



Juan Luis Mejía Arango

Rector

Julio Acosta Arango

Vicerrector

Félix Londoño González

Director de Investigación

ESCUELA DE HUMANIDADES

Jorge Alberto Giraldo Ramírez

Decano

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

Efrén Giraldo

Jefe

Doctorado en Humanidades

Jorge Alberto Giraldo Ramírez

Director

Juan Manuel Cuartas Restrepo

Coordinador académico

Maestría en Estudios Humanísticos

Germán Darío Vélez López

Coordinador

Maestría en Hermenéutica Literaria

Alejandra María Toro Murillo

Coordinadora

CENTRO CULTURAL BIBLIOTECA LUIS ECHAVARRÍA VILLEGAS

Héctor Abad Faciolince

Jefe

Patricia Ospina Ospina

Coordinadora biblioteca

Co-herencia. Revista de Humanidades

Universidad EAFIT - Departamento de Humanidades

ISSN 1794-5887 - Fundada en 2004

Periodicidad semestral

Medellín, Colombia

DIRECTOR

Efrén Giraldo, Ph.D.

Universidad EAFIT, Colombia

COMITÉ EDITORIAL

Antonio Hermosa Andújar, Ph.D.

Universidad de Sevilla, España

Carmen Bernard, Ph.D.

Universidad de París X- Nanterre, Francia

Patricia Cardona Zuluaga, Ph.D.

Universidad EAFIT, Colombia

Francisco Cortés Rodas, Ph.D.

Universidad de Antioquia, Colombia

Jorge Iván Bonilla Vélez, M.A.

Universidad EAFIT, Colombia

Jorge Giraldo Ramírez, Ph.D.

Universidad EAFIT, Colombia

José Luis Villacañas, Ph.D.

Universidad Complutense de Madrid, España

Liliana María López Lopera, M.A.

Universidad EAFIT, Colombia

Michel Misse, Ph.D.

Universidad Federal de Rio de Janeiro, Brasil

Roberto Gargarella, Ph.D.

Universidad de Buenos Aires, Argentina

EDITOR

Leonardo García Jaramillo, M.A.

Universidad EAFIT, Medellín

OPEN JOURNAL SYSTEM

Walter Blandón

CORRECCIÓN DE ESTILO

Andrés Bustamante Londoño

ABSTRACTS

Vesna Jokic

SECRETARIA

Gloria Patricia Escobar Callejas

COMITÉ CIENTÍFICO

Antonio Cruz Parcerro, Ph.D.

UNAM, México D.F.

Cláudio Beato, Ph.D.

Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniel Pécaut, Ph.D.

Escuela de Estudios Superiores en Ciencias Sociales, Francia

David M. Solodkow, Ph.D.

Universidad de los Andes, Colombia

Jerónimo Molina Cano, Ph.D.

Universidad de Murcia, España

Jesús Martín Barbero, Ph.D.

Universidad Nacional de Colombia

Luis Fernando Restrepo, Ph.D.

Universidad de Arkansas, Estados Unidos

Pedro Salazar Ugarte, Ph.D.

UNAM, México D.F.

Ramin Jahanbegloo, Ph.D.

Universidad de Toronto, Canadá

Renán Silva, Ph.D.

Universidad de los Andes, Colombia

Roger Chartier, Ph.D.

Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, Francia

Serge Gruzinski, Ph.D.

Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, Francia

EDITORES INVITADOS

Clemencia Ardila J., Ph.D.

Juan Manuel Cuartas, Ph.D.

DISEÑO Y EDICIÓN

Universidad EAFIT, Medellín

Departamento de Humanidades

DIAGRAMACIÓN E IMPRESIÓN

Editorial Artes y Letras S.A.S.

Las contribuciones publicadas en esta Revista son responsabilidad exclusiva de sus respectivos autores y no comprometen la posición oficial de ninguna instancia institucional. Se autoriza la reproducción de los artículos con la solicitud expresa de mencionar la fuente. Las obras de arte que acompañan la publicación requieren la autorización escrita del autor o entidad propietaria de las mismas.

Misión

La Universidad EAFIT tiene la Misión de contribuir al progreso social, económico, científico y cultural del país, mediante el desarrollo de programas de pregrado y de postgrado -en un ambiente de pluralismo ideológico y de excelencia académica- para la formación de personas competentes internacionalmente; y con la realización de procesos de investigación científica y aplicada, en interacción permanente con los sectores empresarial, gubernamental y académico.

Valores Institucionales

Excelencia:

Calidad en los servicios ofrecidos a la comunidad
Búsqueda de la perfección en todas nuestras realizaciones
Superioridad y preeminencia en el medio en el que nos desenvolvemos

Tolerancia:

Generosidad para escuchar y ponerse en el lugar del otro
Respeto por las opiniones de los demás
Transigencia para buscar la conformidad y la unidad

Responsabilidad:

Competencia e idoneidad en el desarrollo de nuestros compromisos
Sentido del deber en el cumplimiento de las tareas asumidas
Sensatez y madurez en la toma de decisiones y en la ejecución de las mismas

Integridad:

Probidad y entereza en todas las acciones
Honradez o respeto de la propiedad intelectual y de las normas académicas
Rectitud en el desempeño, o un estricto respeto y acatamiento de las normas

Audacia:

Resolución e iniciativa en la formulación y ejecución de proyectos
Creatividad y emprendimiento para generar nuevas ideas
Arrojo en la búsqueda soluciones a las necesidades del entorno

**La Revista *Co-herencia* está registrada
en los siguientes índices y bases de datos:**

Biblioteca Saavedra Fajardo (Universidad de Murcia, España)

