confidente de la sensibilidad”, sentencia Paz.

¿Cómo hablan los poetas cuando hablan de poesía y de lo que rodea a la poesía? ¿Desde qué disciplinas o géneros? Intentaré mostrar, en algunas intervenciones de Néstor Perlongher, el modo en que su posición se ve determinada por el género o la disciplina en que se enmarca en cada intervención.

El neobarroco, activo en varios países desde mediados de la década de 1970 hasta bien entrada la década de 1990, fue el último movimiento con una articulación visible y consistente que actuó en la poesía latinoamericana. Comparado con el modernismo por algunos de sus rasgos formales –como “el gusto por lo frívolo, exótico, recargado, la ornamentación, las descripciones exuberantes o de la exuberancia, el cromatismo, las transcripciones pictóricas, las citas y alusiones culteranas” (Helder, 1987, p. 24)–, constituyó también, como el modernismo, una red transnacional de poetas que adherían a sus postulados estéticos. En este caso, habría que hablar también de postulados teóricos, ya que la doctrina neobarroca, formulada desde París por Severo Sarduy –y glosada, con diversos matices, por varios de los poetas que formaron parte del movimiento, como Roberto Echavarrén y Néstor Perlongher– tiene notorios cruces con algunos desarrollos del posestructuralismo francés, a los que luego me referiré. Una de las características de la red neobarroca es la posición desplazada de casi todos sus actores principales: Sarduy, cubano en París; Roberto Echavarrén, uruguayo en Nueva York; Eduardo Milán, uruguayo en Ciudad de México; Eduardo Espina, uruguayo en Texas; José Kozer, cubano en Nueva York, Málaga y Miami; Reynaldo Jiménez, peruano en Buenos Aires; Gerardo Deniz, nacido en Madrid y radicado en México desde la infancia; curiosamente, el libro neobarroco de la porteña Tamara Kamenzain, *La casa grande* (1986), fue escrito durante su breve exilio en México. La excepción en este panorama fue Arturo Carrera, que vivió continuamente en Buenos Aires desde finales de los sesenta. Néstor Perlongher, nacido en Avellaneda en 1949, vivió en São Paulo desde 1981 hasta su muerte, en 1992.

Estos desplazamientos tienen, en parte, relación directa con la ola de dictaduras militares que sepultó América Latina desde los golpes de Estado en Uruguay y Chile, en 1973; y en Argentina, en 1976. La decisión de Perlongher de abandonar Argentina fue consecuencia de su arresto y procesamiento en 1976, por su militancia en favor de los derechos de los homosexuales, movimiento incipiente por entonces en el Río de la Plata, del que Perlongher fue uno de los

pioneros. Los desplazamientos de los poetas del neobarroco respecto de su país de origen abarcaron también al exilio cubano, que empieza poco después de la revolución: Sarduy marchó a París en 1960 para estudios de posgrado y nunca regresó a Cuba; ese mismo año, Kozer abandonó La Habana y se radicó en Nueva York. Otro heredero peculiar de los originistas y de Lezama Lima, Lorenzo García Vega, vivió en Miami desde finales de los sesenta. De aquí se deduce otro de los rasgos particulares del neobarroco: fue el único movimiento literario en que los exiliados de las dictaduras militares confluyeron –sin desavenencias visibles– con los disidentes de la revolución cubana.

La complejidad de ese sistema fue, seguramente, el motivo por el cual las antologías oficiales del movimiento se realizaron a posteriori o bien obraron como cierre de su auge más que como manifiesto de su eclosión: *Transplantinos, muestra de poesía rioplatense*, selección y prólogo de Roberto Echavarrén, se publicó en México, en 1991; *Medusario, muestra de poesía latinoamericana*, editada por Roberto Echavarrén, José Kozer y Jacobo Sefamí (mexicano radicado en Estados Unidos), con un epílogo de Tamara Kamenzain, apareció, también en México, en 1996. Este último tiene dos prólogos, uno de Echavarrén y otro de Néstor Perlongher; en este, se razona la acuñación del término “neobarroso” y se lanzan consignas como “a la sedición por la seducción”, se habla de una “polifonía polisémica”, de una “manera rizomática” y de un “potlatch sensual del desperdicio”, pero en “el desperdicio de las naderías argentinas”, en el que el pliegue de Deleuze se vuelve un “drapeado” (Perlongher, 1996, p. 23).

Pero, ¿por qué neobarroso? Responde Perlongher: “Estas torsiones de jade en el jadeo sonarían rebuscadas y fútiles (...) en los salones de letras rioplatenses, desconfiados por principio de toda tropicalidad e inclinados a dopar con la ilusión de profundidad la melancolía de las grandes distancias del desarraigo” (Perlongher, 1996, p. 25). Rebajamiento o mezcla, deriva del oro al lodo, que, por otra parte, ya estaba presente en Quevedo: “Al asiento del alma suba el oro,/ No al sepulcro del oro el alma baje, / Ni le compita a Dios su precio

el lodo”, en el soneto 42 en la numeración de Blecua: Quevedo, 1969, p. 201). Y de lo universal a lo doméstico, en el doble sentido de nacional y de casero.

Es significativo, en *Medusario*, la apertura hacia el ámbito brasileño, el paso de lo hispano a lo latinoamericano: entre los poetas antologados están Paulo Leminsky y Haroldo de Campos. Este, traducido, en parte, por Perlongher, fue el agente fundamental en la convergencia entre neobarroco y poesía concreta brasileña. Por otra parte, Sarduy, en París, hibrida sus doctrinas con las producciones de algunos de los pensadores centrales del postestructuralismo. Entre finales de la década de 1960 y principios de la siguiente, las especulaciones sobre el barroco sobrevuelan los seminarios de Lacan (*Encore*, de 1972, tiene un capítulo sobre el barroco) y los estudios sobre semiología y retórica de Barthes: “Frente a la pobre ironía volteriana, producto narcisista de una lengua demasiado confiada en sí misma, puede imaginarse otra ironía que, a falta de un nombre mejor, llamaríamos barroca, porque juega con las formas y no con los seres, porque amplía el lenguaje en vez de reducirlo” (Barthes, 1972, p. 78). Más tarde, en 1988, Deleuze publica *Le pli*, estudio sobre el barroco centrado en Leibniz pero con una importante deriva hacia Mallarmé, el poeta que Lezama Lima y, antes, Alfonso Reyes, habían ubicado como el eslabón esencial entre Góngora y la poesía moderna en América Latina.

Si volvemos al mapa de los desplazamientos antes señalado vemos a Sarduy como excepción: es el único de los neobarrocos que se instala en Europa. En esto se diferencian de los novelistas coetáneos, varios de los cuales vivieron en Francia, España o Inglaterra. El caso más explícito de renuncia a Europa fue el de Néstor Perlongher en la crónica sobre el fracaso de su proyecto de hacer un posgrado en la Sorbonne. “Nueve meses en París”, publicada póstumamente, se abre de este modo: “En la segunda mitad de 1989, cometí el error (la imprudencia, fascinado cual niña proletaria por las luces benjaminianas de los pasajes de Lutecia) de aceptar, tras arduo trámite, una beca en París” (Perlongher, 2004, p. 169). La crónica está escrita con una evidente tesitura burlesca, cómicamente coloquial; doy algunos ejemplos:

“[Las francesas llevan] los pescuezos doblados por el peso de los collares. Y se pintan como puertas. Simulan, estoicas, ser muñecas de cera”. “Van con unos atuendos inverosímiles. ¡Unos tucitos!. Engominadas hasta la coronilla, andá a saber cuánto laqué se encajan en las castigadas mechas hasta entumecer los lóbulos del cerebelo” (p. 169). “Sabido es que los franceses raramente se bañan. En los museos se atiborran soperas (...), fuentes, esculturas y muros robados en los más exóticos lugares del mundo (...). Hay, en el Louvre, un cacho enorme de muro afanado prebabilónico. De todo, en fin. Pero bañeras, jamás”. “En París se practica un terrorismo de mostrador. Te acercás a la ventanilla [del banco] y ¡zas! ¡te muerden! (...) En comparación, los argentinos somos corderitos” (p. 170). “Intelectualmente tampoco pasa mucho (...) El extremo más escandaloso es Baudrillard, suerte de payaso de masas que, por dos o tres veces que la pega, se manda cuarenta mamarrachadas (...) Deleuze, de lejos lo mejor, es absolutamente inabordable (...) Eso es lo que nos pasa, nuestro error: nos fascinamos con personajes que en Francia son absolutamente marginales (...) Los que a nosotros nos gustan, en Francia, son los reventados...”. (p. 171). “El gran error de Hitler fue no haber destruido París. Lo único que la humanidad le iba a agradecer, el único buen recuerdo que podría haber dejado no lo dejó (...) ¿Por qué? Porque los soldados alemanes se perdieron en el Metro. (...) ¿Por qué no haber incendiado el Louvre, ese lugar roñoso?” (pp. 171-172) “... los franceses lo primero que aman es el francés. Es diferente que aquí, en la Argentina a nadie se le ocurriría amar el español (...) (p. 172) “Y los franceses, para joderle la vida a todo el mundo, han mantenido una lengua arcaica. La ortografía es un arcaísmo histórico. La mayor parte de las letras no se pronuncian (...) Con las letras que se desechan van amontonando infinitas letanías. De ahí que escriban tanto. En cambio, el español es un idioma infinitamente más moderno, donde la correspondencia entre lo que se dice y lo que se escribe es relativamente alta. Y uno lo simplifica cada vez más. Ellos no: al contrario, lo complican. Cada tres años cambian todo, para que el que no se entere se quede haciendo de boludo” (p. 173).

Al ir a París para comprobar que lo interesante no está allí sino en el país propio Perlongher retoma una línea moderna (o antimoderna) en la literatura latinoamericana del siglo XX, inaugurada por Miguel Ángel Asturias (que descubre en París el *Popol Vuh* y escribe a continuación las *Leyendas de Guatemala*) y Alejo Carpentier (quien piensa en lo “real maravilloso americano” después de convivir con la vanguardia parisina de los años veinte). Una línea que, sin embargo, no tenía antecedentes en el Río de la Plata, precisamente por lo “barroso”, es decir playo y escaso, del espesor histórico de la región. Perlongher va a París para descubrirse resistente al papanatismo rioplatense respecto de Europa, y habla a la vez desde sus dos nacionalidades, la argentina nativa y la brasileña de adopción: “Ir a un banco brasileño –sábese que los brasileños fingen (imperturbablemente falsos) ser amables a toda costa– es un placer, al lado de ir a un banco francés” (Perlongher, 2004, p. 170); o bien: “Si Brasil es un lugar donde uno no precisa vestirse, ya que el abismo social es tan marcado que con cualquier trapito un sujeto de clase media se vuelve automáticamente un dandy, en Francia (...) sucede lo contrario” (p. 169). Pero también: “Es diferente que aquí, en la Argentina a nadie se le ocurriría amar el español” (p. 172). Se dictamina que el escritor latinoamericano ya no necesita ir a París, puesto que lo mejor del pensamiento francés pertenece al pasado y al autor que, por compulsión mitomaniaca, se venera en Buenos Aires, en París no es más que “un reventado”. Todo esto sucede a finales de los ochenta, cuando quedaba ya poco del París efervescente de los dos décadas anteriores, en las que Sarduy se había insertado. Si es verdad que el neobarroco tiene algunos rasgos que pueden recordar al modernismo, podría decirse que Perlongher cierra definitivamente la fascinación tradicional por lo parisino que todavía obraba con fuerza reivindicativa y provocadora en Rubén Darío.

Perlongher tenía cuarenta años cuando escribió esa crónica de tardío estudiante frustrado. Un poco más tarde, el mismo año de su muerte, 1992, escribió, en un tono muy distinto, un artículo sobre “la religión de la ayahuasca”, el culto conocido como del Santo Daime, que se practica junto

con la ingestión del mencionado narcótico. Aunque es evidente que se basa en sus propias experiencias, que marcaron la última etapa de su producción, notoriamente los poemas de su último libro, *Aguas aéreas* (1990), Perlongher escribe ahora como un antropólogo y cita a numerosas autoridades: Schultes y Hoffman, Marion Aubrée, Jean-Pierre Chaumeil, Marlene Dokin, Felix Guattari, Timothy Leary, Vittorio Lanteranari, Vera Froes. Perlongher se inserta en la larga serie de poetas y escritores de la modernidad que experimentaron con narcóticos, la que va desde De Quincey y Baudelaire a Henry Michaux, Artaud, Walter Benjamin y William Bourroughs, pero no escribe como poeta sino como antropólogo. En realidad, esa posición ya la había adoptado en otro texto titulado “Poesía y éxtasis”: “El poeta hace versos que no se entienden. Ello porque instalan el recurso mágico de su resonancia en otro estado de conciencia, en un estado de conciencia cercano al trance en el que se envuelve el que escribe, en el que él escribe y aspira a envolver al que lee, en el que se envuelve (de últimas) el que lee” (Perlongher, 1997, p.149). Esta poética del hermetismo es de raíz mallarmeana y, según William Rowe, pueden relacionarse con la idea deleuziana de “representación orgiástica” y con la “experiencia visual producida por la ayahuasca” (Rowe, 2016, p. 590).

Pero en el breve ensayo “La religión de la Ayahuasca” el tono es científico:

Considerado sagrado y venerado como tal, el potente brebaje, capaz de producir visiones celestes y desplazamientos cósmicos, es de uso inmemorial entre los pueblos de Amazonia Occidental, en territorios hoy pertenecientes a Brasil, Perú, Colombia, Ecuador y Bolivia. Llama la atención la expansión del consumo ritual de ayahuasca primero en áreas rurales y suburbanas de población mestiza (proceso verificado sobre todo en el Perú) y actualmente al corazón de las grandes ciudades brasileñas. Este pasaje de uso tribal a un uso urbano se realiza, en el Brasil, a través de dos nuevas (aun cuando no incipientes) formaciones religiosas: la *União do Vegetal* y el *Santo Daime*. (Perlongher, 1997, p. 156)

El mapa de la zona donde se practica la ingesta de ayahuasca y las religiones sincréticas vinculadas a ella es, como se ve, el de la amplia región amazónica, y Perlongher la asocia a una tendencia señalada por Guattari: frente a la “droga solitaria del capitalismo” se distingue “el modo colectivo” del “chamanismo”. Sobre esta base, Perlongher agrega:

Lo interesante del Santo Daime es que se trata de una ritualización religiosa moderna de un uso de *plantas de poder* tenido por primitivo y tradicional. Al irrumpir en las modernas sociedades urbanas, el Santo Daime rasgaría, con la amenaza de la fe divina, el sórdido circuito de la droga. Al mismo tiempo, esta experiencia contemporánea parece iluminar un elemento extático presente, aunque borrado, en la *cultura de la droga*. (Perlongher, 1997, p. 157).

Esta “Iglesia Nativa Americana”, que se constituye a finales del siglo XIX, surge del encuentro de

Raimundo Irineu Serra, negro del Maranhão –región de fuerte incidencia espiritual afrobrasileña–, tomando la bebida con el peruano Crescenio Pizango, quien la había heredado de los incas, recibe la anunciación de Nuestra Señora de la Concepción, Reina de la Floresta– pero que es también Iemanjá y Oxum, divinidades acuáticas africanas y todas las formas de la Divina Madre (. . .). En la cima de un complejo, rico y proliferante Olimpo nativo –que se permite incluir, al lado de la Virgen María, a Buda, Krishna y hasta Mahoma– se alza el Maestro Juramidam, suprema divinidad forestal; el sincretismo tiene más de simultaneidad que de jerarquía rígida. (p. 158).

La diferencia de tono y de asunto entre la crónica parisina y el breve ensayo sobre la religión de la ayahuasca es significativa: a la crónica de la caída del fetiche europeo para el poeta argentino sigue la enérgica reivindicación de un culto popular latinoamericano, practicado en una zona de la que el Río de la

Plata no forma parte. Perlongher no teoriza acerca de la necesidad de pensar en términos continentales o subcontinentales por encima de las adscripciones nacionales pero practica, en sus últimos años, una escritura antropológica en la que el científico no se ubica fuera del objeto de estudio sino que se integra en él, como individuo y como poeta. La religiosidad popular latinoamericana, mezclaba para Rubén Darío, la índole nativa, la española y el catolicismo:

la América del grande Moctezuma, del Inca,
la América fragante de Cristóbal Colón,
la América católica, la América española,
la América en que dijo el noble Guatemoc:
“Yo no estoy en un lecho de rosas”... (Darío 1985, p. 256)

Perlongher aborda otro sincretismo, al que suma el ámbito brasileño, el componente afroamericano y la ingesta del narcótico. El gesto es, sin embargo, comparable: la búsqueda de una índole latinoamericana en la que el poeta se agrega a una identidad colectiva; en el caso de Perlongher, en desmedro de la carrera profesional y la literaria individual, si esta tiene que pasar necesariamente por la experiencia europea. Como en los años treinta y cuarenta habían hecho Asturias y Carpentier, o en los cincuenta y sesenta José María Arguedas, Perlongher parece decir: lo interesante está aquí y es lo nuestro. Todo el resto es literatura.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland (1972): *Crítica y verdad*; trad. de José Bianco; Buenos Aires: Siglo XXI.
- Darío, Rubén (1985): *Poesía*; Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Paz, Octavio (1991): *El arco y la lira*, en *Obra completa*, vol. 1. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Perlongher, Néstor (1996): “Prólogo”; en Roberto Echavarren, José Kozer y Jacobo Sefamí (eds.): *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. México: FCE.
- Perlongher, Néstor (1997): *Prosa plebeya, ensayos 1980-1992*; Buenos Aires: Colihue.
- Perlongher, Néstor (2004): *Papeles insumisos*; Buenos Aires: Santiago Arcos.

Quevedo, Francisco de (1968): *Obra poética*; edic. de J.M. Blecua; Madrid: Castalia.

Rowe, William (2016): "La poética de *Aguas aéreas*: lo múltiple y lo uno", en *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 93, nº 6; Liverpool: Liverpool University Press.

Posfacio a la transgresión

• • •

Gonzalo Aguilar

Los conceptos viajan y en sus valijas llevan toda una miríada de razonamientos, tradiciones y experiencias: "différance", "homo sacer" o "gender" evocan autores, movimientos y hasta estructuras de pensamiento que hacen filtrar sus exigencias una vez que se los usa. Aunque en general se suele lamentar que en la periferia se repiten o reproducen teorías debido a la dependencia con el conocimiento y el poder generados en las metrópolis, también puede argumentarse que los conceptos en sus viajes cambian (como sucede en todo viaje) y que estos usos implican también modos desde la periferia de inscribirse en la universalidad, transformándola o ampliándola. Porque los conceptos, como las personas, viajan pero, a diferencia de ellas, pueden ser clonados para armar nuevas constelaciones o relocalizaciones. Es lo que sucede con una palabra que se ha convertido en un verdadero mantra: la transgresión.

Pocos conceptos han tenido tanto prestigio a lo largo del siglo XX como el de transgresión. Erigido como una palabra casi mágica en la cultura francesa a partir de la lectura del Marqués de Sade y el Conde de Lautréamont, no podrían entenderse los aportes de Georges Bataille, de Jacques Lacan, del surrealismo y de otros teóricos y artistas sin la existencia del término. En los

avatares que ha tenido el concepto (y que llegan a Roland Barthes, Michel Foucault y Jacques Derrida por mencionar a los más importantes), la difusión de la obra de Georges Bataille ha sido clave en las connotaciones y asociaciones que suscitaba el uso de la palabra. Autor de clásicos como *El erotismo* o *La parte maldita*, la presencia de Bataille, y de la transgresión en América Latina, se puede observar tanto en la producción crítica como en la narrativa y en la poesía.¹ Mi intención no es hacer un estudio de la utilización del término en Latinoamérica sino observar algunas lecturas que se hicieron en la década del sesenta y a pensarlas desde el nuevo paradigma que se instaura desde nuestro presente, en el que vivimos el *crepúsculo de la transgresión*.

La transgresión después de haber sido un sol incandescente del pensamiento del siglo XX comienza su camino crepuscular hacia fines de siglo, y no solo por el paso a primer plano de pensadores que simplemente excluían el término como Gilles Deleuze y Félix Guattari o que directamente lo atacaban (como es el caso de Judith Butler), sino por diversos hechos que se dieron de manera sucesiva o paralela y que no vienen del campo de las discusiones teóricas sino de la política y la vida cotidiana.² Estas transformaciones incluyen desde el acceso generalizado a la antes prohibida pornografía hasta los nuevos modos de vida de la burguesía ya no tan atados a una ética del ahorro,

y también a otros dos elementos que considero centrales: la ampliación del concepto a prácticas de la sociedad del espectáculo y al cambio en la relación con la ley en un crisis generalizada tanto del código civil como de los preceptos religiosos (principalmente del catolicismo).

En los años noventa, en pleno apogeo del neoliberalismo, el término *transgresor* comenzó a usarse para aquellos que desobedecían a una suerte de sentido común político instalado que ponía el cambio y el dinamismo social en la izquierda. En la Argentina, por ejemplo, revistas del espectáculo muy populares, como *Gente y la actualidad*, usaban esa palabra para describir al presidente Menem y a otros personajes del establishment. El hecho de que fuera peronista y estuviera llevando adelante las reformas neoliberales que perduran hasta el día de hoy han sido una transgresión (o traición desde otro punto de vista menos celebratorio) que pocos se han atrevido a analizar. Aunque tuviera que ver con lo impensable, el término comenzó a usarse para cualquier infracción o simple modificación y encontraba una justificación complementaria en cómo el mercado -en el crecimiento desmesurado de esos años- celebrara en su lenguaje publicitario a la transgresión sobre la norma. Por eso no es sorprendente que, en los últimos años, el concepto haya servido en los medios y en las redes para referirse a figuras políticas de la antipolítica que critican la democracia como sistema.

El segundo hecho es más importante y más contundente en la impugnación del término. En 2015 tuvo lugar en diversas ciudades latinoamericanas la marcha "Ni una menos" que tenía como fin denunciar la violencia machista contra las mujeres además de poner en escena reivindicaciones del feminismo, el género y la disidencia sexual.³ Como defensa a las violencias ejercidas sobre las mujeres, las feministas pedían una reforma del sistema judicial y una

1 Aunque no es el lugar para hacer una historia de la recepción de Bataille en América Latina, la publicación en 1960 de *El erotismo* por la prestigiosa editorial argentina Sur (sólo tres años después de su publicación en Francia), es un hito importantísimo. La traducción le corresponde a María Luisa Bastos y sin duda Victoria Ocampo -quien era amiga de Roger Caillois y Alfred Métraux- tuvo que ver con la elección del texto. También es muy importante la circulación en España de *El erotismo*, publicado en 1979 por Tusquets, en traducción de Toni Vicens. En 1974, otra editorial muy prestigiosa, publica *Obra escogida*, una amplia selección de textos realizada por Mario Vargas Llosa.

2 Bataille figura muy poco en los escritos de Deleuze, ausencia que contrasta con la presencia que tiene en pensadores que le son contemporáneos como Foucault, Barthes o Derrida. Para ver una crítica de Deleuze desde una óptica batailliana, que gira alrededor del concepto de falta, puede verse "El acta Bataille" de Philippe Sollers en *Bataille*, Barcelona, Mandrágora, 1976. La conceptualización de Butler sobre la transgresión varía a través de sus textos y es muy extensa como para analizarla aquí. Ver la crítica a Julia Kristeva en *El género en disputa*, Buenos Aires, Paidós, 2016, pp.173ss.

3 "Ni una menos" un colectivo feminista argentino, pero la consigna sirvió para marchas multitudinarias contra la violencia de género que se realizaron en toda Latinoamérica.

aplicación de la ley. Ya había sucedido de alguna manera con la sanción de la Ley de matrimonio igualitario, en 2010. Las transgresiones ya no se sostenían como tales sino que pedían el amparo, la modificación o la protección de la ley. En esas luchas, la ley cumple un papel muy diferente al papel restrictivo y negativo que se le asignaba en la lógica de la transgresión.

Otros elementos podrían ser considerados para determinar la debilitación del concepto como ser la retirada del pecado y de la Revolución, dos instancias que, de alguna manera, podrían revitalizarlo (sobre todo el primero porque se sabe que, desde Sade hasta Bataille, el concepto ha tenido claras resonancias religiosas y heréticas). La transgresión, dependiente tanto de la ley romana que funda la sociedad occidental como de los mandatos católicos de castidad y pudor, pierde su lugar en una época en que se anuncian nuevas formas que ya no encajan en las tradiciones patriarcales y del malditismo artístico.

De todos modos, si la transgresión atraviesa buena parte del siglo XX de la mano del surrealismo y del malditismo estético, es en los años sesenta que encuentra su formulación teórica más articulada. Para muchos teóricos de lo latinoamericano (Severo Sarduy, Silviano Santiago, Raúl Antelo) y hasta para muchos narradores (Julio Cortázar, Salvador Elizondo, Mario Vargas Llosa), el concepto de transgresión –en la propuesta de Georges Bataille– fue fundamental para entender la *diferencia* latinoamericana. Sin embargo, en esos mismo años estuvieron también quienes vieron sus límites éticos, políticos, estéticos y hasta humanistas, como el mexicano Juan García Ponce y la argentina Alejandra Pizarnik.

Transgresión y neobarroco: Severo Sarduy

Severo Sarduy llegó a Europa en 1960, poco tiempo después de que en su país de origen (Cuba) se produjera la Revolución. Sarduy vivió hasta el fin de su vida en París desde donde difundió la literatura latinoamericana y se integró al grupo *Tel Quel*, uno de los más importantes de la producción

teórica francesa, esto es, mundial. Pareja del editor François Wahl, el escritor cubano tuvo un diálogo intenso con varios integrantes de la revista y esta huella se hace evidente en su primer libro de ensayos *Escrito en un cuerpo*, de 1969. Ya desde la contratapa, en la serie de autores agrupados (“Sade, Bataille, Cortázar, Elizondo, Fuentes, Donoso, Góngora, Lezama”), se ve la voluntad de inscribir a Latinoamérica al lado de Sade y Bataille en una enumeración que no plantea un árbol genealógico pero sugiere un aire de familia. Relativamente conocido en ese entonces por su novela *De donde son los cantantes* (de 1967), la fluidez con la que Sarduy se vale de Lacan o Bataille lo legitima a él como *embajador de la teoría*. Estos embajadores no sólo introducen en la periferia las innovaciones metropolitanas sino que representan en las metrópolis a los escritores de la periferia, tamizados por teorías de validez mundial. A menudo estas funciones, aunque complementarias, se encuentran separadas: Roger Caillois y Victoria Ocampo, por ejemplo, el primero introduciendo a los autores latinoamericanos en Francia, la segunda traduciendo a escritores franceses y eventualmente invitándolos a pronunciar conferencias. Cuando un latinoamericano intenta hacer estas operaciones en la metrópolis, corre con mucha desventaja, pero el hecho de que Sarduy gravitara alrededor del grupo de *Tel Quel* y estuviera en pareja con su editor François Wahl, lo lleva a componer un libro que no solo presenta autores latinoamericanos al público francés (el *boom* estaba todavía en curso) sino que reseña una novela reciente de un autor francés (*Compact* de Maurice Roche, 1966) que todavía no había sido traducida al castellano.⁴ *Escritos sobre un cuerpo*, de todos modos, no se edita en francés sino en la editorial Sudamericana, de Buenos Aires, una de las más importantes del *boom* (la misma que había publicado, por ejemplo, *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez). Señal de que los esfuerzos de Sarduy por jugar un doble rol no estaban siendo recompensados.

4 Hasta donde pude averiguar todavía no ha sido traducido.

El primer ensayo del libro de Sarduy lleva por título “Del Ying al Yang (Sobre Sade, Bataille, Marmori, Cortázar y Elizondo)” y si bien no es incluido en la lista de autores, la lectura de Lacan, y su “Kant con Sade” es fundamental para sostener que “por coincidir con su propio fantasma el perverso transgrede toda ley”.⁵ Si la transgresión sadiana es atea y revolucionaria (sin Dios y sin Rey), al exponer a Bataille, Sarduy reintroduce la presencia religiosa a través de la nociones de *éxtasis* y *horror*. Ambas describen la experiencia que Bataille (y también sus lectores) experimentan –o deberían experimentar– ante unas fotos de *Las lágrimas de Eros*, particularmente las de Leng Tch’e, una tortura china que fue registrada por Louis Carpeaux en 1905 en Pekín.

Sarduy lleva su argumentación sobre el goce al límite: el goce impugna toda moral y disuelve la contradicción entre vida y muerte (el “punto del espíritu” del que habla Breton en su *Segundo manifiesto*). El nexos entre goce y terror que produce la foto se refuerzan en el argumento de Sarduy por dos narraciones: *Farabeuf* del mexicano Salvador Elizondo (que tiene como tema justamente esas fotos) y nada menos que *Rayuela* de Cortázar, donde un personaje lleva las fotos de la tortura referidas por Bataille en su bolsillo. Como escribió Bataille, citado por Sarduy, “la alegría y el terror anudaron en mí un lazo que me asfixió. Me asfixiaba y gemía de voluptuosidad. Mientras más esas imágenes me aterrorizaban, más gozaba al verlas”.⁶ Tanto *Farabeuf* como *Rayuela* y el propio Sarduy investigaban ese nexos y se adentraban en zonas conflictivas que hoy sin duda provocarían resistencia: el goce más allá de toda moral, la celebración de la transgresión como modo de oponerse a la ley.

Sin embargo, acto seguido, Sarduy pasa del cuerpo a la escritura y sostiene que la transgresión más profunda, la más antiburguesa, es el lenguaje que habla o escribe sobre sí mismo. Sobre esta torsión, Sarduy concibe su poética del

barroco que sí sería una característica latinoamericana, aunque no es difícil ver las huellas de Tel Quel en ese razonamiento. Frente a un habla utilitaria, económica y con fines comunicativos, se erige la lengua barroca del exceso y el derroche.

En la misma línea se ubica Silviano Santiago, con una clara impronta derridiana, en su ensayo “El entre-lugar del discurso latinoamericano”, fechado en 1971. La escritura del “entre lugar” es de segundo grado y sus operaciones son la traducción global, pastiche, parodia, digresión y una antropofagia generalizada. El escritor latinoamericano –para Santiago– es un lector que reescribe y en ese proceso, transgrede. Un ejemplo dado por Santiago es Borges: “A presença de Menard –diferença, escritura, originalidade– instala-se na transgressão ao modelo, no movimento imperceptível e sutil de conversão, de perversão, de reviravolta”. Si la Ley es el texto colonial o neocolonial, “o artista latinoamericano aceita a prisão como forma de comportamento, a transgressão como forma de expressão”. La transgresión no es la abolición de la ley sino su suspensión temporaria. Es más bien un mecanismo vacío que establece un mecanismo de comportamiento ante la Ley: su legitimación está dada por el horizonte de la Revolución. En la actualidad, ante la evaporación de ese horizonte, no se pide la suspensión de la ley sino su modificación. Sarduy percibe la necesidad de ese horizonte cuando cierra su influyente ensayo “El barroco y el neobarroco” con el capítulo “Revolución”: “barroco que recusa toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida. Barroco de la Revolución”.⁷ El movimiento era audaz no sólo porque borraba la referencia a la única Revolución realmente existente (ocurrida además en su propio país) sino porque *hipostasiaba* el lugar de América Latina tal como lo hacía Silviano Santiago a partir de la idea de la transgresión.

5 Severo Sarduy: *Escritos sobre un cuerpo* (Buenos Aires, Sudamericana, 1969), incluido en *Obras III: Ensayos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, p.32

6 , p.36

7 En *Obras III*, op.cit., p.426. El ensayo fue incluido en *América Latina en su literatura*, compilación de César Fernández Moreno, México, Siglo XXI, 1973.

Los límites

En un principio, podría parecer que mientras en el terreno de la creación artística la transgresión tiene un valor positivo, no lo tendría en otros discursos y mucho menos en la sociedad donde el discurso dominante es normativo. Sin embargo, algunos escritores ya plantearon en ese periodo algunas reservas en el uso del concepto.

Por eso mismo me interesa señalar las críticas a la transgresión que hicieron algunos poetas o narradores.

En México, Juan García Ponce –estudioso y uno de los introductores de Bataille en México– se distancia de la posición contemplativa y cerebral que el narrador de *Farabeuf* de Salvador Elizondo tiene ante la foto de la tortura china. En un principio, el cuestionamiento de García Ponce surge a propósito de los límites de la conducta del libertino y al hecho de que –en su búsqueda del placer– convierte al otro en objeto.⁸ García Ponce desplaza esta consideración sobre el placer y las relaciones sexuales de la esfera de la naturaleza humana a una dimensión social y política: qué significa extraer goce de la foto de un torturado en una sociedad como la mexicana en la que se practica la represión y la tortura (la referencia más importante es la Masacre de Tlatelolco en 1968). Según Graciela Gliemmo, “en *Crónica de la intervención* [la novela de Juan García Ponce], en la que todo un conjunto de elementos perversos se vuelve prolífico, el sadismo está borrado en el mundo privado y condenado en el mundo público [...] lo que en la novela erótica europea se da a través de la reescritura de la huella sadéana (azotes, violaciones, todo tipo de castigos) aquí se corre de eje y se lee en el horizonte social. La muerte, las víctimas de la novela, aquellas que no entran en un fin

natural o en el suicidio, mueren durante Tlatelolco y las descripciones de los cadáveres produce en el testigo que relata una reacción de rechazo”.⁹ En el planteo de García Ponce, el nexo entre goce y terror se quiebra porque supone una doble posición (de actor y espectador) con efectos catastróficos en el espacio público: ¿cómo sería reflexionar sobre la imagen de la tortura china desde aquel que es torturado? La lógica de la transgresión queda así confinado al espacio de las relaciones íntimas y siempre con un cuidado del otro que el sadismo –siempre en la concepción de García Ponce– parece suprimir.

Pero tal vez la impugnación más sorprendente del paradigma de la transgresión esté en el poema en prosa “La condesa sangrienta” de Alejandra Pizarnik. Sobre todo porque Pizarnik pertenece a esa generación de escritores argentinos que ha sido marcado por el surrealismo y de hecho su texto se inspira en *Erzsébet Báthory la Comtesse sanglante* de Valentine Penrose, escritora surrealista. El relato de Pizarnik se divide en diferentes capítulos, casi todos ellos con epígrafes de figuras del panteón surrealista: Arthur Rimbaud, el Marqués de Sade, Charles Baudelaire, René Daumal, Antonin Artaud. De los latinoamericanos, sólo está Octavio Paz quien fue muy cercano a los surrealistas. La “belleza convulsiva” de la que hablaba Breton aparece ya en la primera página (“la belleza convulsiva del personaje”, p.113) así como la *petit morte* a la que hace referencia Bataille: “morir de esa muerte figurada que viene a ser el orgasmo”.¹⁰

Pizarnik narra los acontecimientos de la condesa Bathory que llegó a asesinar en su castillo a 610 mujeres después de torturarlas y a someterlas a los más horribles tormentos. La narradora consigna los hechos con una mirada impasible y los dota de un tenor poético: como dice María Negroni, “si algo ha aprendido Pizarnik de Erzébet es esto: el poema se debate entre

8 Ver “Literatura y pornografía” en *Imágenes y visiones*, México Vuelta, 1988, pp.105-115. Juan Antonio Rosado hace una lectura muy inteligente en “Juan García Ponce y el discurso de la Transgresión” en *Estudios* 60-61, Primavera - Verano 2000.

9 Graciela Gliemmo: “*Crónica de una intervención: el desnudo de una escritura*” en *Hispanamérica*, número 58, 1991.

10 p.120 (texto Pizarnik?)

lo bello y sus monstruos”.¹¹ Sin embargo, sin que el lector pueda percibirlo, se agazapa a lo largo del texto un distanciamiento que no es una afirmación de los actos de la condesa sino una condena: una “belleza inaceptable” escribe Pizarnik al final y agrega un párrafo anticlimático:

Como Sade en sus escritos, como Gilles de Rais en sus crímenes, la condesa Báthory alcanzó más allá de todo límite, el último fondo del desenfreno. Ella es una prueba más de que la libertad absoluta de la criatura humana es horrible (p.137)

César Aira explica este cierre con la cita de una carta en la que Pizarnik habla de su “primer –y último, espero– encuentro con el sadismo, que no comprendo, que nunca comprenderé” y aclara: “su idea de las relaciones humanas –escribe Aira– era más convencional, con valores como la ternura, la comprensión, la camaradería [...] que los exhibiera una artista trágica y genial, empero, las envolvía en un aura de milagro”.¹² Como en García Ponce, la transgresión parece subsumida en una ética sádica que el surrealismo veneró pero que Pizarnik encuentra inviable. Puede haber belleza en la crueldad (y de hecho el texto se apoya en ella), pero hay un fondo de piedad que debe ponerle freno para que no se transforme en horrible. El museo de las transgresiones, a las que Pizarnik entra con *La condesa sangrienta*, encuentra un límite: ¿se trata de la piedad, la comprensión, la ternura? No queda claro en el texto. Es como si la autora no hubiese tenido una respuesta y hubiera preferido dejarle la última palabra al lector. Pero tanto Pizarnik como García Ponce al desconfiar de la fascinación que la transgresión ejerció sobre sus contemporáneos, anuncian los tiempos por venir. No porque haya que descartarla, sino porque un concepto que expresa antes que nada un

mecanismo vacío no merece una veneración acrítica. Antes que acomodarse a la comodidad de la dicotomía, ellos se preguntaron sobre los límites del concepto y las posibilidades de ver su aplicación en todos sus matices y en las prácticas culturales localizadas. Algo que no siempre se hace cuando los conceptos viajan de las metrópolis a las periferias.

Referencias bibliográficas

- Aira, César: “Alejandra Pizarnik” en *Cuatro ensayos*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2020.
- Bataille, Georges: *El erotismo*, Buenos Aires, Sur, 1960.
- Bataille, Georges: *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets, 1981.
- García Ponce, Juan: “Literatura y pornografía” en *Imágenes y visiones*, México Vuelta, 1988.
- Gliemmo, Graciela: “Crónica de una intervención: el desnudo de una escritora” en *Hispanamérica*, número 58, 1991.
- Negroni, María: *El testigo lúcido*, Buenos Aires, Entropía, 2017.
- Pizarnik, Alejandra: “La condesa sangrienta” (*Diálogos*, México, 1965) en *Textos selectos*, Buenos Aires, Corregidor, 1999.
- Rosado, Juan Antonio: “Juan García Ponce y el discurso de la Transgresión” en *Estudios* 60-61, Primavera - Verano 2000.
- Santiago, Silviano: “O entre-lugar do discurso latino-americano” en *Uma Literatura nos Tropicis: Ensaio Sobre Dependência Cultural*, São Paulo, Perspectiva, 1978.
- Sarduy, Severo: *Obras III: Ensayos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Sarduy, Severo: *Escritos sobre un cuerpo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969.

11 María Negroni: *El testigo lúcido*, Buenos Aires, Entropía, 2017, p.62.

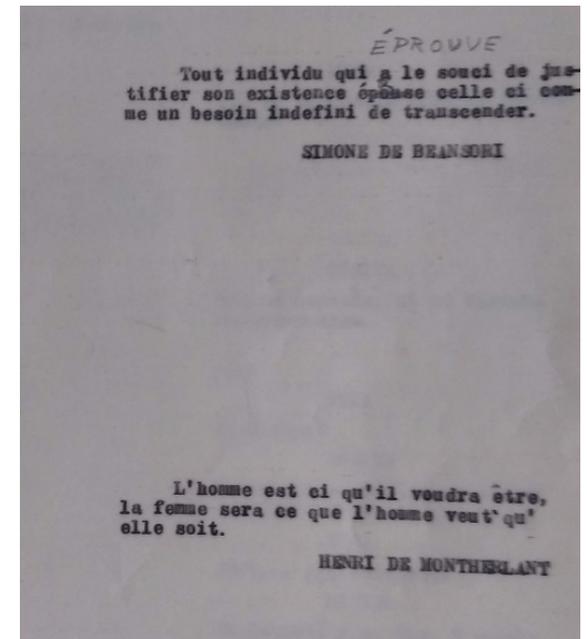
12 César Aira: “Alejandra Pizarnik” en *Cuatro ensayos*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2020, p.65.

Cuerpo de letra. Apuntes feministas al sesgo del guion cinematográfico

• • •

Julia Kratje

Una biblioteca feminista irrumpe en el cine argentino, a comienzos de los años 70, de la mano de María Luisa Bemberg. Aunque no es la única, Simone de Beauvoir recibe, por entonces, una atención privilegiada. La cineasta todavía no había dirigido películas, pero sí escribió un guion que marcaría un quiebre. No sólo porque incorpora bibliografía teórica a una ficción (algo que sucedía a cuentagotas, descontando los documentales del cine político militante) sino porque los libros que la protagonista lee son los mismos



Epígrafes del guion de *Crónica de una señora*

títulos que el movimiento de liberación de las mujeres venía traduciendo y discutiendo en círculos de concienciación. Es que Bemberg, justamente, fue una lectora pionera. Entre su vida personal y las alianzas colectivas, el primer libro cinematográfico que lleva su firma despliega algunas pistas de sus predilecciones literarias, que son, también, las de otras mujeres de su generación que marchaban codo a codo y con la obra cumbre de Simone de Beauvoir bajo el brazo.

—Escribir, para María Luisa Bemberg, ¿es un capricho, un juego fascinante?

—Yo preguntaría, mejor, si porque tengo dinero, escribir se transforma en un capricho. ¿Hace falta morir de hambre para escribir? Escribo por necesidad, y lamento no haber empezado antes. Creo que es una vocación que tenía latente hace mucho tiempo, pero que por pereza o dejadez no cumplí.

—¿Lo lamenta?

—Sí, lo lamento. Creo que perdí mucho tiempo.¹

El trazo de Bemberg atesora el gesto: revisar obsesivamente, con extremo cuidado, cada renglón. No se trata de hacer borrón y cuenta nueva sino de corregir, tachar, reescribir. Con su pluma anota en imprenta mayúscula, apenas inclinada a la derecha, hacia adelante y en letra clara para eventualmente pasar en limpio las correcciones: “*éprouve*” en vez de “*épouse*”, según figura en la cita a máquina que ella misma se encargó de tipear.² “*Tout individu qui a le souci de*

justifier son existence éprouve celle-ci comme un besoin indéfini de se transcender”, afirma el epígrafe anclado en el humanismo existencialista que recorría las calles y los cuartos proclamando la libertad como una perpetua superación en busca de otras conquistas vitales. Haciendo gala de su proverbial impaciencia, la guionista pasa su lapicera más de una vez sobre la “u”, que al principio le había salido con forma de “v” corta, como si el apuro la llevara a los saltos por el abecedario dejando una marca de su posición adelantada. El archivo conserva el deslizamiento de la vista por el papel. Concentrada en señalar la equivocación —“*épouse*” significa “esposa”; “*éprouve*”, en cambio, se traduce como “*experimenta*”—, focalizada en cada detalle, perfeccionista como ella era, no alcanza a percibir el error en el nombre propio. La cita en francés aparece firmada por una tal “Simone de Beansori”. De nuevo, permutaciones entre la “u” y la “v”. El psicoanálisis o la grafología a lo mejor puedan sacar sus conclusiones del caso. Antes que hablar de cegueras involuntarias o piruetas del inconsciente, lo que me interesa del lapsus es otra cosa.