CIBERA (Virtuelle Fachbibliothek Ibero-Amerika / Spanien / Portugal
– DFG Alemania)

Clase (Universidad Nacional Autónoma de México)

CREDI (Centro de Recursos Documentales e Informáticos – OEI)

CSA (Sociological Abstracts, USA)

DOAJ (Directory of Open Acces Journals – Lund University – Suecia)

Fuente académica (EBSCO)

GOOGLE Académico (-Scholar- USA)

Índice Bibliográfico Nacional-Publindex (Colciencias-Colombia)
Categoría A2

International Bibliography (Modern Language Association–MLA, USA)

ISI Web of Science (Thomson Reuters)

LatAm-Estudios (América Latina y el Caribe)

Latindex (Universidad Nacional Autónoma de México)

Redalyc (Universidad Autónoma del Estado de México)

SciELO (Scientific Electronic Library Online)

Scopus (Elsevier)

Ulrich's International Periodicals Directory (New York, USA)

Vlex (Argentina, Ecuador, España, Chile, Perú y Venezuela)

Web of Science - Arts and Humanities Citation Index. Journal List
2012. Thompson Reuters

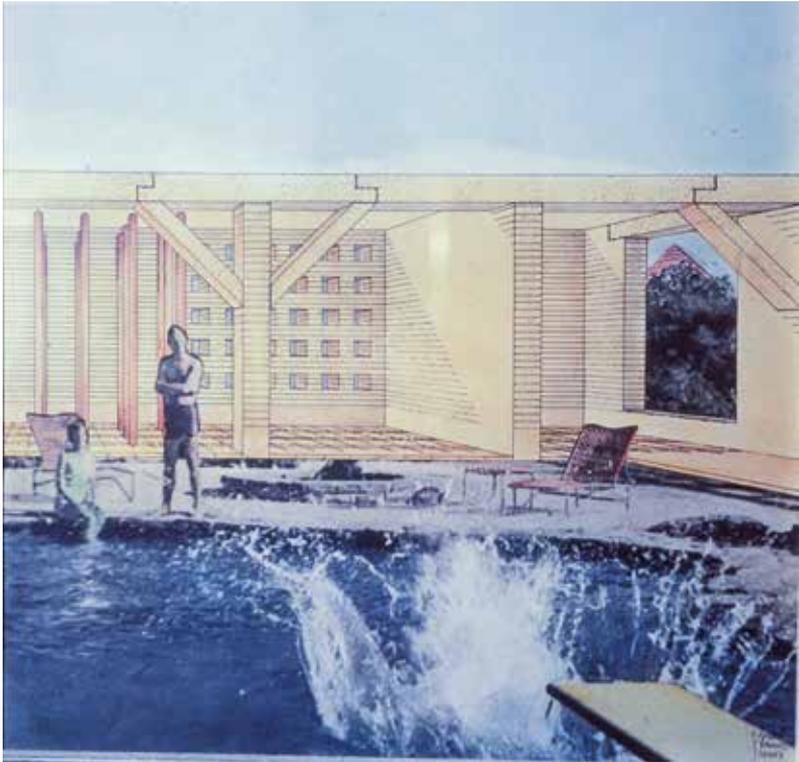
Worldwide Political Science Abstracts Database (ProQuest, USA)

Perfil

La revista *Co-herencia* editada por el Departamento de Humanidades de la Universidad EAFIT, es una publicación semestral que tiene como propósito difundir informes derivados de investigación, reflexiones teóricas, debates especializados, traducciones y reseñas críticas en torno a temas relacionados con los estudios literarios, filosóficos, históricos, políticos y comunicativos.

Co-herencia está dirigida a profesores, investigadores, estudiantes y estudiosos de las disciplinas o saberes que concursan en el amplio espectro de los estudios humanísticos, pero también a otros lectores con afinidades por los temas académicos que se priorizan en cada número. Pretende ser un foro de discusión interdisciplinaria y un espacio de diálogo entre pares sobre los aportes de las humanidades en la configuración de una comunidad pensante y deliberante en Colombia.

COMITÉ EDITORIAL



De la serie *La ruta del río*. "Serie muros de mies. La casa del confitero con "A big splash" de D. Hockney". Grupo Utopía, 1979, Fotomontaje coloreado, 40 x 40 cm. Colección Suramericana de Seguros.

Contenido

| | |
|--|---------|
| New Approaches to the novel: From <i>Terra Nostra</i> to twitter literature <i>Raymond L. Williams</i> | 13-23 |
| El olor de la guayaba y el sabor del sorgo rojo El realismo mágico en la literatura china y de Latinoamérica <i>Fan Ye</i> | 27-39 |
| El culto de la forma en la literatura de Flaubert <i>Francisco Cruz León</i> | 41-57 |
| Andrés Holguín et la poésie française: Une brève lecture de Mallarmé en traduction <i>Claudine Lécrivain</i> | 59-95 |
| André Malraux más allá de su antimemoria <i>Nacho Duque García</i> | 97-114 |
| Ansiedad finisecular e hibridez cultural en el imaginario dariano de <i>Azul</i> (1888) <i>David Solodkow</i> | 115-149 |
| Lectura celebrativa de un poema: "Cuestión de estadísticas" de Piedad Bonnett <i>Juan Camilo Suárez R.</i> | 153-165 |
| El drama ático clásico: un marco de presentación <i>Mauricio Vélez Upegui</i> | 167-200 |
| "Entrar en los cuadros". Écfrasis literaria y écfrasis crítica en los ensayos de Pedro Gómez Valderrama <i>Efrén Giraldo</i> | 201-226 |
| De la realidad a la ficción, de la literatura al periodismo <i>Clemencia Ardila J.</i> | 227-248 |

RESEÑAS

Bibliográficas

Los adversarios de la ficción. Una defensa de la literatura,
de Gregory Jusdanis
Vicente Raga Rosaleny 253-256

*Contra la alegoría: Hegemonía y disidencia en la literatura
latinoamericana del siglo XIX,* de Gustavo Faverón Patriau
Pablo Pérez Wilson 257-260

De las señales, de Jaime García Maffla
Juan Manuel Cuartas Restrepo 261-266

Artística

Procesos de creación en arquitectura o construcciones ilusorias:

Límites difusos en la obra del grupo Utopía
Jorge Lopera Gómez 269-276

Guía para los autores 283-285

Guidelines for Authors 286-287

Content

| | |
|--|---------|
| New Approaches to the Novel: From <i>Terra Nostra</i> to twitter literature <i>Raymond L. Williams</i> | 13-23 |
| The guava's Smell and the red sorghum flavor. Magic realism in Latin-American and Chinese literature <i>Fan Ye</i> | 27-39 |
| The cult of form in the literature of Flaubert <i>Francisco Cruz León</i> | 41-57 |
| Andrés Holguín and French poetry: A Brief Reading of Mallarmé in Translation <i>Claudine Lécrivain</i> | 59-95 |
| André Malraux beyond his Anti-Memoir <i>Nacho Duque García</i> | 97-114 |
| The Aesthetic Imaginary in Ruben Darío's <i>Azul</i> (1888): Anxiety and Cultural Hybridity at the Turn of the Century <i>David Solodkow</i> | 115-149 |
| Celebrative lecture of a poem: "Cuestión de estadísticas" by Piedad Bonnett <i>Juan Camilo Suárez R.</i> | 153-165 |
| The classical attic drama: A framework of presentation <i>Mauricio Vélez Upegui</i> | 167-200 |
| "Into the Pictures". Literary Ekphrasis and Critical Ekphrasis in Pedro Gómez Valderrama's essays <i>Efrén Giraldo</i> | 201-226 |
| From Reality to Fiction, from Literature to Journalism <i>Clemencia Ardila J.</i> | 227-248 |

Bibliographical reviews

| | |
|---|---------|
| <i>Los adversarios de la ficción. Una defensa de la literatura,</i> by Gregory Jusdanis <i>Vicente Raga Rosaleny</i> | 253-256 |
| <i>Contra la alegoría: Hegemonía y disidencia en la literatura latinoamericana del siglo XIX,</i> by Gustavo Faverón Patriau <i>Pablo Pérez Wilson</i> | 257-260 |
| <i>De las señales,</i> by Jaime García Maffla <i>Juan Manuel Cuartas Restrepo</i> | 261-266 |
| Artistic note Creation Processes in architecture or imaginary constructions <i>Jorge Lopera Gómez</i> | 269-276 |
| <i>Guidelines for Authors</i> | 286-287 |

New Approaches to the novel: From *Terra Nostra* to twitter literature*

Recibido: 18 de abril de 2015 | Aprobado: 29 de mayo de 2015

DOI: 10.17230/co-herencia.12.22.1

Raymond L. Williams**

raymond.williams@ucr.edu

Abstract This article addresses new approaches to the novel in the twenty-first century. It begins with an affirmation that even the most avant-garde of contemporary critics in the late twentieth and early twenty-first century share a commonality: a background in what was identified as “close reading” in the Anglo-American academic world and analyse de texte in French. After numerous declarations in recent decades about the death of the novel, the death of the author and the death of literary criticism, it is evident that the novel as a genre has survived, authors remain a subject of study, and new approaches are possible. The study of trauma in fiction (as introduced by Cathy Caruth and David Aberbach), as well as eco-criticism, are promising new points of departure. The required close reading implied by Twitter also opens up new possibilities.

Key words

Close reading, eco-criticism, trauma, twitter.

Nuevos enfoques a la novela: de Terra Nostra a la twitter-literatura

Resumen

Este artículo aborda nuevos enfoques al género de la novela en el siglo XXI. Al inicio sustenta que incluso los críticos contemporáneos más vanguardistas de finales del siglo XX e inicios del XXI, comparan una característica fundamental: un referente en lo que se identificó como “close reading” en el mundo académico angloamericano y “analyse de texte” en francés. Después de numerosas declaraciones en las últimas décadas sobre la muerte de la novela, del autor y de la crítica literaria, resulta evidente que la novela como género ha sobrevivido, los autores siguen siendo tema de estudio y nuevos enfoques son posibles. El estudio del trauma en la ficción (como lo introdujeron Cathy Caruth y David Aberbach), así como la eco-crítica, prometen nuevos puntos de partida. La necesaria “close Reading” requerida por Twitter también abre nuevas posibilidades.

Palabras clave

“Close reading”, eco-crítica, trauma, twitter.

* This paper was initially prepared upon invitation as the Keynote Opening Lecture of the Second Annual Symposium in Hispanic Studies, the University of Tennessee, March 26-28, 2015. I am indebted to Alberto Chimal for the references to Robert Walser and Twitterliture, as well as three research assistants who made the writing of this paper possible: Andrea Perneth-Montáñez de Williams, Stefanie Márquez and Audrey Kanacki.

** Ph.D. Spanish, University of Kansas. Professor, University of California, Riverside (United States).

This paper is a consideration of one of the most basic questions of readers and scholars of the novel in Latin America: in the second decade of the twenty-first century, what could be considered the newest approach or approaches to the novel? (1). There is a basic book, a kind of literature manual, that many of U.S.-based academics have used over the years that addresses this issue for beginning students of literature: *Aproximaciones al estudio de la literatura hispánica*. As much as we academics tend to trivialize introductory books such as this, I would like to suggest from the beginning that simplicity has its virtues and I will return to these *Aproximaciones* later.