¿Cómo pudo pasar por alto el apellido de la autora? Porque ni siquiera el desacierto bien pronunciado suena parecido. Es imposible que no la conociera. Lo más probable, incluso, es que haya leído su obra en el idioma original. En su habla, en su pensamiento, en sus intereses Bemberg era casi francesa. Moría por “lo francés”.³ En efecto, las referencias teóricas y literarias de su primer guion, el de *Crónica de una señora*, filmado por Raúl de la Torre en 1971,⁴ cierran filas en torno a la lengua que gozaba de mayor prestigio entre las letras y la cinefilia

1 Fragmento de una entrevista realizada por Renée Sallas a Graciela Borges y a María Luisa Bemberg, publicada en la revista *Para Ti*, con fotos de Gabriel Alvarado, con antelación al rodaje de *Crónica de una señora* (Archivo Bemberg, s. f.).

2 Agradezco a Agustina Tanoira, y por su intermedio a la Fundación Bemberg, por el acceso a materiales de archivo y de prensa. También, quiero agradecerle por responder a mis inquietudes y por compartirlas con una de las hijas de María Luisa Bemberg, quien amablemente me ayudó a esclarecer algunos puntos específicos abordados en este texto. ¿Qué texto?

3 Los padres de María Luisa Bemberg eran argentinos y ambos hablaban en alemán. Lo hacían cuando no querían que los demás entendieran lo que se estaban diciendo. Bemberg, en cambio, nunca tuvo afinidad con “lo alemán”. Ni siquiera pronunciaba una sola palabra en alemán. No le interesaba.

4 Con este film, “el director dejó de lado las improvisaciones que tanto le atraían y utilizó un guion de hierro. Sólo a la protagonista y a Lautaro Murúa les permitió ensayar juntos desde pocas semanas antes del rodaje”, observa Andrés Insaurrealde (2005, p.386). Además de los cambios ligados a la improvisación, *Crónica de una señora* introduce una cesura en la obra de Raúl de la Torre con respecto a la presencia de mujeres en roles protagónicos.

rioplatenses –el francés–, en la que escribieron Eduarda Mansilla, Delfina Bunge y Victoria Ocampo, para expresarse con relativa soltura y libertad de movimiento en el vaivén de las tradiciones de la élite porteña y las aspiraciones cosmopolitas, y también algunas guionistas, como Beatriz Guido y Vlasta Lah, atraídas por la *nouvelle vague* o por la poesía de Charles Baudelaire.⁵ Habituada a vivir entre esas lenguas, permeable a las contaminaciones, Bemberg viaja de un idioma a otro y, sin quererlo, termina deformando el apellido extranjero (pero también el nombre de pila del “señor de Montherlant”, como lo apoda Simone de Beauvoir, el otro abajo firmante, pues convierte la “y” griega en “i” latina). Como sea, dos personalidades francesas, sin lugar a duda antagónicas –la autora de *El segundo sexo* (*Le Deuxième Sexe*, 1949) y el responsable del enunciado misógino–, escoltan el ingreso al libro cinematográfico. La primera página instala, así, una provocación: el tono irónico, incisivo, indeclinable se acentúa por el diseño que agudiza el contraste –o, más bien, la franca contienda ideológica–, al graficar el abismo que separa ambas posturas.⁶

Dice Sylvia Molloy:

-
- 5 Tal como escribe Nora Catelli: “Desde los inicios mismos de la Argentina ha existido una fuerte tendencia a considerar la «lengua nacional» como algo optativo, en coexistencia problemática con otras opciones posibles, opciones que, debido a la composición demográfica del país, se han pensado, en la inmensa mayoría de los casos, como opciones europeas” (2020, p. 61).
- 6 La cita de Simone de Beauvoir sostiene: “Todo individuo que tenga la preocupación de justificar su existencia, la experimenta como una necesidad indefinida de trascenderse” (2005, p.31). Se encuentra hacia el final de la Introducción de *El segundo sexo*. Por otro lado, si bien la fuente original de donde se toma la cita de Henry de Montherlant no se pudo hallar al pie de la letra, el extracto seleccionado por Bemberg (“El hombre es lo que quiere ser; la mujer será lo que el hombre quiera que ella sea”) podría ser una variación de una frase pronunciada en la novela *Les Jeunes Filles* (1936), que reza: “*Le garçon sait que son avenir sera ce qu’il voudra; la jeune fille sait que son avenir sera ce qu’un homme voudra*” (“El niño sabe que su futuro será lo que quiera; la niña sabe que su futuro será lo que un hombre quiera”). O, quizás, simplemente es una adaptación hecha a partir de lo que la memoria de la cineasta retuvo en el contexto de la crítica feminista de esos años. Aunque, también, podría alegarse que es en *El segundo sexo* donde Bemberg encuentra algunas huellas: “Uno de los beneficios que la opresión asegura a los opresores es que el más humilde de ellos se siente *superior*: un ‘pobre blanco’ del sur de Estados Unidos tiene el consuelo de decirse que no es un ‘sucio negro’, y los blancos más afortunados explotan hábilmente ese orgullo. De igual modo, el más mediocre de los varones se considera un semidiós ante las mujeres. Le era mucho más fácil al señor de Montherlant considerarse un héroe cuando se encaraba con mujeres (por

Siempre se escribe desde una ausencia: la elección de un idioma automáticamente significa el afantasmamiento del otro pero nunca su desaparición. Ese otro idioma en que el escritor no piensa, dice Roa Bastos, lo piensa a él. Lo que al comienzo parece imposición –¿por qué habría que elegir?– pronto se vuelve ventaja. La ausencia de lo que se ha postergado continúa a obrar, oscuramente, como un tácito *autrement dit* que complica lo escrito en el idioma elegido y lo percude. O mejor, lo infecta, como dice Jacques Hassoun, usando el término como se usa en pintura cuando un color se insinúa en el otro: “Nous sommes tous des ‘infectés’ de la langue”. (2015: 24)

Desde la apertura, el guion dispone una zona literaria de contacto: un espacio dinámico de encuentro y colisión de cosmovisiones en disputa por el reparto desigual del poder entre los sexos.⁷ Para contar ese choque, Bemberg opta por el lenguaje sencillo y directo de la crónica, basada en una narración cronológica de acontecimientos que se entranan con experiencias totalmente personales. Por cierto, junto a otras mujeres de una extracción social y cultural ligada a los ámbitos académicos, empieza “a percibir la ‘política’ de sus inconformismos ‘personales’” y descubre en el feminismo un mundo nuevo, tal como sostiene Marcela Nari, para “pensarse, como mujer, desde otra perspectiva; comprenderse políticamente dentro

lo demás elegidas a propósito) que cuando tenía que desempeñar el papel de hombre entre hombres, papel que muchas mujeres han representado mejor que él”, escribió De Beauvoir (2005, p.26).

- 7 Desde un enfoque etnográfico, Mary Louise Pratt (1991) propone una definición de “*contact zone*” prestando atención al lenguaje, a la escritura y a la representación de culturas marginalizadas o subalternas (que denomina “*subordinated*”) en relación con el fenómeno de transculturación postulado por Fernando Ortiz (añadir referencia). Lo que me interesa retener de su planteo es la idea de que una manifestación cultural o literaria no se estructura de manera coherente y cerrada; lo caótico, lo anómalo y lo heterogéneo se presentan en el texto y en sus condiciones de producción y de recepción.

de un colectivo” (1996: 15). Esa conversión va acompañada de “la relevancia otorgada a las lecturas y, en especial, a *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir” (Nari, 1996: 16).⁸

• • •

Antes de afirmarse como directora de su propia obra, frente a los condicionamientos impuestos por un modo de hacer cine dirigido por hombres (casi) exclusivamente, a partir de la escritura de guiones de dos films realizados en los 70, el ya mencionado *Crónica de una señora* y *Triángulo de cuatro* (1975) de Fernando Ayala,⁹ Bemberg logra poner en tensión los significados culturales de la feminidad con relación al deseo de las mujeres, la maternidad y el trabajo, los vínculos matrimoniales, sexuales y afectivos.¹⁰ Esos primeros guiones, que presentan los rasgos estéticos e ideológicos centrales de su filmografía, aparecen intercalados con sus cortometrajes, *El mundo de la mujer* (1972) y *Juguetes* (1978), con los que se abrió paso como cineasta pionera y en alianza con la productora Lita Stantic. En tan solo un puñado de años, estrenó seis películas que la catapultaron al reconocimiento internacional: *Momentos* (1981), *Señora de nadie* (1982), *Camila* (1984), *Miss Mary* (1986), *Yo,*

la peor de todas (1990) y *De eso no se habla* (1993).¹¹ Fue la primera mujer en filmar con regularidad dentro del cine profesional y, en ese sentido, sorprendió por su “carrera en estampida”, como apunta Leila Guerriero (2020: 19). Vale recordar que, cerca de cumplir los cincuenta, Bemberg había fundado la Unión Feminista Argentina (UFA) a la par de otras mujeres del campo artístico, literario y cultural que rechazaban con todas sus fuerzas los moldes patriarcales y eclesiásticos.

“Los privilegios de la fortuna”, escribió Victoria Ocampo, “no cambiaban en nada las injusticias a que estaba sometida la mujer” (1967: 232). Nacida en cuna de oro, rodeada por la riqueza y el refinamiento, el poderoso linaje no habilitaba a la rama femenina de la familia Bemberg el acceso al estudio formal, a la escuela, a una educación sistemática. Su vocación al mando de los largometrajes aflora cuando ya es abuela de seis nietos. Un padre empresario, hijo de don Otto Sebastián Bemberg, el fundador de la Cervecería Quilmes, y una madre demasiado sumisa, más una veintena de institutrices fueron inculcándole una disciplina férrea. La infancia del personaje de *Crónica de una señora* bien podría haber sido la que se retrata, desde claves autobiográficas, en *Miss Mary*, a partir de una crítica sin concesiones a la clase social a la que pertenecía.

Encarnada por Graciela Borges, la protagonista de *Crónica de una señora*, apodada “Fina” (en homenaje a la hermana de la directora, a quien ella adoraba), tiene preocupaciones que van de la gimnasia facial que practica durante un baño de inmersión hasta el *tailleur* que encargó para asistir al *cocktail* de la Delegación Francesa en la Rural.¹² Cuando se entera de que una amiga se suicida sin previo

8 Marcela Nari expone: “En Francia, el libro apareció en 1949. En Buenos Aires, tuvo una extensa difusión entre algunos núcleos intelectuales durante la década de 1950. Sin embargo, como rescatan los testimonios, la lectura del texto tuvo impactos diferenciados en diversas coyunturas histórico-sociales. En los años '50, permitió una toma de conciencia del estereotipo ‘femenino’ posibilitando plantear, quizás, por primera vez, la absoluta igualdad de ‘lo humano’ (aunque sin criticar su relación con lo ‘masculino’) (Gibaja, 1952). Esta comprensión podía resultar muy esclarecedora individualmente, pero sólo en los '70 algunas mujeres pudieron sacar el problema de lo personal y librarse de su interiorización” (1996: 16).

9 El libro cinematográfico de *Crónica de una señora* es una reelaboración de la obra de teatro *La margarita es una flor*, que Bemberg había enviado a un concurso del diario *La Nación*, cuyo premio fue declarado desierto.

10 Esta hipótesis retoma los lineamientos nodales de una investigación realizada con Marcela Visconti, en la que indagamos la escritura de guiones, libretos y críticas en tanto espacios de construcción y negociación de sentidos en torno al género (2020 y en prensa).

11 Bemberg llegó, asimismo, a escribir el guion de un film basado en un cuento de Silvina Ocampo, que Alejandro Maci, quien había sido asistente suyo, llevó al cine (*El impostor*, 1997).

12 Graciela Borges había devenido modelo de alta costura entre 1970 y 1980, y recuerda que uno de los atuendos más maravillosos que vistió a lo largo de su carrera cinematográfica fue el que Manuel Lamarca diseñó para *Crónica de una señora*: “A Manuel se le ocurrió repetir los vestidos en el mismo color, uno en negro y otro en blanco; recuerdo un vestido con un gran escote para bailar en la discoteca Mau Mau”. En otro film de Raúl

aviso (aunque su entorno pretenda encubrir las verdaderas motivaciones), algo profundo, todavía innumerable, acaece. En el espejo de ese desenlace trágico divisa el tedio de sus mismos padecimientos. ¿Acaso podría desprenderse de su vida actual –acorralada por los dictados de su madre, de su marido, de sus hijos– para tantear alguna salida más audaz? A lo largo del film, ella va encontrando pistas de otros mundos posibles que pueden soñarse a través de la lectura. No es una irrupción súbita. Las costumbres se agrietan, a cuentagotas, por carriles subterráneos, hasta que de repente algo sale a la luz: “No pretendo divertirme. Yo quiero trabajar como un hombre”, replica en pleno auge de insubordinación.

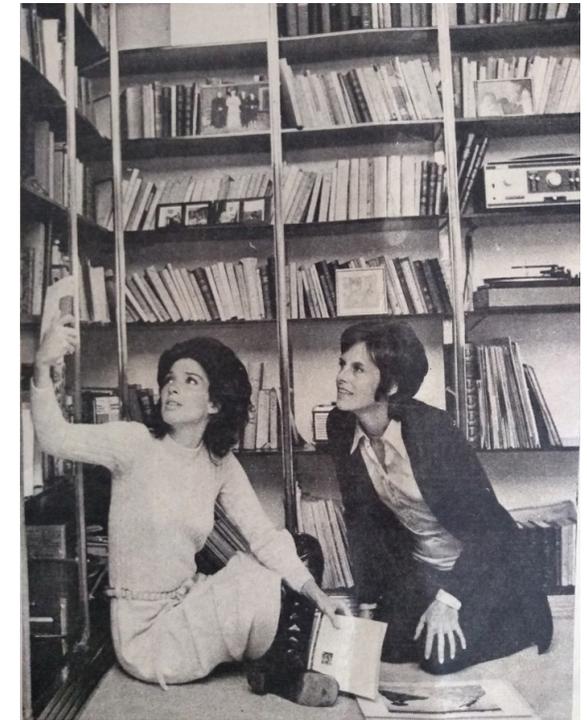
El principal contrapunto con ese universo refinado es la revolución sexual. Fina se siente atraída por un estilo, si no bohemio, al menos desacartonado: “*Los ménages à trois* aderezados por confesiones laicas que se extendían hasta la madrugada, la pose del alcohol y de la boina, el gusto considerado antiburgués por la oscuridad y los locales sin ventanas”, como dice María Moreno (2005: 7). Cuando los maridos juegan al polo y las mujeres, obviamente, ofician de espectadoras que festejan sus hazañas, charlan entre ellas sobre cuestiones políticas y sociales del momento (la dictadura militar bajo el gobierno de facto del general Agustín Lanusse), mencionando “el problema universitario no resuelto” (son los años posteriores a las puebladas estudiantiles y obreras que confluyeron en el Cordobazo, el Rosariazo, el Mendozazo). Lo hacen con la misma frivolidad con que conversan sobre

de la Torre, *Pobre mariposa* (1986), cuyo vestuarista fue Gino Bogani, la actriz usó algunas joyas del acervo de Victoria Ocampo: “unos caracoles brillantes que me habían llegado a través de la directora de arte Rosa Zamborain” (en Lescano, 2021, p.112). En los años de escritura del guion de *Crónica de una señora*, Bemberg había organizado una fiesta a la que asistió la modelo María Larreta, novia de Lamarca, portando un vestido tubo de jersey de seda negro con dorado, que resultó cautivador. En efecto, en el film, Fina hace referencia a pruebas de vestuario en el atelier de Lamarca en Barrio Norte: “Que Manuel me tenga el vestido listo para el jueves”, le advierte a su ama de llaves. Así como Beatriz Guido tuvo un papel decisivo en cuanto al vestuario de *Piel de verano* (1961) de Leopoldo Torre Nilsson –suéteres, enaguas, trajes de baño, pantalones claros, sacos, y un magnífico *tailleur* de Chanel con brillantes de Bulgari, que Graciela Borges indica como elecciones de la escritora–, se podría inferir que las alusiones a la moda, en el film de De la Torre, toman un impulso del conocimiento nativo que la guionista tenía acerca de los círculos de sociabilidad de la alta burguesía.

moda, hijos y labores. Fina es la única que, de manera intermitente pero tenaz, ansía despegarse de ese ambiente recalcitrante mediante pausas que dan cuenta de transformaciones silenciosas (la guionista describe: “Fina soñadora”, “Fina con desafío”, “Fina vuelve a la realidad”, “Fina, que no le importa nada”, “Fina no contesta”, “Fina impaciente”, “Fina, harta”, entre otros estados de desprendimiento, ajenidad, desinterés, desapego, que interrumpen microscópicamente el curso de

los eventos). Durante una partida de Bridge, ella se va de la mesa, contempla la lluvia a través de la ventana, pone un disco, sensualmente se acerca al espejo que está sobre la chimenea, empieza a moverse al compás de un *charleston* y, como indica Bemberg: “Deshace el pañuelo que lleva puesto como cinturón y se lo coloca sobre la cabeza, estilo hippy” [sic]. Ese mundo alternativo a las convenciones cautiva su curiosidad. El whisky, la lluvia, el fuego del hogar a leña, la música de los años locos y el reflejo de su propia imagen abren paréntesis de introspección en

medio del aire viciado. La película destina un *tempo* largo a ese adagio de feminidad en vías de feminismo, que implica separarse momentáneamente de los demás para reconocer un deseo renovado. El guion amplifica la sensación de estar fuera de lugar. Si la familia, la iglesia católica, los círculos



Graciela Borges y María Luisa Bemberg

de beneficencia, el club, los salones de belleza y las vidrieras son los lugares predestinados a mujeres como Fina, la independencia sexual y la voracidad profesional contradicen los buenos modales de la feminidad. Lo indefinido y potencialmente ilimitado, abierto, liberador, llega a perfilarse gracias a unas pocas pero decisivas lecturas, empezando por *El segundo sexo*, que lee recostada sobre su cama, levantando la vista para beber de una petaca escondida en su mesa de luz o para fumarse un cigarrillo en la intimidad de su habitación, cubierta con una manta de piel y “con anteojos puestos” (por expresa indicación del guion).¹³

• • •

Para decir la naturaleza de lo segundo, en francés existen dos términos: “*deuxième*” (cuando la enumeración puede ir más allá de dos) y “*second*” (cuando la enumeración se detiene en dos). Del ordinal al numeral, uno refiere a lo secundario, accesorio, derivado, mientras que el otro se aparta de la mera sucesión jerarquizada.¹⁴ Siguiendo a François Jullien:

13 Mary Ann Doane (1991) demuestra que, en el cine hollywoodense de los años 40, la figuración de una mujer con anteojos es uno de los clichés visuales más intensos: antes que una deficiencia en la vista, condensa motivos relacionados con la sexualidad reprimida, el conocimiento, la visión y el deseo. Una mujer con lentes significa, simultáneamente, intelectualidad e indeseabilidad; pero en el momento en que se quita las gafas (investido de aires seductores), se transforma en espectáculo. No obstante, de acuerdo con la autora, esa instancia cargada de significación puede acarrear un peligro o una amenaza: la apropiación de la mirada por parte de la mujer; una mirada activa o, incluso, simplemente el hecho de ver en lugar de ser vista. “La mujer intelectual mira y analiza, y usurpando la mirada pone en peligro todo un sistema de representación. Es como si la mujer se moviera con énfasis hacia el otro lado del espejo. (...) El cliché, al provocar una comprensión inmediata, actúa como un poderoso mecanismo de naturalización de la diferencia sexual” (Doane, 1991, p.27, traducción propia). Por cierto, el vector de lo visible y de la mirada (“esta noche veo todo por primera vez”, dice la protagonista de *Crónica de una señora*, que reiteradamente se contempla frente al espejo) es un subtexto que atraviesa el film.

14 “Dicen que fue una costilla”, revela Ricardo Arjona en *Mujeres*: “No sé quién las inventó. No sé quién nos hizo ese favor. Tuvo que ser Dios. Que vio al hombre tan solo y sin dudar lo pensó en dos. En dos”. La consabida entronización del sexo en tanto que segundo, extraído del hueso que tiene la función de

Una “segunda vida” [*une seconde vie*] es por lo tanto una vida que procede de la vida pasada, en continuidad con ella, al mismo tiempo que vuelve a ella en la medida en que se diferenció de ella. Segundo no introduce pues un corte en el curso de las cosas, sino, diría, su pliegue: apenas se inicia un retorno a lo desarrollado anteriormente, se desvía la dirección emprendida; se devela, en el seno mismo de la recurrencia, una nueva posibilidad. Por lo cual segundo es ambiguo. No tiene la preeminencia ni la pretensión de lo primero, no se piensa sino en referencia y como a la sombra de aquello que lo precedió. (2021, p. 34)

Fina lee algunas líneas de *El segundo sexo* y algo en su cabeza empieza a crujir. “Si me llaman, no estoy para nadie”, solicita a su empleada doméstica. Una segunda (*seconde*) vida, intuida, imprevista, individual y solitariamente deseada, se insinúa a través de lecturas feministas.

Según Beatriz Sarlo, el guion es un género entremedio, un escrito que debería prolongarse, “un programa de rodaje” (1997: 137), puesto que tiene un régimen discursivo diferente al del film: uno imagina personajes, el otro registra cuerpos, voces y gestos. El rodaje no traduce las transcripciones escritas; más bien, inventa otro reparto de tiempo y espacio con imágenes y sonidos. “Texto invisible”, tal como sostienen David Oubiña y Gonzalo Aguilar, el guion no desaparece en el film terminado porque sea un borrador sino porque su textualidad se bifurca en otras escrituras: luces, decorados, vestuario, fotografía, sonido: “La doble paradoja del guion es que, por un lado, se compone de imágenes que son invisibles y, por otro, sólo consiste en palabras que son contingentes. Entre el cine y la literatura, el guion resulta una entidad difícil de

proteger los órganos vitales, es la contracara de la sumisión, como canta Violeta Parra en *Para qué me casaría*: Mi marío me estima / como una reina: / no me deja costilla / que no me quebra. / Que no me quebra, sí. / Tan imprudente / que me tira del pelo / delante gente.”

precisar porque, en definitiva, parecería no estar en ninguna parte” (Oubiña y Aguilar, 1997: 173, 175). Y sin embargo, cuando se vuelve a mirar el cine desde perspectivas que le suben el volumen a los matices de una historia que ha soslayado voces disidentes, esas instancias intermedias, esas palabras más o menos fugaces, quizá permiten ensayar un ida y vuelta entre película y escritura, a la escucha de impulsos efervescentes aunque sumergidos en un proceso de transformación. Desde esta óptica, el guion de Bemberg es una apelación física, una interpelación al cuerpo, donde se urden la historia personal y la historia colectiva, entregando la posibilidad de reconstruir – horadada, parcialmente– algunos puentes entre literatura y vida.¹⁵

En algunas hojas sueltas, el texto de Bemberg desglosa marcaciones subjetivas visibles, palpables y, a la vez, difíciles de transponer, puesto que son expresiones del deseo de quien escribe, cuya formulación abstracta implica un desafío a la dirección de actores y a la puesta en escena. La escritura como territorio de una subjetividad inconsciente o intencionadamente feminista adquiere mayor relieve por la ausencia de indicaciones semejantes para los personajes masculinos (que se presentan desde las acciones que emprenden, en su ostensible exterioridad, sin que interese hurgar en sus cavilaciones). “FINA HACIENDO GRANDES ESFUERZOS PARA NO ARRUINARSE EL MAQUILLAJE. EMPIEZA A LLORAR” (Secuencia N° 18). “FINA SE LEVANTA PERTURBADA CON UN PROFUNDO SENTIMIENTO DE CULPABILIDAD” (Secuencia N° 21). “FINA PONE CARA DE ‘ES INÚTIL DISCUTIR’ Y CIERRA LA

15 Otro ejemplo: cuando Victoria Ocampo conoce a alguien del arco cultural, intelectual, literario, artístico que le produce admiración, mantiene intercambios por medio de encuentros esporádicos y de correspondencias epistolares, donde boceta ideas que esperan un ambiente propicio para salir al ruedo (tal como sucedió con Sergei Eisenstein y con Vittorio De Sica). Se trata de imágenes en potencia, palabras en busca de luz y sonido. Objetos de conversación y motores de escritura, esos trazos de guiones que nunca pasaron al celuloide inspiran, no obstante (o por eso mismo), argumentos, interpretaciones, ensayos, lecturas, conferencias. Si el cine no puede proporcionar un territorio adecuado para la concreción de los planes de la escritora, la literatura –crónicas, cartas, críticas– bastará para dejar testimonio de sus ilusiones.

VALIJA” (Secuencia N° 23). ¿Cómo se hace para llevar a la pantalla pautas como estas, que aluden a mutaciones mínimas, infinitesimales apartamientos de la rutina, a duras penas perceptibles? Las notas a mano alzada sintonizan con la tónica de los epígrafes. “Ella defendía el pensamiento de Fina con una severidad feminista”, dice Graciela Borges.¹⁶ La experiencia de Bemberg, imbuida de su ímpetu militante, traza estelas metaguionísticas: réplicas al presente, esquelas al porvenir.¹⁷

• • •

“Yo creía que a lo máximo que podía aspirar una mujer era a escribir un guion”, confesó Bemberg en un reportaje.¹⁸ No conforme con la manera en que el director de *Crónica de una señora* había resuelto el instante –tan personal, tan político– de la toma de conciencia de la protagonista, eso que De Beauvoir llama “la necesidad indefinida de trascenderse”, al ver cómo “su” señora era manejada según coordenadas que distaban de las que había

16 Intercambio privado con la actriz (11/08/2021).

17 En similar dirección, en su ensayo sobre Barbara Loden, Nathalie Léger recuerda una de las expresiones de Wanda, protagonista del film homónimo de Loden, interpretada por ella misma, señalando: “No sé cómo puede una actriz tener la cara tan auténticamente lívida y desecha en cuanto la cámara filma. Seguro fue necesario rehacer ciertas escenas, ¿cómo se hace? ¿Humillación? ¡Acción! ¿Cómo se hace para creerse humillada –pero no, no es una creencia–, cómo se hace para parecer humillada o, más loco, para sentirse humillada sin motivos? ¿Es la humillación un estado? ¿Es una cosa percibida, entendida con toda claridad, o arrancada, y casi a su pesar? Pregunté a actrices, la mayoría me dijo que no lo sabía, que se daba solo; una me habló de situación dramática y de memoria afectiva, citó a Jovet y Stanislavski, como un horizonte teórico ideal, decía, como los tratados que nos enseñan a morir, y después, bueno, cada uno hace lo que puede; una me dijo: es muy sencillo, no se puede actuar una cosa que no se sintió (. . .)” (2021: 55). Si no se puede actuar sin dejar de interpretar con el inconsciente, se podría decir que las indicaciones apuntadas por Bemberg entran en sintonía con sensaciones y vivencias feminizadas que estructuran sus experiencias subjetivas, y que poder captar esos detalles es una forma de reconocimiento de sutilezas, más acá de las exigencias de afirmar un deseo a partir de la abierta toma de conciencia. Antes que la creación de una nueva mujer, en *Crónica de una señora* se postulan pequeños gestos y actitudes corporales que aluden a modos de afirmarse como un sujeto deseante, con matices, mitologías y ambivalencias.

18 Extraído de un recorte de diario sin referenciar (Archivo Bemberg).

puesto en palabras, el camarógrafo Juan Carlos Desanzo le preguntó por qué no se ocupaba ella misma de filmarlo. “¿Cómo yo, mujer, iba a dirigir una película?”, fue la reacción instantánea. Sin embargo, la chispa prendió: “Como dijo Françoise Parturier, es hora de que las mujeres nos atrevamos a atrevernos”. Otra vez, una referencia francófona guía el desfile de nombres-faro que quiere hacer pasar del papel a la pantalla; en este caso, marcando el universo francés de referencias feministas: el francés, que había sido el lenguaje refinado de la clase alta, se transforma en la herramienta para adoptar una posición radical, feminista y de lucha. De la subordinación al autoconocimiento, del sometimiento a la autodeterminación, entre los guiones, los films y el activismo, el pensamiento feminista establece nuevos lazos, construye otras redes, inventa repertorios y traducciones que provocan desconciertos.

Justamente, hay otro libro que llama la atención de Fina entre las mesas de una librería de la calle Corrientes: *La mística de la feminidad* (*The Feminine Mystique*, 1963) de Betty Friedan (por esos años, algunas integrantes de la UFA se habían encargado de traducirlo y analizarlo).¹⁹ La imagen de la portada le causa impresión. Un plano cerrado la enfoca hojeando, absorta, el ejemplar. Es que, como dice Susana Zanetti:

El libro como objeto, como soporte, atrae con encuadernaciones e ilustraciones, pero su materialidad ingresa en el dibujo del cuerpo abandonado en el sillón o en la cama, ensimismado en la lectura... Gestualidades, poses o ademanes, son siempre índices

19 En los números 326, 327 y 328 de la revista *Sur*, de septiembre de 1970 a junio de 1971, que Victoria Ocampo dedica a “La mujer”, María Rosa Oliver retoma el planteo de Betty Friedan señalando asimetrías geopolíticas alrededor de sus postulados básicos: “en las naciones superindustrializadas”, las mujeres “respondieron a la campaña de ‘la vuelta al hogar’ y seducidas por la ‘mística de la feminidad’, abandonaron estudios y trabajo para terminar neurotizadas por el ocio en sus elegantes residencias de los barrios suburbanos”. Por el contrario, “ni por el origen étnico de nuestra población, ni por nuestra situación económica, ni por el poco tiempo transcurrido desde que nuestras mujeres empezaron a trabajar fuera de casa (me refiero a las de la clase que más gravita en el país: la pequeña burguesía acomodada) puede darse el problema que Betty Friedan analiza” (1971, pp. 121-122).

de modos de leer que nos hablan de formas de sociabilidad y de comunicación amasadas por las instituciones escolares y las tradiciones, que las nuevas experiencias transforman sin alterarlas bruscamente, aunque los moldes y las normas vivan conflictos y contaminaciones variables según los ámbitos y los grupos humanos. (2010, p. 15)

Con una voluntad didáctica que “casi corre el riesgo de un moralismo al revés”, tal como señaló oportunamente Clara Fontana (1993: 11), un librero petulante, de profusos bigotes y mirada inquisidora, explica: “Es un poco la síntesis del libro: una mujer enjaulada”. Fina le pregunta si es un ensayo. “Bueno, sí”, contesta, “en base a una encuesta que [Friedan] hizo a las amas de casa. Es un ‘best seller’. Es una especie de indagación sobre la mujer y su mundo: el marido, los hijos, la casa y *la frustración de la espera*”. El subrayado es un agregado de puño y letra, que en el diálogo filmado no aparece. Es exactamente eso lo que Fina está experimentando: “una inquietud extraña, una sensación de disgusto, una ansiedad”, según la emblemática proposición de Friedan sobre “el problema que no tiene nombre”, un sentimiento de desesperación y de disconformidad, “una voz desconocida e insatisfecha que resuena en su interior” y asedia a las esposas cuando, no sin temor, al cierre de cada jornada, se preguntan: “¿Esto es todo?” (1965: 29, 40). En pocas palabras, como expone Florencia Angilletta:

En el pensamiento francés, *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir (1949). En el estadounidense, *La mística de la feminidad*, de Betty Friedan (1963). Una conexión euro-angloamericana. El libro de Simone de Beauvoir es leído en Estados Unidos bajo el prisma del de Betty Friedan, que despatologiza la “neurosis del ama de casa inadaptada”. De este modo, el lema beauvoireano “no se nace mujer, se llega a serlo” es la manera europea de nombrar o pensar el concepto estadounidense de género, es decir, su antesala. (2017, pp. 28-29)

Las lecturas, los libros y las lectoras comparten ilusiones desangradas en renglones. Las correntadas teóricas y críticas que toman el cielo por asalto no tienen país, como enunció Virginia Woolf. Aunque frecuentemente manteniendo diferencias y discrepancias situadas respecto del feminismo radical estadounidense –*Política sexual* (1970) de Kate Millet y *La dialéctica del sexo* (1970) de Shulamith Firestone –, del grupo italiano de la Rivolta Femminile –en especial, *Escupamos sobre Hegel* (1972) de Carla Lonzi–, del psicoanálisis feminista sajón –sobre todo, los aportes de Juliet Mitchell–, además de las obras de Simone de Beauvoir y de Betty Friedan, los feminismos que se desplazan a este lado del Atlántico muestran que lo más importante no son los puntos de partida de los textos o sus líneas de llegada, mucho menos las barreras que están puestas para desbordarlas, sino las formas de vida que se ensayan a pura prueba y error, sin pleitesía, *switcheando* fronteras, removiendo estantes y clasificaciones.²⁰ El problema no es tan solo qué, a quién y cómo es lo que se lee sino qué se puede imaginar, y en consecuencia hacer o desear, con eso que se lee. De Beauvoir y Friedan aparecen como nombres esenciales que marcaron a fuego la primera apuesta cinematográfica de Bemberg. Después vendrán Juana Inés de la Cruz, Julio Llinás, Silvina Ocampo. Pero aquello será otro cantar.

“Qué le vamos a hacer. Así es la vida. Las letras no han sido hechas para bailar, sino para quedarse quietas, una al lado de otra”, dice María Elena Walsh en su cuento “La Plapla” (1968).²¹ Así y todo, en el trayecto de guionista a directora, hay palabras caminadoras, con voces de tintas movedizas: sin ir más lejos, el concepto de “señora”, que deja de referirse a un título marital para convertirse en un acto de libertad. En *Crónica de una señora*, las relaciones

citacionales se desvían de los caminos trillados. Porque al citar no solo se reproducen cánones y legitimaciones sino también sordinas y silencios. Los cuerpos teóricos que se entran en la obra feminista implican una reorganización del sistema de referencias. Los dobleces y las fricciones de las lenguas devuelven de reojo la mirada de la autora sobre el papel. De la pasividad a la acción: como en el epígrafe, en el que Bemberg tacha la palabra “esposa” y pone, en su lugar, “experimenta”. Si el hábito del castellano fastasmiza el francés, una segunda lectura permite despabilar el automatismo, subsanar el equívoco, señalar el desfase. Calladamente ha sucedido una clarividencia. Disipados algunos espejismos, la señora de la *crónica* ya no querrá ser *de nadie*. La fijeza del sustantivo clausuraba la experiencia. Pero el verbo, finalmente, se hace carne.

Referencias bibliográficas

- Angilletta, Florencia (2017). Feminismos: notas para su historia política. En Florencia Angilletta, Mercedes D'Alessandro y Mariana Mariasch, *¿El futuro es feminista?* Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Catelli, Nora (2020). La veta autobiográfica: de Norah Lange a Alejandra Pizarnik. En *Desplazamientos necesarios. Lecturas de literatura argentina*. Paraná: Universidad Nacional de Entre Ríos, pp. 55-82.
- De Beauvoir, Simone (2005). *El segundo sexo*. Traducción de Juan García Puente. Buenos Aires: Sudamericana.
- Doane, Mary Ann (1991). *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Londres: Routledge.
- Fontana, Clara (1993). *María Luisa Bemberg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, con el auspicio del Instituto Nacional de Cinematografía.
- Friedan, Betty (1965). *La mística de la feminidad*. Traducción de Carlos R. de Dampierre. Barcelona: Sagitario.
- Guerriero, Leila (2020). María Luisa Bemberg. En Julia Kratje y Marcela Visconti (compiladoras), *El asombro y la audacia. El cine de María Luisa Bemberg*. Buenos Aires: INCAA, Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, pp. 19-40.

20 En las décadas siguientes, serán debatidas, entre muchas otras intervenciones provenientes de las más distantes geografías y los más diversos paradigmas teóricos: Gayle Rubin, Luce Irigaray, Hélène Cixous, Carole Pateman, Monique Wittig, Joan Scott, Celia Amorós, Silvia Frederici, Judith Butler, Rosi Braidotti, Paul B. Preciado.

21 El cuento infantil de María Elena Walsh está incluido en el disco *Cuentopos*, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=YS2p8CuvqDQ>

- Insaurralde, Andrés (2005). El cine de la digresión. En Claudio España (director general), *Cine argentino, Modernidad y vanguardias, 1957/1983*, Volumen II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, pp. 372-409.
- Jullien, François (2021). *Una segunda vida*. Traducción de Silvio Mattoni. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Kratje, Julia; Visconti, Marcela (2020). La urdimbre y la trama. En Julia Kratje y Marcela Visconti (compiladoras), *El asombro y la audacia. El cine de María Luisa Bemberg*. Buenos Aires: INCAA, Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, pp. 11-14.
- Kratje, Julia; Visconti, Marcela (en prensa). Las mil y una formas de escribir cine. En Paula Bertúa y Claudia Torre (editoras), *Historia feminista de la literatura*. Tomo: Fronteras de la literatura. Lenguajes, género y transmedialidad. Villa María: Editorial Universitaria de Villa María.
- Léger, Nathalie (2021). *Sobre Barbara Loden*. Traducción de Nathalie Greff-Santamaria y Horacio Maez. Buenos Aires: Chai Editora.
- Lescano, Victoria (2021). *Prueba de vestuario. Diseñadores y vestuaristas en el cine argentino*. Buenos Aires: Ampersand.
- Molloy, Sylvia (2015). *Vivir entre lenguas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Moreno, María (2005). Prólogo. En Simone De Beauvoir, *El segundo sexo*. Traducción de Juan García Puente. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 7-10.
- Nari, Marcela (1996). Abrir los ojos, abrir la cabeza: el feminismo en la Argentina de los años 70. En *Feminaria*, Año IX, Números 17/18, noviembre, pp. 15-21.
- Ocampo, Victoria (1967). Pasado y presente de la mujer. En *Testimonios. Séptima serie (1962-1967)*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 231-240.
- Oliver, María Rosa (1971). La salida. En *Sur*, revista bianual, La Mujer, Buenos Aires, pp. 117-127.
- Oubiña, David; Aguilar, Gonzalo (1997). La alquimia de las imágenes. En David Oubiña y Gonzalo Aguilar (compiladores), *El guión cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós, pp. 173-186.
- Pratt, Mary Louise (1991). Arts of the Contact Zone, *Profession*, pp. 33-40.
- Sarlo, Beatriz (1997). Un escrito irresponsable. En David Oubiña y Gonzalo Aguilar (compiladores), *El guión cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós, pp. 135-141.
- Zanetti, Susana (2010). *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Un catolicismo d'avant-garde. Conversiones, creencia religiosa y arte moderno

• • •

Laura Cabezas

Postales devotas

Es difícil caminar por las ciudades latinoamericanas sin toparse con formas reconocibles de lo sagrado. Desde la institucionalidad de las iglesias, que contribuyen al paisaje arquitectónico, hasta las imágenes de santos y virgencitas que viajan en transporte público, pasando por algunos crucifijos que todavía hoy pueden encontrarse en organismos estatales o los pequeños altares populares que habitan las plazas. La religión católica, más o menos cerca de la heterodoxia, sobrevive en las urbes conectadas por la tecnología del wifi. Es que si ya no se ven procesiones que corten calles, iluminen con cirios de colores y combatan el smog con incienso, no por eso desaparecieron las prácticas ligadas a la devoción divina. No es mi intención aquí sugerir que los debates sobre la secularización, que atraviesan el siglo XX, se resolvían con un simple paseo, pero sí llamar la atención sobre cómo las postales de lo moderno albergan una religiosidad difícil de invisibilizar.

El Cristo Redentor de Río de Janeiro, inaugurado en 1931, después de una década de construcción, es tal vez la imagen que mejor condense el cruce

entre catolicismo y modernización urbana. En un poema publicado en la revista *A Ordem*, Vinicius de Moraes (1932) recuenta el olvido, u ofensa, a Dios que identificaba a su generación para celebrar a quienes no perdieron el “sentido da vida” y la “simplicidade das coisas boas” (p. 261). Aunque el mundo no los escuchara, ellos persistieron en su apuesta espiritual y, por eso, un día algo cambió. Alto y formidable:

A cabeça nas nuvens
 E os pés na rocha bruta
 Ele surgiu num esplendor de divindade
 Transfigurado
 Os braços abertos num abraço
 E os olhos suaves olhando a terra em baixo
 Apareceu
 Branco e enorme
 Sobre a rocha escura e enorme
 A rocha e Ele
 Se unificaram na mesma beleza (1932, pp. 261-2)

Esta figura *art déco*, que Vinicius describe en su poema de modo fervoroso, se convertiría con el transcurrir de los años en una de las imágenes oficiales de Brasil. Pero, además, situado en la década del treinta, su carácter icónico recuerda la revitalización que tuvo el catolicismo a nivel transatlántico.

Hay otra postal sudamericana en la que también resuena el despertar religioso de esos años. A pesar de no poseer los contornos reconocibles del Cristo del Corcovado, este monumento paradójicamente expresa mejor el modo en que se anudó el pensamiento católico con los trazos del arte nuevo. Me refiero al Obelisco, ubicado en la ciudad de Buenos Aires. Erigido en altura, su solidez despojada y su tonalidad blanca traen el resplandor del pasado clásico y el privilegio de lo geométrico como condición de

espiritualidad. Sin ahondar en las polémicas que se sucedieron desde el inicio de su construcción en marzo de 1936, esta obra arquitectónica invita a seguir el rastro de un imaginario vanguardista católico que, desde fines de los años veinte, comienza a manifestarse en la esfera pública. Como se sabe, el proyecto del Obelisco fue una idea de Atilio Dell’Oro Maini, quien como secretario de Hacienda y Administración de la Municipalidad de Buenos Aires se lo propuso al intendente, Mariano de Vedia y Mitre, y también lo comentó con Alberto Prebisch, compañero en las reuniones del grupo católico Convivio y en las páginas de la revista *Criterio*. En una de las tantas cartas intercambiadas, Prebisch, futuro constructor del monumento, le escribía a Dell’Oro Maini: “nuestro obelisco no solamente será hermoso, sino que será una obra moralizadora desde el punto de vista estético, al introducir la geometría y la medida y la pureza en este caos” (citado en Ayerza, 1998, p. 52). A diferencia del Cristo brasileño, que retomaba un plan ideado en el siglo XIX, la belleza abstracta del Obelisco daba cuenta del resurgimiento religioso como una opción ética y estética, que se forjó en diálogo con las ideas neotomistas que circularon en y desde Francia.

Una nueva modernidad se vivenciaba luego de la Primera Guerra Mundial, y esta ya no detentaba una confianza absoluta en la razón, la ciencia y el progreso tecnológico. Simbolizada por Albert Einstein, Sigmund Freud, Pablo Picasso y André Breton, este nuevo imaginario moderno invertía los valores naturalistas imperantes en el siglo XIX y, como explica Stephen Schloesser (2004), le quitaba poder a la certeza empírica, la seguridad de las impresiones y el predominio de la razón por sobre lo irracional. En consecuencia, la relación del catolicismo con la sociedad y la cultura republicanas cambiaba y “abrazar el sobrenaturalismo de lo invisible y lo desconocido ya no parecía tan inaceptable” (Schloesser, 2004, p. 223). Dentro de este contexto, el filósofo Jacques Maritain juega un rol central en la reconfiguración del catolicismo que, desde su antimodernidad, se presenta sin paradojas como un elemento

renovador más de la “Jazz Age” (p. 231), tanto en Francia y el resto de Europa como en América Latina¹.

En su libro *Antimoderno*, Maritain explica que la cristianización debe darse desde un lugar de enunciación que implique una crítica feroz a la modernidad sin abandonar la condición *fatalista* de ser moderno. En sus palabras:

Si nous sommes *antimodernes*, ce n'est pas par goût personnel, certes, c'est parce que le moderne issu de la Révolution antichrétienne nous y oblige par son esprit, parce qu'il fait lui-même de l'opposition au patrimoine humain sa spécification propre, hait et méprise le passé, et s'adore, et parce que nous haïssons et méprisons cette haine et ce mépris, et cette impureté spirituelle ; mais s'il s'agit de saucer et d'assimiler toutes les richesses d'être accumulées dans les temps modernes, et d'aimer l'effort de ceux qui cherchent, et de désirer les renouvellements, alors nous ne souhaitons rien tant que d'être *ultramodernes*. (1922, p. 18. El resaltado me pertenece)

Entre la tradición y la renovación ubica Maritain el “ultra” de la condición de ser moderno bajo la estela de la espiritualidad: ser moderno más allá de la modernidad o serlo en un grado extremo y así violentar sus propios cimientos. Es que la confianza en una realidad inmaterial y eterna permite que las fluctuaciones y la fugacidad de lo moderno no sean vistos como una amenaza

per se, sino como modos diferentes de descubrir aquello inmutable. Por eso, el epíteto antimoderno, como explica Antoine Compagnon, describía para Maritain “una reacción, una resistencia al modernismo, al mundo moderno, al culto del progreso, al bergsonismo tanto como al positivismo. Significaba la duda, la ambivalencia, la nostalgia, mucho más todavía que un rechazo puro y simple” (2006, p.14). Por este motivo, en otro de sus libros, uno de los más leídos y comentados, *Arte y escolástica* de 1920, reeditado y ampliado en 1927, el filósofo francés podía apelar a las experiencias de las vanguardias e inscribirlas en el proyecto de espiritualización de Occidente:

Lo que los antiguos decían de lo bello debe tomarse en el sentido más formal, evitando materializar su pensamiento en alguna especificación demasiado estrecha. No hay manera sola, sino mil y diez maneras en que la noción de integridad o perfección o de acabamiento pueden realizarse. La ausencia de cabeza o de brazos es una falta de integridad muy apreciable en una mujer, y muy poco en una estatua, a pesar de la pena que haya sentido M. Ravaisson por no poder completar la Venus del Milo. El más pequeño croquis de Vinci y hasta de Rodin, es más acabado que el más cumplido Bouguereau. Y si place a un futurista no hacer más que un solo ojo, o un cuarto de ojo, a la dama que retrata, nadie le discute ese derecho; se le exige tan sólo –y aquí está todo el problema–, que este cuarto de ojo sea justamente todo cuanto es menester de ojo a la dicha dama en el caso dado. (1945, p. 42)

Las menciones al futurismo, como en la cita, o al cubismo, incluso la amistad con Jean Cocteau, delineaban en el libro de Maritain un universo católico que se intelectualizaba y modernizaba apelando a las producciones del presente (en especial, a aquellas experimentaciones literarias y visuales que seguían la ley de una armonía matemática y misteriosa) en serie con el pasado medieval. El privilegio dado a la forma como esencia espiritual de las

¹ Jacques Maritain participa de la llamada *renouveau catholique* que surge en Europa luego de la Primera Guerra Mundial como un intento de renovar el pensamiento católico y darle un lugar de destaque en los debates intelectuales y literarios modernos. Los católicos del *renouveau* reconceptualizaron las nociones de lo moderno y de lo eterno, en tanto lo moderno podía funcionar como la expresión epocal de aquello que no cambia. Además de Maritain, que se convierte al catolicismo bajo la guía de León Bloy, podemos mencionar al poeta Max Jacob y a Paul Claudel, al escritor Gilbert K. Chesterton, a Charles Peguy, a Étienne Gibson, a Hilaire Belloc, a Giovanni Papini a Emmanuel Mounier y a Ramiro de Maetzu, entre otros, quienes desde diferentes perspectivas teóricas proclaman una visión espiritual para releer al mundo actual. Estos autores circulan en América Latina y son leídos, traducidos y citados por los círculos de intelectuales católicos que se forman desde los años veinte.

cosas, que remitía a la relectura de Santo Tomás y la filosofía escolástica, se condecía muy bien con la batalla que las vanguardias entablaron contra la idea de representación. En uno y en otro caso se trataba de mirar más allá de la realidad manifiesta, visible y tangible. Espiritual y constructiva, entonces, la teoría estética católica que Maritain formuló, con éxito trasnacional, se convirtió en una opción bastante tentadora para una zona de la juventud moderna que estaba transitando el retorno al orden.

No resulta tan extraño, desde esta óptica, proponer al Obelisco como postal de un vanguardismo católico que se debate entre lo moderno y lo clásico. Ni tampoco encontrar a Vinicius de Moraes o a Alberto Prebisch en las páginas de publicaciones católicas. Ambos informan sobre la presencia de los “nuevos” en los Cursos de Cultura Católica de Buenos Aires y el Centro dom Vital en Río de Janeiro, en sus reuniones, muestras de arte y revistas culturales. Además de Prebisch, en *Criterio* escriben los “neosensibles” Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Francisco Luis Bernárdez y Jacobo Fijman, en los salones de los CCC exponen Emilio Pettoruti y algunos artistas del Grupo París, Norah Borges y Victor Delhez. *A Ordem*, por su parte, bajo la dirección del crítico del modernismo, Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athayde), incorpora desde fines de los años veinte los debates sobre arte y literatura modernos, textos de Murilo Mendes, Ismael Nery y Jorge de Lima. En diálogo con París, como capital de la renovación católica, Argentina y Brasil fueron sin duda los países sudamericanos que más tradujeron, editaron, difundieron y se reapropiaron de la teoría neotomista de Jacques Maritain; quien, de hecho, a raíz de una invitación de Victoria Ocampo para que participara del congreso del PEN Club en 1936, visita ambos países y desata una gran polémica entre los intelectuales católicos al sostener un discurso antifascista y conciliador con el comunismo.

Ahora bien, siguiendo con la lógica de las postales y su poder de captación, me gustaría presentar tres escenas que ilustran el desplazamiento de estas ideas neotomistas, divulgadas por Maritain desde París, y los cruces con el

arte de vanguardia. Son intervenciones tomadas de tres revistas culturales de diferentes países –España, Argentina y Brasil– que dialogan con el filósofo francés y cristalizan algún aspecto en el proceso de construcción de un paisaje moderno en clave religiosa. Lo interesante de esta incorporación del pensamiento católico en una “red de revistas” (Louis, 2014), de carácter trasnacional, es que muestra una circulación de ideas poco transitada por la crítica, al mismo tiempo que abre el interrogante sobre los límites y alcances de una modernidad espiritual concebida sin oximoros.

Espíritu y antirrepresentación

En abril de 1928 Manuel Abril escribe en *La Gaceta Literaria* que son los “artistas católicos” quienes mejor entendieron el arte nuevo que se presenta como “un mero esteticismo, como un puro *divertissement* estético, sin contenido formulado; mero deleite de arte que ni enaltece, ni glosa, ni divulga las glorias superiores del alma y de la mística” (1928, p. 6). La declaración es parte de un artículo titulado “El arte moderno y los católicos”, que participa de un número especial publicado por el periódico español en torno al eje temático “Catolicismo y Literatura”.

En su intervención, Abril subraya un hecho en apariencia contradictorio: que las tendencias más avanzadas del arte plástico, como el cubismo, encuentran “sus defensores más tenaces, y al mismo tiempo más firmes y finos, entre los publicistas católicos” (p. 6). Si bien el escritor y crítico español no menciona quiénes serían estos publicistas religiosos que defienden el arte de vanguardia, su artículo se rodea, en el diagrama espacial del dossier, de algunos candidatos a asumir ese rol: Jacques Maritain, a quien se lo entrevista, Jean Cocteau que se lo publica junto a Maritain a causa de su correspondencia en conjunto, Max Jacob que participa con un poema. Asimismo, un texto firmado por Antonio Marichalar se ocupa de reflexionar sobre el nuevo libro de Pierre Reverdy, que trasluce una inclinación favorable al dogma. En sintonía

con Abril, Marichalar aclara que, aunque “buen católico”, no dejó por ello “su puesto de las avanzadas” (1928, p. 5) y, quizá por eso, “le llegue algún tiro por la espalda” al volverse un sospechoso para los “istas” (ídem). En serie con *L'Art poétique* de Max Jacob y *Le coq et l'Arlequin* de Cocteau, las notas y reflexiones de *Le gant de crin* arremeten contra la atribución que se le hace al arte moderno de “enfermizo y decadente” (p. 5). Algo erróneo, según el crítico e historiador español, ya que este puede ser “sano”, “joven, vigoroso y falto de todo confortable acogimiento” (p. 5). Así es el libro de Reverdy, para Antonio Marichalar, que se lleva los epítetos de corrosivo, aséptico, hostil: una “fricción espiritual, más o menos violenta en su mansa apariencia” (p. 5).

Esta serenidad que aloja el conflicto, o la idea de un orden que puede ser subversivo, se repite en muchos de los testimonios y escritos católicos de fines de los años veinte. De hecho, volviendo a Manuel Abril, este sugiere suspender la hipótesis que dicta el sentido común según la cual un católico antepondría ante todo su concepto religioso (y moral) para refugiarse en un ascetismo radical que solo le dejaría producir arte sacro. Es que los hechos, explica, “van contra esa lógica aparente” (p. 6). La religión no se aparta del mundo, sino que la aprehende espiritualmente. Y en este sentido se inclina por un arte puro e irrepresentativo. “Allí donde hay arte, hay espiritualidad”, afirma, y arremete contra los elementos materialistas, naturalistas y ajenos a un concepto artístico que reniega del mimetismo referencial. El arte puro que defiende Abril, entonces, proporciona una emoción “primaria, elemental, original”, que procede de leyes de proporción y armonía, obteniéndose así un orden plástico formalmente perfecto y espiritualmente bello.

En los números siguientes de *La Gaceta*, Antonio Espina le responde a Abril a través de un texto que forma parte de otro dossier, uno sobre Arquitectura, y sus posiciones no parecen tan antagónicas. Espina también enfatiza la importancia del pitagorismo en las novedades arquitectónicas y literarias contemporáneas, coincidiendo con esa estética constructiva que Abril defendía. Una estética del número que, de cierta manera, involucra lo

espiritual en relación con las leyes rígidas de composición, tal como ya lo había planteado el exfuturista Gino Severini en *Del cubismo al clasicismo*. La grieta, obviamente, se producirá por la incidencia de *lo católico*. En efecto, su segunda participación es una respuesta explícita al texto de Abril sobre arte y catolicismo. El argumento central que esgrime Espina refiere a la imposibilidad de pensar la religión católica por fuera de la idea de tradición. El análisis de las grandes obras modernas demostraría, para el articulista, que, salvo algunas excepciones, ninguna de ellas podría ser aceptada por la más indulgente ortodoxia. Con exquisita ironía, Espina concluye que la “tendencia insidiosa del artículo de Manuel Abril” (p. 7) se concreta en un “argumento totalista” que podría resumirse de la siguiente forma:

En arte, lo más irrepresentativo es lo espiritual. El arte moderno es el más irrepresentativo de todos los artes a través de la historia. Por lo tanto, es el más espiritual, dentro y fuera del arte, resulta el catolicismo. Luego: el arte moderno es católico, posee una estructura católica. (p. 7).

Más allá del sarcasmo, la ecuación realmente podría funcionar en su carácter explicativo: si lo espiritual en el arte moderno se posiciona como una designación provisoria y errática que, de modo recurrente, expresa el rechazo de la perspectiva materialista y referencial del objeto estético, el catolicismo que hace de la espiritualidad su núcleo fundante acogería sin conflicto las experimentaciones vanguardistas que se levantaron de forma radical contra la idea de representación.

“Bizarrerías” cristianas

Un año antes, en 1927, y al otro lado del Atlántico, se había publicado en la revista de la vanguardia argentina *Martín Fierro* un artículo de Jean Prévost que informaba, con cierto espanto, sobre las sucesivas conversiones al

catolicismo que estaban aconteciendo en la escena literaria contemporánea, en especial la de Max Jacob y la de Jean Cocteau. En consonancia con la crítica de Antonio Espina, Prévost arremetía contra esta tendencia a la que calificaba de “snobismo”, “moda pasajera y puramente mundana” (1927, p. 1). La ausencia de una filosofía activa, la simpatía de Bergson por el cristianismo y la vulgarización de Santo Tomás, junto con la situación socioeconómica luego de la guerra y la necesidad de certidumbres, eran algunas de las razones que esbozaba el escritor francés para explicar este extraño “debut” exitoso del catolicismo en la segunda década del siglo XX.

En su exposición, Prévost mencionaba la revista *Le Roseau d'Or*, creada por Jacques Maritain y dirigida por Henri Massis, para denunciar que en ella se publicaban alternativamente obras y crónicas, que irrumpían en “bizarrerías” que no dejaban de “ofender a los otros católicos, a la parte tradicional del clero francés”. Por ejemplo señalaba que Cocteau había publicado un “poema francamente homosexual sobre la belleza de su antiguo amante”, a quien colocaba en medio de los ángeles (p. 1). El lazo entre el dogma católico y las “bizarrerías” que detectaba Prévost, es decir, aquellas expresiones artísticas y literarias que entraban en conflicto con la tradición normativa de la Iglesia, es clave para entender esta revitalización del pensamiento católico a nivel transatlántico. Claramente, este no podía subsumirse a una simple reproducción de los dictados oficiales que descendían desde las cúpulas eclesásticas. Su actualización conllevaba necesariamente la marca de lo moderno. La alianza entre Maritain y Cocteau así lo ilustraba, y Prévost rescataba las cartas que se habían enviado y que documentaban la conversión del artista:

La respuesta de Maritain a Cocteau sigue siendo, con todo, el manifiesto más serio de este género de catolicismo, y de la manera como él quisiera mostrarse acogedor sin ofender el dogma. No se trata de la necesidad de una vida humilde y regulada. Para transigir con la moral, se puede decir en favor de los convertidos, que sus

pesares y hastíos profanos pueden servirle de expiación preparatoria. Se le permite expresamente continuar en su arte y aún se le insinúa que en medio de la impiedad ya eran mucho más cristianos de lo que pensaban (p. 1).

Si el catolicismo es una fe renovada y un estado de espíritu, también se presenta en toda su dimensión estética (Candido, 1987) como un archivo de imágenes y relatos que trasciende las épocas y alberga estrategias de renovación. Las conversiones entonces no eran solo religiosas, como advertía Prévost sin proponérselo, sino también estéticas, o mejor: habitaban ese guion de lo estético-religioso, que suturaba y condensaba el cruce entre una nueva forma de vida, la creyente, y un lenguaje compositivo moderno que investigaba las formas misteriosas de lo sagrado sin caer en la obediencia ortodoxa.

Comunismo cristiano

Hay un aforismo de Murilo Mendes, que Silviano Santiago recupera en el postfacio de la reciente edición de *Poemas*, que lanzaba la siguiente pregunta: “O comunismo é revolucionário diante do capitalismo, e conservador diante do cristianismo?” (2014, p. 95). La posibilidad de responder afirmativamente a este interrogante organiza el conjunto de artículos de “militancia católica” (Amoroso, 2012, p. 83), que Murilo publica en la revista *Dom Casmurro* a lo largo de 1937². El objetivo era tanto “desburguesar a sociedade evangelizando-a” (2001, p. 54) como afianzar la conciencia social y el carácter comunitario

2 “Perfil do Catolicão” (1937a); “O catolicismo e os integralistas” (1937b); “Integralismo, mística desviada” (1937c); “Resposta aos integralistas” (1937d); “Breton, Rimbaud e Baudelaire” (1937e); “Cordeiros entre lobos” (1937f); “Prendam o Papa!” (1937g); “A Comunhão dos Santos” (1937h); “Poesia Católica” (1937i). Para las citas usaré Mendes (2001).

de la religión católica, que hacía que un católico fuera automáticamente comunista, sin necesidad de apelar al comunismo de Marx, Engels o Lenin. Con la convicción del convertido, el escritor brasileño, que dos años antes había proclamado la poesía en Cristo, sostenía ahora la importancia de la Iglesia como fuente de colectividad y de colectivización de los recursos y los servicios públicos. En el umbral entre abolir o garantizar la extensión de la propiedad privada, lo importante para Murilo era que esta noción del liberalismo debía abrazar a todos los habitantes de una sociedad y no solo a una minoría cuya ganancia se basaba muchas veces en la explotación de los más débiles, como escribía en "Perfil do catolicão", la primera de sus intervenciones.

En este primer artículo, de gran ironía, Murilo enumera los rasgos que permitirían fácilmente reconocer la impostura del burgués que se dice católico pero que no practica éticamente los principios de la doctrina. Así, según las características enumeradas por Murilo, el "catolicón" tenía más de treinta años, iba a misa todos los domingos pero desconocía lo que sucedía en el altar, contribuía en la colecta con algunos billetes, firmaba algún periódico católico, comulgaba una vez por año, pertenecía a una hermandad o asociación, y discutía de política con el vicario. Sin embargo, no conocía ni estudiaba la Biblia (tarea de protestantes), ya que esta le resultaba muy complicada y sumergía su cabeza en los diarios conservadores, de donde sacaba sus opiniones políticas; menos aún conocía la liturgia, que es la Biblia "encarnada y viva". Es que, al recibir la religión como se recibía de herencia un terreno, razonaba el poeta devenido periodista de opinión, el catolicón solo apelaba a su creencia religiosa en los momentos difíciles y de aflicción, como por ejemplo cuando tenía dolor de cabeza y entonces "Deus é cafi aspirina" (p. 25).

Pero también desde su columna de progresismo católico, Murilo se posiciona fuertemente contra el nacionalismo. Si bien reconocía que como doctrina no se oponía en sus principios fundamentales al catolicismo, le resultaba inconcebible que se obligara a los católicos a entrar al partido integralista para "salvar" la Iglesia, la religión, o al país. La disputa tenía varios

frentes: los obispos que alentaban a los fieles para que se volvieran militantes nacionalistas; la falsa sinonimia que equipaba no integralistas con comunistas³, y al revés, la defensa del integralismo como resguardo de la religión y las ideas de Dios, Patria y Familia. Por su parte, también criticaba la transferencia que se realizaba de la mística religiosa hacia el plano de lo político. Murilo se burlaba de los rituales paganos, pseudo fascistas, que se llevaban adelante, por ejemplo el rito de bautismo para entrar al partido; y asimismo proyectaba irónicamente una posible "nacionalización" de la Iglesia mediante la invasión de las tropas de choque y los saludos "anauê"⁴ dentro del canto gregoriano. Caricatura de la liturgia católica, el escritor brasileño alertaba sobre el excesivo amor que detentaban hacia el jefe nacional, que reclamaba para sí el derecho de intangibilidad (olvidaron que Dios se encarnó en Jesucristo y no en César, lamentaba) y la conversión del Estado en un "Estado total" que absorbía y hasta trascendía lo espiritual. El peligro del totalitarismo y su inspiración en ciertos elementos de la religión permitía entender, como detecta Betânia Amoroso (2012), esa insistencia en colocar a la Iglesia como la única fuerza política, capaz de vencer al comunismo y al fascismo, e imponerse como pensamiento moderno. En este sentido, la visita de Jacques Maritain a América Latina y la divulgación de sus textos antifascistas reconfiguraron el campo cultural católico, al proclamar una alternativa humanista y cristiana al conflicto entre "las derechas" dictatoriales y la izquierda comunista. Los ataques del catolicismo nacionalista no escatimaron en violencia, y hasta en "bizarrería",

3 En su estudio sobre *Dom Casmurro*, Tania Regina de Luca (2013) señala que las contribuciones de Murilo Mendes contra los integralistas le valió a su director, Brício de Abreu varios sinsabores dentro del contexto del golpe del Estado Novo (encarcelamientos, prohibición de la circulación del periódico, cartas anónimas contra la publicación). Se acusaba a *Dom Casmurro* de ser un diario francés y comunista, esto alejó anunciantes y amenazó la existencia de la publicación.

4 "Anauê" es un vocablo de origen tupí que significa "Você é meu irmão" y que servía de saludo para los integralistas, acompañado del brazo extendido hacia arriba.

como releva Murilo en ciertos periódicos⁵ donde se señalaba a Jacques Maritain como un traidor de la Iglesia, bolchevique y agente del *Komintern*.

Este Maritain que Murilo Mendes recuperaba y defendía, a la vez que seguía en sus postulados políticos, quedó lejos del esteta de comienzos de la década del veinte. Las acusaciones que lo persiguieron en los medios católicos brasileños e internacionales se relacionaba con su presunta participación en París de una movilización del Frente Popular, con el puño en alto. Si bien Maritain lo desmintió categóricamente, la realidad es que desde la capital francesa nuevamente llegaban nuevas formas de entender la doctrina y su relación con la realidad. “De izquierda o de derecha: a ninguno pertenezco”, proclamaba en “Carta sobre la independencia” (1936, p. 9), texto que se publicó en *Sur* antes de su llegada al país⁶. Para este “nuevo” Maritain, como también expresaba Murilo en sus columnas, el intelectual cristiano tenía la suficiente independencia para aunarse con *algunos* católicos y con otros no católicos que, sin embargo, compartieran el ideal humanista perseguido. Una nueva cristiandad que se construía sobre el modelo legado por el comunismo, y al que se le adosaba una perspectiva teológica.

Como se intentó mostrar en el recorrido propuesto, espiritualmente antirrepresentativo, estructuralmente heterodoxo y apostólicamente comunista es el catolicismo que, en las primeras décadas del siglo XX, se moldea en intersección con las vanguardias artísticas y políticas. París es, sin dudas, la referencia ineludible de este resurgimiento religioso que se nutre tanto de la performance y teoría maritainiana como de los viajes y apropiaciones que los jóvenes (y ese “los” señala la primacía masculina) europeos y latinoamericanos realizan del dogma y el archivo casi infinito

del cristianismo. Juntos construyen un circuito universal y atemporal que involucra a la religión católica en el proceso de experimentación estética y el compromiso ético con la humanidad.

Referencias bibliográficas

- Abril, M. (1928). El arte moderno y los católicos. *La Gaceta Literaria*, 31, 6.
- Amoroso, B. (2012). Murilo Mendes nos jornais: entre a política e a religião, *Literatura e Sociedade*, 16 (17), pp. 82-98.
- Ayerza, Magdalena D. M. (1998). El obelisco y sus polémicas, *Todo es historia*, 367, pp. 50-56.
- Candido, A. (1987). *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática.
- Compagnon, O. (2003). *Antimodernos*. Barcelona: Acantilado.
- Espina, A. (1928). Encuesta sobre la nueva arquitectura, *La Gaceta Literaria*, 32, 1 y 2.
- _____. (1928b). El arte de siempre y la espiritualidad, *La Gaceta Literaria*, 33, 7.
- Louis, A. (2014) “Las revistas literarias como objeto de estudio”. En: Hanno Ehrlicher/ Nanette Rißler-Pipka (eds.) *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*. Berlín: Shaker Verlag.
- Luca, T. de. (2013). Brício de Abreu e o jornal literário Dom Casmurro, *Varia Historia*, 49 (29), pp. 277-301.
- Maritain, J. (1922). *Antimoderne*. Paris: Édition de la Revue des Jeunes.
- _____. (1936). *Carta sobre la independencia*. Buenos Aires: Sur.
- _____. (1945). *Arte y escolástica*. Buenos Aires: Club de Lectores.
- Marichalar, A. (1928). Una fricción espiritual, *La Gaceta Literaria*, 31, 5.
- Mendes, M. (2001). Perfil do Catolicismo, O catolicismo e os integralistas, Integralismo, mística desviada, Resposta aos integralistas, Breton, Rimbaud e Baudelaire, Cordeiros entre lobos, Prendam o Papa!, A Comunhão dos Santos, Poesia Católica, *Anuário de Literatura*, 9, pp. 23-71.
- Moraes, V. de. (1932). A transfiguração da montanha, *A Ordem*, 32, pp. 259-262.
- Prévost, Jean (1927). El espíritu de conversión en la literatura. *Martín Fierro*, 37, 1 y 5.
- Santiago, S. (2014). “Postfácio. Poesia fusão: catolicismo primitivo/ mentalidade moderna”, Mendes, M.. *Poemas*. São Paulo: Cosac Naify
- Schloesser, S. (2004). “What of that curious craving?": Catholicism, Conversion and Inversion au temps du Boeuf sur le Toit. *Historical Reflections/ Réflexions Historiques*. 2 (30), pp. 221-253.

5 Menciona a *O povo*, *O legionário*, *Fronteiras*. Añadir referencia

6 En el número 22, julio de 1936. El texto había sido publicado en la revista española *Cruz y raya*, de José Bergamín, católico y comunista. Unos meses más tarde, en septiembre de 1936, se republica como folleto. Las citas proceden de esta última edición.

DESVÍOS

Los discursos críticos: anacronismo y contemporaneidad (Circulación y tiempo)

• • •

Max Hidalgo Nácher

Cuando comenzamos nuestros estudios en torno a la circulación lo hicimos a partir de una cuestión específica: los paradigmas críticos. Habíamos detectado, en el caso español y algunos latinoamericanos, un doble problema (el cierre nacional en el estudio de los objetos culturales y la omisión de la dimensión propiamente teórica que acompaña a los fenómenos literarios y artísticos) y el concepto de circulación funcionaba como paraguas para empezar a pensar esas problemáticas. Ahora bien, pronto surgió una dificultad, que fue haciéndose palpable con el tiempo: el término de circulación, con el que nos sentíamos cómodos, no había sido teorizado. Al menos, no por nosotros. Teníamos algunas referencias dispersas: una cita de Roland Barthes¹; otra de Gilles Deleuze²; un texto de Silviano Santiago titulado “Circulación del poema sin poeta”, sobre Carlos Drummond de Andrade (Santiago 1976); y, sobre todo, una conferencia de 1989 de Pierre Bourdieu publicada en 2002.

1 “Je ne sais trop ce qu’est une “influence”; à mon sens, ce qui se transmet, ce ne sont pas des “idées”, mais des “langages”, c’est-à-dire des formes que l’on peut remplir différemment; c’est pourquoi la notion de *circulation* me paraît plus juste que celle d’*influence*” (Barthes 1964, p.616).

2 “La estructura es al menos triádica, sin lo cual no circularía” (Deleuze 1976, p.571).

Ese texto de Bourdieu, que hablaba de la “circulación de las ideas”, tal vez era un buen punto de partida; pero a sus ideas les pasaba lo mismo que les pasa a nuestros paradigmas: las ideas no circulan, lo que circula son los textos. Las ideas, lo mismo que los paradigmas críticos, no pueden circular por la sencilla razón de que pertenecen a un régimen heterogéneo respecto a los textos: tienen que ver con su lectura, con su movilización, con algo que remite al uso (otro término que nos hemos acostumbrado a usar y sobre el que convendría detenerse, como ha hecho Agamben desde por lo menos *Profanaciones* hasta *El uso de los cuerpos*).

La emergencia de un problema

El presupuesto de base que había en que las ideas circulen es el que funda una larga tradición de fuentes e influencias, de préstamos y deudas (Casanova), de dominación y dependencia (Candido 1969; Schwarz 1972, 1987). En el momento en el que reconocemos que “los textos circulan sin su contexto” (Bourdieu, 2002) vemos que circulan sin sus paradigmas críticos. Cabe dar algunas muestras de ello. Sartre y Lévi-Strauss –que, en Francia, presentaban perspectivas contradictorias, por no decir radicalmente heterogéneas– eran leídos conjuntamente en Argentina hasta finales de los sesenta. *Crítica y significación* (1970), de Nicolás Rosa, daba cuenta de la convivencia entre fenomenología y estructuralismo; *Conciencia y estructura* (1969), de Oscar Masotta, dramatizaba el pasaje de la primera al segundo. Ahora bien, desde muy pronto, la revista *Los libros* (1969-1976) haría insostenibles esas amalgamas al separar claramente los campos, lo que se aprecia en textos como “Marx y Sartre” (pp. 13-14), de José Sazbón (nº 3, septiembre de 1969) (Hidalgo Nácher, 2015, pp.116-117). Podemos dar otro caso: el equipo Comunicación de Alberto Corazón editó de modo pionero en España, a principios de los setenta, textos formalistas y ligados a la semiótica –en lo que suponía un gesto importante de apertura del pensamiento crítico y teórico español–,

pero los leía y criticaba desde una matriz marxista, desactivando desde los propios prólogos el potencial específico de dicho pensamiento. Ahora bien, esas ediciones viajaban rápidamente a Argentina, donde eran leídas fuera de la universidad y en unos grupos de estudio en los que, la mayoría de las veces, se hacía caso omiso de lo que pudiera aparecer en los textos introductorios –estableciendo otra relación con esas teorías.

Estos casos muestran que no es posible estudiar los textos –ni sus paradigmas– como una unidad –asociándolos a un único espacio o tiempo–, sin prestar atención a las configuraciones locales y específicas. Eso mismo debe tenerse en cuenta cuando se piensa en el interior de un espacio nacional o disciplinario, ya que éstos no son nunca completamente homogéneos. Doy simplemente dos casos: en el interior de la propia Francia, la primera lectura de Lévi-Strauss en *Les temps modernes*, llevada a cabo por Simone de Beauvoir en 1949, presentaba al autor de *Las estructuras elementales del parentesco* como un autor afín al humanismo existencial (lo que suponía desconocer el diferendo que ya desde entonces lo oponía a dicho movimiento), algo que sería corregido en una posterior lectura de Claude Lefort en 1951 (Hidalgo Nácher 2015a). Esa primera recepción señalaba la posición de dominación del pensamiento de Lévi-Strauss en el campo intelectual francés de la inmediata posguerra, en el que podía ser asimilado –borrando sus diferencias específicas– al discurso hegemónico del momento. Algo similar cabría decir, en el campo de la crítica literaria, de las lecturas que durante algún tiempo emparentaron la obra de Samuel Beckett con la de Albert Camus a través de la problemática del absurdo. En todos estos casos, se trata de lecturas sintomáticas que dramatizan una lectura y despliegan un silencio.

A partir de lo anterior, cabría incorporar el concepto de *emergencia* de Foucault (1971), heredero de la perspectiva genealógica de Nietzsche. Podemos así plantearnos no sólo cuándo y cómo un texto se pone a circular, sino también cuándo contribuye a la emergencia de un nuevo discurso. Ahora bien, desde nuestras coordenadas, esas emergencias no pueden leerse a

partir de un modelo monológico y universal, el cual postula la existencia de un único tiempo y un único espacio al que quedarían subordinados el resto de tiempos y espacios, que pasarían así a ser *dependientes*, tal como ocurre en el modelo de Casanova.

En ese sentido, cabe ver cómo, en Francia, Sartre presentaba en 1943 a Blanchot como un epígono oscuro del surrealismo, remitiéndolo al pasado.. Y cómo José María Castellet hacía lo mismo en la España de los años cincuenta, y hasta 1966, con las tendencias poéticas ligadas al simbolismo y al vanguardismo, indicando que la vía regia –no sólo en la prosa, sino también en el campo poético– era el realismo. Ahora bien, sucede que tanto el postulado de Sartre como el de Castellet serían desmentidos a finales de los años sesenta en ambos espacios nacionales: en el primer caso, por los estructuralistas y los herederos de Blanchot, que pasaban a verlo, como dijo Foucault en 1966, como el último filósofo del siglo XIX (Foucault 1966, pp.8-9); en el segundo caso, por el propio Castellet, que en 1970 publicaba la antología poética *Los novísimos* anunciando un tiempo nuevo que era, según afirmaba en un artículo de 1968, un “tiempo de destrucción”. Por ello, más que cualquier idea cronológica sobre los tiempos sucesivos de la modernidad, la *ruinología* (2006) y las archifilologías latinoamericanas (2015) de Raúl Antelo permiten captar la irrupción del acontecimiento y la pervivencia de lo arcaico en un tiempo en que pasado, presente y futuro no dejan de plegarse y desplegarse a partir del recurso al montaje y al anacronismo.

La teoría en circulación

Si pensamos en la circulación de los llamados “estructuralismos” en los espacios españoles y latinoamericanos, no es posible leer esas series unilateralmente en términos simplemente de deudas y de atrasos, como a veces se pretende desde un polo científico o modernizador. Pensemos en Eliseo Verón quien, a comienzos de los setenta, señalaba el atraso estructural

de la teoría en Argentina y Chile y denunciaba cómo lo que en Francia sería una práctica de producción llegaba a estos países en tanto que práctica de consumo. Al hacer eso, Verón (1970 y 1973) desconocía que la “mitología de la lectura” a la que se refería –y que atribuía a un problema sociológico e institucional latinoamericano–, lejos de representar una “mala recepción” del estructuralismo, indicaba que en Argentina llegaban de modo prácticamente inmediato los debates parisinos del momento. Pues la ciencia estructural que Verón reivindicaba contra la moda del estructuralismo ya había sido criticada en Francia por los adalides de esa moda: Kristeva, Sollers, Derrida y Barthes, el último de los cuales cabría decir que ocupaba en Francia una posición hasta cierto punto homóloga a la que Masotta ocupaba en Argentina (Hidalgo Nácher 2015a). Era Masotta quien afirmaba en 1963, en un gesto característico de su recorrido, que en sus ensayos literarios “intentaba menos llegar a resultados objetivos satisfactorios, que experimentar simplemente las dificultades –de formación y comprensión– que constituyen la posibilidad misma de hacer crítica literaria”, recordando así no tanto sus logros como “las barreras que no se han podido franquear”, barreras que “son las de alguien que, sin poder salirse de su situación, hacía la experiencia de las limitaciones que son como el fondo común a la crítica tal como se realiza entre nosotros” (Masotta 1963:67-68). Aunque ese “entre nosotros” aluda a una singularidad, esas barreras y dificultades ya no son las del atraso, sino que –como podía pasar con el propio Barthes en Francia– son el motor de aquél que, atravesando existencialismo, estructuralismo y semiótica, llegaría a ser un agente fundamental en la incorporación del psicoanálisis lacaniano no sólo en Argentina, sino también en una España cuyo tiempo nacional rechazaba tanto las temporalidades de los exilios republicanos de 1939 que la excedían, acusándolos de anacrónicos, como los discursos y prácticas del textualismo, la deconstrucción y el psicoanálisis lacaniano, que entrarían en gran medida a través de los exiliados de la dictadura argentina de 1976, que los traían con ellos.

De los usos y los tiempos

Nunca hay en juego una única serie (Catelli 2015). Y, a poco que prestemos atención, veremos cómo se multiplican los tiempos, incluso dentro de un mismo espacio nacional. Escribía Josefina Ludmer en una encuesta de 1973: “La escritura de Puig se destaca, aislada, en medio de la chatura, el anacronismo y, paradójicamente, la ‘puesta al día’ de los grandes nombres; en los últimos meses aparecieron, sin embargo, una serie de textos que plantean problemas básicos a la crítica, pues no hay, en el mercado, un espacio concreto que pueda leerlos” (13). Ahí Ludmer constataba la no contemporaneidad de la crítica y la literatura argentina de 1973, ahondando un movimiento de transformación que había arrancado de modo general en 1969, con la creación de la revista *Los libros* (1969-1976), y que a su vez conectaba con otras aventuras anteriores, como la de la revista rosarina *Setecientosmonos* (1964-1967), en la que se publicaron, junto a traducciones de Sartre, Merleau-Ponty y Barthes, textos de Nicolás Rosa, María Teresa Gramuglio, la propia Ludmer y Adolfo Prieto.

Ahora bien, ¿qué relación se establece con esos discursos –o con esos textos– extranjeros? Presentemos un caso. Ludmer publicaba en 1977 *Onetti. Los procesos de construcción del relato* (Buenos Aires, Sudamericana), donde se reflexionaba sobre el estatuto “ambivalente” del texto literario. Ahí se leía que “el enunciado doble es la unidad mínima del discurso literario” (2009:18) sin remitir en ningún momento a la más que probable “fuente”: “Le mot, le dialogue et le roman” de Julia Kristeva, que a su vez presentaba a Bajtín –origen del origen– ante el público francés, escrito en 1966, publicado como “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman” en *Critique* (XXIII, n° 239) en abril de 1967 y republicado en 1969 en *Semeiotiké* –texto que, cabe indicar, sólo sería publicado en España en 1978, en la colección Espiral de la editorial Fundamentos, dirigida por Julián Ríos en traducción de José Martín Arancibia. En España, por citar otro caso de esa obliteración de la fuente,

de esa rasura del origen, leemos en el prólogo que escribió Castellet para la antología de los *Novísimos* (1970), que los jóvenes “reclaman un derecho inalienable: el de vivir en libertad y sentimentalmente las contradicciones de su tiempo histórico, las cuales pueden hacer de un sarcasmo la condición de su verdad” (Castellet 1970:32). Ahí Castellet traducía o reescribía en su práctica literalidad, sin citarlo, el fragmento final del prólogo de Roland Barthes a sus *Mythologies*, un texto de 1957 en que se lee: “Je réclame de vivre pleinement la contradiction de mon temps, qui peut faire d’un sarcasme la condition de la vérité” (1957:676).

La referencia velada en el primer caso y la transcripción literal en el segundo indican algo: tanto para Ludmer como para Castellet, Kristeva (quien nunca visitó Argentina) y Barthes (quien sí visitó España, pero con poco éxito [Pino 2019, pp.322-323]) no eran interlocutores. Al mismo tiempo, ambas citas indican dos cronologías: Castellet citaba en 1970 un texto de Barthes de 1957 que no sería traducido al castellano, por Héctor Schmucler, hasta 1980 (México-España, Siglo XXI, 1980); Ludmer en 1977 refería a un texto de Kristeva de 1966 publicado en una revista en 1967 y en libro en 1969 (y traducido al castellano por José Martín Arancibia para la editorial Fundamentos en 1978).

Una lectura apresurada de estas inscripciones podría llevarnos a pensar en un “atraso” de la crítica, lo que sólo se hace posible a costa de desconocer el funcionamiento interno de esos textos y discursos en el campo crítico español y argentino de la época y omitiendo de ese modo sus singularidades. De hecho, los debates sobre lo contemporáneo que discurren en esos términos proyectan un discurso monológico y aplanador, un eje lineal y progresivo, que tiende a omitir precisamente la dimensión teórica. Por lo demás, Ludmer ya performaba con su texto algo de lo que decía en él al sostener que “la escritura es esa práctica activa de apropiación en una pluralidad de lenguas” (Ludmer 1977, p.13).

El eje lineal y progresivo es el que aquí hace aguas. En España, una larga historia de exclusiones –que podría arrancar en 1492 y que tendría un momento

especialmente problemático en las relaciones de España con la modernidad desde el siglo XIX y en la más reciente dictadura franquista, prolongada durante cuasi cuarenta años– ha dejado su poso y hace difícil leer una historia construida en gran medida desde una ortodoxia (Menéndez Pelayo) que muchas veces se transforma hoy en día, en el discurso crítico (neo)liberal, en la defensa y reivindicación de una cierta “normalidad” (democrática, europea, estética o constitucional). Un caso destacado de estas exclusiones a las que me refiero es el del exilio republicano de 1939, que aparece como un corpus de difícil encaje historiográfico en el relato nacional. Para referirse a quienes lo padecieron se invoca –dado que su tiempo se habría detenido, nostálgicamente, en 1939³– todavía hoy a su ceguera, destacando una supuesta incomprensión y desconexión de los exiliados respecto al tiempo contemporáneo. Sin embargo, como ha señalado Mari Paz Balibrea (2007), lo que ocurre con el exilio es que su tiempo excede el tiempo hegemónico de la nación.

La contemporaneidad, de ese modo, puede tener que ver no sólo con “el meridiano de Greenwich” al que se refería Casanova (el cual es en gran parte imaginario), ni la distancia respecto a lo contemporáneo con unas “ideas fuera de lugar” (Schwarz 1972) –como si las ideas tuvieran un lugar propio y un contexto originario–, sino con configuraciones locales y con aquello que las excede. En la propuesta de Agamben, estaría ligada a la posibilidad de “una relación singular con el propio tiempo, que adhiere al mismo al tiempo que toma distancia de él”, dando forma a una “relación con el tiempo que adhiere a él a través de un desfase y de un anacronismo” (2008, p.9). De ese modo, la pregunta por la contemporaneidad puede permitirnos pensar el exceso de los discursos críticos e historiográficos heredados a través del recurso al anacronismo y del levantamiento de heterocronías.