For me personally, this matter of new approaches began in the first literature classes that I took at the Universidad de Concepción as an undergraduate, where I heard about the Eastern European scholar Georg Lukács (from young scholars such as Jaime Concha).

Lukács (and Concha) proposed theories of the novel as bourgeois pieces of art. In most of those classes, however, I remember that, one way or another, in real practice of exactly how we read novels and short stories was vague. Thus, somehow or another we discussed novels, but never did we clarify exactly how we were to analyze or approach the novel. Fortunately, the Spanish language and some Chilean editors used to use a wonderful Spanish verb to reveal how to approach a novel: *asediar*. In the late 1960s, the Chilean publishing house Editorial Universitaria published a series called *Asedios*, as in the volume of *Asedios a Vargas Llosa* and *Asedios a García Márquez*, which allowed for a variety of approaches for the approximately twelve to fifteen contributors to such volumes. The studies appearing in these volumes were mostly thematic in nature.

Asediar is a very special verb which does not really refer exactly to either “approaching” or to “*aproximar*”, although it is related to both. Consequently, those *Asedios a García Márquez* were very different ways –new and different *approaches*– as well as *aproximaciones* in the sense that they did not pretend to be definitive, but there was something more pro-active and even aggressive about their attack on Vargas Llosa’s texts, as in “Los romanos asediaron la ciudad hasta conquistarla”, the latter the sample sentence that my Google search produced when I attempted to find the English equivalent of *Asedios*. It produced this sentence and the verb in English “to besiege”; we now have the Romans “besieging” a city and the fifteen Vargas Llosa critics “besieging” *La casa verde* and *Conversación en La Cate-*

dral. This translation is close, but not exactly correct, however, for *Asedios a Vargas Llosa* is functional in Spanish, whereas *Besieging Vargas Llosa* would sound a little too aggressive and even militaristic in English.

With these initial comments on *aproximaciones*, “asedios” and “approaches”, we can return to this manual we use in lower-level literature courses, *Aproximaciones al estudio de la literatura hispánica*, in order to make one basic point before discussing novels such as *Terra Nostra*, twitterliterature, and what happened in-between those two. The basic questions of the “old approaches”, let’s say, of the *Aproximaciones*, as opposed to the new approaches of today, they share one important commonality, some type of close reading.

The term “close reading”, which has its origins in what was the old “New Criticism” and the old French “analyse de texte”, both permanently marked post-WWII readers educated in the 1950s, 1960s and, to a large degree even the 1970s of the now old theory revolution.

Our official historical memory today places the different waves of French theory in the 1960s and 1970s, but in the actual experience of our learning new approaches to the novel, Roland Barthes actually arrived in English translation from across the Atlantic in the early 1980s and in the late 1970s.

Those paradigm shifting books written by Latin Americanists, such as Doris Sommers’ book on nation building, Roberto González Echevarría’s book on the novel as Archive, and Walter Mignolo’s ground-breaking work in Latin American cultural studies, were all products of scholars educated in the 1960s/1970s in the practice of close reading, and both González Echevarría and Mignolo lived a period in their lives of close proximity to analyse de texte in France.

For the reading of the novel, that enormously influential book by Roland Barthes of the 1970’s, *S/Z* was, among other things, an extreme version of analyse de texte and close reading. It was a book of analysis consisting of more pages than the story studied, “Sarrasine”. The same could be said of Paul de Man’s post-structuralist Deconstruction, that was, among other things, a rigorous practice of analyse de texte or “close reading.”

For those of us interested approaches to the novel, the two constants have been some type of close reading, analyse de text and an interest in new approaches to the novel, why do I belabor this

initial point on “close reading”? I do so because, with its association with the old New Criticism, it seems to me that “close reading” has fallen into and unfortunately ill-repute as a kind of formalism that was really just a 1950s orthodoxy called New Criticism and this, in turn, was only one type of close reading, and a very narrow one.

That is, close reading is only one aspect of New Criticism, and it has far outlived New Criticism.

My newly published book (*Mario Vargas Llosa: A Life in Writing*, 2014) implies that, in the second decade of the twenty-first century, it is still possible to offer close readings and new approaches to the novel, as do all scholars, implicitly, when they write books on novels. Nevertheless, for well over a century, there has been a constant counter discourse to the very idea of any new approaches to the novel, a discourse that repeats itself, year after year, that the novel is *dead*. In 1914, for example, Mexican writer Federico Gamboa declared the death of the novel, and that was only a minor note compared to the numerous other declarations of the death of the novel as a genre, the death of the author (Roland Barthes’ 1950s essay), the death of the 1960s Boom, and, finally, the death of specific writers, such as Vargas Llosa. Of course, the death of the novel would carry with it the death of “new approaches” to the genre.

A parallel narrative to the death of the novel discourse is the narrative relating specifically to the death of the long novel, or the epic novel, or the novel or in Latin America that was called “*La novela total*”, the total novel. In the case of Vargas Llosa, this would be the death of novels such as his two-volume *Conversación en La Catedral*. This 500-page novel was seemingly the high-point of the Boom and the total novel in Latin America when it appeared in 1969. At the time, there was seemingly no known approach to such a seemingly monster of a novel. To a large degree, the *viejos críticos* –the cultural journalists of the time– tended to either ignore or denounce such novels, as they had done for many major modern novels, and as they did with *Pedro Páramo* in the late 1950’s. In that year of *Conversación en La Catedral* and the high-point of the Boom, the Mexican writer Carlos Fuentes offered us what was at the time the first new approaches to the new totalizing novel of the 1960s Boom. This new approach came in form of a much-overlooked book titled *La nueva novela hispanoamericana* (1969) in which Fuentes recommended a new critical language for the reading of what was

then the new novel in Latin America –and written with awareness of French theory of the late 1960s.