Heterocronías y entre-lugares

Pierre Bourdieu pensaba su modelo de la circulación, en 1989, a partir del diferendo y la historia de tensiones y guerras entre Francia y Alemania. Y diez años después Pascale Casanova proyectará su *República mundial de las letras* (1999) como un espacio uniforme construido a partir de un modelo eminentemente francés. Ahora bien, ya desde finales de los setenta se formulaban desde Brasil otros modos de pensar la circulación interesados en hacer emerger, desde una perspectiva cosmopolita, la diferencia brasileña o latinoamericana (Hidalgo Nácher 2019 y 2020). Es el caso de “O entre-lugar do discurso latinoamericano”, texto publicado en Brasil, en 1978, por Silviano Santiago dentro de *Uma literatura nos trópicos*. Se trata de un texto viajero de existencia multilingüe, en el que Santiago sostendría una crítica a la idea de origen, la cual retomaría desde otros parámetros Haroldo de Campos a comienzos de los ochenta en “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira” (1981). El texto de Santiago provenía de una conferencia presentada en francés en 1971 en la Université de Montréal (Québec), en un encuentro en compañía de René Girard y Michel Foucault, por invitación de Eugenio Donato, quien le sugirió otro título para el mismo: “Naissance du sauvage, Anthropofagie Culturelle et la Littérature du Nouveau Monde”, y que publicaría en inglés en 1973 con el título “The Latin-American Literature: the Space in-between”. Sería el mismo Santiago quien se referiría años después, a propósito de Lévi-Strauss, a un modelo de pensamiento que desborda con mucho la figura del antropólogo belga, al reconocer la lógica temporal –que es una lógica de la norma– que condena a la cultura latinoamericana a un demasiado pronto o a un demasiado tarde que se condensa en la imagen de una adolescencia eternamente decrepita (Santiago 2006, p.297). Una relación entre lo nuevo y lo arcaico, entre el progreso y las ruinas, que no responde a una lógica lineal ni uniforme. En ese sentido, es fundamental

3 El tópic del reloj sirve así en España para acusar de mero anacronismo a un autor eminentemente heterocrónico–y, con él, a una parte importante de escritores exiliados (Aranguren 1953).

introducir una diferencia (que bien puede ser amerindia [Viveiros de Castro 2009]) o un pliegue (que bien podría ser barroco) si no se quiere reducir la producción latinoamericana a unos modelos franceses o europeos que cumplirían la función de origen. Modelos que, por lo demás, no pueden entenderse sin las operaciones de selección y crítica que los modelizan. Diferencia que va del poema “Elegy: Going to Bed” de John Donne a la “Elegia: indo para o leito” de Augusto de Campos (1986) y a su vez de ésta a la versión cantada de Caetano Veloso.

Cabe, en este sentido, detenerse antes de concluir en el caso de Haroldo de Campos. Alguien que, a diferencia de Ludmer o de Castellet, se incluía a sí mismo en la misma escena que Kristeva, Jakobson o Eco. Ahora bien, el primer problema con el que se encontraba Haroldo es que, justamente, como sujeto latinoamericano, estaba excluido *a priori* –y sigue estándolo hasta la fecha– de la escena de lo contemporáneo. Es decir, aparece como invisible. Una muestra de ello es que, salvo contadas excepciones, ni sus textos ni su nombre aparecen citados por sus pares⁴. Haroldo se incluye, de hecho, en una escena que no le incluye, lo que constituye un gesto típico de las políticas literarias periféricas de las que participaba, de otro modo, el gesto de Ludmer, y al que ya remitía Nicolás Rosa –aunque desde una perspectiva mucho menos luciferina, sin unas redes como las del poeta y crítico brasileño, y, a fin de cuentas, sin esa voluntad de interlocución que aparece constantemente en Haroldo– al afirmar: “Somos lectores de lo universal, pero sólo somos escritores de lo particular” (Rosa, 1987, p.12), modulando así unas relaciones entre la crítica y la teoría en las cuales parecería que, al hablar de un mismo tema o autor, mientras unos harían

teoría, los otros harían simplemente crítica⁵. La transcripción de Ludmer de 1977 –que no dejaba de poner en escena *al mismo tiempo* la lógica del texto doble del que habla– da cuenta de que Kristeva no era (¿cómo iba a pretenderlo?) una interlocutora para ella. En Haroldo, en cambio, la escritura de Kristeva aparece como hipotexto de la propia escritura y las teorías de la búlgara estarían así anticipadas por la obra proteica del brasileño. Son dos modos diferentes de lidiar con el exceso. La dimensión luciferina de Haroldo, respecto a muchos de sus colegas contemporáneos, es la de pretender hacer teoría, es decir, la de colocar su discurso, no al mismo nivel que sus colegas norteamericanos y europeos, sino un *pas au-delà*, en tanto que “voraz bárbaro alejandrino” (1981, p.253), ya que parte de un excedente respecto al saber occidental que le hace heredero de una cultura que no le incluye y que, de hecho, excede su figura.

La escena de lo contemporáneo –a la que Octavio Paz se refería en 1990, en un discurso mayormente pacificador, al recibir el premio Nobel de Literatura– es un teatro sometido constantemente a reajustes. En tanto que espacio de representación, tiene los mismos problemas que cualquier otro régimen representativo, y si lo concebimos como una República podemos entender que en ella hay una “parte de los sin parte” (Rancière) que puede emerger en ciertas políticas de la literatura, como la planteada por Haroldo, quien escribía en 1974 a Leyla Perrone:

Hay que tener una paciencia benedictina para hacer algo en esta maldita lengua muerta. Mientras tanto, veo que todo el mundo publica a ritmo de conejo en esta Lutecia vieja pero siempre viva. De aquí a poco, por el retraso que todavía preveo para la publicación de mis GALÁXIAS estampadas en el nº 64 de

4 Este problema, por supuesto, no es únicamente geográfico. Puede consultarse Françoise Collin (1999), donde explora el borrado del nombre femenino de Beauvoir en la obra de Lacan.

5 Cabe volver aquí sobre la noción de *espigones teóricos* teorizada recientemente por Analía Gerbaudo (2020), con la cual estudia empíricamente al tiempo que problematiza y deconstruye los lugares de lo teórico y lo crítico y las atribuciones de valor implicadas en la crítica argentina contemporánea.

INVENÇÃO (hablo de la 1ª secuencia, iniciada en el 63), acabaré por tener yo mismo la impresión borgiana de que el último Sollers (que finalmente ha descubierto a Joyce y a Rabelais) es quien estuvo influenciándome por algún fenómeno de reencarnación inversa en la máquina del tiempo!⁶

Ese problema aparece como una obsesión en Haroldo, tal como puede constatarse tanto en sus entrevistas como en su correspondencia y sus propios textos, y no por casualidad Jacques Derrida dirá en un escrito de homenaje que Haroldo llegó antes que él a todas partes⁷ y Umberto Eco –quien admitirá que su *Opera aperta* (1962) ya había sido anticipada por Haroldo en un artículo de 1955– le llamará “plagiario profético” en 1991 al dedicarle uno de sus muchos libros, respondiendo así a uno de los deseos más insistentes del escritor brasileño: hacer emerger otros tiempos –y otros espacios– que incluyeran a Brasil en el campo de la literatura contemporánea.

El estudio de la circulación puede servir, pues, para pensar el exceso de los discursos críticos e historiográficos heredados sin plegarse a la falsa alternativa entre un universalismo eurocéntrico y un nacionalismo ontológico, y reflexionando sobre la construcción del objeto teórico y de la *mesa de montaje* (Antelo 2015, p.37) en la que lo disponemos –la cual, de hecho, nos obliga a ponernos en juego a nosotros mismos. Un estudio que, en el caso español y sin ir más lejos, puede permitir incorporar de modo problemático textos y obras infames o silenciadas, lo mismo que otras que –estando a la

vista de todos– son directamente ilegibles, como podría ser el caso de obras tan dispares como la de José Bergamín y la de Julián Ríos.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio (2005), *Profanaciones*, Barcelona, Anagrama.
- Agamben, Giorgio (2008). *Che cos'è il contemporaneo?* Roma: Nottetempo.
- Agamben, Giorgio (2011). ¿Qué es lo contemporáneo? *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 71–29. Traducción de Cristina Sardoy.
- Agamben, Giorgio (2018), *El uso de los cuerpos*. Valencia, Pre-textos. Trad. César Palma.
- Antelo, Raúl (2015). *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*. Villa María: EDUVIM.
- Antelo, Raúl (2016). *A ruinología*. Florianópolis: Cultura e Barbare.
- Aranguren, José Luis López. La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 38, p. 123-157, 1953
- Balibrea, Mari Paz (2007). *Tiempo de exilio: una mirada crítica a la modernidad española desde el pensamiento republicano en el exilio*. Barcelona: Montesinos.
- Barthes, Roland (1957). *Mythologies*. En *Œuvres complètes I*. París: Seuil, 2002, 677–870.
- Barthes, Roland (1964, 16 de abril). Je ne crois pas aux influences. *France-Observateur*. En *Œuvres complètes II*. París: Seuil, 2002, 615–618.
- Beauvoir, Simone de, «Les structures élémentaires de la parenté» (pp. 943-949), *Les temps modernes*, noviembre de 1949, nº 49
- Bourdieu, Pierre (1989). Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. *Actes de la recherche en sciences sociales*. 145(1), 2002, 3–8.
- Candido, Antonio (1959), *Formação da literatura brasileira*, 2 vols. 3a ed. São Paulo: Martins, 1969.
- Casanova, Pascale (1999). *La República mundial de las Letras*, Barcelona, Anagrama, 2001. Trad. de Jaime Zulaika. Versión francesa: *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.
- Castellet, José María (1968): “Tiempo de destrucción para la literatura española” (pp. 135-156), *Literatura, ideología y política*. Barcelona: Anagrama (1976).
- Castellet, José María (1970). *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península. Edición original: Barcelona: Barral, 2011.

6 Carta de Haroldo de Campos a Leyla Perrone. São Paulo, 30 junho 74. Archivo de Leyla Perrone. Traducción mía.

7 “Tout ce qui a pu signifier la loi, le désir aussi, l'urgence, mais l'urgence la plus aventureuse et la plus audacieuse pour moi, dans l'ordre de la pensée, de l'écriture, de la poésie – « unique source » – dans l'horizon de la littérature, et avant tout dans l'intimité de la langue des langues, chaque fois tant de langues dans toute langue, je sais que Haroldo y aura eu accès comme moi avant moi, mieux que moi” (Derrida, 1996:17-18)

- Catelli, Nora (2015): "Academias: los equívocos del comparatismo en el mundo (hispanico)" (p. 34-44), *Chuy. Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos*, nº 2, julio 2015. Disponible en: <http://www.revistasuntref.com.ar/index.php/chuy/article/view/119>
- Collin, Françoise. "Nom du père. On de la mère: de Beauvoir à Lacan". *Lectora*, 4, 1999, p. 23-35.
- De Campos, Augusto (1986). *o anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras.
- De Campos, Haroldo (1981). "De la razón antropofágica: diálogo y diferencia en la cultura brasileña", *De la razón antropofágica y otros ensayos*, México DF, Siglo XXI, 2000. Trad. de Rodolfo Mata. Otras ediciones: "Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira", *Metalinguagem & outras metas*, São Paulo, Perspectiva, 2006 (1992). El texto, fechado en 1980, se publicó en la revista *Colóquio/Letras* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbekian), n. 62, en julio de 1981. Y en el *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, v. 44, jan./dez. 1983.
- Deleuze, Gilles (1976). ¿En qué se reconoce el estructuralismo?. En François Châtelet (Ed.). *Historia de la filosofía (tomo IV)*. Barcelona: Espasa Calpe. Traducción de Victorio Peral Domínguez.
- Derrida, Jacques (1996) : "Chaque fois, c'est-à-dire, et pourtant, Haroldo..." (25 mai 1996), *Revista Cisma*, ano IV, 2015, pp. 17-18
- Foucault, Michel (1966). «L'homme est-il mort ?» (entretien avec C. Bonnefoy), *Arts et Loisirs*, no 38, 15-21 juin 1966, pp. 8-9.
- Foucault, Michel (1971). Nietzsche, la genealogía, la historia. *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1997, 7-29.
- Gerbaudo, Analía (2021). "Espigones teóricos". La circulación de la teoría francesa en América Latina y Europa. [faltan datos]
- Hidalgo Nácher, Max (2015a). Oscar Masotta y Roland Barthes. Homologías estructurales de una crítica de vanguardia. *Criação & Crítica*, (14), 27-42.
- Hidalgo Nácher, Max (2015b). Los discursos de la crítica literaria argentina y la teoría literaria francesa (1953-1978). 452ºF. *Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, (12), 102-131. http://www.452f.com/pdf/numero12/12_452f_Hidalgo_orgnl.pdf
- Hidalgo Nácher, Max (2019). (Coord.). Modelos y problemas en el estudio de la circulación de la teoría literaria (I): Candido (1959), Haroldo de Campos (1989) y el secuestro del Barroco. *Landa. 7(2)*. Dossier sobre «Circulaciones latinoamericanas de la teoría», 219-249.
- Hidalgo Nácher, Max (2020). Modelos y problemas en el estudio de la circulación de la teoría literaria (II): Bourdieu (1989), Casanova (1999) y el secuestro del Barroco. *Alea: Estudos Neolatinos*. 3 (22), 17-42.

- Lefort, Claude, «L'échange et la lutte des hommes» (pp. 1400-1417), *Les temps modernes*, 1951, nº 64
- Ludmer, Josefina (1977). *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires, Sudamericana, 2009.
- Masotta, Oscar (1963). En Prieto, Adolfo (preparación y prólogo), *Encuesta: la crítica literaria en la Argentina* (1963), Santa Fe, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Letras, Universidad Nacional del Litoral.
- Masotta, Oscar (1968), *Conciencia y estructura*, Buenos Aires: Jorge Álvarez. Publicado de nuevo en: Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
- Pino Estivill, Ester (2019). Barthes en España. *Landa. 7(2)*, 312-339.
- Rosa, Nicolás (1970). *Crítica y significación*. Buenos Aires: Galerna («Teoría y crítica literaria. Serie mayor»).
- Rosa, Nicolás (1987). «Estos textos, estos restos» (1986), *Los fulgores del simulacro*, Santa Fe: Cuadernos de Extensión Universitaria
- Santiago, Silviano (1971). "El entre-lugar del discurso latino-americano", en *Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silviano Santiago*, Santiago de Chile, Escaparate, 2012. Trad. de Mary Luz Estupiñán y Raúl Rodríguez Freire. Título em português: "O entre-lugar do discurso latino-americano" [1971] (pp. 9-26), *Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependência cultural*, Rio de Janeiro, Rocco, 2000 (2ª ed.) (1ª ed., 1978).
- Santiago, Silviano (1976). Circulação do poema sem poeta. En *Carlos Drummond de Andrade*, Petrópolis: Vozes.
- Santiago, Silviano (1978). O entre-lugar do discurso latino-americano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva.
- Santiago, Silviano (2006): "A viagem de Lévi-Strauss aos trópicos" (pp. 293-336), *Ora (direis) puxar conversa!*, Belo Horizonte, UFMG.
- Sartre, Jean-Paul (1943). «Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage» (pp. 113-132), *Situations I. Critiques littéraires*. París: Gallimard, 2005 (1947).
- Sazbón, José, "Marx y Sastre" (pp. 13-14), *Los libros*, nº 3, septiembre de 1969.
- Schwarz, Roberto (1972), As idéias fora do lugar. En *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1977 [1972], p. 13-28.
- Schwarz, Roberto (1987). *Que horas são?*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2009). *Metafísicas canibais. Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Ubu/N-I, 2009.
- Verón, Eliseo (1970). "Actualidad de un clásico. La moda del estructuralismo". *Libros 9*, 14 y 18.

Verón, Eliseo (1973). "Acerca de la producción social del conocimiento: el "estructuralismo" y la semiología en Argentina y Chile". *LENGUAjes. Revista de lingüística y semiología* 1, 96-125.

Greimas, semiótica, cine documental y resistencias a la teoría literaria

• • •

Víctor Escudero

En el que tal vez sea el ensayo sobre la imagen documental más relevante que se ha publicado en la academia hispánica recientemente, *Ver para creer. Avatares de la verdad cinematográfica* (2019), Santos Zunzunegui e Imanol Zumalde llevan a cabo una reivindicación vehemente de A.J. Greimas como base en la que fundamentar la relación entre imagen, mundo, sentido y verdad. Se refieren, especialmente, al Greimas semiótico de los años 70, que aparece como epígrafe en tres de los siete capítulos dedicados a la teoría sobre lo documental, y también como sustento teórico de la intervención de los autores en debates candentes en los últimos años que han querido rearmar una ontología de la realidad independiente del constructivismo epistemológico, como ocurre con el *nuovo realismo* patrocinado por Maurizio Ferraris.¹ Es precisamente tras la discusión con los postulados de Ferraris cuando aparece la siguiente aclaración:

¹ La referencia a la ontología de los sucesos en los que se basa cualquier documental lleva a los autores de *Ver para creer* a la necesidad de discutir y posicionarse sobre el llamado *nuovo realismo* que Maurizio Ferraris esquematiza en 2011 (cf. 2019, p. 427) y sigue desarrollando en la actualidad (2019). En su célebre *Manifiesto del nuovo realismo* (2012), Ferraris propuso una suerte de llamada al orden y defendió un retorno a la ontología que pusiera coto a la devaluación de la verdad que,

Dicho lo cual, nos gustaría cerrar nuestro debate con el nuevo realismo señalando que las reservas que hemos expuesto a propósito de algunas de las posiciones filosóficas denunciadas por Ferraris no impiden que compartamos globalmente la crítica que hace de los desmanes de la praxis (teórica y analítica) del pensamiento posmoderno, modelo o paradigma teórico también tildado de posestructuralista por la reacción ciclotímica de tintes edípicos que supuso respecto a las premisas del estructuralismo francés que, como ha quedado claro, aquí abrazamos sin reservas. No podemos, en fin, dejar en el tintero el desasosiego que nos causa comprobar que parte de la impugnación que Ferraris hace de los cimientos conceptuales de la posmodernidad cuestiona el basamento mismo del pensamiento estructuralista, su antípoda epistemológico (2019: 77).

Me parece que dicha aclaración resulta sintomática de una determinada forma de seccionar la circulación de la teoría francesa y, veremos también, la teoría literaria en España. Lo más evidente, de entrada, es cómo la reivindicación a ultranza del estructuralismo identificado con la semiótica greimasiana² se

según él, había caracterizado a la koiné posmoderna en las últimas décadas. Frente a la expansión de la observación de la realidad como construcción discursiva, Ferraris defiende acotar que existe un espacio de lo real que resulta inenmendable (2012, p. 85). Es justamente ese límite inenmendable de lo real aquello que a Zunzunegui e Imalde les parece del todo incompatible y antagónico con la noción de mundo natural de Greimas, por lo que combaten con minuciosidad los resortes de ese *nuovo realismo*. Paradójicamente, dicho antagonismo con Ferraris les lleva a situarse en una cercanía incómoda con los textos posmodernos que Ferraris atacaba en su manifiesto, cosa que conduce a la aclaración mencionada.

2 En su intento de distinguir los objetos a los que aludimos cuando hablamos de estructuralismo, José Luis Pardo sitúa la propuesta de Greimas en lo que él llama "estructuralismo en sentido amplio" (2001, p. 6), vinculado aunque claramente distinguible del "estructuralismo en sentido estricto". Si este último intentó derivar de la lingüística unas estructuras "para convertirlas en metodología analítica de las ciencias humanas", el primero persigue la elaboración de una teoría general de la cultura (2001, p. 6).

contrapone con una enmienda a la totalidad del posestructuralismo, que se asimila al posmodernismo.

En otro de los ensayos clave de la moderna teoría sobre el documental en España, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción* (2004), Antonio Weinrichter, desde posiciones críticas muy alejadas, y a veces opuestas, a las de Zunzunegui, arremete nuevamente contra la teoría literaria posestructuralista en mitad de un debate sobre la ficcionalidad de la imagen documental:

Quizá esta alegría a la hora de acusar de ficticio a lo que se presenta como contrario, sea (como tantas otras cosas) una herencia de la teoría literaria. Ésta, en efecto, considera que lo que separa a la historia, ese género supuestamente objetivo o científico, de la ficción, que *solo* es literatura, es esencialmente cualquier proceso de subjetivación del material que lleve a presentarlo a través de una conciencia personalizada y no en la tercera persona del discurso científico (2004, p. 17).

Mi propósito en este texto es proponer algunas preguntas sobre las posiciones que enuncian este uso, identificación y resistencia a la teoría literaria. Para ello, me gustaría observar hasta qué punto, tales acusaciones a la teoría literaria, al posestructuralismo y al posmodernismo, lejos de ser episodios residuales sirven para situar una instancia de contraste y una exterioridad, y cómo la exterioridad del posestructuralismo está asociada a una determinada institucionalización de la circulación de la teoría francesa y la semiótica en España, especialmente a partir de los años 80. Situemos algunas escenas de dicha circulación para abrir esos interrogantes.

Greimas en *Ver para creer*

¿Para qué se usa³ a Greimas en 2019 en un ensayo sobre la verdad documental y cinematográfica? Los autores proponen observar el documental como un fenómeno textual independiente de la condición indiciaria de las imágenes, y que se sustancia al margen de la ontología de los sucesos de los que parte o sobre los que habla: “limpio de polvo y paja, el documental es un fenómeno textual o discursivo (un efecto de sentido que modaliza como ciertos/verdaderos los hechos glosados) que *se sustancia al margen de la ontología de esos sucesos*” (2019, p. 35).

Así, como fenómeno textual, el documental no se diferenciaría del film de ficción por una distinta relación con el referente sino más bien por un contrato de veridicción distinto, que permite construir el efecto de verdad de una manera distinta en el espectador: mientras el documental remite a un régimen referencial que construye una credulidad fuerte en la verdad que transmite, la ficción se sostendría sobre un régimen transformacional que propone una credulidad débil. Sin embargo, no es posible establecer un corte formal o cualitativo entre ambos regímenes.

Nociones greimasianas como las de verdad (como efecto de sentido y como efecto de un hacer-parecer-verdad), mundo natural (como un lenguaje más,

articulado en dos niveles: expresión y contenido)⁴ o veridicción,⁵ aparecen como basamento de la anterior teoría del documental, y sirven para discutir los planteamientos teóricos de Bill Nichols o Antonio Weinrichter.

Greimas, años 70

Greimas desarrolla dichas nociones en los textos de los años 70, cuyo colofón es el *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* que empieza a publicar junto con Joseph Courtès en 1979. En esa década, Greimas ha dejado atrás la vinculación con Lévi-Strauss y se orienta hacia una semiótica formalista basada en las ciencias exactas (Dosse 1992, p. 221s) que desarrolla en sus seminarios en el EHESS a partir de 1975 (Brodén 2021, p.171). De ahí que asuma la influencia de Hjelmslev por encima de la de Benveniste, por lo que no considera necesario atender a las huellas textuales del sujeto enunciador, elimina las manifestaciones dialógicas e intersubjetivas y busca establecer los modelos normalizados del lenguaje y de los relatos. Su semiótica desborda entonces los límites de la teoría literaria y la narratología de los años 60: sus textos compilados en *Du sens. Essais sémiotiques* (1970) y *Du sens II* (1983) llevan el esquema sintáctico de Propp hacia el análisis del mundo natural, introducen el análisis del sujeto en la semiótica modal y acercan la noción de veridicción a una semiótica de las culturas, que prepara la evolución de Greimas en los años previos a su muerte (1992).

3 Al referir los usos de textos o figuras desde otros textos, posiciones o temporalidades, seguimos el planteamiento que esbozó Ester Pino Estivill en su tesis sobre la circulación y usos de Roland Barthes en las tradiciones críticas francesa, española y argentina: “nos referiremos con el término ‘uso’ tanto a los casos en que sus teorías resulten ser un motor de producción crítica como cuando sean silenciadas o impugnadas” (2018, p. 29). En este punto, Pino Estivill sigue la propuesta de lectura etimológica de Agamben: “usar, como explica Agamben retomando la etimología griega de *chresis*, corresponde a la diátesis media que afecta tanto al sujeto como al objeto que utilizan el verbo” (2018, p. 338).

4 Greimas empieza a desarrollar su lectura semiótica del mundo natural en un texto de 1968 (“Conditions d’un sémiotique du monde naturel”). Dicha semiótica no considera el mundo extralingüístico como un referente absoluto sino como el lugar de manifestación de lo sensible, susceptible de convertirse en manifestación de la significación humana. De ahí que la realidad objetiva o del sentido común se comporte como un lenguaje articulado por signos: “está formada de objetos-nombres y de procesos-verbos” (1970: 54).

5 En textos de finales de los 70, como su *Dictionnaire* (1979) o “Le contrat de veridiction” (1980), es donde Greimas sintetiza más persuasivamente su comprensión de la verdad como un efecto de sentido y, por lo tanto, un hacer-parecer-verdad, y de la veridicción como aquellas marcas textuales que dirigen, limitan o se resisten a hacer aceptables ciertas interpretaciones de un mismo texto. Las tres citas de Greimas que funcionan como epígrafe de sendos capítulos en *Ver para creer* están extraídas del *Dictionnaire*; más concretamente, de las entradas “Verdad”, “Veridicción” y “Referente”.

En cierto modo, ese Greimas le sirve a Zunzunegui como instaurador de una serie de certezas sobre las que fundamentar su teoría sobre la imagen documental. Su apuesta por una sistematización científicista sitúa el signo y el cuadrado semiótico como estabilizadores que posibilitan la separación diáfana entre el régimen transformacional y el régimen referencial, en lugar de hacerlo sobre la ficcionalidad y el registro, por ejemplo. Según François Dosse, el Greimas de los 70 convierte el signo “en el lugar trascendental de la condición de posibilidad del sentido, de la significación y de la referencia” (1992, p. 222).

Con ese Greimas, Zunzunegui sitúa el centro de su taxonomía en una relación entre signos y códigos (entendiendo el mundo natural como un lenguaje más), al precio de desplazar el análisis de las inscripciones ideológicas y culturales en dichos códigos y posponer la opacidad esquivada de los lenguajes que están en juego. La presencia de Greimas se refiere explícitamente en el texto a través de numerosas citas literales pero también a partir de una asimilación creativa de su forma de escritura y su jerga específica: “dicho a la manera greimasiana, el régimen referencial surgiría al auspicio de un contrato de veridicción donde al *hacer persuasivo* (*hacer-crear*) del enunciador le responde un *hacer interpretativo* por parte del enunciatario que se concreta en términos de creencia” (2019, p. 27).

Zunzunegui y la institucionalización de la semiótica

Zunzunegui dista mucho de ser un semiótico de última hora. En todo caso, es más bien, un resistente de la semiótica, con la que se asocia desde comienzos de los años 80. Sus primeros textos académicos de entonces ya revelan la huella semiótica, cuya ortodoxia se muestra en el volumen que sintetiza sus primeros años como docente: *Pensar la imagen* (1989). El ensayo estipula prácticamente las mismas bases teóricas que las que defiende treinta años después en *Ver para crear*. El mismo Zunzunegui las sintetiza en los nombres siguientes: Eco, Greimas, Gombrich y Benveniste (1989, pp. 15-17). Sin embargo, esa aparente continuidad

en las bases teóricas de los dos ensayos puede enmascarar dos usos distintos de las mismas que me gustaría explicar.

Para hacerlo, atendamos a tres procesos muy relacionados entre sí que se materializan en los primeros años 80, aunque ya se empiezan a desenvolver en la década anterior. El primero es la aparición de una serie de agentes que van a contribuir a la transformación del campo cinematográfico español y a su progresiva autonomización. En un estudio reciente, María Josefina Vega (2020) ha cartografiado con precisión cómo dicho proceso se articula a partir de una serie de revistas, festivales, traducciones, encuentros o cine-clubs.

Uno de los elementos clave de dicha transformación del campo se sitúa en la academización de los estudios de cine, un proceso que culmina con la delimitación de un ámbito del saber y una metodología de análisis específicamente cinematográficos, así como su institucionalización a través de la aparición de asignaturas, manuales y estudios de cine en distintas universidades españolas. En dicha academización juega un papel clave la importación, la lectura y el marcaje de la teoría literaria francesa y, especialmente, la semiótica. Dicha importación sirve para gestar una teoría local y sincronizarse con el tiempo crítico europeo (Vega 2020: 8). Zunzunegui es un agente clave de todo ese proceso como colaborador de la revista *Contracampo* y como profesor en la Universidad del País Vasco. Francescutti Pérez (2020: 398) ha descrito la trayectoria formativa de Zunzunegui y sus compañeros de generación (Jenaro Talens, Juan Miguel Company, Jorge Urrutia, etc.) y la conexión con las figuras más relevantes con las que se afilian (Umberto Eco o Greimas, por ejemplo); por su parte, Vega (2020) ha mostrado cómo se crean y consolidan los polos y redes universitarios, o cómo se articulan las editoriales y colecciones que publican las traducciones de esos textos.⁶

⁶ En este sentido, es muy reseñable la recopilación de datos que lleva a cabo Vega sobre la presencia de los mismos agentes (entre ellos, Zunzunegui) en comités de redacción de revistas o editoriales, creando las primeras asignaturas universitarias sobre cine y participando en los tribunales y en la dirección de

El segundo proceso a tener en cuenta en los primeros años de 1980, concomitante con el anterior, es la institucionalización de la semiótica en España. Pozuelo Yvancos (1999), Romera Castillo (2015), Pino (2018) e Hidalgo (2021) han analizado pormenorizadamente cómo se llega a la creación de la Asociación Española de Semiótica (AES) en 1983, en cuyas gestoras y primeras juntas directivas coinciden representantes relevantes de distintas disciplinas, como la teoría literaria (Miguel Ángel Garrido Gallardo, María del Carmen Bobes Naves, Alicia Yllera, José María Pozuelo Yvancos) o el análisis audiovisual (Jenaro Talens, Jorge Urrutia, Lorenzo Vilches).⁷ Más allá del hecho concreto de la constitución de la asociación, me interesa observar cómo la influencia de sus integrantes y la persistencia a lo largo del tiempo de sus actividades (desde la revista *Signa* como órgano de difusión de sus trabajos hasta los congresos bianuales que se llevan celebrando hasta la actualidad) parece tener la pretensión de aglutinar en su seno la centralidad en varias disciplinas y regular los accesos institucionalizados y aceptables al estudio de la teoría literaria y cinematográfica, como mínimo, de las últimas dos décadas del siglo XX.⁸

La revisión de las actas de los congresos de los 80 y 90 permite constatar cómo la acumulación de figuras y perspectivas de la semiótica, lejos de usarla para introducir una renovación intensa y plural de la teoría literaria,

las primeras tesis doctorales sobre cine que se presentan en la academia española (cf. 2020, p. 121ss) y regulando la importación de la perspectiva semiótica (p. 130ss).

7 La constitución de la AES se produce durante el *Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo* celebrado en el CSIC, que contó con más de 500 asistentes. Sin embargo, la primera junta directiva de la AES no se proclama hasta 1984, durante su primer congreso como asociación celebrado en Toledo (Pozuelo Yvancos 1999: 54). Buena parte de sus primeras juntas van a estar ocupadas por los primeros catedráticos de Teoría de la Literatura que, en virtud de la reforma universitaria de José María Maravall en 1983, procedían de las antiguas cátedras de Gramática General y Crítica Literaria, que dicha reforma proponía desdoblar (Hidalgo 2021). Dicho trasvase desde los estudios lingüísticos y la tradición estilística hispánica va a condicionar la recepción y usos de la semiótica promovidos por dichas figuras.

8 El mismo Santos Zunzunegui llegó a ser presidente de la efímera Asociación Vasca de Semiótica durante los años 90.

por ejemplo, ampararon y recogieron las tradiciones críticas que imperaban en el hispanismo durante las décadas anteriores: “la vía dominante en el campo de los estudios literarios, en contraposición a los de comunicación, será la de entender la semiótica, desde el eclecticismo, como un paraguas para una renovación teórica que, sin embargo, será pensada en continuidad con las antiguas perspectivas de la estilística.” (Hidalgo 2021: 280).

Las declaraciones de los primeros dirigentes de la asociación, de José Romera Castillo (principal impulsor y primer secretario) a Miguel Ángel Garrido Gallardo (primer presidente), además, expresaron una resistencia sin paliativos, cuando no su animadversión, contra la tentación textualista y de los *excesos teóricos* del posestructuralismo: “cabe decir que la deconstrucción y el textualismo serán los grandes excluidos de ese consenso semiótico” (Hidalgo 2021, p. 285). Como afirma Ester Pino, la equiparación entre deconstrucción y posmodernidad es persistente entre algunos de los principales exponentes de la AES: “se insiste en que la perspectiva semiológica tomada es la de la pragmática, expulsando fuera del terreno aquellos estudios que reflexionan sobre el problema del lenguaje y reduciendo así los alcances de una crítica dirigida a desenterrar la ideología que se halla en las formas” (2018, p.344).

El tercer proceso que me gustaría reseñar tiene que ver con la lectura, traducción y publicación de los textos de la teoría francesa durante esos años. En el caso de Greimas, la mayoría de traducciones al castellano de sus libros se publican en Madrid, unos cuatro o cinco años después de su publicación en francés, generalmente (Brodén 2021: 176). De esa importación, me gustaría destacar la publicación de la traducción de *Sémantique structurale* (1966) en 1971, de *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (1979) en 1982, y de *Du sens II* (1983) en 1989 en una colección como la “Biblioteca Románica Hispánica” de la editorial Gredos. El director de dicha colección era entonces Dámaso Alonso, figura fundacional de la estilística española desde los años 40, introductor de algunos textos fundamentales de la teoría

literaria alemana y anglosajona, y maestro de aquellos primeros catedráticos de teoría literaria que dirigirán la AES durante los años 80 y 90.⁹

Atendiendo a estos tres procesos, vuelvo sobre los usos de Greimas en los dos libros de Zunzunegui de 1989 y 2019. Ambos textos fueron publicados en la misma editorial (Cátedra) y colección (“Signo e Imagen”), dirigida por Jenaro Talens (miembro de la directiva de la AES desde 1986). Me gustaría postular, por lo tanto, que el uso de Greimas en 1989 remite a una adscripción a la vía semiótica como perspectiva central y hegemónica en la academia española y en los estudios de cine a partir de su institucionalización en los años 80. Esa tendencia explicaría que *Pensar la imagen* alcance las cuatro ediciones en menos de diez años.

Sin embargo, apelar a Greimas en 2019 se transforma en un uso de legitimación y resistencia. En cuanto a la primera, presenta a la semiótica como vigente y vigorosa frente al posestructuralismo y la posmodernidad, que Zunzunegui considera equiparables y ya residuales. La resistencia, por el contrario, se pertrecha frente a los viejos y nuevos paradigmas ontológicos y éticos que reivindican algún tipo de *adequatio* entre signo y mundo histórico. Greimas aparece entonces, por ejemplo, citado y referido como baluarte que permite superar la ontología fotográfica de Bazin (2019, p. 96ss), o como contención y límite, como se ha visto más arriba, con el ser inenmendable de algunos hechos que defiende el *nuovo realismo* de Ferraris (2019, p. 68ss).

De tales discusiones, se deriva una consideración de la verdad como simulacro y como efecto-verdad (2019, p. 104) que, advirtiéndose ominosamente cercana a los postulados de Baudrillard y de cierta posmodernidad, motiva un posicionamiento de los autores tan elocuente y explícito como el que he citado al comienzo de este texto. En cierto modo, es la consecuencia del

9 Greimas será la única figura de la *nouvelle critique* francesa a la que se traducirá en la “Biblioteca” de Dámaso Alonso (Tuset 2016, p. 211). La mayoría de los textos de dicha renovación teórica francesa alcanzarán el ámbito hispanohablante durante los años 70 a través de editoriales argentinas e hispanoamericanas.

desplazamiento de Greimas hacia dichos debates lo que adhiere a su uso algunas vicisitudes imprevistas e incómodas. Algo parecido ocurre con la crítica a la teorización de Bill Nichols sobre el documental en un ámbito más específicamente cinematográfico.

Última escena: la ética de Bill Nichols

Desde que Bill Nichols publicara en 1991 *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, su aproximación al documental y sus cuatro modos¹⁰ del documental se convirtieron en la instancia de referencia, discusión y crítica en cualquier reflexión sobre el documental. No es extraño, por lo tanto, que Weinrichter (2004) parta de su taxonomía de modos, aunque discuta algunos de sus presupuestos teóricos,¹¹ y Zunzunegui/Imalde (2019) lo conviertan en el principal antagonista en su discusión teórica sobre el documental.

La teorización del documental que propone Nichols parte de la búsqueda de estrategias para fundamentar la adecuación entre realidad y representación por las que el documental “nos permite acceder al mundo” (1991, p. 152) desde prácticas materiales que no son enteramente discursivas. A partir de ese cimiento, tan cercano a la noción de *inenmedabilidad* de Ferraris y tan lejano a la lectura que de Greimas propone Zunzunegui, los textos de Nichols albergan una búsqueda de las implicaciones y atribuciones éticas de la práctica documental (2001, 2007). Aunque sus respuestas a dichas búsquedas

10 A estos cuatro modos (expositivo, observacional, interactivo y reflexivo) se le añadieron dos (poético, performativo) en ediciones posteriores del libro. De hecho, el propio Nichols ha ido revisando algunas de sus propuestas de 1991 en textos posteriores con la intención de absorber y pensar la expansión y experimentación con las producciones documentales que se ha registrado desde entonces.

11 Weinrichter parece acercarse más a Plantinga y, especialmente, a Renov (1993), quien, pese a sus claras diferencias con Nichols, sigue anclando la especificidad del documental en el ser real de los materiales que utiliza: “every documentary claims for itself an anchorage in to the real. That is, every documentary of the nonfiction sign is meant to be a piece of the world and, thus, was once available to experience in the everyday” (1993, p. 31).

no han sido siempre convincentes, han ido señalando un interés creciente por la dimensión social y democrática en la teoría sobre el documental de los últimos años. Los dos volúmenes que la revista *Archivos de la Filmoteca* dedicó al documental en 2007 y 2008 muestran claramente dicha tendencia e incluyen textos de Nichols y Plantinga orientados hacia el estudio de la ética del documental.

Dicho monográfico fue editado por Josetxo Cerdán¹² y Josep Maria Catalá, seguramente los dos nombres que completan la nómina de los principales teóricos del cine documental en España. En su introducción al monográfico, Cerdán y Catalá plantean una combinación entre la dimensión indiciaria e icónica de la imagen documental que permite situar una posición intermedia sobre la ontología del documental entre Nichols y Zunzunegui:

Ciertamente, las imágenes fotográficas constituyen un índice de la realidad, pero esto no quiere decir que en el conjunto de elementos que supone una fotografía o aún menos en el espacio virtual de una película, esta cualidad indexática se preserve en la misma medida en que la posee cada elemento aislado de la imagen. (2007,p. 9).

Cuestiones abiertas

Sin espacio para demorarme más en esta breve cartografía, paso a sintetizar algunas cuestiones que dejaré abiertas. En cierto modo, ese *ethical turn* en la teoría sobre el documental que marcan los textos de Nichols y Plantinga, y que acogen Cerdán y Catalá, parece ausente de las principales preocupaciones de Zunzunegui o Weinrichter. De hecho, el uso que Zunzunegui hace de

Greimas y de su semiótica del mundo natural parece obturar la posibilidad de rastrear la dimensión ética del documental que Nichols deriva de la relación (parcialmente indiciaria) de la imagen con el mundo histórico.¹³

Otra pregunta que queda por explorar es cómo la circulación del estructuralismo francés que se identifica con el Greimas de los 70 en *Ver para creer* denota la dificultad para que el llamado posestructuralismo se despliegue con toda su pluralidad y centralidad en la institucionalización de los estudios sobre teoría del documental en España. Ese hecho podría ser debido al proceso por el cual la renovación teórica que, por ejemplo, tuvo lugar en Francia en los 70 y 80 por parte de la deconstrucción y los posestructuralismos, fuera ocupada en España por la importación y usos de la semiótica.

Aun así, el acercamiento a la semiótica por parte de la teoría literaria y los estudios audiovisuales en los años 80 tiene algunas diferencias reseñables. La teoría literaria opta por una semiótica ecléctica y pragmática, neutralizando sus aristas más ambiciosas para encajar en ella la tradición estilística anterior, en una suerte de continuidad lampedusiana. Por su parte, la teoría de la imagen y del audiovisual absorbe la semiótica con entusiasmo y rigor, pues ve en ella la posibilidad de recortar e institucionalizar un discurso propio que no había gozado de autonomía hasta entonces. En ambos casos, sin embargo, la semiótica se usa como dique de contención de la deconstrucción y los posestructuralismos. Quedaría por pensar, entonces, cuáles son las posiciones ideológicas que se inmiscuyen en esos usos de la semiótica.

13 Sin embargo, cuando Greimas manifiesta su preocupación por la emergencia de lo que llama la "metasemiótica crítica", que atribuye a la semiótica una carga ideológica y, por lo tanto, le sustrae su neutralidad científica y su "competencia veridictoria" (1980,p. 127), su preocupación parece surgir de la desaparición de la dimensión ética que supondría pensar toda verdad como un hacer-parecer-verdad en la que lo importante fuese la adhesión del destinatario y no la adecuación con el referente. Si se impusiera ese punto de vista, recuerda Greimas, no se podría discutir la *falsabilidad* de los discursos de verdad. Si dicha preocupación se formula en esos términos, cosa que convendría estudiar más detalladamente, se abriría entonces una brecha en los usos de Greimas que he comentado hasta aquí.

12 Josetxo Cerdán, junto con Eduardo Iriarte, fue el encargado de la traducción del libro de Nichols, que se publicó en castellano en 1997 en la colección de "Comunicación" de la editorial Paidós, uno de los principales agentes de importación de la teoría audiovisual desde que, impulsada por Lorenzo Vilches y José Manuel Pérez Tornero, dedicara su primer volumen a la traducción al castellano de los *Estudios de cine* de Gilles Deleuze en 1984.