With Vargas Llosa's *Conversación en La Catedral* and Fuentes critical book *La nueva novela hispanoamericana* the Boom also seemingly had reached their end, and the death notices about the Boom and those long, complex and totalizing novels were as abundant as were the accounts of a new Post-Boom with new criteria for both constructing and reading novels. In synthesis, the Boom was dead, shorter more entertaining novels were in fashion, and, thus, the reading process as explained by Fuentes and Córtazar was seemingly irrelevant.

It seems that each time in the twentieth century that the death knell of the total novel sounds, another of these novels appears, and this is what happened in 1975 when Carlos Fuentes published his massive encyclopedia of modern and postmodern motifs and strategies under the title *Terra Nostra*. Thus, this total narrative survives even though literary critics and novelists do, in fact, pass away. After *Terra Nostra*, of course, the situation still did not change that much, even though a variety of Post-Boom, post-modern, feminist and experimental novelist of the 1980's and 1990's, all claimed the death of the Boom, and the end of totalizing novels.

With the rise of the internet and the new social media in the 1990's and twenty-first century the most popular narrative reads more or less like this: "The new generation and the general populace is accustomed to reading *short* narrative, and long narrative, such as the novel, is dead". By now, of course, this is not a new narrative. However, I would say this recent shift, this short narrative, suggests that we simply will need a new approach to the novel, both as readers and as writers. At the turn of the century, just as even I was starting to believe this new narrative, Roberto Bolaño came forth with *2666* in 2003. This monumental 900-page novel has nothing to do with this new social media narrative and much to do with the writing of novelists such as Julio Cortázar's *Rayuela*, and García Márquez *Cien años de soledad*. Like *Rayuela*, it is an experimental metafiction that makes gestures to numerous writers, including American novelists such as Thomas Pynchon and David Foster Wallace. Like García Márquez, Bolaño re-creates an historical human act of genocide of the proportions of national trauma: the genocide in Juárez. *2666*, announced, yet again, both the survi-

val of the novel and the death of the novel: paraphrasing Adorno, how do you write a novel after Juárez and 2666? These totalizing, broad-sweeping metafictional novels such as 2666 seem to invite some kind of new approach.

The given, of course, is the act of close reading, but after that basic fact of close reading that we have already established, what is the new approach that 2666 suggests? Like much fiction of this lengthy and complex totalizing novels, 2666 offer several levels of reading, but two in particular merit emphasis in a consideration of new approaches to the novel, and both are in two relatively new fields of study in the humanities and the social sciences. The first is the study of trauma, which was originally identified by psychologists in the nineteenth century, rejected in the early twentieth century, and ultimately gained validity and importance as Vietnam War veterans showed signs of Post Trauma Stress Disorder. Since the 1970's, our understanding of trauma as human experience, as suffered primarily from the violence of war and sexual violence, has grown significantly, and the work of literary and cultural studies scholars such as Cathy Caruth and David Aberbach has changed our ways of approaching the literature of physical and sexual violence in Latin America and Spain, literatures with a long story, of course, of telling stories about such violence. This is the story of Latin American literature from *Terra Nostra* to 2666, and much Hispanic Literature of the Iberian Peninsula from *El Cantar del Mío Cid* to 2666, and particularly Part IV of this novel are about the traumatic sexual violence and of genocide in Juárez, Mexico. On another level, 2666 invites an approach concerning the human, natural and urban ecology of the text, as understood in the relatively new field called eco-criticism.

An outgrowth of the environmental movement that was launched in 1962 with Rachel Carson's book *Silent Spring*, eco-criticism, like trauma-theory, was developed in the 1970s and 1980s. In the case of eco-criticism, it was officially launched in 1991 when the first eco-critically oriented session took place at the annual convention of the MLA. After that, Lawrence Buell published his foundational book laying the groundwork for ecocritical literary and cultural studies under the title *The Environmental Imagination* (1995), a book that invites us to consider one of the most radically new approaches to literature in a century: it invites us to consider not human

beings but nature as the center. Since 1991 and Buell's landmark book, eco-criticism has blossomed in the discipline of English and has grown significantly in Hispanic Studies in the past ten years. For readers and scholars primarily interested in urban Latin American fiction of the last century (such as myself), the nascent interest in eco-criticism has focused on urban and built environments as a part of this eco-criticism that has begun to surpass the sometimes tautological exercise of talking about the environment in environmental literature set in nature, quit often focusing on nineteenth-century Romanticism.

In the final portion of this consideration of new approaches to the Hispanic novel, I would like to briefly suggest some other possible new directions perhaps not quite as developed as trauma theory and ecocriticism. The discussion of race, gender and class that has dominated so much of literary and cultural studies in general, it seems to me, offers a possible dialogue for Hispanists practicing in the U.S. that we could and should exploit more amply as part of not just a specialized academic dialogue on literature but in the national dialogue on race. For example, one of the most important classes that I took as an undergraduate was actually an undergraduate seminar on Afro-American literature from Langston Hughes and James Wright to Eldridge Cleaver's modern classic *Soul on Ice*. To this day, decades later, this undergraduate seminar remains one of the most insightful dialogic experiences I have had concerning race in America and literature. In a time when the CEO of Starbucks has affirmed that this coffee company has a role to play in the national dialogue, I would like to suggest a more comparative approach for Hispanists, one in which we play a more central role in the national dialogue by offering courses in readings on race in the Americas, from Latin American *indigenismo* to US Native American texts, from Manuel Zapata Olivella and Afro-Caribbean to Langston Hughes and Toni Morrison.