Referencias bibliográficas

- Broden, Thomas (2021). La recepción internacional de la obra de A.J. Greimas. *Tópicos del Seminario. Revista de Semiótica*, 46, pp. 168-186.
- Cerdán, Josetxo y José María Catalá (2007). Después de lo real. Pensar las formas del documental hoy. *Archivos de la Filmoteca*, 57/58 (I), pp. 6-25.
- Dosse, François (1995). *Historia del estructuralismo, vol. II*. Madrid: Akal, 2004.
- Ferraris, Maurizio (2012). *Manifiesto del nuevo realismo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013.
- Ferraris, Maurizio (2019). Surgimiento y desarrollo del nuevo realismo. *Estudios Filosóficos*, 68, pp. 417-434.
- Francescutti Pérez, Luis Pablo (2020). La semiótica de la comunicación masiva en España. *Signa*, 29, pp. 391-414.
- Greimas, Algirdas Julien (1966). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1971.
- Greimas, Algirdas Julien (1970). *En torno al sentido*. Madrid: Fragua, 1973.
- Greimas, Algirdas Julien y Joseph Courtès (1979). *Semiótica. Diccionario razonado de la ciencia del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1982.
- Greimas, Algirdas Julien (1980). *Del sentido II*. Madrid: Gredos, 1989.
- Hidalgo Náchter, Max (2021). *Teoría en tránsito. Arqueología de la crítica y de la teoría literaria españolas de 1966 a la posdictadura*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. [En prensa]
- Nichols, Bill (1991). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Nichols, Bill (2001). *Introduction to Documentary*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Nichols, Bill (2007). Cuestiones de ética y cine documental. *Archivos de la Filmoteca* 57/58 (I), pp. 29-45.
- Pardo, José Luis (2001). *Estructuralismo y ciencias humanas*. Madrid: Akal.
- Pino Estivill, Ester (2018). *Circulación de textos y usos de Roland Barthes en la crítica literaria francesa, española y argentina (1965-2015)*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona. (web)
- Plantinga, Carl (2007). Caracterización y ética del género documental. *Archivos de la Filmoteca* 57/58 (I), pp. 46-67.
- Pozuelo Yvancos, José María (1999). La Asociación Española de Semiótica (AES): crónica de una evolución científica. *Signa*, 8, pp. 53-68.
- Renov, Michael (1993). Towards a Poetics of Documentary. En Michael Renov (Ed.), *Theorizing Documentary* (pp. 12-36). Nueva York: Routledge.
- Romera Castillo, José (2015). La Asociación Española de Semiótica impulsora de la modernización del panorama científico español. *Signa*, 24, pp. 13-22.
- Tuset, Vicenç (2016). *Los efectos del estructuralismo en la crítica literaria española y argentina: Aproximación teórica a un estudio comparativo*. Tesis doctoral, Universidad Nacional de la Plata. Dir.: Judith Podlubne. Codir.: Fabio Espósito.
- Vega Jaimerena, Maria Josefina (2021). *El campo cinematográfico español entre 1974 y 1984: instituciones, agentes y teorías*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona. (web)
- Weinrichter, Antonio (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.
- Zunzunegui, Santos e Imanol Zumalde (2019). *Ver para creer. Avatares de la verdad cinematográfica*. Madrid: Cátedra.

El olvido en su dimensión social y cultural. Una lectura de Paul Ricoeur desde Latinoamérica

• • •

Ute Seydel

Algunas consideraciones iniciales

El filósofo francés Paul Ricoeur ha presentado en su libro monumental, *La memoria, la historia, el olvido* dos tipologías estrechamente vinculadas entre sí; la primera acerca de la memoria, la segunda en lo que atañe al olvido. Aunque las diversas culturas desde la Antigüedad greco-romana han tratado de contrarrestar el olvido sobre todo en su dimensión social y cultural, ya que lo consideraban una amenaza, “una memoria que no olvida nada” se ha concebido en los niveles cultural e individual, desde entonces, como “monstruosa” (531-532). A su vez, el olvido se ha visto como la contraparte natural de cualquier memoria, ya que, por ende, la posibilita y es una de sus condiciones (546). Harald Weinrich consideró, por ello, oportuno hablar no sólo de un *ars memoriae*, sino también de un *ars oblivionis* (1997/2005: 21 y 24).

Ricoeur distingue el olvido de acuerdo con su grado de profundidad (532-533): el primero ocurre por destrucción de las huellas y es definitivo; el segundo se produce de forma pasajera y es un olvido de reserva y, por tanto, reversible. En relación con el olvido de reserva puede hablarse de una latencia del recuerdo (535; 555).

En cuanto a los tipos de la memoria, el filósofo describe la memoria manipulada (109-117), la impedida (96-109) y la obligada (117-123).¹ La memoria manipulada debido a los usos y abusos de las políticas de la memoria es una memoria ejercida y se vincula con el olvido ejercido y manifiesto; al contrario, la memoria impedida por implicaciones psicopatológicas y distorsiones de la memoria resulta en un olvido de reserva. Esto es, mientras que la memoria manipulada, así como el olvido ejercido y manifiesto se caracterizan primordialmente por su dimensión social y cultural, la memoria impedida y el olvido de reserva tienen para Ricoeur una dimensión personal. En el primer caso, las latencias de la memoria atañen a colectividades; en el segundo, al ámbito subjetivo. En este último ámbito, los recuerdos permanecen en el “inconsciente” del individuo (535) y pueden ser reactivados por estímulos externos percibidos por los sentidos (olfativo, auditivo, visual, gustativo o táctil): por ejemplo, una fotografía, una melodía, un texto, un paseo por una ciudad, un guiso, un olor o una superficie que se toca. El olvido es, entonces, reversible. Como explicaré más adelante, en el ámbito sociocultural también el olvido ejercido y manifiesto puede revertirse, por ejemplo, cuando cambian las políticas de la memoria y del olvido, o bien, cuando empiezan a circular documentos que no se conocían (por ejemplo, expedientes descalificados, fotografías, grabaciones de entrevistas, textos literarios o no ficcionales censurados, etc.)

Además existe en el nivel sociocultural el olvido definitivo por destrucción de las huellas del que me ocuparé en el primer apartado. Sólo podrá revertirse si documentos, códices o algún vestigio se descubran, por ejemplo, en zonas arqueológicas, no accesibles por periodos largos; pero entonces la destrucción de las huellas no fue total, aunque lo parecía durante un tiempo prolongado.

En el segundo apartado abordaré los contextos de la historia reciente latinoamericana, a partir de la tipología de Ricoeur que atañe al olvido: los

periodos de gobiernos autoritarios, guerras civiles y dictaduras, así como los periodos de transición a la democracia posdictatoriales.

Para justificar mi propuesta de concebir ambos tipos de olvidos colectivos como olvidos culturales considero imprescindible remitir a la definición de “la memoria cultural” que ofrece Astrid Erll de ésta como “the interplay of present and past in socio-cultural contexts” (2008: 2). Según la teórica, la memoria cultural “comprises ‘social memory’ (the starting point for memory research in the social sciences), ‘material or medial memory’ (the focus of interest in literary and media studies), and ‘mental or cognitive memory’ (the field of expertise in psychology and the neurosciences)” (4; énfasis en original). La definición parte de una concepción de la cultura como marco tridimensional que comprende lo social (personas, relaciones sociales e instituciones), lo material (artefactos y medios) y mental (formas de pensar y mentalidades, determinadas culturalmente). Partiendo de forma análoga de un marco tridimensional de la cultura para el olvido, éste también puede considerarse social y cultural: se debe a la falta de elaboraciones del pasado en la comunicación cotidiana en colectivos como la familia, el vecindario, las comunidades rurales o comunidades de alumnos o estudiantes dentro de instituciones educativas (dimensión social); en los medios que pertenecen a la cultura material (dimensión material y medial) y también a la falta de procesos individuales en los que se elabora el pasado, ya sea en el campo de la psicología o el de las neurociencias (dimensión mental y cognitiva). A continuación me interesan las dimensiones social y cultural del olvido que implican los aspectos material y medial del olvido. Las relacionaré con las tipologías antes mencionadas acerca del olvido y de la memoria, que estableció Paul Ricoeur.

La dimensión sociocultural del olvido por destrucción de huellas

El olvido, que en analogía con el concepto “memoria cultural” propongo llamar “olvido cultural”, es definitivo cuando se destruyeron las huellas

1 Sobre el deber de memoria, véase Ricoeur (2000: 117-123).

materiales y faltan documentos.² Este tipo de olvido manifiesto atañe a las culturas indígenas que después de la derrota frente a los conquistadores ibéricos sufrieron, entre otros actos violentos, la destrucción de los códices prehispánicos y de sus libros con ilustraciones elaborados por especialistas antes de la Conquista (cf. Seydel, 2020: 63-64). Esto no significa que no hayan persistido hasta la actualidad determinadas prácticas culturales –por ejemplo, la danza–, la memoria ritual y ceremonial, así como la memoria en torno a diversos acontecimientos históricos, tanto prehispánicos como posteriores a la conquista militar, que fue legada por medio del canto (cf. Nava L., 2020; Florescano, 1999; Bonfil Batalla, 1987).³ Pero algunos saberes y la memoria en torno a ciertos acontecimientos ya no son accesibles, ya que no existen soportes tangibles por destrucción (los códigos prehispánicos); ni existen soportes intangibles (porque han caído en desuso); por ello, estos acontecimientos no se transmitieron a las generaciones posteriores.

Es importante señalar en este marco que mientras en las comunidades indígenas los ritos, la danza y el canto, en tanto soportes intangibles de la memoria, contrarrestan el olvido definitivo, en el nivel de la colectividad mayor que habita en el mismo Estado-nación que las comunidades indígenas, pero que no participa en los ritos indígenas ni escucha o ve los soportes

intangibles como la danza y el canto, sí existe un olvido manifiesto con respecto a sucesos que atañen a los pueblos originarios.⁴ Éste sólo sería reversible si esta colectividad se familiarizara con las prácticas culturales indígenas de la transmisión de la memoria.⁵

Por su parte, el olvido ejercido y manifiesto en el caso de los pueblos originarios es el resultado de políticas de la memoria, sus usos y abusos (573), que se cristalizan en medidas tomadas por las instituciones, primero virreinales y posteriormente criollo-mestizas en los Estados-nación independientes de América Latina. Entre estas medidas cabe mencionar para el caso de la Nueva España el abandono del proyecto del primer obispo de la diócesis de México, Fray Juan de Zumárraga, de crear una élite indígena en El Colegio de la Santa Cruz de Santiago Tlatelolco por medio de la educación; la decisión de impedir a los indígenas el ejercicio del sacerdocio y, en años posteriores, la decisión de excluirlos de la educación formal en otras instituciones educativas. Los pocos textos concluidos en las primeras décadas posconquista como el *Póopol Wuuj* de los mayas, escrito alrededor de 1550, o los dos tomos de los *Comentarios Reales*, del Inca Garcilaso de la Vega (1609 y 1617), sobre la cultura incaica prehispánica y los procesos de transformación tras la Conquista del Perú no han podido ser leídos por los integrantes de los pueblos originarios durante siglos, dado el analfabetismo generalizado en las comunidades indígenas.⁶

2 A propósito de la diferencia entre memoria experiencial y memoria histórica vale la pena reflexionar sobre la siguiente afirmación de Ricoeur acerca del psicoanálisis: “la creencia en la indestructibilidad del pasado experimentado, va acompañado de una tercera lección, [...] la per-elaboración, en la que consiste el trabajo de rememoración, va siempre acompañada del trabajo de duelo por el que nos liberamos de los objetos perdidos del amor y del odio” (570).

3 En el capítulo “La memoria rota, perseguida, cambiante y renacida” de su libro *Memoria indígena*, el historiador Enrique Florescano habla de las estrategias y prácticas culturales que los indígenas adoptaron tras la conquista para preservar su memoria; entre otros al camuflar sus ritos y ceremonias a la cristiana (1999: 232). Destaca una “asombrosa continuidad de la cosmovisión mesoamericana en sus descendientes del siglo XX” (1999: 296); asimismo se refiere a las “correas de transmisión” que sólo de forma aparente “habían sido rotas” (1999: 296). Véase también (Seydel 2007: 400-402). A su vez, en cuanto a la transmisión de la memoria indígena, Bonfil Batalla se ocupa no sólo de la danza, de los ritos y los cantos, sino también de la cerámica.

4 Incluso acerca de la participación indígena en acontecimientos del siglo XX, por ejemplo, la Revolución mexicana existe un olvido ejercido y manifiesto, pese a la existencia de documentos de diversa índole (cf. Seydel, 2018). Sin embargo, dichos documentos u otros soportes tangibles no se han estudiado suficientemente.

5 Por supuesto, en un país con diversas comunidades indígenas, como lo es México, ni siquiera un pueblo originario como el de los tzotziles de Chiapas participa de la memoria de otro, por ejemplo, el de los yaquis, que transmite su propia memoria por medio de los cantos, danzas y ritos, a menos de que los tzotziles tengan la oportunidad de ser partícipes de las prácticas culturales yaquis.

6 Lo mismo aplica para los testimonios orales de los informantes indígenas que Fray Bernardino de Sahagún recogió en *Historia General de las cosas de la Nueva España*, y que se habían consignado previamente en el *Códice Florentino*.

Sin embargo, como se señaló antes, sobre todo por medio de los cantos, las danzas y los ritos, los diversos pueblos originarios han legado desde las primeras décadas posconquista y hasta la actualidad su respectiva memoria cultural, primordialmente ritual y ceremonial. Se trata de prácticas culturales performativas que no cristalizan en documentos escritos.⁷ En las décadas recientes, sin embargo, se han preservado tanto en textos impresos o virtuales como en soportes auditivos o audiovisuales, por lo que pueden ser escuchados, vistos y oídos por un público receptor más amplio.

A diferencia del olvido ejercido y manifiesto en el nivel individual que es producto de las distorsiones y defectos de la memoria del sujeto y se presentan sobre todo tras vivencias traumáticas debido a las implicaciones psicopatológicas de este tipo de experiencias, el olvido ejercido en el nivel colectivo es producto de la marginación de los pueblos originarios en el campo cultural y la falta de acceso, o bien, el acceso restringido al poder simbólico e interpretativo que han sufrido durante la Colonia y en el nivel de las culturas nacionales posindependentistas.

Mientras que Ricoeur se interesa por la destrucción de las huellas mnésicas en el ámbito individual y las disfunciones de la memoria relacionadas con aspectos psíquicas y neuronales, la destrucción de huellas materiales que mencioné, como son los soportes tangibles (códices, libros con ilustraciones elaborados, en el caso de los nahuas, por *tlacuilos* sobre papel amate o de magey, telas de algodón, piel de venado, y artefactos de diversa índole que también llevaban imágenes),⁸ atañen a la dimensión social y cultural en cuanto a alguno de los pueblos originarios que habitan América Latina, por una parte, y en cuanto al espacio de rememoración que comprende

el colectivo de mayor envergadura que vive en un Estado-nación latinoamericano determinado, por otra.

Dimensión sociocultural del perdón y olvido impuestos en la segunda mitad del siglo XX e inicios del XXI

En los contextos recientes de posdictadura, en los niveles social y cultural, el olvido puede ser resultado del perdón y de políticas de amnistía para que, en los respectivos Estados-nación, o bien, otras colectividades, los grupos anteriormente en conflicto lleguen a una convivencia pacífica y reconciliación. Sin embargo, sin la impartición de justicia y la reparación de los daños ocasionados el tejido social no logra sanar; esto puede constatarse no sólo en Latinoamérica sino también en la España actual, donde, a más de 80 años de la Guerra Civil, sigue habiendo un olvido manifiesto generalizado acerca de los acontecimientos que causaron la muerte de miles de civiles y llevaron a miles de republicanos al exilio o a la resistencia en plena dictadura franquista. Un fenómeno similar se presenta en diversos países latinoamericanos con regímenes autoritarios (México), conflicto interno armado (Perú) o dictaduras (Argentina, Guatemala, Brasil y Chile, entre otros). Sin justicia no puede haber ni perdón, ni reconciliación, ni memoria feliz o apaciguada. En estos casos tampoco el olvido puede ser feliz.

Como advierte Ricoeur, “la gracia que amnistía adquirió valor de amnesia” (576). Aclara que la gracia y el indulto fueron otorgados, orginalmente, por el soberano a un individuo que lo había ofendido (577). Por ello, considero problemática la amnistía a perpetradores que cometieron delitos de lesa humanidad con base en órdenes de un gobernante y actuando dentro de instituciones y órganos estatales como lo son las fuerzas armadas, las corporaciones policíacas, las organizaciones paramilitares, etc. Estrictamente hablando, el derecho de gracia no se puede hacer extensivo a las fuerzas del orden, a militares y paramilitares. Este entendimiento de la función del

7 Véase Nava L. (2020) y Seydel (2020: 62-69). Sobre los repertorios encarnados y performativos como los ritos y las prácticas culturales repetidas, véase también Taylor (2001); sobre los archivos conformados por performances, véase Schneider (2011).

8 Véase al respecto Seydel (2020: 63-64).

indulto antiguo, aunque no es articulado explícitamente por los activistas de las organizaciones de las víctimas, es la base de la exigencia “Ni perdón, ni olvido”. Amnistiar a los perpetradores de crímenes de lesa humanidad que operaban por órdenes emitidas por gobernantes y superiores equivale a lo que Ricoeur ha nombrado olvido impuesto. Su correlato sería la memoria impedida, pero no por implicaciones psicopatológicas, como existe en el nivel de la rememoración individual, sino por mandato. Se trata de una negación de la memoria y un olvido institucional (578); en este caso, la constitución de la memoria se niega e impide, echando mano de las instituciones, particularmente de las educativas, por ejemplo, al no incluir ciertos contenidos en los planes de estudio,⁹ y de las judiciales. Pero también se procura imponer el olvido por medio de la negación de la creación de recintos conmemorativos y de museos, así como por medio de la censura.

Por otro lado, la obsesión con un aspecto del pasado puede volver ciego en cuanto a otros aspectos (576). Llevado al terreno de las dictaduras latinoamericanas del último tercio del siglo XX, se puede observar en la posdictadura una obsesión, por parte de las organizaciones de los derechos humanos, en lo que atañe a la tortura, a la desaparición forzada y la justicia, que dejó de lado, durante un periodo de aproximadamente diez años, la problemática del exilio (cf. Seydel, 2020: 43-52).

Y quizá, a pesar de que se condenen a los perpetradores de los delitos de lesa humanidad y se haga justicia así a las víctimas, la memoria, ya sea de los sobrevivientes o de sus familiares, no deja de ser dolorosa. Pese a que la procuración de justicia pueda apaciguar el rencor y el odio, en el nivel individual, el dolor por la pérdida de familiares seguirá. Y las huellas en la psique de las víctimas que sufrieron situaciones traumáticas y tortura no

desaparecerán.¹⁰ Surge al respecto el interrogante de si realmente pueda existir un olvido feliz, tal como lo postula Ricoeur (531; 640-644), o una memoria feliz (531; 587) o apaciguada. Si en el nivel colectivo se tiende a dar un perdón para posibilitar la convivencia, surgen las siguientes interrogantes: ¿las víctimas podrán otorgarlo a los victimarios de forma personal? y ¿cómo perdonar personalmente a un torturador o a un militar que asesinó a un familiar o amigo y causó la desintegración de una familia, el exilio o un trauma difícil de superar por la víctima que fue torturada, encarcelada bajo incomunicación o violada?¹¹

Reflexiones finales

Las dos formas del olvido ejercido y manifiesto que se comentaron en los apartados anteriores son producto de políticas gubernamentales y se vinculan con el ámbito institucional, por lo que con Ricoeur pueden denominarse olvidos institucionales.

El olvido impuesto desde el Estado en lo que atañe a acontecimientos recientes, como la represión y persecución de la oposición política por los

10 El propio Ricoeur señala que la memoria basada en marcas afectivas causa huellas permanentes en el individuo (547).

11 Sobre el perdón difícil véase las reflexiones de Ricoeur en “Epílogo, el perdón difícil” (583-646). Las tensiones entre el perdón en el nivel público y el perdón en el privado, ya sea familiar o individual, se abordan en la película *Maixabel* (2021), recientemente estrenada y dirigida por Iciar Bollain. La película que se basa en hechos reales, pone de relieve que en el nivel colectivo el gobierno aceptó la petición de perdón pública hecha por algunos de los exintegrantes de Euskadi Ta Askatasuna [ETA]. Empero, tanto el proceso de perdonar en el nivel individual como la petición de perdón realizada por parte de los antiguos terroristas directamente a familiares de las víctimas pueden llegar a ser más difíciles. En el primer caso, el duelo por un ser querido –la pareja o los padres– y la pérdida irreparable en el nivel emocional dificultan otorgar el perdón al asesino o cómplice de los asesinos. En el segundo caso resulta más difícil para el asesino o cómplice pedir perdón directamente a los familiares de las víctimas, porque, por un lado, tiene que pasar por un proceso de concientización en el que empieza a reconocer el dolor infligido y el daño causado por motivos ideológicos; por otro, en el encuentro personal tiene que confrontarse con las posibles preguntas, reclamos y reacciones emocionales de los familiares.

9 Por ejemplo, en el largometraje documental *Chile. La memoria obstinada* (1997), de Patricio Guzmán, los alumnos de preparatoria afirman no haber aprendido nada en la escuela sobre el golpe de Estado de Pinochet y la posterior represión contra los seguidores de Salvador Allende.

gobiernos dictatoriales, se confronta con la memoria experiencial articulada por miles de víctimas, así como con la exigencia de cumplir con el deber ético de rememorar estos hechos formulada por familiares y compañeros de lucha de las víctimas; al contrario, el olvido impuesto respecto a las visiones indígenas acerca de acontecimientos lejanos como la Conquista, o incluso, sucesos anteriores a la misma va de la mano con la destrucción de las huellas materiales, ya que códices prehispánicos, libros de ilustraciones y otros vestigios del pasado fueron destruidos. Dicho de otro modo, en el nivel público y colectivo, los usos y abusos de la memoria derivan en usos y abusos del olvido (572) y van “más allá del nivel psicopatológico de la memoria impedida” (571). Llevan a la negación de la memoria en torno a ciertos sucesos y derivan en olvidos culturales.

Para cerrar, considero pertinente agregar para el caso de la Conquista algunas reflexiones acerca del perdón que se pidió, últimamente, a los pueblos originarios que sobrevivieron hasta la actualidad. Mientras que los que pidieron el perdón son los descendientes de los perpetradores, los que recibieron esta petición y podrían otorgar el perdón son los descendientes de las víctimas de la violencia durante la Conquista y los siglos posteriores. Por ello, tanto la petición del perdón como el otorgamiento son ante todo actos simbólicos en que se reconocen las injusticias infligidas a un colectivo o varios.

¿Pero que pasa en el caso de los mestizos descendientes tanto de españoles como de los pueblos originarios agraviados? ¿Pueden erigirse con respecto a la Conquista, tal como lo hizo a principios de 2021 el presidente mexicano en turno, Andrés Manuel López Obrador, como voceadores de los perpetradores? Este acto simbólico ha sido sumamente problemático si partimos del hecho que los mestizos son descendientes tanto de víctimas como de victimarios. Además surge el interrogante de si al pedir perdón en lo que atañe a la Conquista se exige a los mestizos de pedir perdón respecto a los atropellos contra las comunidades indígenas

que ellos cometieron junto con los criollos en el México independiente y que siguen cometiendo en la actualidad como representantes de los gobiernos estatales y federales.

Sólo políticas que incluyan los derechos al agua, a la tierra, lengua, cultura, identidad y a la educación bilingüe pueden impedir que la petición de perdón de parte de los gobernantes latinoamericanos actuales sea sólo un acto verbal sin consecuencias que beneficien a los pueblos originarios. También la procuración de justicia en el caso de luchadores sociales y campesinos, provenientes de pueblos originarios y que fueron asesinados o desaparecidos durante el siglo XX y las primeras décadas del siglo XXI, es imprescindible para que la petición de perdón no se convierta en un acto simbólico vacío. Esto es: debe haber una reparación del daño ocasionado a los pueblos originarios, a partir de la Conquista y hasta el presente, al restituir las tierras, por ejemplo. En torno al despojo de sus tierras ancestrales justamente existe en el nivel del Estado-nación otro olvido institucional y cultural.

Bibliografía

- Bonfil Batalla, Guillermo. 1987. *México profundo. Una civilización negada*. México, D.F.: Grijalbo.
- Erl, Astrid. 2008. “Cultural Memory Studies: An Introduction”, en Astrid Erl y Ansgar Nünning (eds.). *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook* (Media and Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung 8). Berlin y New York: Walter de Gruyter, pp. 1-15.
- Florescano, Enrique. 1999. *Memoria indígena*. México, D.F.: Taurus y Alfaguara.
- Nava L., E. Fernando. 2020. “Artes verbales, artes performativas y representaciones simbólicas como instancias de la memoria cultural de algunos pueblos originarios de México”, en Ute Seydel (ed.). *Memoria cultural y culturas de rememoración en América Latina*. Ciudad de México: Bonilla-Artigas y Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 315-335.
- Ricoeur, Paul. 2000. *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. Agustín Neira. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Schneider, Rebecca. 2011. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London: Routledge.
- Seydel, Ute. 2007. *Narrar historia(s). La ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa (un acercamiento transdisciplinario a la ficción histórica)*. Madrid y Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- _____. 2018. "La articulación de latencias de la memoria en torno a la Revolución: *La casta divina*, de Julián Pastor", en Ute Seydel (ed.). *La memoria cultural acerca de la Revolución mexicana, la Guerra cristera y el cardenismo. Aportes desde la cultura visual y las letras*. Ciudad de México: Bonilla-Artigas y Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 348-393.
- _____. 2020. "Memoria cultural y culturas de rememoración en América Latina. Revisión de enfoques teóricos, conceptos y debates", en Ute Seydel (ed.). *Memoria cultural y culturas de rememoración en América Latina*. Ciudad de México: Bonilla-Artigas y Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 13-94.
- Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Weinrich, Harald. 1997/2005. *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*. München: C.H. Beck.

OBSTRUCCIONES

El acta de nacimiento de la musa: Cómo (no) leer la deconstrucción en São Paulo

• • •

Marcos Natali

En cierta ocasión, refiriéndose a su experiencia al escribir, Jacques Derrida contó que, cada vez que sentía que se acercaba a un territorio nuevo, cada vez que sentía que las circunstancias exigían gestos que podrían ser entendidos como agresiones a otros pensadores o compañeros, gestos que tal vez provocaran ansiedad, inquietud o incluso dolor, cada vez que llegaba a realizar uno de esos gestos, sentía miedo. El sentimiento no se manifestaba mientras escribía; surgía más tarde, al acostarse, en el intervalo entre la vigilia y el sueño. Ahí, en ese momento, se sentía aterrorizado por lo que había hecho, y se cuestionaba: “¿Estás loco? ¡Estás loco por escribir eso! (...) Estás loco por impugnar esa autoridad textual, institucional o personal.” Derrida interpreta la escena como un indicio de que cuando escribía estaba más inconsciente que cuando se acercaba al sueño, y en ese segundo momento regresaba la vigilancia antes adormecida, para finalmente decirle la verdad – porque, señala Derrida, era cierto que lo que había hecho era grave e inadmisibles (Dick, Kofman, 2002).

Ya en la escena reconstruida por Derrida el miedo es más que una cosa: está asociado a la posibilidad de causar algún sufrimiento al otro, pero también a la especulación sobre puniciones que podrá sufrir como consecuencia de

lo que escribí. Desdoblado un poco más la cuestión, podríamos pensar además en el miedo generado por dudas sobre la justicia y la precisión de la crítica planteada, una incertidumbre vinculada directamente a la evaluación de mi lectura del otro, ese ejercicio atravesado siempre por los riesgos del razonamiento motivado y el sesgo de confirmación, junto a la tentación de la participación en intrigas de admiración y acusación.

En todo caso, la apreciación de cualquier texto que se posiciona en una controversia, de manera más o menos violenta, tendrá como prueba la capacidad de representar de manera precisa a sus antagonistas, es decir, autores y corrientes con los que uno *no* comparte presupuestos y de los que *diverge*, haciendo eco de la regla básica que Jacques Rancière establece para sí en el libro *El filósofo y sus pobres*: “no tomar por imbéciles a aquellos a quienes le hablaba” (2013, p.19). Al mismo tiempo, considerando que el valor de un pensamiento está también en lo que divide, y dado que el objetivo también es siempre buscar una aportación original al debate, enmarcando y coloreando el texto criticado de manera inusual, esa primera precaución debe equilibrarse con una segunda, también expuesta en el libro de Rancière: si somos demasiado respetuosos con los argumentos de los demás, les cometemos la peor injuria, que es volverlos insípidos.

De todos modos, en el caso de Derrida, junto a todos los temores, riesgos y trampas, aparece también algo que va a asociar al sentido del olfato: la esperanza de que presintió algo que ya estaba en el mundo, y que por lo tanto que el texto que escribe será legible, al menos para algunos:

(...) probablemente cada vez que intenté hacer gestos extraños o inactuales fue porque tenía la impresión de que eran requeridos, más o menos silenciosamente, desde otros sectores, por otras fuerzas, las cuales, aunque todavía minoritarias, ya se delineaban como presentes. Es una suerte de cálculo de lo incalculable, y la intempestividad es un tipo de tempestividad en vías de *formación*. (Derrida, 2009, p.30)

Llegué a *Formação e desconstrução: uma visita ao Museu da Ideologia Francesa* (2021), libro de Paulo Arantes, filósofo y profesor de la Universidad de São Paulo, que busca yuxtaponer la deconstrucción y la tradición brasileña del pensamiento de la formación, después de haber buscado en esa tradición (que es *uspiana*, pero no exclusivamente) la elaboración de una crítica a la deconstrucción, algo diferente a lo que Fabio Ackelrud Durão caracterizó, hace más de 15 años, como la “naturaleza del debate sobre deconstrucción y marxismo aquí [en Brasil] – un debate inexistente”. Mientras “‘deconstruccionistas’ no tienen interés en leer a Marx; a los ‘marxistas’ les repugna el nombre de Derrida” (la cuestión del nombre regresará adelante). Para Durão, el cuadro revela “algo que es estanco en nuestra vida intelectual, donde las diferentes corrientes de pensamiento (...) difícilmente se relacionan, manteniendo en cambio una ignorancia activa, insistiendo muchas veces en un silencio arrogante ante opiniones contrarias” (Durão, 2006, p.224).

Buscaba, en otras palabras, algo diferente de lo encontrado en las dos páginas del ensayo “Fim de século” del crítico literario brasileño Roberto Schwarz, texto de su conferencia presentada en el coloquio de Yale organizado por Josefina Ludmer en 1994, publicada en español después, con el título “La referencia nacional: ¿olvidarla o criticarla?”, en el volumen *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, organizado por Ludmer y Carlos Alonso. En su ensayo, Schwarz denuncia el “estatuto meramente discursivo” de la crítica filosófica “deconstruccionista”, argumentando, en medio a una discusión sobre críticas dirigidas al nacionalismo, que “la desintegración nacional es una realidad material de la historia contemporánea, y la distancia que separa sus condicionantes técnico-económicos de los juegos de palabras filosóficos de moda, quizás ya ex-moda, es patética”. Así, “el discurso deconstruccionista sobre los prejuicios y errores incrustados en la idea abstracta de nación tiene poca relevancia y no toca el proceso efectivo”, concluye (Schwarz, 1999, p.160).

En esos párrafos, interesa entender porque fue necesario que el crítico leyera la deconstrucción de modo caricaturesco, donde *caricatura* se refiere

no apenas a la imagen que se hace del “deconstruccionismo”, sino, y tal vez más importante, a su práctica de lectura, que asume ahí la mascarilla del determinismo que le atribuyen a la crítica literaria marxista, con más o menos razón, según el caso, sus críticos. La pregunta no sería “¿Por qué Schwarz lee mal la deconstrucción?”; lo que habría que preguntar es por cuales motivos Schwarz necesita leer mal a sí mismo, a su propia práctica crítica, para lograr criticar la deconstrucción, distanciándose de formulaciones matizadas y sofisticadas que aparecen en su obra y en las de otros autores vinculados a la teoría crítica, en textos que desconfiarían de la definición de cualquier práctica como “meramente discursiva” (la supuesta creencia en la posibilidad de que una problemática sea apenas discursiva es incluso, por cierto, una denuncia comúnmente dirigida al posestructuralismo). Si en otras circunstancias Schwarz evita referencias simplificadoras a una esfera puramente lingüística, construye fórmulas más sutiles para describir las relaciones entre “lo discursivo” y “la realidad material” y siente menos necesidad de apoyarse en términos graves y sentenciosos como “condicionantes técnico-económicos”, el gesto reductor es recurrente en sus textos cuando trata de elaborar críticas a la deconstrucción. Hablando del crítico literario brasileño Silviano Santiago, por ejemplo, dirá que el autor fue responsable por “la primera movilización importante de la obra de Derrida en el contexto brasileño. Él utiliza la deconstrucción para renegar las categorías de opresión y convertirlas en un juego de lenguaje, que ciertamente lo son. Pero, ¿no serán más que eso?” (Schwarz, 2012, p.299). Regresa, también aquí, la evocación de una oposición binaria poco útil – lenguaje o realidad material –, que sirve para vaciar de energía un debate difícil. Si fuera esa la pregunta – ¿la opresión es un mero juego de lenguaje? –, sería trabajoso imaginar que alguien estuviera en desacuerdo. ¿Y quién, en el campo de los estudios literarios, no se dejaría impresionar por términos tan severos como “realidad material”, “proceso efectivo” y “condicionantes técnico-económicos”, especialmente cuando situados en oposición a esas infantiles

y poco viriles “modas” y “juegos”? En esos casos, estamos en el terreno resbaloso y excitante de los rumores. No habrá en Schwarz referencia a un título, una obra; no habrá citas o ejemplos de las “ideas de Derrida” (Schwarz, 1999, p.159), de modo que al parecer se trata de algo diferente de un malentendido o una mala lectura, y en ese caso, como en otros, de nada sirve que Derrida haya repetido, tantas veces, que los textos nunca son apenas reflexivos, especulares o especulativos, que no es que los textos suspendan la referencia a otra cosa, etc..

Si esa historia no es nueva, y si no es difícil pensar en versiones parecidas de esas tensiones en otras tradiciones nacionales, muchas veces manifestadas en embates entre vertientes vernáculas de la teoría crítica y del posestructuralismo, de la crítica marxista y de la deconstrucción, en el caso brasileño adquiere peso especial en el debate la acusación de que el juego (de palabras) es una forma peligrosa de irresponsabilidad. El resultado es una crítica que establece para sí la función de supresora del juego y la diversión, en combate a prácticas lúdicas vistas como negligentes, recurriendo con frecuencia a nociones poco precisas de responsabilidad, seriedad, virilidad y rigor, todas, por contraste, cristalizadas en la tradición crítica local del pensamiento de la formación. La aparición, en muchos de esos textos, tanto de Schwarz como de sus lectores, de referencias a la “moda” aumenta la sensación de que se trata de la denuncia de una postura asociada a la superficialidad, la infantilidad y la pasividad, características que además son convencionalmente asociadas a lo femenino. En la descripción de Marcos Siscar,

En una cruzada ilustrada contra la superficialidad, en realidad es una acusación de liviandad crítica lo que se emprende. (...) Metáforas de tipo subjetivo y moralizante son comunes. Fascinación, ingenuidad, apetito por las importaciones, necesidad de colocarse “en pie de igualdad”, etc. son términos que se utilizan en congresos y se leen en entrevistas, artículos y libros para designar nuestra situación crítica. (Siscar, 2006, p.110)

Muchos de esos operadores serán reciclados en críticas de Schwarz al músico Caetano Veloso, donde predomina el tono condescendiente del adulto que le habla a un niño (la especificidad de esas críticas es analizada por João Camillo Penna en el libro *O tropo tropicalista* [2017] y, en el prefacio del mismo tomo, por Alexandre Nodari). Refiriéndose a *Verdade tropical*, libro autobiográfico de Veloso, Schwarz concede: “Me gusta mucho el libro” – pero “como literatura” (2012, p.52). En seguida, reprocha su “ambigüedad extrema” y su falta de coherencia, decretando que la “capitulación” descrita por el músico en sus memorias había marcado el abandono de “la deuda histórico-social con los de abajo – quizás el principal motor del pensamiento crítico brasileño desde el Abolicionismo” (p.78-79). El espectáculo de la alegría excesiva es agravado por la negación de la existencia de una deuda, ayudando a explicar la presencia de la culpa, propia o ajena, como afecto predominante en ese ambiente crítico.

• • •

El tono y las consignas de los comentarios de Schwarz, cuya influencia entre la crítica brasileña es inversamente proporcional a su brevedad, se repiten con frecuencia en el debate sobre las contradicciones de la vida intelectual y política local. El título del libro de Arantes, que sitúa, de un lado, “*formação*”, y, de otro “*desconstrução*”, recupera ese embate, prometiendo un enfrentamiento más extendido del problema. El volumen, en realidad una colección de textos de Arantes publicados en revistas brasileñas entre 1990 y 1995, artículos dedicados a criticar el pensamiento francés de las décadas de 1960 y 1970, está interesado especialmente en su “aclimatación” en otros entornos, principalmente el norteamericano y el brasileño. En resumen, la historia, que en el siguiente pasaje se apoya en Cornelius Castoriadis, sería que mientras que la fatigada “ideología principal” del sistema dominante asumiría la tarea rutinaria, y hoy bastante desacreditada, de persuadir

a los individuos de que el problema de la sociedad como tal no tiene lugar o está siendo resuelto por el bloque hegemónico de turno, el discurso desviado de los *maître-à-penser* [postestructuralistas], amplificado por el engranaje educativo, los medios, etc., asumiría proporciones de verdadera maniobra de diversión, abortando la gestación de ideas pertinentes sobre cuestiones pertinentes. Con cada nueva figura, esa fraseología de vanguardia reasumiría su papel exclusivo de “ideología complementaria”. (Arantes, 2021a, p.12)

Aunque estuvieran ejerciendo esa función de complemento de la ideología dominante, esos pensadores franceses – Derrida, pero también Foucault, Deleuze, Blanchot –, prontamente seguidos por los estadounidenses, y de modo comparable a los ideólogos alemanes identificados por Marx en la década de 1840, “se vanagloriaban de una ruptura histórica inminente inducida por una mecha de *putschs* discursivos” (p.13). El “rompecabezas”, continúa Arantes, sería el siguiente: “un repertorio de ideas modernistas organizadas tardíamente (...) se convirtió en Estados Unidos en la materia prima de la que carecían los ideólogos de una nueva etapa cultural del capitalismo multinacional”. Luego, “con tiempo y con la travesía del Atlántico, acabaría interpretando dos papeles para los cuales no había ensayado: espantapájaros *pop* al servicio del chantaje neo-ilustrado e ideología de lo ‘posmoderno’” (p.61-62), seduciendo con facilidad “americanos deslumbrados como advenedizos [*novos-ricos*] del *boom* deconstruccionista” (p.57-58).

Como en Schwarz, regresa la desconfianza frente al “placer”: los estadounidenses se habían “convertido al placer de la deconstrucción” (p.19); también como en Schwarz, la principal objeción epistemológica estará relacionada con la concepción de referencialidad de la deconstrucción, que, según la lectura de Arantes, representaría una “marcha triunfal que culminará en la ‘muerte de la significación’” (p.134). “Deshecha la llamada ilusión referencial” por el posestructuralismo, resta la “mirada desobligada

de Representar lo que sea" (p.98). Junto al "abandono ostensible de la idea materialista de Crítica" (p.27), ese proceso tendrá otro efecto pernicioso, según la lectura de Arantes (en aspecto menos presente en la crítica de Schwarz): la confusión entre literatura y filosofía, con esta última sometida a la primera. Así, "el centro arquitectónico de la cultura ya no estaba en la filosofía (...) y se encontraba, ahora, en la Literatura", generando un "ethos que eleva nada menos que la Crítica Literaria a la condición de disciplina intelectual dominante" (p.115).

En esas condiciones, bastaba un paso para el despropósito final: los legítimos herederos de esa tradición de malestar cultural en la sociedad capitalista inaugurada por las franjas románticas no eran otros que los... críticos literarios. En esta última minoría cultural, finalmente se había refugiado la conciencia de la especie. En la raíz de este desenlace apoteótico, la convicción de que la literatura es el registro supremo de la experiencia social y, por ese motivo, según la tradición radical-conservadora que estamos recapitulando, la fuente original de los patrones que ordenarán la vida evidentemente más fina y más alta de una época. (p.127)

Si bien el nombre propio que Arantes da a ese estado de cosas es frecuentemente "Deconstrucción", y si esa es la palabra convocada desde el título del libro para iluminar, por contraste, la corriente de la formación, el nombre *Derrida* aparecerá poco en los ensayos recopilados: habrá una referencia solitaria a sus libros (a *L'écriture et la différence*), como apenas habrá alguna mención ocasional de textos de Deleuze, Baudrillard o Lyotard (o "Foucault y Cía.", como se lee en la p.10). No se trata aquí de prescribir una mayor presencia de Derrida (o de Foucault, de Deleuze, etc.) en esos textos, o en cualquier otro, sino de entender el gesto que insiste en el antagonismo con Derrida sin que sus textos sean leídos con cuidado, de modo que Derrida es a menudo criticado a través de rumores o lecturas hechas por otros (a

través de las lecturas de Jonathan Culler y Richard Rorty, como Foucault se lee a través de Perry Anderson).

Así, aquí también es difícil saber si sería el caso de enumerar cómo los textos de Derrida, empezando en la década de 1960, reiteran que no relatan una victoria sobre la significación, ni celebran una representación liberada de cualquier responsabilidad (la persistencia de esas interpretaciones de Derrida, en lecturas favorables o detractoras, es, evidentemente, una cuestión importante para la propia deconstrucción). Pero en *L'écriture et la différence*, cuya primera publicación es de 1967, encontramos la preocupación con los riesgos de la seducción por la creencia en la posibilidad del "abandono declarado de toda referencia a un *centro*, a un *sujeto*, a una *referencia* privilegiada, a un origen o a una *arquía* absoluta" (Derrida, 1989, p.393) (también hay, al mismo tiempo, atención al riesgo opuesto, condensado en lo que Derrida llamará "empirismo"). Son numerosos y variados los pasajes en las obras de Derrida que enfatizan que no es la relación referencial la que puede suspenderse, sino la comprensión mecánica o determinista de la relación con el sentido o el referente (intuición que, en otros términos y con matices que valdría la pena examinar, encontramos también en textos asociados a la teoría crítica). Ningún texto, en ese sentido, tendría un "estatuto meramente discursivo" – ni la literatura, práctica discursiva que, se repite de manera enfática, *no* anula la referencia:

un texto es poético-literario cuando, a partir de una suerte de negociación original, sin anular ni el sentido ni la referencia, hace algo con esa resistencia, algo que tenemos muchos problemas para definir por las razones que he mencionado antes. Pues semejante definición requeriría no solo que tuviéramos en cuentas múltiples, sutiles y estratificadas modificaciones convencionales e intencionales, sino también, hasta cierto punto, el cuestionamiento de los valores de intención y convención que, con la textualidad del texto en general y de la literatura en particular, ponen a prueba

sus límites. Si todo texto literario juega y negocia con la suspensión de la ingenuidad referencial, de la referencialidad tética (no de la referencia o de la relación intencional en general), cada texto lo hace de un modo muy diferente, singular. Si no hay una esencia de la literatura, es decir una identidad en sí de la cosa literaria, si lo que se anuncia y promete como literatura nunca se da como tal, eso significa, entre otras cosas, que una literatura que hablara solo de literatura, o una obra que fuera puramente autorreferencial, sería inmediatamente anulada (Derrida, 2017, p.127; la primera publicación es de 1992).

Como en otros textos, ahí tampoco se encontrará la negación de la diferencia entre literatura y filosofía, otra imputación recurrente de Arantes; al contrario, se pone en duda una y otra vez la posibilidad de un “paso más allá de la filosofía”, que en cualquier caso no podría consistir en “pasar la página de la filosofía” (Derrida, 1989, p.395).

Pero tal vez seguir con el ejercicio revelaría que no se entendieron bien el propósito y el sentido del libro de Arantes. Finalmente, lo que más destaca en los ensayos, al igual que en las entrevistas que acompañaron su publicación en libro,¹ es algo que se podría llamar de *tono*. En ese caso, por más que los ensayos alaben la “sobriedad” de Adorno (Arantes, 2021a, p.47), por más que sea elogiada en el filósofo alemán la angustia de un pensamiento alérgico a la “apoteosis”, difícilmente se describirían las intervenciones de Arantes en esos términos. Diversión y regocijo no faltan en sus textos, que parecen haber sido escritos con una sonrisa, impresión acentuada por las entrevistas cargadas de sarcasmo y comprometidas con la búsqueda constante de lo

que el autor llama “los insultos más desmoralizadores” (Arantes, 2021b), siguiendo, dice, el antecedente de Marx y Engels en sus arremetidas contra Max Stirner en *La ideología alemana*. José Miguel Wisnik subraya justamente la importancia de la figura retórica de la *boutade* en el estilo de Arantes, donde se encuentra la “afirmación seria que disfraza maliciosamente una broma, pero también, al mismo tiempo, una broma que encubre una afirmación seria”. Esos recursos son manejados “con especial placer” por Arantes, continúa, recordando cómo en *Veneno remédio* lo había definido como caracterizado por un “júbilo hiper crítico”, quizás incluso un “orgullo inverso” (“*ufanismo às avessas*”) (Wisnik, 2021).

El nombre de Stirner, por cierto, será el motivo de una de estas *boutades*, en la jocosa propuesta de que siempre que aparezca “Stirner” en los textos se lea el nombre “Derrida” (Arantes, 2021b). En clave cómica, la sugerencia es la intercambiabilidad de autores, textos y obras, consistente con el propósito de permanecer en el “plan de las generalidades de diagnóstico” del pensamiento contemporáneo (Arantes, 2021a, p.79), con atención a la “diferencia de huso histórico” (p.129). Sería esa, en fin, la cuestión relevante: “el parentesco contrastante entre repertorios ideológicos análogos en el trasfondo de las transformaciones culturales del capitalismo reciente” (p.129).

Al paso, el procedimiento, además de reforzar la necesidad de pensar la función de la burla en esos contextos, género presente con tal recurrencia que puede considerarse parte de un método, señala una ansiedad que se relaciona específicamente al nombre del otro, suprimido a menudo a lo largo del libro (puede ser relevante recordar aquí, para esbozar la naturaleza de la oposición en la visión de Arantes; para él, “la deconstrucción y la formación son enemigas” [2021b]²). El ensayo “Ideologia francesa, opinião brasileira: um esquema”, publicado como segundo capítulo de *Formação*

1 Sobre las entrevistas, o *lives*, ver, de Denilson Cordeiro y Sílvio Rosa Filho (2021), “Professor no mundo coberto de *lives*”.

2 Sobre ese punto, ver “Paulo Arantes pensador da desconstrução” de Carla Rodrigues (2021).

e *desconstrução*, se refiere a una “plaqueta” que había condenado el libro *Formação da literatura brasileira* de Antonio Candido de manera “grotesca” y “provinciana”, sin que se mencione, en el cuerpo del texto, su autor (p.72). En la primera publicación del ensayo, en una edición de 1991 de la revista *Novos Estudos CEBRAP*, ni nota había con la referencia a *O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*, libro de Haroldo de Campos criticado en el fragmento. En la página siguiente del ensayo, José Miguel Wisnik tampoco será nombrado, identificado en el texto apenas como “crítico literario formado en la escuela de Antonio Candido” (p.73; en ese caso, la versión de 1991 traía la nota con la referencia al autor y a su texto “O Minuto e o Milênio”).

En esos ejercicios críticos que evitan mencionar los nombres de los autores criticados – lógica que se repite en otros textos y generaciones – parece haber algo en el nombre propio que atormenta, como si su mera mención tuviera el efecto de contaminar a quienes lo pronuncian, como si la proximidad con el nombre fuera capaz de provocar reacciones alérgicas en quienes lo mencionan, como si fuera necesario leer al otro siempre como representativo o ejemplar de alguna posición condenable. Cuando se hace inevitable la mención – cuando instigado por un entrevistador, por ejemplo –, el movimiento lleva inmediatamente a la burla y al sarcasmo, como ocurre en referencia a Gayatri Spivak:

La principal, la gran ideóloga, la gran musa, como si fuera la Kristeva americana, de los años 60 – ¿conoces a Kristeva, la esposa de Philippe Sollers? –, la Kristeva americana es india, Gayatri Spivak. ¿Qué hace Gayatri Spivak? Estaba en una pequeña universidad mediocre, en medio de la nada en Estados Unidos, en el Medio Oeste, y lee la *Gramatología* de Derrida (...). Lo traduce al inglés, que ya es una hazaña, lo tradujo al inglés e hizo una introducción en los años 70. (...) Se volvió viral, como se diría hoy, y ella se convirtió en la musa del pensamiento poscolonial o de la deconstrucción americana.

Evidentemente se trasladó a una universidad mejor, claro, a una de las universidades de la *Ivy League*, y se convirtió en quien es. (Arantes, 2021b)

En la teorización de Edgardo Cozarinsky, el chisme es la promesa de una revelación profana. Al contar una trivialidad reveladora, la puesta en escena del relato es fundamental, pues celebra “mediante el chisme la ceremonia de la transmisión del relato” (Cozarinsky, 2013, p.22), uniendo narrador y narratario a través de un placer furtivo. Cuando canonizado como método, se vuelve “la clave de todo conocimiento” (p.24).

En resumen, Spivak, arribista y calculista, se vende a la deconstrucción, asociándose al nombre del autor masculino prestigioso para avanzar en la carrera y escapar de su posición marginal.³ (Con eso la autora no llegará a alcanzar la condición de pensadora, recibiendo apenas el título de “musa”, comparable al lugar atribuido a Julia Kristeva en Francia.) Como el relato ni tiene el cuidado de ser preciso con relación a detalles factuales mínimos, puede ser señal de que la lectura correcta de la historia debe ser otra, como mito, recordando que *novos-ricos* también es la clave para la crítica a los americanos deslumbrados que se dejaron seducir por la deconstrucción. Esa hermenéutica de la sospecha sitúa el secreto a ser revelado fuera o detrás de los textos, y es en ese lugar que estaría la parte relevante y estimulante de la historia, tal vez incluso su verdad, situando entre bastidores la energía de cualquier disputa importante. Allí, lo que se encuentra es algo aparentemente oculto, pero a la vez cristalino, una vez identificado: la búsqueda mezquina por recursos y prestigio. “Puedes hacer doctorado, puedes hacer una carrera en el poscolonialismo, deconstruyendo cosas por ahí, incluso a las raíces normativas de la teoría crítica frankfurtiana, que, siendo europea, puedes

3 La analogía con la prostitución fue advertida por Carolina Correia dos Santos, en comunicación personal.

descolonizar. Eso te da tesis, te da cargos, te da *papers*, te da *qualis*, te da millones de cosas” (Arantes, 2021b).

Además, una y otra vez, en los casos de Spivak, Achille Mbembe o la teoría poscolonial, Arantes declarará que para explicarlos hay que ir a su “acta de nacimiento” (Arantes, 2021b), donde se encontraría siempre la deconstrucción, tal vez el nombre *Derrida*. A la obra de Mbembe, por ejemplo, se le reconoce algún valor, pero “mantengo la sospecha, porque conozco la cuna” (Arantes, 2021b). En cada caso, “sólo hay un origen, sólo hay un origen”, insiste (Arantes, 2021b). La cuestión aquí también parece estar relacionada a un imaginario familiar – hay referencia a la “familia medio loca reunida por Foucault”, cuando este busca elaborar una forma de hacer filosofía que pase por Hegel, Nietzsche y la Escuela de Frankfurt (Arantes, 2021a, p.42); hay críticas a la “escritura andrógina”, a la “teoría bastarda” (p.21), al “género anómalo cuyo certificado de nacimiento estamos buscando” (p.19) –, en observaciones que repercuten de manera particular en una cultura como la brasileña, caracterizada por la fantasía patriarcal de una reproducción sin producción, de la reproducción sin impureza. La unicidad del origen también caracterizará el linaje nacional, que necesitará ser protegido de foráneos.⁴

Si la broma encubre una afirmación seria, la elección de la burla como método tiene un sentido en sí misma, que también se articulará con

el imaginario familiar. La risa, reacción deseada por la broma, funciona como prueba de pertenencia a una comunidad, sellando con su presencia la diferencia entre el interior y el exterior; la ausencia de risa exhibe, públicamente, la ausencia de pertenencia. Las intervenciones de Arantes mapean el campo y definen los lugares disponibles en él, incluso los lugares disponibles para el narratorio de la broma, que con eso queda patentemente rubricado. Quien se ríe de una de las bromas sobre Spivak, o de la imitación del acento que tendría Derrida si hablara portugués, o de una de las invectivas contra los poetas concretos (que tendrían “concreto armado en la cabeza” [Arantes, 2021b]) se convierte en una especie de cómplice, demostrando en público su adhesión.

En vista de eso, el contrapunto no sería el elogio cándido de la noción de “diálogo”, ni la afirmación de una concepción liberal de esfera pública, sino el estudio de las formas de articulación de tradiciones críticas diversas, con sus heterogéneos procesos de vernacularización por el mundo, con la tradición patriarcal brasileña. Los gestos, si son entendidos como lecciones – y Arantes insiste en que debe ser visto como un “profesor” –, enseñan los contornos de una sociabilidad académica particular en la que la interdicción de la lectura es fundamental, la ironía previa anticipándose a la lectura. Aquí también, como escribe Gabriel Philipson con relación a otro texto de Arantes, “El tono cómico-irónico parece buscar escenificar un dominio técnico extremo y del contenido de lo que se habla” (Philipson, 2020, p.163), pero sin lograr ocultar los presupuestos sociales necesarios para el ritual discursivo: la suposición de la existencia de un “nosotros”, una comunidad de amigos o parientes. Tampoco encubre “los aspectos marcadamente sádicos de la parodia del aula” (p.163), y con eso todo sucede casi como si “fuera imposible tener otro modo de comportamiento y de relaciones sociales entre pares universitarios”, repitiendo “rituales violentos, traumas que, de generación en generación, se transmiten como si fueran una parte esencial de ese universo, como si fueran necesarios y beneficiosos para el proceso de maduración de la investigación

4 Otro aspecto curioso, que también valdría la pena desarrollar, es que el deseo de ponerse “en pie de igualdad” con Europa y Estados Unidos, atribuido reiteradamente a los “deconstruccionistas” locales, aparece con frecuencia en textos de Arantes y Schwarz. El primero insiste en la anterioridad de la recepción de los franceses en São Paulo, en comparación con Estados Unidos, a donde habrían llegado con un retraso de “30 o 40 años” – al menos, escribe, “nos salvamos del disfrute de una conversión de última hora, como parece haber sido el caso en los Estados Unidos de la nueva era post-analítica” (Arantes, 2021a, p.89); por otro lado, imagina la sorpresa de los franceses frente al poder crítico del pensamiento brasileño, resultado de la ventaja analítica de nuestro eclecticismo (p.132) – “¿Cómo puede alguien en la periferia ver mejor lo que es la ideología francesa que los propios franceses?”, preguntarán ellos (Arantes, 2021b). Ya en Schwarz, hay numerosas versiones de lo que Alberto Moreiras describe como la ventaja epistemológica del margen: “la inversión dialéctica orientada a establecer que ciertas ‘deficiencias’ en la periferia del capitalismo, en la medida en que son sintomáticas, a nivel cultural, de contradicciones reales en la notoria ‘tendencia universal-expansionista del capital’, son en el fondo una especie de privilegio epistemológico” (Moreiras, 2001, p.163).

y la capacitación” (p.163-164). Es más, es como si esos ejercicios de truculencia institucionalizada fueran una especie de deber, una forma de responsabilidad, justificados como señal de un verdadero embate político.

La lección del maestro parece ser, después de todo, que la lectura no es necesaria: todo eso sería “archivo muerto”, “nadie más lee a Foucault”, Derrida ya estaba en Stirner, el destino y el sentido están definidos en el acta de nacimiento de Spivak y Mbembe, etc. La definición como “ideología”, que recae en Derrida, en el posestructuralismo, en los poetas concretos, en la teoría poscolonial, en Spivak, en Mbembe, es un paso necesario para justificar esa ética de la discusión. Si en ella abundan las coartadas para evitar la lectura, resta la centralidad retórica de los “insultos desmoralizadores”, y aprender a repetirlos se convierte en la parte decisiva del aprendizaje.

Referencias bibliográficas

- Arantes, P. E. (2021a). *Formação e desconstrução – uma visita ao Museu da Ideologia Francesa*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34.
- Arantes, P.E. (2021b). *Entrevista com Paulo Arantes sobre livro “Formação e Desconstrução”*. Con Sarack, C. 19 de marzo de 2021. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=8Ca_QJBw9Y.
- Arantes, P.E. (1991). “Ideologia Francesa, opinião brasileira: um esquema”. *Novos Estudos CEBRAP*, n.30, julio de 1991.
- Cordeiro, D. S.; Rosa Filho, S. (2021). “Professor no mundo coberto de *lives*”. *Cult*, año 24, n. 272, agosto de 2021, pp.19-21.
- Cozarinsky, E. (2013). *Nuevo museo del chisme*. Buenos Aires: La Bestia Equilátera.
- Derrida, J. (2017). “Esa extraña institución llamada literatura. Una entrevista de Derek Attridge con Jacques Derrida”. Trad. Vicenç Tuset. *Boletín 18*. Centro de Estudios de Teoría y crítica Literaria. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, pp.115-150.
- Derrida, J. (2009). *El gusto del secreto*. Derrida, J.; Ferraris, M. Trad. L. Padilla López. Buenos Aires: Amorrortu.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Dick, K.; Kofman, A. Z., dirs. (2002). *Derrida*. Los Angeles: Jane Doe Films.

- Durão, F. A. (2006). “Derrida, Marx e seus espectros: reconstituindo um debate”. Orgs. Cardoso dos Santos, A., Durão, F. A., Villa da Silva, M. G. G. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Moreiras, A. (2001). *The Exhaustion of Difference: The Politics of Latin American Cultural Studies*. Durham: Duke University Press.
- Nodari, A. (2017). “Virar o virá: virá o virar”. Em *O tropo tropicalista*. Rio de Janeiro: Circuito/Azougue.
- Penna, J. C. (2017). *O tropo tropicalista*. Rio de Janeiro: Circuito/Azougue.
- Philipson, G. S. (2020). “Emplasto sísmico?” *Crítica Cultural*. Palhoça, SC, v. 15, n. 1, p. 153-165, jan./jun. 2020.
- Rancière, J. (2013). *El filósofo y sus pobres*. Trad. M. Bardet y N. Goldwaser. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento/Buenos Aires: INADI.
- Rodrigues, C. (2021). “Paulo Arantes pensador da desconstrução”. *Revista Rosa*. v.4, n.1, 27 de agosto de 2021.
- Schwarz, R. (1999). *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Schwarz, R. (2012). *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Siscar, M. (2006). “O discurso da história na teoria literária brasileira”. Orgs. Cardoso dos Santos, A., Durão, F. A., Villa da Silva, M. G. G. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Wisnik, J. M. (2021). “Sensatez”. *Especial Paulo Arantes | Depoimentos de José Miguel Wisnik, Michael Löwy, Olgária Matos e outros sobre o filósofo*. 4 de agosto de 2021. Sitio de la *Revista Cult*. Disponible en <https://revistacult.uol.com.br/home/especial-arantes-depoimentos-exclusivos-1/>.

Espigones argentinos

• • •

Analía Gerbaudo

Instantáneas (o la sintomática revelación de una cierta cadencia)

Tres instantáneas servirán para despuntar el problema sobre el que gira este escrito. Si como aprendimos de Jacques Derrida, el síntoma es “lo que cae”, “lo que nos cae encima” (1997, p. 103), lo que cae junto “con otra cosa, al mismo tiempo o en el mismo lugar que otra cosa” (1982, p. 392), vale considerar qué sintomática cadencia se deja entrever en la constelación de objetos, escenas, escenarios y actores del campo de los estudios literarios presentados, a continuación, desde el recorte de una “instantánea”.

La primera, tomada de un ensayo de Nora Catelli circulante en dos lenguas y en dos contextos: por un lado, en inglés, en el segundo número del *Journal of World Literature* liderado por David Damrosch desde la Universidad de Harvard; por el otro, en español en *Badebec*, una revista dirigida por un colectivo de jóvenes investigadoras de la Universidad Nacional de Rosario (Laura Catelli, Julieta Yelin, Carolina Rolle, Julia Musitano, Fernanda Alle). Desde un polo nodal del campo transnacional y desde un centro de un espacio periférico en la circulación mundial de las ideas, Catelli cuenta el mismo cuento. Un cuento que vuelve sobre una escena, su registro y una conjetura. Se trata

de la discusión entre Roland Barthes y Paul de Man que tuvo lugar en el hoy ya mítico encuentro de Baltimore, "The Languages of Criticism and the Sciences of Man", celebrado entre el 18 y el 21 de octubre de 1966 y recogido en el volumen *The Structuralist Controversy. The Languages of Criticism and the Sciences of Man* (Macksey y Donato, 1972). La conversación, de la que habían participado Georges Poulet, Jan Kott, Jean Hyppolite, Lucien Goldmann, Richard Macksey, Jean Pierre Vernant y Richard Schechner, se desencadenó luego de la también hoy ya célebre conferencia de Barthes "Escribir: ¿verbo intransitivo?". Catelli resalta, por un lado, que Richard Macksey y Eugenio Donato hayan sintetizado el debate bajo el rótulo "Discussion: Barthes and Todorov": una sinécdoque más que elocuente respecto de la valoración de los capitales simbólicos de los agentes que habían intervenido y respecto de la posición que ocupaba en el campo el "entonces casi invisible Paul de Man" (2018, p. 194). Un Paul de Man que sobresale por el carácter terminante e implacable de sus observaciones, congruentes con las tesis del que tal vez pueda considerarse su ensayo teórico descollante tanto por su precisión como por el carácter incontestable de sus argumentos, "The Resistance to Theory" (1982); texto que escribirá varios años después y que debió sortear diversos escollos antes de salir a la luz. No me distraje: los detalles importan ya que es a partir de ellos que Catelli esboza su conjetura. Así, en su discurrir sobre "asimetrías" entre instituciones y lenguas resalta otra ligada a las asunciones de ciertos agentes: "Quise detenerme en esta escena (...) porque muestra una posibilidad impensable para nosotros: refutar a Barthes" (2018, p. 195). Un "nosotros" que incluye a quienes participan de los estudios literarios tal como se componen en el campo argentino cuyo perímetro no coincide con los del Estado-Nación (cf. Gerbaudo, 2019). Si como observa Miguel Dalmaroni, "la investigación es una moral" (2009, p. 13), tenemos que en las morales argentinas no entra ni siquiera como posibilidad el "refutar a Barthes". Y si bien hay más de un Barthes, los que fabricamos desde estos lares, lejos de contradecirlo, más bien lo expanden:

Los usos argentinos de Barthes, que son también escenas de traducción, no lo refutan, sino que lo activan y lo extienden: son inclusivos y sirven para discutir sobre lo nacional, lo popular, la lengua, la tradición narrativa, la mirada y hasta la esencia de la literatura cuando la idea misma de esencia tiende a desvanecerse. Hay un Barthes de Beatriz Sarlo, que lo sigue y lo proyecta hacia su propia escritura en varias vertientes. Hay un Barthes blanchotiano, como el de Alberto Giordano, que lo lee para permanecer dentro de los límites de la literatura como ente estético sin que el adjetivo "estético" aparezca. Hay un Barthes a través de cuyos usos se muestra la literatura argentina: José Luis de Diego. Nos incluimos en ellos y lo hacemos revivir. Oramos como los auténticos cosmopolitas, sin justificar nuestra intervención en una escena que no nos incluye (Catelli, 2018, p. 195)

La segunda instantánea vuelve sobre la aguda revisión del concepto "literatura fantástica" de Tzvetan Todorov por Ana María Barrenechea. El avatar, sobre el que no ha corrido demasiada tinta (cf. Louis, 2012; Gerbaudo, 2016), da letra para "solicitar" (en el sentido derrideano de hacer temblar, de poner en cuestión los fundamentos de una práctica) no solo los datos usuales utilizados en la reconstrucción de la circulación nacional e internacional de las ideas sino también las tomas de posición de los agentes del campo de los estudios literarios sobre la distinción entre "teoría" y "crítica". En otras palabras, así como la exclusión del análisis de programas de cátedra y clases en los estudios sobre cómo viajan textos y conceptos eclipsa lo que acontece en esos espacios que funcionan como verdaderos laboratorios de apropiación, producción y transferencia, los rótulos "teoría" y "crítica" son indisociables del vínculo con determinadas instituciones (sinécdoque, a la vez, de ciudades y estas, de países) y con determinadas lenguas, en el caso del primero, y con las restantes, en el caso del segundo. De este modo, los efectos de campo se confunden con las propiedades de los constructos. Así la argumentativamente desapareja *Introduction à la littérature fantastique* de Todorov publicada

en 1970 por la prestigiosa editorial Seuil y difundida desde el entonces indiscutido centro mundial de los estudios literarios tuvo una circulación que no puede compararse con la del artículo “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana)” de Barrenechea al que no le alcanzó con difundirse desde Estados Unidos y desde la Universidad de Pittsburgh. Su escasa repercusión no obedeció solo a su enunciación en una lengua semiperiférica (cf. Heilbron, 1999) y a su publicación en la *Revista Iberoamericana* cuyo circuito internacional no va más allá de los hispanistas y latinoamericanistas. Una observación del sistema de citas bibliográficas, movilidad internacional y cooperación generados desde los centros reconocidos en el campo transnacional como “los” productores de teoría permite corroborar que, salvo excepciones, desde allí no se atiende sino a la producción en la lengua hipercentral de los intercambios académicos y/o en las lenguas centrales, es decir, según la clasificación de Johan Heilbron, a lo articulado en inglés, y luego, con mucho viento a favor, a lo publicado en francés, alemán y ruso, en estos últimos casos, vía traducción según el país del que se trate. Pero falta un detalle más: para la visibilidad de las demoledoras páginas de Barrenechea probablemente tampoco hubiera sido suficiente la publicación en inglés ya que es necesario además ser retomado por los agentes que desde los fulgurantes centros del campo modelan la fabricación internacional de teoría.

No se explica de otro modo, por ejemplo, la repercusión mundial del concepto “populismo” de Ernesto Laclau: más allá de su articulación en inglés, se conjuga su posición como profesor de la Universidad de Essex y sus intercambios con Jacques Derrida, Slavoj Žižek, Judith Butler, entre otros. Lengua, posición institucional, capitales sociales y transferencias de capitales simbólicos por parte de agentes situados en polos centrales del campo a escala internacional se intersectaron en la construcción de una trayectoria que facilitó que su concepto alcanzara la diseminación que no

logró el de Barrenechea cuyo estatuto teórico solo le fue reconocido en el espacio nacional y, fundamentalmente, en cátedras y manuales publicados por editoriales pequeñas lo cual confirió a esta lectura un carácter más bien local y, por lo tanto, prácticamente secreto (cf. Pezzoni, 1984a, 1984b; Link, 1994; Arán 1999). Obsérvese, además, que estamos ante dos trayectorias intelectuales en cuya internacionalización, paradójicamente, jugó un papel importante la violencia política estatal: tanto Barrenechea como Laclau confluyeron en el Instituto Di Tella en Buenos Aires luego del apartamiento de la universidad durante la dictadura de Onganía.

Graduado en historia por la Universidad de Buenos Aires en 1964, Laclau había obtenido un puesto en la Universidad Nacional de Tucumán del que es separado durante el onganato (cf. Laclau, 1997, 2010). Por su parte, doctorada en Estados Unidos gracias a una beca del Bryn Mawr College, en 1958 Barrenechea se hizo cargo de las cátedras Gramática castellana e Introducción a la literatura de la carrera de letras de la Universidad de Buenos Aires a la que renunció luego del hecho conocido como “la noche de los bastones largos” (cf. Rotunno y Díaz de Guíjarro, 2003).

En el Di Tella, Laclau se insertó en un proyecto de investigación cuyo asesor, Eric Hobsbawm, le ayudó a conseguir una beca para doctorarse en Oxford; en el tiempo en que planeaba su regreso al país, por 1973, la situación política de Argentina lo llevó a aceptar un *fellowship* en Essex, universidad en la que finalmente se radicó (cf. Buenfil Burgos, 2019). Por su parte, Barrenechea construyó una carrera en el ámbito de los estudios hispánicos y latinoamericanos desde Estados Unidos (Harvard University, 1968; Ohio State University 1971-1972, Colombia University 1973-1984).

La tercera instantánea está tomada de una controversia respecto del estatuto de la producción argentina en estudios literarios. El episodio tuvo lugar en el Coloquio *La resistencia a la teoría: literatura, escritura, lectura* organizado en la Universidad Nacional de La Plata en setiembre de 2017. En aquella oportunidad se deslizó la observación de que mis trabajos hacen

fracking. Se trató de una frase enunciada como al pasar, sin mayores detalles ni precisiones que, de cualquier modo, dejó margen para la ambivalencia: si se toma en cuenta, en primer lugar, que el *fracking* consiste en la extracción de pequeñas concentraciones dispersas de hidrocarburos en determinado tipo de rocas localizadas en el subsuelo por un proceso de bombeo de agua, aditivos químicos y arena a alta presión con el objeto de provocar fracturas en dichas rocas que permitan que el gas y/o los fluidos que están almacenados en ellas puedan ser extraídos, y que, en segundo lugar, este procedimiento es tan valorado por la posibilidad de obtener gas y petróleo como denostado por sus riesgos contaminantes, la metáfora, aplicada a los estudios literarios, abriría a más de una discusión. En el fragor del encuentro, recuerdo que únicamente consideré propicio responder al comentario con una pregunta: ¿cuánto esfuerzo estamos dispuestos a hacer para encontrar el concepto de “moral de la forma” en los ensayos de Barthes y cuánto en reconocer los producidos por Josefina Ludmer, por citar un caso? Lejos de agotar el potencial diseminatorio y las derivas a las que la metáfora da letra, convendría aclarar, por seguir el eje de aquella respuesta improvisada, que no se me pasa por alto que no alcanza con apelar a la intencionalidad de quienes producen los conceptos para que estos funcionen como tales en un campo (¿cómo no advertir el empeño de Noé Jitrik en subrayar sus aportes categoriales sobre los que ha vuelto con persistencia [cf. Jitrik, 1975, 1982, 1987, 1988, 1992, 2000, 2010]?). Tampoco alcanza con el reconocimiento de su estatuto por parte de agentes que no ocupan una posición tal que les permita incidir en el delineado de agendas no solo nacionales sino regionales y/o mundiales. No obstante, la toma de posición de los agentes del espacio propio importa por las derivas tanto heurísticas como políticas a que puede dar lugar en la esfera local. En ese sentido, la no tan emergente problematización del estatuto de nuestra producción, más allá de las luchas decoloniales, es parte de algo que, como diría Paco Vidarte siguiendo a Derrida, “nos cae encima”. Un síntoma o una

cierta “cadencia” (Vidarte, 2008) cuyo derrotero importa rastrear en su incierto por-venir (cf. Szurmuk y Mckee Irwin, 2009; Parra Triana y Rodríguez Freire, 2018; Santucci, 2018; 2020, Cámara, 2021; Rodrigues Ximenes, 2021).

Condiciones sociales para la fabricación internacional de una “teoría”

“Algunas constataciones y truisms acerca de neologismos, neo-ísmos, post-ismos, parasitismos y otros pequeños sismos” es la traducción al español firmada por Jorge Panesi de “*Some statements and Truisms about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and other Small Seisms*”, el título que, deliberadamente puesto en cursiva, se deja en inglés en esta versión a nuestra lengua como se había dejado en inglés en la compilación realizada bajo el cuidado de Thomas Dutoit y Philippe Romanski, *Derrida d’ici, Derrida de là*. Esta decisión tiene un correlato directo con lo que el ensayo trabaja en términos de problemas planteados y de una escritura que, como en “bucle extraño” (Hofstadter, 1979), actúa aquello mismo que describe: el dominio del inglés en la circulación internacional de las ideas.

Esta conferencia que Derrida pronunció en un coloquio realizado en la Universidad de California en Irvine en 1987 y que luego publicó en un volumen que llevó el mismo nombre que el encuentro, *The States of “Theory”*, aloja una performance no exenta de sarcasmo. Derrida simuló haberse confundido al leer el título que los organizadores habían dado al encuentro. Ese supuesto error que consistió en haber leído “Estado” en singular así como haber pasado por alto el entrecomillado de la palabra “teoría” son los puntapiés para explotar algunos de los derroteros semánticos que estos “malentendidos” habilitan: ¿debería haber hablado del estado mundial de la teoría? ¿O más bien del Estado que la produce, es decir, del que cuenta con instituciones como esa misma en la que expuso, con el poder de visibilizar y consagrar algo que se termina llamando “teoría”

a escala internacional? En aquel marco, Derrida resaltó la imposibilidad de trazar un mapa y una taxonomía estable de la teoría mientras observaba su carácter de producto estatal. No se trataba, huelga decirlo, de una alusión a cualquier Estado sino a ese que le disputaba (y le disputa) a Francia su lugar central en el campo de las humanidades, en general, y de la filosofía y las letras, en particular (cf. 1987, pp. 223-225). Derrida se inclinaba, en aquella oportunidad, hacia el análisis de un proceso de construcción geopolítica sujeta a los vaivenes del mercado y de varios poderes: editorial, de lenguas y de instituciones. Un juego en el que se desploma tanto la imagen entre romántica e ingenua del “creador increado” contra la que Pierre Bourdieu se pronunció desde sus comienzos como toda ilusión voluntarista. Su intervención planteó la circulación del conocimiento en términos de “campo” y a este, como un espacio transido por diferentes “luchas” (la vecindad con el léxico bourdesiano es notable):

Hay razones estructurales por las que esta tabulación estática y taxonómica resulta, en principio, imposible o limitada en su posibilidad. Una primera razón: el campo abierto y no verificado de este “estado general”, también es un campo de fuerzas. En sus fenómenos y en sus títulos corrientes se le puede llamar fuerzas pulsionales, político-institucionales, histórico-socio-económicas. Competencias de deseo y de poder, estas fuerzas siempre tienen sus representaciones, sus imágenes especulares, fenómenos de refracción y difracción, de reflexión y de apropiación de fuerzas distintas u opuestas, de identificación al otro o al adversario, etc. Tantas estructuras que dividen cada fuerza identificable, la des-identifican, la desvían en su misma proliferación. (Derrida, 1987, p. 225)

Se trata de un trabajo con más talante sociológico de lo que tal vez hubiera querido; si bien no desarrolló sus hipótesis desde las exigencias del análisis sociológico, esbozó un concepto con derivas importantes para las ciencias sociales y humanas. Así, en aquella conferencia exageradamente parasitada por el inglés, Derrida afirmó que “en ese campo de fuerzas plurales en el que

inclusive el recuento ya no es posible, solo hay espigones (*jetties*) teóricos” (1987, p. 225).

Lo que desde lógicas argumentativas y desde procedimientos disciplinares diferentes tanto Bourdieu como Derrida muestran es que, ante este estado de las cosas, la potencia heurística del concepto en cuestión no es sino uno de los factores que inciden en la fabricación de una “teoría”. Sin rayar en determinismos, o en todo caso, en el borde de determinismos-no-deterministas que desalientan todo voluntarismo, se constata la importancia de las relaciones de fuerza entre lenguas y tradiciones nacionales, los procesos de construcción de una “firma” y los lugares de visibilización institucional, el capital simbólico de las editoriales que ponen en circulación los resultados de investigación, las redes de interacción y, finalmente, el aporte del texto. En ese sentido, el “concepto” de “espigón” no hace más que hacer ostensible la relación entre circulaciones, circuitos y taxonomías con lenguas y campos editorial, académico y estatal:

En ese campo de fuerzas plurales en el que inclusive el recuento ya no es posible, sólo hay *espigones* (*jetties*) teóricos. Con la palabra espigón (*jetty*), designaré la fuerza de un movimiento que no es todavía sujeto, proyecto u objeto, [*sujet, projet, objet*] o inclusive rechazo [*rejet*], pero por el que acaece toda producción y toda determinación *subjetal, objetal* o *proyectal*, o de rechazo, y que encuentra en el *espigón* su posibilidad.

Cada espigón teórico, como su reapropiación en la forma de un conjunto teórico o de una teoría con sus axiomas, sus procedimientos metódicos, sus estructuras institucionales se compromete *a priori*, originariamente, en el conflicto y la competencia, pero no se trata solamente de un *antagonismo*, de un *enfrentamiento* o de una *confrontación*, es decir, de la oposición de dos espigones cada uno de los cuales afrontaría al otro con su propia identidad estabilizada. (1987, p. 225)

En definitiva, lo que el concepto de espigón “solicita” es el escaso control ideológico sobre nuestras taxonomías y nuestros rótulos. Una interpelación tramitada más allá de la fastidiosa letanía de la queja.

Espigones teóricos de visibilidad local

“Se atiende poco (...) a la traducción del pensamiento y la teoría que ha acompañado la creación literaria en ámbitos latinoamericanos” (2018, p. 179), diagnostica Catelli en más de una lengua, en más de un contexto. “No hay más que espigones teóricos”, observaba Derrida (1987, p. 225) mientras ponía de manifiesto el entramado que hacía que algunos de esos espigones terminen llamándose “teoría” con los efectos de campo que ese nombre provoca. ¿Simplifico si me autorizo en estos textos para reponer algunos de los aportes categoriales producidos desde Argentina? No visibles en el circuito transnacional pero centrales en el nacional, localizar esta serie de “espigones” teóricos no tiene otro objeto que el repaso de algunas de las formulaciones cuya repercusión en las investigaciones del campo no hace más que corroborar su potencia heurística. A modo de muestra incompleta: “literatura fantástica” (Barrenechea), “trabajo crítico” (Jitrik), “modernidad periférica”, “regionalismo no regionalista” (Sarlo), “imagen de escritor” (Gramuglio), “microrelato” (Lagmanovich, Pollastri), “religación” (Zanetti), “espacio autobiográfico” (Catelli), “cuento”, “posautonomía” (Ludmer), “posoccidentalismo” (Mignolo), “operaciones” (Panesi), “archifilología” (Antelo), “guión conjetural” (Bombini), “umbral” (Camblong), “figura mediadora” (Martínez), “diario de escritor” (Giordano), “cuentos de guerra” (Nofal), “sujeto secundario” (Dalmaroni), “cosmopolitismo marginal y/o periférico” y “cosmopolitismo limítrofe” (Aguilar), “archivo” (Goldchluk), “pospopular” (Alabarces). A estas podrían agregarse espigones recientes como “baldío” (Bianchi), “traducción editorial” (Venturini) y “poética de la convocatoria” (Alle).

Como advierte Panesi, “para su intelección la teoría exige siempre un encuadre, una contextualización y el cuidado de sopesar todos los elementos históricos que forman parte de su triunfo o de su retiro” (2013, p. 125). Una observación que puede articularse con la de Johan Heilbron y de Yves Gingras quienes alertaron respecto de la circunscripción nacional y/o local de algunos resultados de investigación (cf. Heilbron y Gingras, 2009, p. 379). Desde este lugar, exhumar nuestros espigones no resulta menos importante que contribuir a desentrañar las razones por las que se sitúan en tal u otro lugar de nuestras taxonomías. “Uno transforma mientras exhuma” (1989, p. 821), decía Derrida. Y pareciera que decía bien.

Nuestros cosmopolitismos, el azar y el capital social: ni deterministas ni voluntaristas

Algunas investigaciones recientes ratifican el lugar preponderante que Francia ha ocupado y ocupa en la producción de ciencias sociales y humanas en Brasil y en Argentina (cf. Wolff, 2016; Gerbaudo, 2019; Hidalgo Náchter, 2019, 2020; Sorá, 2020; Scramim, 2021). Se trata de una constatación que, por otro lado, relativiza el lugar que en estos campos, recortados desde sus perímetros nacionales, tiene el inglés como *lingua franca* de la producción transnacional (cf. Ortiz, 2009; Salatino y Ruiz, 2021, Beigel y Gallardo, 2021). Por otro lado, los datos empíricos también dan cuenta de un “intercambio desigual” de lo producido en el Sur y en el Norte: “cada setenta títulos de autores de ciencias sociales y humanas de origen francés que se traducen y publican en Argentina, solo un argentino lo es en Francia” (Sorá, 2020, p. 89).

Para el caso de los estudios literarios en Argentina tenemos que el análisis de una base de datos construida con currículums de 188 agentes del subcampo intersectados con una interpretación de las respuestas a una entrevista semiestructurada a dichos agentes y con consultas vía mail revela

la importancia de las intraducciones del francés y del inglés (cf. Gerbaudo, 2019). Por otro lado, los resultados indican que en Argentina la apropiación de la teoría francesa se realiza sin pasar por Estados Unidos, más allá de la visibilidad internacional que la “French Theory” cobró en ese país hacia la segunda mitad de los años setenta (cf. Cusset 2003: 22). Las intraducciones dan cuenta de tres flujos paralelos que marchan, a su vez, en direcciones conceptuales no siempre convergentes: la teoría producida en Francia, en Estados Unidos y en Reino Unido se importa directamente de cada uno de esos países. Los textos viajan desde el norte sin influencia de alguna de estas producciones sobre las otras. Un indicador de esto es su rápida traducción, apenas publicados en su país de origen. El ejemplo más evidente lo constituye la traducción de pasajes de *Leçon sur la leçon* de Bourdieu por Beatriz Sarlo con apenas una diferencia de seis meses de publicación entre Francia y Buenos Aires durante los años 80, es decir, mucho antes de la irrupción de la Web. Tiempo en el que además, más allá de lo que se conseguía en las librerías de Buenos Aires, los textos que se traducían se traían directamente de las compras realizadas en viajes al exterior realizados, entre otros objetivos, para actualizar bibliografía.

Estar actualizado en las discusiones del campo a nivel transnacional y hacerlas circular en Argentina fue el modo en que Sarlo, entonces por fuera de las instituciones tanto de enseñanza como de investigación, disputaba los modos de leer hegemónicos en la universidad y también en el CONICET. Las traducciones que realizó y/o que encargó para *Punto de vista* tuvieron un papel central en esa lucha: “teníamos pretensiones de que se hablara de otro modo de las cuestiones” (2019), resalta en una consulta (ese “otro modo” es el que despliega en la citada revista y luego, en las clases y en las publicaciones realizadas como investigadora del CONICET, una vez recuperada la democracia). En la legitimación de la perspectiva que se defiende desde la disidencia, las traducciones jugaron, juegan y quizás jugarán un papel clave (no olvidemos que estamos haciendo referencia

a un campo de un país periférico prácticamente monolingüe). Si bien las coyunturas varían, una misma disputa las atraviesa: lo que está en juego son las formas de resolver cómo leer lo que se construye como literatura en las instituciones (principalmente, en el CONICET y en la universidad). De este modo, el recurso a la actualización de las discusiones en el campo transnacional así como la acumulación de capital simbólico en el extranjero son estrategias usadas por los agentes para intervenir en el espacio local y/o nacional, en especial cuando se proviene de polos periféricos dentro de ese campo también periférico y/o cuando se intenta incidir en las instituciones por fuera de ellas.

Cruzar estos datos con otros tomados de la misma muestra pero relativos a las lenguas de extraducción dominantes en el campo de los estudios literarios ayuda a entender, por ejemplo, la distancia irónica con la que Catelli refiere su despreocupación respecto de lo que los especialistas en literatura norteamericana podrían opinar a propósito de su respuesta al interrogante “¿cómo se construyó (a partir de qué preguntas) la literatura norteamericana cuando tuvo conciencia de ser literatura norteamericana?”: “ellos no sabían de mi existencia y probablemente sigan sin saber de mi existencia”, resalta mientras alude a su resolución del interrogante (2021). Su referencia a la escasa circulación en el campo transnacional de lo producido desde los polos periféricos hace serie con los datos derivados del examen de las lenguas dominantes de los textos extraducidos en la muestra estudiada: el portugués es la lengua que prima. Es decir, nuestros resultados de investigación publicados en español se extraducen, fundamentalmente, en una lengua periférica asociada al espacio regional.