In closing, I would like to return briefly to the topic of those long, complex and totalizing novels as a seeming response to rise of the brief narrative on the internet and social media. The phenomenon of the brief narrative or micro-narrative, of course, pre-dates the internet by several decades: in Spanish we have had the micro-narratives of Monterroso since the 1950s, and writers such as Borges have written stunning examples of narrative brevity. In addition

to Hemingway's brief, concise and terse style that Latin American writers such as García Márquez embraced, it was Hemingway who offered this six- word story: "For sale. Baby shoes. Never worn." Robert Frost contributed this: "In three words I can sum up everything I've learned about life: "It goes on." The Swiss writer Robert Walser (1858-1956) was a 1920s pioneer of the micro-narrative— inventing his own written script to write his "Micro-scripts" of a few lines each in less than two square inches of textual space. In Latin America, Borges, that writer who never wrote a novel took it upon himself to be simultaneously totalizing and, above brief. For the writers, the telling of the story of trauma, or of the experience of race, class or gender, or of the story of the environment, has basically two possible approaches either the long total novel of extreme abundance—seemingly an attempt to explore trauma exhaustively, or, at the extreme opposite, as in the case of the Mexican writer Alberto Chimal explore the same topics in the briefest possible form. Chimal has published a book titled *83 novelas* that consists of 83 tweets.

As you have probably already noticed, and here's my personal narrative again, I tend to think *writers* can teach readers and critics as much about their task (new approaches) as can theorists and other critics. Without Fuentes for example, and his book *La nueva novela hispanoamericana*, who knows how long it would have taken to us to learn to talk about the novels of the 1960's Boom?

So my last question, as we move from *Terra Nostra* to Twitter-literature, is just what can we learn about new approaches to the novel from the Tweeting writers and the Tweeting critics? As a recent article in the *New York Times Sunday Book Review* (2/17/15) points out, it is hard to find on twitter any real practice of criticism, anything that resembles the sort of discourse that takes place in an essay or a review. With the Twitter and the new social media, never in history has it been easier than it is today to register one's approval or disapproval of anything, including a novel. But this kind of yes-no judgment is not yet a replacement for criticism. Tweets, in general, are more about information, and literary essays, in general, are more about experience. As Carlos Fuentes pointed out frequently in his later years, never before in history have we had so much access to information yet be so lacking in cultural understanding.

Despite all these limits, I do believe Twitter is arguably an important ally as we seek new approaches to the novel. I personally use

Twitter for a variety of purposes related to my work on the novel and would like to remind you that some of us got our early Twitter training when we wrote our first reviews for the Oklahoma-based journal *World Literature Today*. Former Editor Ivar Ivask would send us via U.S. mail a sheet of Twitter –like instructions requiring us to limit our reviews to 150 words. This was distant from 140 characters, but the same kind of exercise in that it required a different, unusual kind of attention to *word use* and economy of expression. As a former reviewer for *WLT*, as a scholar of the novel, as a passionate reader of a few novels, and as an active user of Twitter, I point out that Twitter and books have three important things in common: a love of words, a precision in using words, and an economy of words. Thus, I see Twitter as an important ally to several new approaches to reading and teaching the novel.

Where Genette’s now old narratology and the new technology meet, by the way, is on Twitter so I soon expect to be hearing references, of course, to Twitterology take *tuiteorología* to your courses on the Hispanic novel. The term Twitterliterature dates back to 2009. My more recent Twitterology has progressed as follows: I adapt Genette’s old concept of the nuclear sentence, a one sentence reduction of the central action of a novel to one sentence to one 140-character sentence. Thus, we began our reading of Homer’s *Odyssey* to “The protagonist returns to Ithaca”. That was my first Tweet of Twitterology (in March 2015; @lalitlector). *Pedro Páramo* was the following Tweet: “The protagonist searches for this father in Comala”.

As an Epilogue, on a personal note, I remember the first time I read with real interest a book of criticism: it was Mario Vargas Llosa’s lengthy study of García Márquez. I recall reading this critical study intensely, non-stop over a week-end as an undergraduate during my senior year with the same unwillingness to stop reading as had been the case of *Cien años de soledad* a few months earlier. What impressed me most about *García Márquez: historia de un deicidio*, besides its impressive thoroughness, was its narrativity, its story line.

That is my last post-script on *New Approaches to the Novel*: may literary and cultural studies follow the lead of those Latin American storytellers who can make a story out of a piece of scholarship. That would be the positive outcome for Twitterology. Why a Twit-

terology? These Tweets are a beginning of a reading, as in Genette, the beginning of a reading to be expanded in essay or book form.

The protocols of a Twitterology can indeed support the point of departure of literary and cultural studies. There are some characteristics of an eco-Twitterology – a few principles:

- 1) The principle of the economy of words.
- 2) An environmentally conscious uses of paper for writing, using as a model journals in the natural sciences that offer a brief synopsis of an academic article printed on real paper, with a link to the lengthy, detailed analysis on the journal's website.
- 3) An environmentally conscious accounting of the carbon footprint for academic conferences and meetings.
- 4) An embracing of narrative as central to this eco-critically new approach to the novel, partially as recognition of the fact that novels are indeed narrative and producing both short and long narratives with a self-conscious use of the economy of words that is environmentally sound, i. e. using the printed word on paper minimally.
- 5) An embracing of the activity of the close reading from the old New Criticism. And as Cortázar proposed with his active reader, the active close reader and asedios are worthwhile corollaries to this point.
- 6) Inserting the novel of Latin America and Spain into the national dialogue on race.

From *Terra Nostra* to Twitterliterature, from 1950 to 2015, this is my story, my narrative of new approaches 

Bibliography

- Aberbach, David (1989). *Surviving Trauma: Loss, Literature and Psychoanalysis*. New Haven: Yale University Press.
- Barthes, Roland (1970). *S/Z*. Paris: Editions du Seuil.
- Bennet, Jane (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
- Buell, Lawrence (1995). *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Caruth, Cathy (Ed.) (1995). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: John's Hopkins University Press.
- Caruth, Cathy (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: John's Hopkins University Press.
- Chimal, Alberto (2010). *83 novelas*. México. Disponible en: http://www.lashistorias.com.mx/descarga/83_novelas.pdf
- French, Jennifer L. (2005). *Nature, Neocolonialism and the Spanish American Regional Writers*. Lebanon, NH: Dartmouth College Press.
- Fuentes, Carlos (1969). *La nueva novela hispanoamericana*. Mexico: Joaquín Mortiz.
- Genette, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Editions du Seuil.
- González Echevarría, Roberto (1990). *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Austin: University of Texas Press.
- Vargas Llosa, Mario (1971). *García Márquez: historia de un deicidio*. Caracas/Barcelona: Monte Avila/Seix Barral.
- Williams, Raymond L. (2014). *Mario Vargas Llosa: A Life in Writing*. Austin: University of Texas Press.
- Williams, Raymond L. (2010). *A Companion to Gabriel García Márquez*. Suffolk: Tamesis.



De la serie *La ruta del río*. "Inundación agrícola, jardines de Versalles". Grupo Utopía, 1979, Fotomontaje coloreado, 40 x 40 cm. Colección Suramericana de Seguros.

El olor de la guayaba y el sabor del sorgo rojo: El realismo mágico en la literatura de China y de Latinoamérica*

Recibido: 23 de abril de 2014 | Aprobado: 12 de enero de 2015

DOI: 10.17230/co-herencia.12.22.2

Fan Ye**

fanye@pku.edu.cn

Resumen A partir de la década de 1980, el autor de *Cien años de soledad* se convirtió en el gran ídolo y fuente de “angustia de las influencias” (en términos de Harold Bloom) para toda una generación de escritores chinos: Jia Pingwa, Yu Hua, Su Tong, Yan Lianke, Ma Yuan y Mo Yan, entre otros. En este artículo se propone una lectura paralela de Gabriel García Márquez y Mo Yan, el premio nobel chino, con el propósito de demostrar que el realismo mágico latinoamericano y su aventura en China ha formado parte de la historia de la literatura contemporánea del país asiático: a los escritores chinos no solo les avivó su memoria y les hizo adoptar otra actitud hacia su pasado; también les mostró el camino para escribir un nuevo tipo de novela (*noveau roman*).

Palabras clave

Realismo mágico, Gabriel García Márquez, Mo Yan, literatura contemporánea china, recepción.

The guava's Smell and the red sorghum flavor. Magic realism in Latin-American and Chinese literature

Abstract

Since the 1980s, the author of *Hundred Years of Solitude* has become a great idol and a constant source of the “anxiety of influence” (as phrased by Harold Bloom) for an entire generation of Chinese writers, including Jia Pingwa, Yu Hua, Su Tong, Yan Lianke, Ma Yuan and Mo Yan. The paper proposes a parallel reading between Gabriel García Márquez and Mo Yan, the Chinese Nobel laureate, in order to demonstrate that the Latin American magical realism and its adventure in China has formed part of Chinese contemporary literature history. Not only has the magical realism revived the memory of these Chinese writers and pushed them to adopt a new attitude regarding their own history, but it has also shown them a way of writing new novels.

Key words

Magic realism, Gabriel García Márquez, Mo Yan, contemporary Chinese literature, China, reception.

* La primera versión de este trabajo se impartió como conferencia en el Instituto Confucio de la Universidad EA-FIT, el 19 de abril de 2014. Forma parte del proyecto de investigación “La recepción de los clásicos hispanoamericanos en China”. Universidad de Beijing-Centro de Estudios Hispánicos (2014-2015).

** Doctor en Filología hispánica. Profesor del Departamento de Español, Universidad de Beijing-China. Traductor al mandarín de Luis Cernuda, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y Roberto Bolaño.

Noticia de un término

Muchos años después (cuarenta, para ser más exactos), en el mismo salón, el mismo premio que un rey le había concedido a un escritor colombiano vestido de liquiliqui, lo recibió un novelista chino. Al primero, todo el mundo lo considera como el mayor artífice del llamado “realismo mágico”, y al segundo, la Academia sueca le puso la etiqueta de “realismo alucinatorio”, término acuñado para destacar la originalidad del Nobel chino, aunque a todo el mundo le suena como una variante del “realismo mágico”.

A pesar de que se trata de un término ya pasado de moda y de sobra conocido, me permito remontarme hasta sus orígenes para después seguir sus pasos en China:

[el realismo mágico fue una] expresión acuñada por Franz Roh en 1925 (en un libro traducido al español en 1927 bajo el título *Realismo mágico. Postexpresionismo*) para designar un movimiento artístico alemán posterior al expresionismo. Dicha expresión fue recogida por el escritor venezolano Arturo Uslar Pietri para referirse a un tipo de narrativa hispanoamericana que, superando el positivismo filosófico y los procedimientos del Realismo del siglo XIX, crea un nuevo realismo en el que se considera al hombre y su entorno inmersos en un mundo de fantasía y de misterio. Entre los novelistas más significativos de esta corriente del “Realismo mágico” figuran M.A. Asturias, A. Carpentier, J.L. Borges, J. Rulfo, G. García Márquez, J. Cortázar, etc. (Estébanez Calderón, 1996: 904-905).