Por otro lado, estas investigaciones dan cuenta de la importancia del capital social en la circulación internacional de nuestra producción (cf. Gerbaudo, 2019). Un capital que, como bien señala Gustavo Sorá, es “primitivo, no institucionalizado” (2021) y que, a pesar del carácter fortuito de sus derivas, deviene uno de los recursos más utilizados en la visibilidad transnacional de

la producción frente a la discontinuidad de nuestras políticas públicas para los rubros ciencia y educación y a las parciales, esporádicas y muy recientes políticas específicas de internacionalización, incluida la extraducción (cf. Szpilbarg, 2019). Solo dos ejemplos tomados de la muestra ya citada para visualizar el lugar del azar en la circulación internacional de nuestros resultados de investigación. El primero, la respuesta dada por Nora Catelli a nuestra pregunta sobre sus “conexiones internacionales” (cf. Gerbaudo y Fumis, 2014, p. 365):

Las conexiones internacionales más relevantes son las argentinas, por supuesto. Algunas con Estados Unidos, como la Universidad de Harvard (vengo de dictar un seminario allí) o The University of New York, y París VIII, donde está Julio Premat. Pero no son conexiones orgánicas. (Catelli, 2015)

El segundo, la respuesta de Leonardo Funes a nuestra pregunta sobre “los textos que hubiese deseado escribir” o los que marcaron su trabajo o los que más ha admirado” (cf. Gerbaudo y Fumis, 2014, p. 365):

El primer libro que a mí me marcó fue un estudio sobre *Mocedades de Rodrigo* de Alan Deyermond que se llama *Epic poetry and the Clergy*. Me encantó como manera de investigar acerca del texto porque estaba todo: estaba el análisis filológico, el análisis histórico, la cuestión contextual, los elementos literarios y hasta una transcripción paleográfica del texto. Alan Deyermond fue uno de los grandes hispanomedievalistas británicos. Falleció en el 2009. Fue el primer libro entero en inglés que leía, estaba todavía cursando, era alumno, y prácticamente lo debo haber traducido entero para incorporarlo más. En el año 1995 tuve la suerte de conocer a Deyermond. Una de las grandes luminarias del hispanismo. Tenía, y eso para mí fue importantísimo, una enorme generosidad hacia los más jóvenes. Una de las grandes personalidades, una persona con una obra inmensa detrás, todo el mundo rindiéndole homenaje todo el tiempo y sin embargo, cuando nos conocimos, él prefirió irse conmigo a

tomar un café y que yo le contara lo que estaba haciendo. No es simplemente la persona que te concede unos minutos sino la que te busca, te invita y te muestra toda su atención para que vos hables, quiere escuchar qué estás haciendo. Y no solamente escuchar sino pensar cómo puede ayudarte. De hecho, de esa conversación surgió la posibilidad de publicar mi primer libro, en el año 1997, en una colección que él dirigía en ese momento en Londres. Era un capítulo de mi tesis. Y también fue el gran impulsor de que ya, más adelante, me publicaran la edición de *Mocedades de Rodrigo*. Ahora bien, cuando quedé al frente de la cátedra y había ingresado como investigador en el CONICET, Alan ya no me contestaba los mails, o se disculpaba porque no tenía tiempo. Y no obstante, estaba permanentemente al servicio de la gente que estaba conmigo, de los más jóvenes. Cuando uno iba más o menos encaminado, para él era un «bueno, ya está». La verdad es que para mí eso fue toda una lección de vida. (Funes, 2014)

Estos dos ejemplos, parte de una serie mayor, permiten volver a las escenas descritas al comienzo desde la perspectiva que ofrece el estudio de poblaciones que, aunque recortadas desde los límites de una “muestra representativa”, revelan tendencias y dinámicas sociales cuya reconstrucción ayuda a comprender cómo funcionan nuestros campos, para empezar, a escala nacional. Así, cuando valiéndose de la primera persona del singular Martín Prieto se pregunta “¿cómo cambia una literatura nacional cuando le agrego un autor?” o “¿en qué se convierte un autor cuando entra en esa literatura?” (2020), cabría observar quién puede “agregarle” un autor a una literatura nacional, es decir, desde dónde (desde qué instituciones y/o formaciones) se contribuye o se osa o se ensaya y luego, se logra, semejante intervención. Quien bosqueja esta pregunta y enuncia una respuesta compleja que involucra operaciones de la crítica literaria, de la enseñanza de la literatura y de los campos literario y

editorial lo hace desde un polo central del campo nacional y desde el capital simbólico acumulado vía sus prácticas como escritor, profesor universitario, gestor cultural y editor.

Cuando la pregunta salta de escala y abarca la teoría, la cosa cambia porque ahí ya no solo es necesario ser reconocido en el campo nacional sino en el campo internacional. La evidencia empírica disponible no es alentadora respecto de las posibilidades de intervención para quienes producimos desde instituciones marginales en el circuito transnacional de construcción de la teoría y publicamos en editoriales y en lenguas semiperiféricas.

En ese sentido, analizar las razones y las derivas de nuestros procesos de internacionalización (migraciones, cooperación, publicaciones, intraducciones y extraducciones) y de institucionalización (enseñanza, investigación, publicaciones, organización profesional) permite matizar asunciones demasiado rápidamente pensadas como procesos de colonización: hay, en buena parte de las prácticas relevadas estrategias de acumulación de capital simbólico que le permitieron a los agentes visibilizar y/o legitimar la propia producción en el espacio nacional y/o regional, ya sea porque se ocupaba en estos espacios una posición periférica, ya sea porque se intervenía, desde fuera de las instituciones, contra líneas hegemónicas instaladas en ellas. Además hay en estas prácticas una construcción de agencia similar a la que se deja entrever en el empeño por visibilizar el estatuto teórico de nuestros espigones “argentinos” (un adjetivo que da cuenta, hasta ahora, no solo de un espacio de producción sino también de circulación; una circulación que, hasta el momento, y salvo contadas excepciones, no sobrepasa el circuito del “entre nos” -un circuito valorado, entre Gingras y Heilbron, más allá de la lógica plañidera y en alerta tanto respecto de los “nacionalismos metodológicos” (Wimmer y Schiller, 2003) como respecto de los radicalismos de las “epistemologías del Sur” [De Sousa Santos y Meneses, 2014]-).

Referencias bibliográficas

- Arán, P. (1999). *El fantástico literario. Aportes teóricos*. Narvaja editor.
- Barrenechea, A. (1972). Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana). *Revista Iberoamericana* 80, 391-403.
- Beigel, F. y Gallardo, O. (2021). Productividad, bibliodiversidad y bilingüismo en un corpus completo de producciones científicas. *CTS* (16) 46, 41-71.
- Buenfil Burgos, R. (2019). Ernesto Laclau: de la Universidad de Buenos Aires a la Universidad de Essex y a Latinoamérica. En *Ernesto Laclau y la investigación educativa en Latinoamérica*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 43-88.
- Cámara, M. (2021). Presentación. En Santiago, S., *Litoral* (pp. 3-5). Vera cartonera. <https://www.fhuc.unl.edu.ar/veracartonera/>
- Catelli, N. (2015). Entrevista por Santiago Venturini. En Gerbaudo, A., *Tanto con tan poco. Los estudios literarios en Argentina (1958-2015)*. UNL/UB (en edición).
- _____. (2017). Asymmetry. Specters of Comparativism in the Circulation of Theory. *Journal of World Literature* 2, 11-26.
- _____. (2018). Asimetría: espectros del comparatismo en la circulación de la teoría. *Badebec* 15, 179-198.
- _____. (2021, 15 de junio). Historia nacional y transnacional de las literaturas: ¿cuántas Américas? Conferencia inaugural. XV Argentino de literatura. UNL. <https://www.youtube.com/watch?v=Xc7oVyWR2oc&t=5554s>
- Dalmaroni, M. (2009). *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. UNL.
- De Man, P. (1982). The Resistance to Theory. *Yale French Studies* 63, 3-20.
- De Sousa Santos, B. y Meneses, P. (2014) (Eds.). *Epistemologías del Sur*. Akal.
- Derrida, J. (1982). Mis chances. Encuentro con algunas estereofonías epicúreas. En *Psyché. Inventiones del otro* (pp. 385-424; trad. Sol Gil). La cebra.
- _____. (1987). *Some statements and Truisms about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and other Small Seisms*. En *Derrida d'ici, Derrida de là* (pp. 223-252; trad., Jorge Panesi). Galilée, 2009.
- _____. (1989). Biodegradables: Seven Diary Fragments. *Critical Inquiry* 15 (4), 812-873.
- _____. (1997). Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento. En Derrida, J., Soussana, G. y Nouss, A., *Decir el acontecimiento, ¿es posible?* (pp. 79-107; trad., Julián Santos Guerrero). Madrid.
- Funes, L. (2014). Entrevista por Daniela Fumis y Gabriela Sierra. En Gerbaudo, A., *Tanto con tan poco. Los estudios literarios en Argentina (1958-2015)*. UNL/UB (en edición).

- Gerbaudo, A. (2016). La circulación internacional de la teoría literaria producida en América Latina. Notas a propósito de un caso. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 84, 337-357.
- _____. (2019, 29 de octubre). Literary Studies in Argentina: Institutionalization and Internationalization (1958-2015). Cycles, Circuits, and Tendencies. *Workshop Institutions of World Literature*. University of Oxford.
- Gerbaudo, A. y Fumis, D. (2014). Esquema básico para biografías y entrevistas semiestructuradas a agentes del campo. En *La institucionalización de las letras en la universidad argentina. Notas "en borrador" a partir de un primer relevamiento* (p. 259). UNL.
- https://www.fhuc.unl.edu.ar/cedintel/wp-content/uploads/sites/16/2019/07/interco_vf.pdf
- Heilbron, J. (1999). Towards a Sociology of Translation: Book Translation as a Cultural World-System". *European Journal of Social Theory* 2(4), 429-444.
- Heilbron, J. y Gingras, Y. (2009). L'internationalisation de la recherche en Sciences Sociales et humaines en Europe (1980-2006). En Sapiro, G. (Ed.), *L'espace intellectuel en Europe. De la formation des États-nations à la mondialisation (XIX^e-XXI^e siècle)* (pp. 359-390). La Découverte.
- Hidalgo Náchter, M. (2019). Modelos y problemas en el estudio de la circulación de la teoría literaria. *Landa* 7, pp. 219-249.
- _____. (2020). Historia del libro y teoría de la literatura en Argentina y España: un estudio comparado. En *Pliegos alzados. La historia de la edición, a debate* (pp. 33-50). Trea.
- Hofstadter, D. (1979). *Gödel, Escher, Bach. Un Eterno y Grácil Bucle* (trad., Mario Usabiaga y Alejandro López Rousseau). Tusquets, 1998..
- Jitrik, N. (1975). *Producción literaria y producción social*. Sudamericana.
- _____. (1982). *La memoria compartida*. Universidad Veracruzana.
- _____. (1987). *Temas de teoría: la crítica literaria y el trabajo crítico*. Premiá.
- _____. (1988). *El balcón barroco*. UNAM.
- _____. (1992). *Historia de una mirada. El signo de la Cruz en las escrituras de Colón*. De la Flor.
- _____. (2000). *Los grados de la escritura*. Manantial.
- _____. (2010). *Verde es toda teoría. Literatura. Semiótica. Psicoanálisis. Lingüística*. Liber.
- Laclau, E. (1997). Entrevista por Horacio González, Eduardo Rinesi, Christian Ferrer y otros. *El ojo mocho* 9/10, 5-33.
- _____. (2010). Entrevista por Alejandra Rodríguez y Exequiel Siddig. <http://lobosuelto.com/laclau-por-laclau-entrevista-inedita/>

- Link, D. (1994). *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*. La marca.
- Louis, A. (2012). Del rol de la delimitación del corpus en la teoría literaria. A propósito de la *Introducción a la literatura fantástica de Tzvetan Todorov y de la crítica literaria hispanoamericana*, *Badebec* 3, 118-142.
- Macksey, R., Donato, E. (Eds.) (1972). *The Structuralist Controversy. The Languages of Criticism & the Sciences of Man*. The Johns Hopkins University Press.
- Ortiz, R. (2009). *La supremacía del inglés en las ciencias sociales*. S. XXI.
- Panesi, J. (2013). Diques, flujos y fronteras (episodios de la teoría literaria en el pensamiento de Jacques Derrida). En *Entre Nietzsche y Derrida* (pp. 113-125). La cebra.
- Parra Triana, C. y Rodríguez Freire, R. (Comps.) (2018). *Crítica literaria y teoría cultural en América Latina. Para una antología del siglo XX*. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Pezzoni, E. (1984a). Programa. «Introducción a la Literatura (C)». Buenos Aires: Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- _____. (1984b). Clases. «Introducción a la Literatura (C)». Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Prieto, M. (2020). *Juan José Saer en la literatura argentina*. Tesis del Doctorado en Literatura y Estudios críticos, UNR.
- Rodrigues Ximenes, V. (2021): *Ler a extração, ler na extração. Pedagogias de leitura em um discurso latino-americano (Argentina-Brasil, 1966-2016)*. Manuscrito correspondiente al examen de "cualificación", Universidade Federal Fluminense.
- Rotunno, C. y Díaz de Guijarro, E. (2003). *La construcción de lo posible. La Universidad de Buenos Aires de 1955 a 1966*. Libros del Zorzal.
- Salatino, M. y Ruiz, O. M. (2021). El fetichismo de la indexación. Una crítica latinoamericana a los regímenes de evaluación de la ciencia mundial. *CTS* (16) 46, 73-100.
- Santucci, S. (2018). Teoría literaria latinoamericana en Argentina. Lecturas, debates, ¿crisis? *El Taco en La Brea* 8, 54-58.
- _____. (2020). *Hereder Cuba. Una teoría literaria en Severo Sarduy*. Editorial Biblioteca Vigil.
- Scramim, S. (2021). A eoríia eoríia e as formações de campos de forças na redemocratização brasileira (1986-1990). Seminario *La institucionalización y la internacionalización de los estudios literarios, lingüísticos y semióticos (Argentina, Brasil, España)*. UNL.
- Sorá, G. (2020). La traducción de libros de ciencias sociales y humanas entre Francia y Argentina como intercambio desigual. En *Las humanidades por venir. Políticas y debates en el siglo XXI* (pp. 89-124). hay ediciones.
- _____. (2021, 24 de junio). Las ciencias sociales y humanas como hecho público: edición, legitimación, consagración. Centro de Investigaciones Sociales y

Políticas, Universidad Nacional de Entre Ríos. https://www.youtube.com/watch?v=zI_11Wmrdzs

Szpilbarg, D. (2019). *Cartografía argentina de la edición mundializada: modos de hacer y pensar el libro en el siglo XXI*. Tren en movimiento.

Szurmuk, M. y Mckee Irwin, R. (Coord.) (2009). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. S. XXI-Instituto Mora.

Todorov, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. París : Seuil.

Vidarte, F. (2008). De una cierta cadencia en deconstrucción. En *Por amor a Derrida*. (pp. 97-127). La cebra.

Wimmer, A. y Schiller, N. (2006). Methodological Nationalism, the Social Sciences and the Study of Migration: an Essay in Historical Epistemology. *International Migration Review* 37 (3), 576-610.

Wolff, J. (2016). *Telquelismos latino-americanos.eoríaria crítica francesa no entre-lugar dos trópicos*. Papéis selvagens.

La estética fílmica de Henri Agel

• • •

Francisco A. Zurian

Introducción

Henri Agel (1911-2008) fue un teórico, esteta, profesor¹ y autor² francés del hecho cinematográfico que tuvo una fuerte presencia tanto en Francia como en España y Latinoamérica entre la segunda mitad de los años cincuenta y los sesenta; más tarde su influencia fue declinando, especialmente, por el empuje que en Francia, Europa y Estados Unidos tuvieron las teorías estructuralistas y semióticas.

En el ámbito iberoamericano llegaron a circular prácticamente todos sus libros traducidos al español, aunque actualmente la mayoría están descatalogados y sus ideas se consideran en el ambiente académico español periclitadas, máxime por todos los cambios que han sufrido las teorías del cine con la irrupción del cambio de paradigma que ha supuesto la entrada en la era digital y el cambio del concepto “cine” por “audiovisual”.

1 Université Paul Valéry Montpellier-III.

2 Henri Agel tiene una gran producción académica de treinta y cinco libros monográficos e infinidad de capítulos de libros, artículos y contribuciones varias.

Agel era un teórico de la experiencia estética³ y con una obra muy deudora de unas formas que se nos antojan, en pleno siglo XXI, como viejas; *poéticas* pero desfasadas. Puede que sea así, pero, precisamente ese choque (cultural e ideológico), nos puede servir para *repensar* nuestras ideas sobre el cine y *revisitar* muchas concepciones que fueron fundamentales en la reflexión sobre el cine (y que fundamentaron el área de conocimiento) pero que, ahora mismo, parecen olvidadas. No obstante, pensamos que siguen siendo relevantes puesto que están en la órbita del núcleo mismo de lo cinematográfico y de la experiencia estética del hecho cinematográfico. Por ello, consideramos que no está fuera de lugar volver a exponerlas para que puedan facilitar retomarlas desde nuestro hoy. Revisar, re-visitarse, una obra tan alejada de la preocupación actual, centrada casi en exclusiva por los medios y las tecnologías, puede ser una apuesta extemporánea, pero, también, *constructiva* de que otro tipo de pensamiento sobre el audiovisual ha sido posible, la cuestión es plantearse si puede volverlo a ser, en una especie de giro copernicano que recentre el proyecto audiovisual en algo más allá de sus tecnologías, soportes y consumos. Es decir, ¿es posible hoy revisitar estas viejas teorías para rescatar, en la era del audiovisual digital, la “vieja mística” del cine y su experiencia estética?

Para poder responder, nos vamos a centrar en la teoría estética ageliana sobre la búsqueda del *buen cine* que no será otro que aquel que tenga, en expresión de Agel, *alma*. Cuando estamos en un momento donde parece que la producción audiovisual (y la audiencia) está centrada en la producción audiovisual de alto contenido emocionante, trepidante y de gran alarde tecnológico, Agel plantea un cine en el que de las emociones nos lleve al pensamiento, de lo sensible a lo inteligible, de lo visible a lo invisible. Agel

nos diría que necesitamos, ante todo, el despertar de la audiencia, que la espectacularidad se haga consciente y vaya más allá de lo espectacular.

Por una teoría del *buen cine*

Una de las aportaciones agelianas principales en su estética fílmica es su idea de *buen cine* que se define como un cine “con alma”, un cine que nos remite a lo *sagrado* que en el ser humano y en sus auténticas manifestaciones hay. No nos referimos a un sentido religioso de lo sagrado, aunque sí a un sentido filosófico; como nos decía Agel, “lo visible es reflejo de lo invisible” (Zurian, 1991, p. 38). Como se ve conceptos que en 2021 suenan muy pasados de moda ante la oleada de preocupación por los usos de las tecnologías, las pantallas y los consumos que están haciendo olvidar lo que significó el cine —el audiovisual cabría decir hoy— como constructor cultural y artístico en el siglo XX. Para Agel, sin embargo, ser capaz de realizar un visionado que nos transmita esa “alma” del texto audiovisual es la esencia de toda experiencia estética o, en palabras de hoy, sería la clave de todo “consumo” audiovisual. De ahí le surgía la necesidad de explicar su personal experiencia estética en la captación de las obras cinematográficas y para conseguirlo recurrió a la fenomenología. Lo que él pretendía encontrar era la polifonía de sentidos latentes que toda obra de arte posee. De este modo llegó a la hermenéutica y a los trabajos interpretativos dentro de la llamada fenomenología religiosa y del psicoanálisis. Por todo ello, sus fuentes son tan heterogéneas como Maurice Merleau-Ponty, Jacques Maritain, Paul Ricoeur, Martin Heidegger, Carl Jung, Mircea Eliade, Gaston Bachelard, Gabriel Marcel, Lévinas, Isakovitch Chestov, Henri de Lubac, Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, y toda una pléyade de poetas, pintores, músicos y, por supuesto, cineastas (como Dreyer, Bresson, Tarkovsky, Chaplin, Rossellini, Mizoguchi, etc.). Agel se inscribía así en un panorama cultural que pretendía una necesaria renovación en las ideas sobre el ser humano (después de las dos guerras mundiales) repensando

3 Esta expresión está prácticamente olvidada actualmente en los estudios sobre audiovisual, ahora parece preferirse hablar de “hábitos de consumo”.

la antropología filosófica y el valor de la cultura y del arte. Hoy, en el tiempo donde la metafísica parece haber muerto y donde el único interés teórico parece residir en los medios y no en los fines, el panorama cultural se ha transformado de directores de cine humanistas (e intelectualmente inquietos) a directores tal vez más modestos, sin tantas expectativas intelectuales y con la constante preocupación por la taquilla (que tampoco es que sea millonaria) en las (pocas) salas de exhibición que quedan o, más todavía, por vender sus obras a plataformas online que les permita asegurar el negocio audiovisual.

Henri Agel nos plantea algo radicalmente opuesto. Para él su idea básica podría enunciarse como que el cine, como, en general, toda obra de arte, es un modo de conocernos y de conocer la realidad que nos circunda. Así, el cine nos ofrece un rico universo de sensaciones y de sentimientos, pero también de ideas y de conocimiento; todo ello, además, siendo *universalizable* y *compatible*, que nos ayudan a “tocar” la humanidad de la persona, devolviéndonos, así, el *espíritu* humano que contiene. Vale la pena rescatar del olvido esta forma de entender el *hacer* y el *ver* cine (y el estudiarlo); puesto que trasciende la mera superficialidad y tiene, por vocación, el deseo de ir a un *más allá* de la materialidad de los medios (técnicas) y del lenguaje cinematográfico, para hacernos descubrir —y palpar— con su *magia*, en un encuentro con la realidad poética, un ámbito básico del ser y del actuar humano.

El cine con alma

El cine lo define Agel como el “dominio de lo *surreal*” (Agel; 1958^a, p. 26) y, también, como “poesía que se ve” (Agel, 1957, p. 6). Esta es una idea muy importante para nuestro autor pues, para él, el cine comparte con la poesía la necesidad de trascender al mismo significante para ir, de verdad, a la búsqueda del complejo y profundo significado que late, como escondido, en el texto poético (esto es, artístico).

Se ha dicho con frecuencia de la poesía que era, en el sentido químico de la palabra, un “revelador” de la realidad; tal afirmación tiene mucho más valor tratándose del cine. El simple hecho de captar la realidad, de encerrarla en una cámara cinematográfica, de proyectarla sobre una pantalla, bien sea en negro o en color, en visión normal o en “cinemascope”, da a esta *realidad* una dimensión, una consistencia y una gama de sugerencias privilegiada. (Agel, 1958b, p. 31)

De ahí que podamos hablar siempre no tanto de la realidad que nos transmite el cine sino de “sobrerealidad”, de “realismo poético”, “realismo irrealista” (“el cine no es un arte realista sino, acudiendo al poeta Gérard de Nerval y a Baudelaire, es un arte sobre-naturalista o, mejor, *sobrerrealista*”, Zurian, 1991, p. 37) o de “superrealidad” (“no es la realidad lo que el cine nos ofrece, sino una realidad multiplicada, [...] una especie de superrealidad”, Agel, 1961^a, p. 19).⁴

Por eso, como en todo arte, el problema en el cine es “que toda idea permanece en un estado confuso y embrionario en tanto el artista no consigue expresarlo de una forma válida” (Agel, 1958^a, pp. 26-27). Se tiene que dar una adecuación, de ahí que lo importante sea cómo se expresa el tema; y esto sin servilismos o finalidades al margen de la misma obra de arte como tal. Cuando se hace cine la finalidad primera es, debe ser siempre, la artística; más tarde, tal vez, se le podrá encontrar un valor formativo o moral o comercial, pero su finalidad primera no puede ser otra que la artística y suscitar la experiencia estética.

Y, en ese sentido, esta finalidad estética implica, previamente, una reflexión estética que sirva para captar —*aprehender*— más y mejor el hecho cinematográfico en su complejidad y el texto fílmico en su totalidad. La

4 Hay que tener presente que Agel usa de forma más o menos indistinta todos estos términos.

experiencia estética posibilita una profunda vivencia personal, así como seguir profundizando en el próximo visionado, en un ejercicio que fortalecerá la capacidad de análisis y de profundización y, con ella, de descubrir, de *desvelar*, cada vez mejor, la obra que se esté contemplando. Se trata, pues, de una reflexión para volver al cine, a una reflexión que parte de la experiencia estética cinematográfica concreta, para volver a ella. Y esta es una de las grandes diferencias con el pensamiento más actual donde la experiencia personal es fomentada por un bombardeo de los sentidos, tecnologías agresivas y una acción trepidante sin fin que mantenga la atención de la audiencia de este modo y no por un esfuerzo intelectual del visionado.

En términos generales la estética del cine para Agel es la que aporta las herramientas oportunas para descubrir la “realidad-irreal” del cine, esto es, su poesía y su sobre-realidad. De esta forma la estética debe desembocar en lo espiritual, en lo trascendente y de ahí debe partir un nuevo humanismo, una nueva antropología, que incluya un nuevo planteamiento ético. Incluso llega a señalar que “la estética del cine [...] debe ser creadora de humanismo, de dinamismo ético” (Agel, 1958^a, p. 23). Todo arte, por tanto, será la expresión viva del espíritu del ser humano en un espacio-tiempo determinado y la estética sería la reflexión que versa sobre el arte en sí y sus problemas, sobre la belleza de sus creaciones con una amplia visión interdisciplinar, cósmica, social, personal e histórica. “Estético significa [pues] encarnar interacciones concentradas y selectivas entre las restricciones de lo observado y las ilimitadas posibilidades de lo imaginado” (Steiner, 1991, p. 23) y, por ello, es *espejo y reflejo* del espacio-tiempo en que se produce.

La estética del cine nos muestra, así, cómo el espacio fílmico ejerce una *transcategorización* de los entes que *reaviva* los objetos y los dota de nuevos (y posiblemente múltiples) significados: un árbol *es*, simplemente, un árbol, pasamos ordinariamente en nuestro caminar habitual a su lado sin percatarnos de su *ser* y de su *es*. Sin embargo, en la pantalla el árbol adquiere (o puede adquirir) una nueva dimensión categorial, infiriendo una impronta

tal que produce un redescubrimiento en su *ser* y *es* específico y diferente, un ente nuevo, realzado, igual pero marcadamente distinto; y esto debido a la experiencia que nos ha supuesto contemplarlo encuadrado y enmarcado en la luminosidad de la pantalla, en una imagen que nos lo muestra con un foco de atención inusitado. Así, la aprehensión del objeto (así *rehecho*) en la impronta fílmica lo convierte en elemento de una obra de arte; y lo hace de una forma no inmediata sino mediata, porque necesita de su proceso afectivo e intelectual puesto que, como todo objeto artístico, nace de una situación concreta, en un contexto extraartístico dado (una sociedad, una economía, una política y con una carga ideológica explícita e implícita) y en un contexto artístico particular (determinada corriente artístico-estética). De ahí que se necesita cierta hermenéutica para poder abordarlo porque los contextos de visionado pueden ser (y normalmente lo son) muy variados.

Además, el objeto artístico posee dos conexiones de diferente signo que lo hacen tal. Por un lado, viene de las manos de un artista (un sujeto particular o, como el caso del audiovisual, un equipo) que siendo el autor (el emisor de esa obra que pretende “comunicar” *algo a alguien*) es, también, a la vez, receptor contemplativo de su propio mensaje (pudiendo conseguir así su propia experiencia estética). Por otro lado, debe existir una audiencia (el receptor que recibe ese mensaje comunicador de *algo*; un “algo” que puede ser, tan solo, un sentimiento) porque sin nadie que la aprecie, que tenga experiencia estética de ella, la obra no existiría, sería un sinsentido. La relación de la obra con su autor es una relación muy similar a la de un padre con su hijo, nace de él, pero no es él y alcanza una total autonomía de él. Es lo que he venido en llamar (Zurian, 2011, p. 32) una “diferenciación formal interconexiva” que se podría explicar con un esquema dialéctico ya que el hecho artístico es el resultado de una praxis dialéctica y axiológica por vía de *participación* y no de contraposición, donde los conceptos y valores no se contraponen, sino que se entrecruzan e integran. Ese proceso dialéctico tendría tres momentos fundamentales: el *teórico* (en el que gravitan, a su vez,

otros tres momentos dialécticos que se entrecruzan, la historia, teoría y estética del arte que ha existido o que impera o de la que participa, la propia poética del artista y la idea del objeto artístico a realizar)⁵, el *técnico* (la *poesis* en que debe morar la realización, la técnica a utilizar y la idea de *cómo* realizar dicho objeto) y, finalmente, el *práctico* (consistente en la *deliberación*, el trabajo o *acción* a desarrollar y la *diferenciación*, donde el artista toma conciencia de su obra como un ente autónomo y la obra existe ya como un ente propio, un ente “otro”; de este modo aparece para el artista el objeto estético *sensu stricto* al diferenciarse el objeto artístico realizado del autor y este poder, así, contemplarlo y convertirse en un espectador, en un receptor de su propio mensaje, consiguiendo, entonces, una verdadera experiencia estética: objetivo final de toda obra de arte).

El receptor se relaciona con el objeto artístico de forma diferente pero análoga. Se trata de un proceso de “asunción formal interconexiva” (Zurian, 2011, p. 33), en el que también podemos explicitar tres momentos dialécticos: el *teórico* (el bagaje del lector, la poética con la que se identifica y la delineación del objeto artístico ideal⁶), el *técnico* (de la *lectura* del objeto, el *aprehender* el objeto y el momento de *crítica* a la obra) y el *práctico* (donde se efectúa una *re-lectura* de la obra, la *aprehensión* de la obra como totalidad y su *asunción*, en la que aparece para el espectador el objeto artístico como objeto estético, es el lugar de la vivencia, de la experiencia estética como tal).

Aparece, así, el objeto estético, finalidad de todo objeto artístico. Todo ese proceso no se da, como hemos visto, en un laboratorio, situado en un contexto extra-artístico y artístico, sino en un contexto que podríamos calificar

de *axiológico* (Zurian, 2011, p. 34), y esto a tres niveles diferentes, el nivel *circunstancial* (todas las circunstancias que rodean un hecho o acción, en este caso, principalmente, el hecho artístico), *situacional* (la situación concreta en que se desarrolla dicho hecho o acción) y el *modal* (el modo en que se realiza o es contado, expresado o mostrado el hecho o acción), y esos tres niveles los llamamos axiológicos porque en todos ellos, y en cada uno, fluctúan unos valores que deberán aflorar, o no, según la elección que se haga; de ahí que toda obra humana implique unos valores y discrimine otros.

El arte es para Agel lo que era para los poetas románticos, un mundo en el que pasamos de lo visible a lo invisible por medio de una ‘selva de conexiones’, a la que atravesamos no tanto por los caminos de la lógica como por los de la analogía. (Andrew, p. 288, cita a Agel: 1973, p. 15)

No se puede valorar lo que realmente no se conoce; para tener una clara *vivencia* estética ante la contemplación de algunas obras cinematográficas se debe ser capaz de dar *razón* de esa *realidad* de experiencia, debemos adentrarnos en el conocimiento estético, que es un verdadero conocimiento, posibilitador de la explicación sobre la posible virtualidad artística del medio fílmico. La reflexión estética se sitúa ante el problema del sentido y su polivalencia, de ahí que el acercamiento poético será la elucidación de un sentido o de una polivalencia de sentidos.⁷

De esta forma el cine pone ante los ojos del espectador los rasgos de la vida, cargada de todos los sentimientos que el ser humano posee en su interior. El cine en esa mostración de la interioridad de la persona, “adquiere un nivel ético ejemplar” (Agel, 1958^a, p. 49). La concepción estética del cine es el modo

5 En palabras de Steiner (1991, pp. 24-25): “cada poeta coloca a la urgente luz de sus propósitos, de sus propios recursos lingüísticos y compositivos, los logros formales y sustantivos de su(s) predecesor(es). La práctica propia somete dichos antecedentes al análisis y a la apreciación más estrictos”.

6 Dice Steiner (1991, p. 99): “en tanto producto de un proceso de intelección, de recepción y de estilo enunciativo, un juicio estético, un desciframiento estético individual, necesariamente habrá de interferir, de reorganizar subjetivamente, el texto, la obra de arte a la que se dirige.”

7 Se puede poner en relación con la razón poética de Zambrano y con la razón estética que plantea Maillard (1998).

de enfrentarse al cine. Y esa concepción estética lleva a una profunda visión de la complejidad del ser humano. En esa profundidad encontrará su conexión con el mundo y con los demás. Estos temas, los clásicos de cualquier reflexión que pretende ser profunda y radical, entretienen de forma vivencial y reflexiva todo lo que Agel quiere transmitir en su obra. El cine implica una concreta visión estética, ésta, a su vez, implica toda una cosmología donde descubrimos el mundo en toda su desorbitante dimensión micro y macrocósmica que nos lleva a preguntarnos seriamente por el principio de todo ese orden y, en esa realidad, llegamos a la conclusión de la necesidad de hacernos una justa idea antropológica donde se sustentará una necesaria dimensión ética de nuestro quehacer, como realizadores y/o como espectadores.

Agel propone no solamente un tipo de cine, sino también un estado genuino *de ver* cine. Para él “es preciso ponerse en estado de gracia para ver cómo se manifiesta o, mejor, para comprender cuál sea la dimensión de esta historia” (Agel, 1958^a, p. 64) que la película nos cuenta. El cine nos tiene que llevar, por tanto, a una actitud activa del espectador que debe sentirse como un co-autor, aprovechando la apertura innata que posee el objeto cinematográfico.

Es innegable que las mismas condiciones que reúnen las salas oscuras son enteramente propicias a esta “opiomanía” [del espectador]. Hundido en la butaca, ahogado en la oscuridad cómplice, el espectador se abandona a esta especie de vértigo con tanta mayor holgura cuanto que experimenta un estado de seguridad verdaderamente excepcional. Esta es quizá la paradoja más asombrosa del cine: muchas personas van al cine verdaderamente impulsadas por un instinto gregario: la necesidad de escapar a su soledad; mas desde que la sala está a oscuras y la pantalla iluminada, el espectador olvida a sus vecinos, sale, digámoslo así, del medio ambiente y vive frente a frente con las “estrellas” y los “astros”, a quienes acaricia, estando seguro de su impunidad, ya que la oscuridad suprime todos los testigos. (Agel, 1957, p. 20)

Puesto que el cine necesita de unas *herramientas* mínimas por parte del espectador para adentrarse con verdadero éxito en él, es evidente, que el espectador debe educarse, debe ser consciente de que el cine es un arte complejo —no únicamente un *brillante* espectáculo— y para sacarle todo el partido debe conocer el medio, pero no solamente para vencer la “pasividad” de un ensueño consciente ante la pantalla, sino para poder ir más allá y adentrarse en el arte cinematográfico, verdadero fin de la contemplación estética del cine y que tiene en el “proceso de identificación” una posible herramienta de ayuda o, mal encauzada, de desvío de su fin.

El “proceso de identificación” como lo han observado todos los psicólogos alcanza aquí un máximo. Olvidando todo lo que le rodea, abstrayéndose de su propio ser, el espectador se convierte en Jean Gabin o en Errol Flynn. (...) La identificación con el héroe y la heroína se acrecienta por la extraordinaria intensidad de existencia que adquiere cuanto se ve en la pantalla. (Agel, 1957, p. 20).

Esa actitud activa del espectador no consiste, empero, en añadir a la película ninguna carga intelectual, metafísica, antropológica, moral y/o religiosa, sino que es activa para descubrir el mensaje *oculto*, pero *latente* en la película, mensaje metafísico, antropológico, moral y espiritual. El cine es, para nuestro autor, como objeto estético, motor de cambio al proponer una sobre-realidad y, por tanto, no un escape, sino una *contemplación* que procure una profundización en los valores y sentimientos más puros y humanos de los que el corazón sea capaz.

Conclusiones

Si vemos –y pensamos– más allá de la nomenclatura que nos ofrece la teoría estética de Henri Agel y ahondamos en sus conceptos podremos extraer valiosas conclusiones. La primera es que seguramente hablar en 2021, casi ya

2022, de “buen” cine, de cine con “alma”, de lo “espiritual”, etc., puede alejar al lector actual que no se identifica con una forma de nombrar de hace más de setenta años, heredera de un momento muy particular, recién salidos de la Segunda Guerra Mundial y cuando el cine estaba consolidando su abrumadora influencia cultural que marcaría profundamente el siglo XX; incluso cuando empezaba a entrar en el ámbito académico, especialmente en Francia, Estados Unidos y el Reino Unido. La lejanía actual, creemos, está más en los nombres usados que a lo que se refieren dichos nombres y, para nosotros, lo importante en la estética ageliana no son los términos que expresan los conceptos sino los conceptos en sí mismos. Conceptos que elevaron al cine de la esfera del entretenimiento de feria (como nació el cine) a manifestación cultural y artística de primer orden; sin ánimo de que dejara de entretener, pero con vocación de ir más allá del mero entretenimiento, con capacidad de emocionar, pero también con capacidad de pensar. De ahí que propongamos rescatar los conceptos, llamémosles como queramos, pero rescatémoslos para que en lugar de pensar únicamente sobre la industria audiovisual del entretenimiento (que está muy bien) también podamos pensar en la industria del arte audiovisual, que procure que la audiencia lo disfrute, pero también que la audiencia se enriquezca personalmente no solamente al consumir sino también al gozar de su propia experiencia estética.

Nuestra segunda conclusión sería una llamada de atención a autores y productores para que busquen una calidad que vaya más allá de una exquisita puesta en escena y alarde tecnológico y que ofrezcan, además, obras cultural y artísticamente ambiciosas que enriquezcan a su público y posibiliten un consumo, pero también una experiencia estética auténtica. Obviamente hay películas y ficciones seriadas así, pero tal vez, minoritarias en cuanto a la oferta que parece que se decanta más por buscar una audiencia masiva que no demande demasiado esfuerzo personal en su visionado que busca unos hábitos de consumo que inunden las 24 horas de las personas, que sea tan sencillo como para que se consuma en cualquier lugar en cualquier

momento, incluso andando con pantallas por doquier (Lipovetsky y Serroy, 2009). En este sentido, una tercera conclusión sería la necesidad de repensar el tradicional aparato cinematográfico y el tradicional paradigma de ventanas de explotación porque realmente ya no funcionan (hasta muchas *majors*, por las consecuencias –o la excusa– del covid-19 han estrenado directamente en plataformas suscitando demandas de sus estrellas porque en sus contratos estaban estipulados porcentajes de taquilla como parte de su salario⁸). La cuarta conclusión está implícita en las anteriores: es necesario repensar el acto espectacular. Con la variación del aparato cinematográfico y del consumo audiovisual hay que repensar cómo la audiencia visiona y, por lo tanto, puede acceder a su experiencia estética.

Parece que repensar la estética de Henri Agel nos ofrece también todo un programa de investigación para una reformulación de la estética audiovisual o, al menos, nos plantea importantes interrogantes para el arte audiovisual del siglo XXI.

Referencias bibliográficas

Agel, Henri:

(1957): *El cine*. Bilbao: Desclée de Brouwer (tr. española de *Le cinéma*, Tournai, Casterman, 1954, 2ª ed. 1955).

(1958a): ¿El cine tiene alma? Madrid: Rialp (tr. española de *Le cinéma a-t-il une âme*, París, Ed. du Cerf, Col. 7Art., 1952).

(1958b): con Geneviève Agel: *Manual de iniciación cinematográfica*. Madrid: Rialp (tr. española de *Précis d'initiation au cinéma*, París, Les Editions de l'Ecole, 1956)

(1961): “El cine, nueva dimensión” en VV.AA. *Cine, educadores y educandos*. Madrid: Sociedad de Educación Atenas (tr. española de *L'Éducateur chrétien en face du*

8 Es el caso ejemplar de Scarlett Johansson contra Disney por su intervención en la película *Viuda Negra* (*Black Widow*, Cate Shortland, 2021); Disney decidió estrenar a la vez en salas y en su plataforma de *streaming* Disney+ y, de este modo, Johansson, alega, que sus ingresos, ligados en parte a la venta en taquilla, se vieron así reducidos por la decisión unilateral de Disney.

cinéma y Connaissance du cinéma, París, suplementos de la revista *Educateurs*, 1955 y 1961), pp. 17-27.

(1962): *Estética del cine*. Buenos Aires: Eudeba (tr. española de *Esthétique du cinéma*, París, Presses Universitaires de France (P.U.F.), Col. Que sais-je, 1957).

(1973): *Poétique du cinéma*. París: Ed. du Signe.

(1976): *Métaphisique du cinéma*. París: Petite Bibliothèque Payot.

Andrew, Dudley J. (1993): *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid: Rialp.

Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean (2009): *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.

Maillard, Chantal (1998): *La razón estética*. Barcelona: Laertes (nueva edición de 2017 en Barcelona: Galaxia Gutenberg).

Steiner, George (1991): *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?* Barcelona: Destino.

Zurian, Francisco A.:

(1991). "Entrevista con Henri Agel: Por una teoría del cine" en *Film-Historia*, Vol. I, nº 1, pp. 35-43.

(2011). *Pensar el cine. En torno a la teoría estética de Henri Agel*. Madrid: Ocho y medio.

¿Puede la periferia avanzar hacia el centro?: notas a propósito de una carta de Glauber Rocha sobre *Claro* (1975)

• • •

Annalisa Mirizio

Dos apuntes iniciales

Primer apunte. En el ámbito de los actuales estudios de *World Cinema* (Wood y Ungureanu, 2021) se suele recordar que, en las perspectivas críticas con vocación *mundial*, la preocupación por la circulación, distribución y consumo es consustancial al pensamiento teórico, tanto cuanto lo es al trabajo de los artistas:

Whereas world literature studies focus on the works circulation in translation – precisan los autores de la última publicación sobre el tema -, world cinema understands the problem of circulation more pragmatically: usually, the distribution network of a film, or sometimes the circulation of filmic ideas and practices between different filmmakers (Wood y Ungureanu, 2021, p. 290)

Quizá entonces la primera advertencia que debemos hacer a propósito de estas notas sobre *Claro*, película italiana del cineasta brasileño Glauber Rocha, es que el modo de leer aquí adoptado, si bien atento a la circulación, no se inscribe en el ámbito de los estudios de *World Cinema* sino dentro de los

estudios comparados que proponen tomar la circulación como el terreno a través del cual (quisiera enfatizar esta expresión: *a través*) se pueden observar algunas tensiones y asimetrías en el espacio internacional, pero también relaciones entre centros y periferias, o vínculos entre periferias, que quedan invisibles a la luz de otras perspectivas críticas.

Asimismo, optando por la triangulación frente a la formulación tradicional de la relación comparatista (bipolar) el modo de lectura que aquí se propone permite a la operación crítica dejar atrás fantasías especulares (entre otra, la de original-copia tan a menudo evocada en el caso del cine que nos ocupa).

Para ser más precisa, diré además que aquí no se resumirá la circulación del film *Claro* sino más bien su “no circulación”, su obstrucción, las dificultades que encontró al momento de su estreno y la hostilidad que despertó. Se prestará particular atención a cómo algunos críticos franceses, pero también italianos (esta será nuestra triangulación) motivaron su rechazo, intervinieron en el debate con razones que, como se verá, son en buena medida ajenas a la materia cinematográfica y se inscriben más bien en el ámbito de las relaciones entre centro y periferia, hasta el punto de poder definir la historia de *Claro* (y su rechazo) en los términos en los que la planteó el mismo Rocha: un film que es en sí mismo un movimiento a la vez grandioso y aterrador: el de *la periferia que avanza hacia el centro*.

Segundo apunte. En 2016, retomando una célebre aportación de Bourdieu (*Les conditions sociales de la circulation internationale des idées*, 2002) en la que el sociólogo francés proponía investigar la circulación internacional de las ideas a través de los medios materiales (libros, diarios, revistas, redes) y orales (escenarios públicos y privados) que las propagan, Gisèle Sapiro llamaba la atención sobre la necesidad de un estudio *integrado* de los diversos factores que, junto con los diversos agentes (individuos, grupos, instituciones), intervienen en la circulación mundial de las obras (literarias): factores de orden político (también ideológicos), económicos, culturales y sociales:

Los investigadores en literatura y los especialistas en estudios de traducción, por lo general, se centran en los factores culturales y en los textos. Los historiadores que trabajan en transferencias culturales han tenido en cuenta los factores políticos así como el rol de los actores, pero han desatendido los aspectos económicos, mientras que los historiadores de la edición, hasta hace poco, le prestaban poca atención a la cuestión de la traducción. Los factores sociales fueron identificados principalmente en los estudios poscoloniales, de género y por sociólogos de la cultura. En la mayor parte de los casos, estos cuatro tipos de factores están integrados, pero en algunos contextos, un tipo puede prevalecer y subordinar a los otros (Sapiro, 2016, web)¹.

A este propósito, y reflexionado sobre qué cortes produce el eje nortesur en los intercambios culturales transnacionales, Analía Gerbaudo puso de relieve (2016) la necesidad de atender no solo a estos factores definidos por Sapiro, sino también a los límites que condicionan la circulación internacional de las ideas, concretamente la teoría producida en América Latina. Tomando como caso de estudio la reformulación que Ana María Barrenechea realiza del modelo sobre la literatura fantástica propuesto por Tzvetan Todorov, Gerbaudo² aborda el problema de los requisitos para “estar integrados” en un circuito de consagración internacional, entre los que se incluye la lengua de enunciación:

En este sentido, el caso de las teorías de Barrenechea y Todorov y su recepción dan cuenta de algunos puntos interesantes a ser atendidos en el análisis de la circulación internacional de las teorías literarias.

¹ Citamos aquí de la traducción del texto de Sapiro realizada por Analía Gerbaudo y publicada en 2018.

² Véase el texto “Espigones argentinos” incluido en el presente volumen.

Por un lado, irrumpe el tema de la posición del campo desde el que se escribe una teoría en la estructura ampliada. Un aspecto además indisociable de la lengua de enunciación: [Barrenechea] no alcanza con publicar desde Pittsburgh para la consagración internacional en el campo de la teoría literaria. Tampoco alcanza con hacerlo en inglés o en francés, sino que se necesita estar integrado en un determinado circuito de flujos que aseguren el reconocimiento, mas allá del campo regional. (Gerbaudo, 2016, p. 350)

El caso que planteamos aquí puede leerse desde este cruce de aportaciones sobre la circulación de la creación y la circulación de la teoría. *Claro* es a la vez un film de ficción, un documental y un ensayo, donde diversos personajes (entre los que se cuentan el mismo cineasta, Glauber Rocha, y la actriz Juliet Berto que se interpretan a sí mismos) hablan cada uno en su respectivo idioma así que si bien hay una discreta presencia del italiano, el film incluye parlamentos en portugués, inglés y francés a los que hay que sumar gritos fuera de campo en algunas lenguas amerindias tanto que es imposible adscribirlo a un territorio lingüístico-nacional definido. Además, como ha escrito Mateus Araújo da Silva (2017, p. 77), *Claro* es también un denso “*happening* transepocal” en el cual se hilvanan cuatro realidades históricas que remiten, a su vez, a una amplia geografía, así que allí se mezclan:

o presente dos artistas e dos turistas [de la capital italiana] que os observam em 1975, o pasado da Roma imperial ao qual as ruínas do Forum e do Coliseu remeten tanto os visitantes en cena e os espectadores do filme, o mundo latino-americano de que o poncho [que lleva puesto Berto todo el tiempo] funciona como metonímia, e mais precisamente a civilização ameríndia sugerida pelo canto de Glauber e Juliet. Centro e periferia, imperio e mundo novo, colonizador e colonizado coexisten assim numa única cena, que opera uma notável superposição de tempos históricos e confere

ao anacronismo [a la poética del anacronismo en la figuración de la Historia que Rocha practica en los años 1970] toda a sua potencia de significação. (Araújo, 2017, pp. 77-78).

Como se verá, a esta dimensión transepocal, a esta extensa geografía, se acompaña además una compleja reflexión sobre el capitalismo mundial (desde la crisis del Imperio romano a las relaciones coloniales, hasta la derrota estadounidense en Vietnam). Sin embargo, pese a ese aliento internacional e internacionalista, *Claro* fue una película que circuló poquísimos, por no decir nada. Es más, fue una de las pocas películas a las que la crítica cinematográfica formuló un consejo paradójico: permanecer “inédita”. Propósito de estas líneas es recordar algunas de las palabras que acompañaron este insólito destino.

Capacidades digestivas

En 1975, año del estreno de *Claro*, Glauber Rocha es un conocido cineasta que vive en exilio entre Roma y París. Ha llegado a Génova diez años antes y con su intervención “Estética del hambre” ha despertado admiración entre críticos y colegas que han aplaudido su severa retórica inspirada en *Los condenados de la tierra* (Fanon).

El joven brasileño ha acusado a todos los *interlocutores extranjeros* de cultivar *el gusto de la miseria* de América Latina y, más en general, de interesarse a *los procesos de creación artística del mundo subdesarrollado* solo para satisfacer *su nostalgia del primitivismo* (Estética del hambre, p.52). Nadie ha protestado, nadie parece estar en desacuerdo. Es más, la crítica ha elogiado su propuesta de una *estética de la violencia* como el único camino que permite al colonizador “comprender, por el horror, la fuerza de la cultura que él explota.” (Rocha, 1965, p. 54).

Pocos años después, con *Tierra em transe* (1967) y *Antonio das Mortes* (1968), como ha señalado Gonzalo Aguilar, Rocha ha “desarmado el discurso

progresista” y mostrado que en el cine político caben también “la ambigüedad, el sueño y el misticismo”, convirtiéndose así en “el famélico niño mimado del cine tercermundista en Francia, al punto que *Cahiers du cinéma* lo sacó en tapa y Jean-Luc Godard lo invitó a participar en su película *Viento del Este*” donde a Glauber corresponde el papel de defender el cine, en contra de la propuesta godardiana de acabar con ello (Aguilar)

El film *Claro* pero, como el mismo cineasta explicará (Rocha, 1997, p. 527), pertenece a otra fase. Una fase nueva cuya gestación empieza ya en 1970, como sugieren algunas palabras que Goffredo Fofi le dedica en un estudio, breve y afilado, de 1971.

En aquel *Quaderno* sobre el cine de Rocha, el crítico italiano insiste en subrayar las diferencias (más que las continuidades) entre la “luminosa dialéctica” del “muy bello” *Barravento* (1961), la autónoma “reinención del canto popular” que Rocha ha sabido hacer en *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) (Fofi, 1971, pp. 10-11) frente a la falta de originalidad y autonomía, junto con un lamentable “rechazo de la concreción histórica”, que caracteriza el trabajo del cineasta bahiano en exilio.

A diferencia de cuanto hemos recordado arriba a través de las palabras de Mateus Araújo, quien lee en estos films sobre la Historia una “poética (del anacronismo)” del cineasta ya maduro, el italiano consideró las dos películas europeas (*Der Leone Have Sept Cabeças* y *Cabezas cortadas*) como “decepcionantes” (p. 23), “reductivas” y de extrema simplicidad (p. 23). ¿Qué puede haberle ocurrido al genio que desembarcó en Génova solo cinco años antes? Así razona el autor del ensayo acerca de ese declive:

[...] il rapporto di Rocha con la cultura europea, effettivamente e giustamente antropofagico perché secondario nei primi film (fino a *Terra em transe*) si è fatto via via contorta mescolanza senza originalità e autonomia. E il fondo della possibile lezione europea (Marx) gli è rimasto assente, a favore delle sue ultime divagazioni pseudo-brehtiane, godardiane, e di un fascino mai chiarito e risolto

nei confronti della lezione idealistica e frenetica delle avanguardie europee (Artaud). (Fofi, 1971, p. 29, énfasis en el original)

Habría, pues, en opinión del italiano, dos lecciones europeas -la política (de Marx) y la vanguardista (de Artaud)- que Rocha no ha comprendido bien (“el fondo se le escapa”, afirma el crítico). A esta falta se añade un gesto fallido: una imitación vaga (unas “divagaciones”) de las formas propiamente europeas de articulación entre vanguardia artística y revolución política (Brecht y Godard).

Unas líneas más abajo, el autor del *Quaderno* explicita su conjetura dejando aflorar aún más claramente un malestar crítico que, como se leerá, no tiene que ver con la forma del cine de Rocha sino con su nueva relación con la cultura europea, con sus efectos sobre la fantasía del cineasta, con lo que podría llamarse un “injerto fallido” que corre el riesgo de ser “perjudicial”:

Oggi la cultura europea rischia di castrarlo [a Rocha]. Non vogliamo dire con questo che egli dovrebbe “tornare alle origini” e non cercare anche di battere l’Europa sul suo stesso terreno, ma che il suo passaggio dal particolare al generale, dalla propria esperienza storico-culturale alla interpretazione astratta e generale, alla sintesi di un’interpretazione storica, s’è perduto lungo strade generiche, non ha proceduto con metodo, si è fatto succube della facilità e di un’eccessiva fiducia nella propria capacità di “digestione” di certe forme (forse inessenziali) della cultura europea. (Fofi, 1971, pp. 29-30)

Rocha se habría alejado de “sus orígenes” para intentar “ganar a Europa en su mismo terreno”. No se le puede cierto pedir que no lo haga, admite Fofi; se le puede pero hace notar (y con buena dosis de paternalismo) su torpeza, su incapacidad de “síntesis”, su falta de “método”, además de una peligrosa y excesiva confianza en sus *capacidades digestivas*. Porque lo que ha fallado, en el último cine del brasileño, para Fofi, no es un tema sino una operación intelectual: Rocha no habría logrado, en los último dos films, realizados en el

exilio, *pasar del particular al general*, hacer de su propia experiencia histórico-cultural la vía de acceso a la *interpretación abstracta y general* (pp. 29-30). El salto que toda teorización exige no se ha dado; tal vez porque, había aventurado el italiano unas líneas antes, el cineasta “no ha reflexionado a fondo sobre sus propias contradicciones” (p. 28). La teoría de la antropofagia brasileña (Oswald de Andrade) – que el autor del estudio antepone a estas conclusiones- si practicada en exceso se volvería “empacho”, imitación sin autonomía, o como la llamará dos décadas después Homi Bhabha, *mimicry* (1994).

Un estreno fallido

El argumento de Fofi ya dejaba emerger una evidente suspicacia hacia el asentamiento europeo del último cine de Rocha. Secundaria en los primeros films realizados en Brasil, la “materia europea” se había vuelto, en el exilio, objeto de trabajo (“se ha puesto a competir con Europa en su propio terrero” había observado preocupado el italiano), dejando así fuera de juego al Glauber tropicalista, mucho más caro a la crítica y en todo caso más acomodable.

En 1974, Rocha escribe por encargo de la televisión italiana (RAI), un guion (*La Nascita degli dei*, publicado póstumo en 1981, ver Araújo, 2017, p. 65) para un film de seis horas sobre Ciro de Persia y Alejandro Magno a partir Jenofonte (*Ciropedia y Anábasis*). Un año después, en 1975, en tan solo 11 días y con un presupuesto de 50 mil dólares por 9 mil metros de material (carta a Alfredo Guevara, 1997, p. 545), filma en Roma *Claro*: un estudio de las contradicciones de la civilización occidental observadas en su propia cuna, como declara su autor al periódico *Paese Sera*, una visión de Roma y una respuesta de los colonizados a los colonizadores (entrevista del 23 de julio de 1975).

Del estreno italiano del film, en el festival de Taormina, me preocupa rescatar ahora solo un momento que ha recordado uno de los intérpretes (el actor argentino residente en Italia, Luis María Olmedo) en el documental *Glauber, Claro* realizado, en 2020, por el César Meneghetti. Entrevistado por

el cineasta italo-brasileño, “El Cachorro” ha revelado una curiosa anécdota del estreno siciliano del film de la que no quedaba memoria: tras las primeras escenas, el público de Taormina empezó a silbar y a protestar. Enseguida pero, él y Rocha se levantaron, subieron al escenario y simulaban una danza tribal acompañando los movimientos convulsos de sus cuerpos con gritos en una lengua incomprensible que debía sonar como ancestral. Entonces, el público calló y, como había previsto Glauber, siguió viendo el film, en silencio y hasta el final. El cineasta de Bahía había comprendido que, sin dejar de sorprender a sus espectadores, debía, no obstante, seguir confirmando su alteridad extraeuropea o, por decirlo en sus mismos términos, hacerse cargo de aquella nostalgia de primitivismo que había denunciado en Génova.

El estreno francés fue, en cambio, más difícil. Presentado en el marco de del Festival de París 1975, *Claro* compartió salas con Pasolini, Herzog, James Ivory, Helvio Soto. En un texto de cobertura general sobre el festival publicado en *Nouvel Observateur*, tras haber auspiciado una necesaria salida del “gueto festivalero” por algunas de las películas en sala, el crítico Jean-Louis Bory escribe:

Certains d’entre eux vont le faire prochainement [salir del gueto de los festivales]: James Ivory, Milos Forman, Pasolini. Peut-être vaudrait-il mieux pour Glauber Rocha que son *Claro*, perpetré en Italie, reste inedit? (Bory, 1977, p. 203)

Bory motiva su consejo (permanecer inédito, no circular, no mostrarse en las salas) en términos sino parecidos por lo menos próximos a las preocupaciones de Fofi acerca de la relación de Rocha con la cultura europea:

Glauber Rocha est de ces créateurs si profondément liés à leur pays, si indéracinables de leur terre maternelle, que l’exil dont ils sont les victimes les *dénature* dangereusement; bafouiller, filmé avec un désinvolture pseudo-godardienne (hélas n’est pas Godard qui veut), *Claro* es d’un confusionisme narcissique insupportable. (Bory, 1977, p. 203, cursiva en el original).

Rocha el cineasta de Brasil, *desnaturalizado* por el exilio (la fantasía de Rocha, censurada y trasplantada- había dicho Fofi- “podría volverse árida”, p. 28), ha realizado una obra pseudo-godardiana, y por tanto sin originalidad, sin autonomía estilística (en cambio, como se verá con la respuesta de Rocha, *Claro* no quiere ser pseudo-godardiano sino pos-godardiano).

Un apunte final sobre el que volveremos: a propósito de Milos Forman (que ha presentado en el mismo festival *Alguien voló sobre el nido de cuco*) y que, en 1975, es también un cineasta en exilio, el mismo Bory dirá, pocas líneas después, que ha conseguido pasar sin dificultades de la “escala checa” a la “escala americana”:

Vol au-dessus d'un nid de coucou [Alguien voló sobre el nido de cuco], c'est la causticité de *Au feu les pompiers* [¡Al fuego, bomberos! Última película realizada por Forman en su Checoslovaquia natal, en 1967] passant de l'échelle tchèque à l'échelle américaine. (Bory, 1977, p. 204).

Forman ha conseguido traducir su causticidad. Rocha, en cambio, ha quedado sin raíces, sin naturaleza propia, estancado en la copia y en la imitación (“pseudo”).

Lamentablemente, Bory no fue el único crítico francés que manifestó con contundencia su rechazo: también en *Le Monde*, el film fue definido como “un hijo de Marx e Maldoror” que muestra “um tal desprezo pela linguagem burguesa e um tal gosto pela imprecacao que o conduz desta vez para além do supotrável”³, como recuerda Rocha en una carta al autor de estas palabras, M. Jacques Siclier.

Si en esta primera carta escrita en defensa del film, Rocha había intentado presentarlo como un film “de ruptura”, “materialista dialéctico e histórico

que desprecia a retórica idealista burguesa reaccionaria”, una obra que, oponiéndose a la hegemonía cultura, no habla “según el sistema Lacan” (carta escrita el 25 de noviembre de 1975, p. 541), poco después, en la respuesta a Bory (diciembre de 1975), al malestar por el juicio implacable, se suma la conciencia de una dificultad que trasciende *Claro* y que tiene que ver con una cuestión más amplia que podría resumirse en la pregunta: ¿qué relación puede tener un cineasta brasileño con la tradición europea? ¿Qué posición se le deja ocupar? ¿Hay lugar para un film como *Claro* que no tiene una sola lengua ni pertenece a una sola tradición nacional? ¿El “insuportable narcisismo” de su film consiste acaso en querer ocupar un lugar europeo en Europa? ¿O Rocha debe seguir confinado “en la tribu tercermundista”?

Cher Bory,

Como você podê, eu tendo sido liberado, achar narcisismo confuso e sobretudo insuportavel? [...] Para você eu sou um filme PERPETRADO em Roma, para Siclier um imprecador -como Pasolini ou os *danados da terra*.

But: a periferia avança para o centro e Godard político (Sadoul) é um filho do Cinema Novo? Você entende italiano? Inglês? [...] Frantz Fanon, eis a estética colonialista: Rocha para a crítica deve ficar confinado na tribo terceiro-mundista. Nao aqui. [...] É preciso rever ese filme insuportável subtulado [...] Tropicalismo mais neo-realismo mais nouvelle vague: *Claro*. O Cinema Novo segundo ato, a periferia avança para o centro. (cursiva en el original, Rocha, 1997, p. 546)

El pecado de *Claro* -intuye el cineasta- es doble. En primer lugar, hay un desajuste entre el lugar y el sujeto de la enunciación: “No aquí”. Se puede hablar de Roma siendo Pasolini o se puede hablar de Roma desde algún otro lugar del mundo pero ¿puede un cineasta de Brasil hablar de Roma desde Roma, proclamando sus reflexiones desde los Foros imperiales, desde las entrañas de la capital italiana, como lo haría un cineasta italiano?

3 Rocha escribe en francés. Citamos de la versión portuguesa de las cartas porque nos ha sido imposible encontrar el original en francés.

El segundo gesto narcisista de *Claro*, y del mismo Rocha, es el de situarse en continuidad con Pasolini y Godard. No en paralelo, ni en otro lugar, sino en relación orgánica (sea en términos políticos, estéticos) con ellos y sus propuestas:

Teu artigo -escribe Rocha a Bory- é paternalista, fraco, intimidado, agressivo, racista, colonialista e nao pasoliniano. Aquí ninguém compreendeu Godard porque ninguém é Godard. Fora ele, revolucionário, o único director de la nouvelle vague que trepou foi Vadim. Salò é o último filme italiano e *Claro* o primeiro filme occidental- Cristo chegando a Roma entre os operários e o personagem é Pasò. Cego. Luz que cega. *Claro*. Literatura. [...] Os crítico de Paris que proclamaram Rocha gênio vao matar Rocha. [...] *Claro* é meu primeiro filme. O primeiro filme de nouvelle vague... você nao sabe nada... [...] (Rocha, 1997, p. 546)

Si es indudable que *Salò* (Pasolini, 1975) - presentado al mismo festival de Paris- es “el último film italiano” o, que es lo mismo, el gesto artístico más alejado de la gran preocupación neorrealista, *Claro* -con su recuperación de las plazas y las *borgate* romanas- bien puede ser el primer film *occidental* (p. 546) hecho por el Cristo tercermundista que toma finalmente el relevo del Cristo revolucionario asesinado poco antes (2/11/1975)⁴. Y si Godard, como ya hemos recordado, pese a ser el único director revolucionario, pese a ser “el punto más alto de la evolución del cine (europeo)” (Bax, 2005, p. 39), en un giro autodestructivo, había finalmente llamado a acabar con el cine (en *Viento del Est*), ¿qué impedía a *Claro* ser el primer film de la *Nouvelle Vague*?

4 A este propósito recuerda Sylvie Pierre (en de la Fuente y Quintín, 1996, p. 29) que “cuando salió *El evangelio según San Mateo* [1964], Glauber exclamó por todos los lados que era extraordinario, que era el Cristo del Tercer Mundo. Bueno, el Cristo del ateo, el Cristo importante para un ateo. Luego hay una especie de rivalidad alrededor de Cristo. Glauber empezó a pensar que el Cristo del Tercer Mundo en el fondo no es el de Pasolini, que quería hacerlo él. Creo que *La edad de la Tierra* es una respuesta a *El evangelio según San Mateo*”.

¿Por qué no podía ser el primer film de una antigua fe en que “todos los caminos son los caminos del cine”? como había defendido Rocha en el film del director francés.

Sin renunciar a la estética del tropicalismo, sino asumiendo en ella la posición de la cámara neorrealista como testigo de las barriadas y de las luchas, y apostando por la tensión entre realidad y puesta en escena que atravesaba las primeras imágenes del nuevo cine francés, *Claro* se ofrecía ahora como síntesis del pasado y nuevo comienzo: “Tropicalismo mais neo-realismo mais nouvelle vague: *Claro*”.

Un largo silencio

El film italiano fue, como es sabido, el último trabajo de Rocha en el exilio. En junio de 1976 el director regresa a Brasil. Sus palabras, ni las que hemos recordado, ni las que vinieron después (por ejemplo, en la Mostra de Venecia de 1980 en ocasión de la presentación de *A idade da Terra*) no lograron mover las críticas. Todavía en 1984, Sylvie Pierre -autora de un volumen monográfico sobre el cine de director de Bahía publicado por *Cahiers du cinéma*- anotaba, en la sección bibliográfica, “Sur *Claro*, présenté au Festival d’automne en 1975: Aucun article dans la presse française” (Pierre, 1984, p. 246). Un dato que no sorprende tanto después de haber recordado el consejo de Bory que hemos citado más arriba (“sería mejor que quedara inédito”). Menos aún si tenemos en cuenta el escueto comentario (“un film fallido”) que Serge Daney le había dedicado poco antes en su texto “La muerte de Glauber Rocha” (1981, p. 44). Todavía en 2018, en una recopilación bibliográfica realizada por el investigador italiano Carlo Alberto Petrucci que reúne todos los estudios dedicados al actor italiano Carmelo Bene (protagonista de una larga secuencia de *Claro*), solo se reseña un estudio sobre el film de Rocha (a cargo de Hudson Moura, 2004).

Pese a su voluntad internacionalista, *Claro* ha acabado siendo un film *extraterritorial*, como ha observado Gonzalo Aguilar. Por un lado, a causa de la

presencia de personajes de nacionalidad y lenguas diversas que se expresan cada uno en su idioma. Esta decisión fue debida -como ha recordado el ya citado Luis María Olmedo- a una firme voluntad del director brasileño de retomar *en cine* el trabajo de Joyce en literatura (y por esto, cuenta el actor, Rocha rodó todo el film con *Ulysses* en el bolsillo); sin embargo, no parece haber conllevado la configuración de una nueva territorialidad para el pueblo internacionalista en lucha. Por otro lado, la confluencia de tropicalismo, neorrealismo y *nouvelle vague*, junto con la amplitud del arco histórico evocado, parece haber impedido la reivindicación del film por parte de alguna escuela posterior. Así como *Claro* no pertenece a ninguna tradición nacional -como ha señalado Nora Catelli- tampoco consigue, podemos añadir, ser el primer film de una nueva tradición.

Es muy probable así que, en el momento en el que Gilles Deleuze redacta las páginas dedicadas al cine latinoamericano (en *Estudios sobre cine II*, 1985), no tenga presente *Claro* o lo haya considerado irrelevante (en tanto que film “fallido”). Por ello, puede seguir lamentando la ausencia del pueblo -y repitiendo la conocida frase de Paul Klee (“el pueblo es lo que falta”)- en el cine del Tercer Mundo, a quien le asigna- como ha observado Aguilar- “una condición perpetua de minoridad” que no se ajusta en absoluto a cineastas como Rocha “cuya preocupación dominante era cómo volverse mayores” (Aguilar, 2015, p. 31 y p. 36). Entonces, no solo la frase de Paul Klee encuentra, como defiende el mismo Aguilar (p. 36), una respuesta en la afirmación de Rocha “El pueblo es un mito de la burguesía” (“Eztétyka del sueño”, 1971). También, puede observarse acerca de esta ausencia, que en el final de *Claro* lo que se produce es justamente la entrada en el plano del pueblo que vive en unas barriadas de la periferia romana que son a la vez *favelas* y no solo porque, como ha dicho Sylvie Pierre, “Rocha filme la banlieu de Rome comme une favela” (en Bax, 2005, p. 15), sino también porque el pueblo romano es el pueblo brasileño, es el pueblo de miserables que, como había declarado el director a la prensa italiana, al final del film debe “ocupar la pantalla” para

ocupar “el espacio que se le ha quitado durante siglos de opresión” (Entrevista a *Paese sera*).

Claro, una obra por descubrir

Cuarenta y cinco años después de aquella entrevista, el director y artista visual César Meneghetti ha estrenado *Glauber, Claro* (2020), un documental sobre el film de Rocha que tiene el gran mérito de no intentar rellenar el silencio imponiendo una leyenda. Al contrario, a través de una estructura abierta en la que confluyen entrevistas con la parte del equipo todavía vivo, material de archivo y revisiones críticas contemporáneas, el documental remite ante todo a una urgencia: es preciso volver a mirar hoy *por primera vez* el film.

Así la obra de Meneghetti acierta en comenzar donde Rocha termina su carta a Bory, esto es con un recuerdo que opera como un despliegue de la estructura del film y que desmiente enseguida todas las lecturas que habían encontrado en la improvisación, o en la asociación azarosa, su principio de construcción. Debemos de nuevo a Luís María Olmedo el descubrimiento de la existencia de un proyecto preciso que precedió el rodaje: cuenta el actor que un día Rocha le había invitado a subir a su habitación para mostrarle una serie de postales de Roma dispuestas sobre la mesa y le había dicho: “Guarda, questo è il film”. Esta planificación -que se confirmará en el montaje (“el film montado fue tal como él lo había imaginado”)- impide ver los paseos de Rocha y Berto por la capital como vagabundeo sin rumbo y obliga al espectador a interrogarse, neorrealísticamente, sobre la relación entre la Roma de las postales y la Roma captada por la cámara.

No se trata tampoco de volver *Claro* legible, en el sentido de coherentemente militante. Más bien, Meneghetti parece querer dejar constancia de la complejidad de una obra raras veces reconocida como tal, sin obviar sus muchas operaciones experimentales, ni su relación contradictoria con ciertas exigencias de la lucha colectiva. Lejos de querer “explicar” lo que

Rocha quiso decir con el film, el artista suspende la etiquetación y compone un mosaico donde se confrontan posiciones y lecturas, recuerdos y experiencias que están bien lejos de ser todas iguales y menos aún idolatrantas.

En las palabras de algunos de los que intervienen en el documental (el montador Mario Gianni, pero también en el caso del crítico Adriano Aprà y el cineasta Marco Bellocchio), todavía resuenan nítidamente los ecos de aquellas fuertísimas incomprensiones críticas que acompañaron el fracaso de *Claro* antes y de *A idade da terra* en Venecia. No es pues irrelevante que el documental termine con Glauber furioso en el Lido, mientras grita la necesidad de alterar las coordenadas del aquel mapa ideológico que no supo recoger el desafío de su creación y que solo parece dispuesto a escucharlo si se exhibe con las marcas del primitivismo.

Al final de *Glauber, Claro*, el espectador no tiene frente a sí la “historia” del film, sino la conciencia de no haberlo visto nunca y de que queda todavía sin respuesta la pregunta por su significado (cinematográfico, político, histórico) tanto en los años setenta como en el cine de hoy. No se me ocurre un modo mejor para reactivar su circulación.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, Gonzalo (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Fondo de Cultura Económico.
- Araújo Silva, M. “Glauber en exil. Entretien avec Sylvie Pierre”, Bax, Dominique, Cyril Bégnin y Mateus Araújo (dirs.), (2005), *Glauber Rocha/Nelson Rodrigues* (pp. 14-19). Magic Cinéma.
- Araújo Silva, M. (2017). *Figurações da história no Glauber Rocha maduro*. Porto Alegre: Sulina.
- Bory, J.-L. (1977). *Rectangle multiple. Chroniques cinématographiques, 1975-1976*. Mémoire du livre.
- Daney, S. (2019). “La muerte de Glauber Rocha”, *Cine-Diario (edición integral/1981-1986)* (pp. 44-47). Santander. Shangrila.
- De la Fuente, Flavia y Quintín. Sylvie Pierra: un poeta, un visionario. Entrevista. *El amante*. Dossier Glauber Rocha, año V, 51, mayo 1996.

- Fofi, G. (1971). *Glauber Rocha*. Quaderno 7. Edizioni A.I.A.C.E.
- Gerbaudo, A. I. (2016). La circulación internacional de la teoría literaria producida en América Latina. Notas a propósito de un caso; Tufts University; *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*; XLII; 84; 12-2016; 337-357.
- Moura, H. (2004). Glauber Rocha et l’image-exil dans *Claro*. *Cinémas*, 15(1), pp. 81–103. <https://doi.org/10.7202/011660ar>
- Pierre, S. (1984). *Glauber Rocha*. Cahiers du cinema.
- Rocha, G. (1997). *Cartas ao mundo*. Ivana Bentes (org.). Companhia das Letras.
- Rocha, G. (1965). La Estética del hambre”. *Dossier Glauber Rocha* (catálogo de la muestra retrospectiva) (pp. 52-53). Ministerio de Cultura (web)
- Sapiro, G. (2018). ¿Cómo las obras literarias atraviesan fronteras (o no)? Una aproximación sociológica a la literatura mundial. *El taco en la brea 7* (diciembre–mayo), 182–194 Santa Fe, Argentina: UNL. DOI: <https://doi.org/10.14409/tb.v0i7.7363>
- Wood, M., & Ungureanu, D. (2021). The Artistic Object and Its Worlds, *Journal of World Literature*, 6(3), 287-296. doi: <https://doi.org/10.1163/24056480-00603001>

Biografías de los autores

GONZALO AGUILAR es Profesor titular de Literatura Brasileña y Portuguesa en la Universidad de Buenos Aires e investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Dirige la maestría de Literaturas de América Latina en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Es autor, entre otros, de los libros *Poesía concreta brasileña. Las vanguardias en la encrucijada modernista* (2003, traducido al portugués para Edusp); *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (2006, traducido al inglés); *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina* (2009), y *Por una ciencia del vestigio errático. Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade* (2010). En 2010 publicó *Borges va al cine*, escrito en colaboración con Emiliano Jelicié. En 2015 publicó *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica) y en 2016, en Brasil, el libro *Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase: arte brasileira de 1964-1980* (Río de Janeiro, Anfiteatro-Rocco). Su último libro fue escrito en colaboración con Mario Cámara y se publicó en Brasil: *A máquina performática, a literatura no campo experimental* (Rocco, 2017). En 2021, curó junto con Samuel Titán la muestra *Madalena Schwartz: As Metamorfoses - Travestis e transformistas na*

SP dos anos 70 que se expuso en el Instituto Moreira Salles de San Pablo y en el MALBA de Buenos Aires.

CLAUDIA AMIGO PINO es doctora en Lengua y Literatura Francesa por la Universidad de São Paulo y profesora titular de la misma institución. Desde el doctorado, trabaja archivos de escritores franceses. De 2009 a 2020 trabajó a partir de los archivos de Roland Barthes, especialmente los manuscritos de sus seminarios inéditos impartidos en la École de Hautes Études, en París. Actualmente, desarrolla un proyecto de investigación sobre la circulación de los escritos de Roland Barthes en América Latina (Brasil, Argentina, Chile). En este momento, se encuentra en imprenta su libro *Apprendre et désapprendre. Les séminaires de Roland Barthes à l'École Pratique de Hautes Études (1962-1977)*, en la editora Harmattan, colección *Extensios sémiotiques*. Ha publicado los libros *Roland Barthes, a aventura do romance (7 Letras)*, *Escrever sobre escrever* (WMF Martins Fontes, con Roberto Zular) e *A ficção da escrita* (Ateliê Editorial), además de artículos en revistas nacionales e internacionales.

LAURA CABEZAS es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente en la cátedra de Literatura Brasileña en la carrera de Letras (UBA). Actualmente es becaria posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Ha participado de los libros *A 100 años de las vanguardias en América Latina: ecos críticos* (México, Nómada, 2020) y *¿Por qué Brasil, qué Brasil? Recorridos críticos* (Villa María, Eduvim, 2017); ha organizado el dossier *Inflexiones de lo popular en la literatura brasileña*, con Juan Reccia, en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (2019); y ha publicado artículos en revistas especializadas nacionales e internacionales.

NORA CATELLI nació en Rosario, Argentina, en 1946. Se licenció y fue profesora en la Universidad Nacional de Rosario hasta su exilio, en 1976. En Barcelona

se doctoró en Filología Hispánica. Es profesora emérita de la Universidad de Barcelona. Además de numerosos artículos sobre teoría de la literatura, de los géneros autobiográficos y la historia intelectual, se le deben los siguientes libros: 1991: *El espacio autobiográfico* (Lumen, Barcelona); 1998: en colaboración con Marietta Gargatagli: *El tabaco que fumaba Plinio. Escenas de la traducción en España y América. Relatos, leyes y representaciones de los otros* (Ediciones del Serbal, Barcelona); 2001: *Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna* (XXIX Premio Anagrama de Ensayo); 2007: *En la era de la intimidad*, seguido de *El espacio autobiográfico* (Beatriz Viterbo, Rosario); 2015: *Juan Benet. Guerra y literatura* (Libros de la Resistencia, Madrid); 2020: *Desplazamientos necesarios: lecturas de literatura argentina (1978- 2019)*, EDUNER, Entre Ríos; 2021: "La tarea del traductor de Walter Benjamin. Usos en el imaginario teórico y la crítica contemporánea", en Nora Catelli, ed., *La tarea del traductor*, ed. bilingüe, trad. del alemán de Robert Caner-Liese, Ediciones de la Universidad de Austral de Chile. Ha sido profesora o conferenciante invitada en: Universidad de Buenos Aires, Universidad de Rosario, Universidad de Nueva York, Universidad de Princeton, Universidad de Pennsylvania, City University of New York, Universidad de Campinas, Universidad de Harvard.

EDGARDO DOBRY es profesor del Departamento de Filología Española, Teoría de la Literatura y Comunicación de la Facultad de Filología, Universidad de Barcelona (España). En la actualidad forma parte de los proyectos de investigación "Condición de extranjería. Escritoras latinoamericanas del s. XXI, entre América y Europa" y del Laboratoire Écritures de la Université de Lorraine (Metz). También es profesor del Máster en creación literaria de la Universidad Pompeu Fabra (Barcelona). Ha publicado los libros *Orfeo en el quiosco de diarios; ensayos sobre poesía* (Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007), *Una profecía del pasado: Lugones y la invención del "linaje de Hércules"* (Buenos Aires, FCE, 2010) e *Historia universal de Don Juan; creación y vigencia de un mito moderno* (Barcelona, Arpa, 2017). Sus libros de poesía son *Cinética* (Buenos

Aires, Tierra Firme, 1999), *El lago de los botes* (Barcelona, Lumen, 2005), *Cosas* (Barcelona, Lumen, 2008), *Pizza Margarita* (2010), *Contratiempo* (Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2013; con una beca de la J.S. Guggenheim Foundation) y *El Parasimpático* (Barcelona, el Club Editor, 2021). Ha traducido a Sandro Penna, Roberto Calasso, William Carlos Williams y John Ashbery, entre otros. Dirige, junto a Nora Catelli, la colección Intervenciones de la editorial Trampa.

VÍCTOR ESCUDERO es profesor Lector Serra-Hünter en el área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Barcelona. Se doctoró en 2012 con una tesis sobre la novela de formación en la tradición hispanoamericana e su investigación hasta la fecha ha recorrido los tres ejes siguientes: las migraciones de la teoría literaria en el cine y la esfera audiovisual; los usos, reescrituras y apropiaciones entre textos literarios desde la Antigüedad; y las variaciones de la novela de formación como subgénero novelístico.

ANALÍA GERBAUDO enseña Teoría Literaria y Didácticas de la lengua y de la literatura en la Universidad Nacional del Litoral. Es investigadora del CONICET. Dirige la editorial Vera cartonera y la revista *El taco en la brea* (ambas en línea). Entre sus publicaciones se cuentan *Políticas de exhumación. Las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura (1984-1986)* (2016) y *La institucionalización de las letras en la universidad argentina (1945-2010)*. *Notas 'en borrador' a partir de un primer relevamiento*. Ha sido Visiting Fellow Professor en Trinity College en la University of Oxford y *Directrice d'études invitée en la École des Hautes Études en Sciences Sociales en el Centre européen de sociologie et de sciences politiques*.

MAX HIDALGO NÁCHER es profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universitat de Barcelona. Sus principales campos de investigación giran en torno a las poéticas de la modernidad, la circulación de

la teoría literaria y sus usos desde la segunda mitad del siglo XX y las escrituras del exilio republicano de la guerra civil española de 1939. Ha publicado artículos, entre otros, sobre Roland Barthes, Jorge Luis Borges, Oscar Masotta, Nicolás Rosa, Haroldo de Campos, Julián Ríos y José Bergamín. Ha realizado estancias de investigación en la Universidad Nacional de Rosario (2013), Universidade de São Paulo (2015 y 2017), Harvard University (2016), Fundação Haroldo de Campos (2018) y École Normale Supérieure (2021), y ha codirigido junto con Fernando Larraz y Paula Simón la revista Puentes de crítica literaria y cultural (www.puentesdecritica.es). Actualmente está en prensa la publicación en la editorial de la Universidad Nacional del Litoral de su ensayo *Teoría en tránsito. Arqueología de la crítica y de la teoría literaria españolas de 1966 a la posdictadura*, primer tomo de una investigación en dos volúmenes sobre *Los estudios literarios en Argentina y en España: institucionalización e internacionalización* coordinada con Analía Gerbaudo.

JULIA KRATJE es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Su investigación sobre cine y feminismo, financiada por el CONICET, está radicada en el Instituto de Investigaciones en Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Se desempeña como profesora en el grado y en el posgrado en diferentes universidades y casas de estudio. Es autora de *Al margen del tiempo. Deseos, ritmos y atmósferas en el cine argentino* (Eudeba, 2019), compiladora de *Espejos oblicuos. Cinco miradas sobre feminismo y cine contemporáneo* (La cebra, 2020), *El asombro y la audacia. El cine de María Luisa Bemberg* (INCAA, 2020), *De cuerpo entero. Debates feministas y campo cultural en Argentina 1960-1980* (Waldhuter, 2021) y *ReFocus. The films of Lucrecia Martel* (Edinburgh University Press, en prensa). Participa en proyectos de investigación sobre cine, música y feminismos contemporáneos, y colabora en el sitio de crítica dirigido por Roger Koza, *Con los ojos abiertos*. Entre 2018 y 2020, presidió la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual.

ANNALISA MIRIZIO es Profesora Agregada Serra Hunter de la Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universitat de Barcelona donde se doctoró en 2004, con mención europea y Premio extraordinario de doctorado. Desde 2009 imparte docencia sobre las relaciones entre literatura y cine en el grado de Estudios Literarios. Sus líneas de investigación se han centrado en el diálogo entre pensamiento literario y pensamiento cinematográfico, teoría feminista y estudios culturales. Es autora de más de cuarenta trabajos -sobre Chantal Akerman, Carmelo Bene, Icíar Bollaín, Hélène Cixous, Claire Denis, Helena Lumbreras, Cecilia Mangini, Pier Paolo Pasolini, Víctor Erice- entre los que cabe destacar el volumen *Los antimodernos del cine: una retaguardia de la vanguardia* (2014). Ha coordinado los números monográficos “Rethinking World Literature Studies in Latin America and Spanish Contexts” (*JWL*, 2.1, 2017, co-guess editor) y “La biblioteca de los artistas: usos del pensamiento literario en el cine y las artes visuales (1975-2015)” (*452Fº*, 19, 2018). Desde 2012, coordina el grupo *GLiCiArt. Grupo de investigación sobre Literatura, Cinema y otros lenguajes artísticos* (UB) que ha liderado dos proyectos internacionales sobre la circulación de paradigmas críticos de la teoría en el marco de la *Unión Iberoamericana de Universidades* (<http://www.ub.edu/gliciart/>).

MARCOS NATALI es doctor en Literatura Comparada por la Universidad de Chicago y Profesor Asociado de Teoría Literaria y Literatura Comparada en la Universidad de São Paulo. Publicó los libros *A literatura em questão: Sobre a responsabilidade da instituição literária* (Editora da UNICAMP, 2020) y *A política da nostalgia: Um estudo das formas do passado*, además del capítulo sobre América Latina en *The Cambridge History of Postcolonial Literature*. Con Marcos Siscar, organizó el volumen *Margens da democracia: a literatura e a questão da diferença*, en 2015. Trabaja principalmente con literatura latinoamericana contemporánea, deconstrucción, teoría poscolonial, teorías críticas de la raza y la relación entre literatura y ética.

UTE SEYDEL es doctora en Literaturas y Culturas Romances por la Universidad de Potsdam, Alemania. Se desempeña actualmente como Profesora Titular B de tiempo completo en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México; donde imparte seminarios en el Colegio de Letras Modernas, el Posgrado en Letras y el Posgrado en Estudios Latinoamericanos. Es integrante del Sistema Nacional de Investigadores desde 2008 y editora de los volúmenes colectivos recientes *La memoria cultural acerca de la Revolución mexicana, la Guerra cristera y el cardenismo. Aportes desde la cultura visual y las letras* (2018) y *Memoria cultural y culturas de rememoración en América Latina* (2020), así como editora invitada del número especial de la revista científica *alter/nativas. Latin American Cultural Studies Journal* 9 (otoño-primavera 2018-19). Está por concluir el libro *La creación de la memoria cultural en algunos pueblos originarios*. Fue responsable del proyecto de investigación “Memoria cultural y culturas de rememoración en América Latina” y participó en diversos proyectos internacionales.

FRANCISCO A. ZURIAN, licenciado en filosofía por la Universidad de Valencia y doctor en Filosofía por la Universidad de Navarra con una tesis sobre estética fenomenológica y hermenéutica del cine. Actualmente es profesor de Comunicación Audiovisual de la Universidad Complutense de Madrid, donde dirige el Grupo de Investigación “GECA: Género, Estética y Cultura Audiovisual”, también es director de la revista científica Complutense “Estudios LGBTQ+, Comunicación y Cultura”. Sus líneas de trabajo e investigación son la estética y teoría del cine y de los medios audiovisuales; los estudios culturales, de género y sexualidad, feminismo y estudios sobre las mujeres, estudios sobre hombres y masculinidades y estudios LGBTQ+; cine, televisión y cultura española contemporánea. Es autor de más de 60 publicaciones académicas, entre artículos, capítulos de libros y libros. Investigador Principal e investigador de varios proyectos de investigación competitivos relacionados con cuestiones de género, sexualidad, estética y audiovisual.