Fue en 1975 cuando apareció por primera vez este término en chino: en el primer número del año de la revista 《外国文学情况》 [*Foreign Literature Studies*], en un especial dedicado a la literatura hispanoamericana. Apareció traducido como 魔幻现实主义 que literalmente significa “realismo ilusionista”, lo que le valió severas críticas debido a que se identificaba con una corriente literaria de gran acogida en la Unión Soviética, que por aquel entonces se había transformado de “hermano mayor” en enemigo ideológico de la República Popular de China. Años después, en el número 8 de 1979 de otra revista, 《外国文学动态》 [*Foreign literatures recent developments*], optaron por traducir el “realismo mágico” como 魔幻现实主义, versión aceptada y consolidada hasta hoy en día; lo que le evitó ser juzgada desde un punto de vista puramente ideológico. Aunque la primera

obra monográfica sobre esta corriente,《魔幻现实主义》[*Realismo mágico*], escrita por el hispanista Chen Guangfu, no fue publicada hasta 1986; dos años atrás, en 1984, unos capítulos (el primero y el último inclusive) de *Cien años de soledad* ya habían sido publicados en el número 8 de *Shi yue* 《十月》 [October Review], una de las revistas literarias más prestigiosas en China, y en ese año dos editoriales –Shang Hai Yi Wen (上海译文出版社), de Shanghai, y Shi Yue Wen Yi (十月文艺出版社) de Beijing– publicaron las dos primeras versiones chinas de la novela completa, o cuasi-completa, dado que habían omitido algunos párrafos considerados “obscenos o supersticiosos”, “inconvenientes para las circunstancias chinas”. Los lectores tuvieron que esperar diez años más para tener una traducción completa y directa del castellano de la obra magna del novelista colombiano.

Al día de hoy muchos testigos todavía guardan cierta nostalgia por aquella Edad de Oro, el “Boom” de la literatura hispanoamericana en China: en 1982 se publicó una antología de García Márquez, que incluía, entre otros títulos, *Los funerales de la Mamá Grande*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *Crónica de una muerte anunciada*, para un total de 17 cuentos y novelas; y en 1987, dos versiones de *El amor en los tiempos del cólera* y la famosa entrevista de *El olor de la guayaba* por Plinio Apuleyo Mendoza... Otros escritores relacionados con el realismo mágico también empezaron a hablar chino: *Obras* de Juan Rulfo (1980), *Cuentos* de Borges (1983), *Hombres de maíz* de Miguel Ángel Asturias (1986)... Y toda esta época dorada se había iniciado en el invierno de 1982, con la llegada de la noticia de que un colombiano había ganado el Premio Nobel de Literatura. García Márquez fue el primer premio nobel de Literatura introducido en la Nueva China, y sin duda fue el que causó mayor impacto en nuestro país. “Es como si un compadre del mismo pueblo se hubiera convertido en millonario”, fue la expresión quizá algo coloquial, pero sin duda acertada, de un crítico chino recordando aquellos días.

En 1982, año de gloria de García Márquez, China estaba iniciando su época de reforma y apertura al mundo y a pesar del trauma histórico consecuencia de la Revolución Cultural, se esforzaba en obtener su entrada en la gran fiesta de la modernización. Un reconocimiento universal como el Premio Nobel concedido a un escritor latinoamericano –que para los chinos de entonces era “procedente del Tercer Mundo, como nosotros”–, fue una noticia consoladora y estimulante.

En su momento los escritores hispanoamericanos habían recogido de las vanguardias europeas “la idea de que era posible acceder a otro tipo de realidad (lo fantástico y maravilloso) a través del inconsciente, del sueño, de la alucinación”, y “esta forma de percepción de la realidad la descubrieron, a su vez, en ciertas expresiones literarias de las culturas aborígenes precolombinas presentes en relatos fantásticos de transmisión oral, cuentos populares, mitos o leyendas” (Estébanez Calderón, 1996: 905). De esta doble conexión del realismo mágico los letrados chinos creyeron haber aprendido una lección de vital importancia: frente al impacto de las culturas extranjeras, cada cual debe encontrar su propia identidad para no perderse y caer en un estado eterno de atraso. Por eso no es de extrañar que en China la llamada “fiebre por la literatura latinoamericana” de los años ochenta coincidiera con la corriente literaria del *Xungen* (寻根) [“En busca de las raíces”]. A diferencia de la literatura modernista occidental, que era no más que una “descripción deformante” de la realidad a los ojos de la crítica dominante china de entonces, el realismo mágico del nuevo continente estaba “arraigado en el Realismo, arraigado en la inmensa tierra latinoamericana”. Han Shaogong, abanderado del movimiento *Xungen*, declaró en 1985: “La literatura tiene su raíz. La literatura tiene que estar profundamente arraigada en la tierra de la cultura tradicional del pueblo. Si no, el Árbol de la Literatura nunca florecerá” (Han, 1985: 2). Al año siguiente otro escritor publicó una obra representativa de dicha corriente: el nombre de la novela, *Sorgo rojo*; su autor, Mo Yan.

Hambre o soledad comestible

Mo Yan nace en 1955 en la provincia Shandong, en un pueblo llamado Gaomi, antiguamente la cuna del cultivo del sorgo rojo. “Allí nací, allí crecí, mi raíz está allí”, añade Mo Yan; allí hay temas que “nunca terminaré de escribir en esta vida”. En la infancia le tocó vivir una época bastante dura: casi todo el país sufría de hambre. Época en que la generación de Mo Yan aprendió cómo “pensar la vida con el estómago y conocer el mundo con los dientes” (Ye, 2008: 22).

En su infancia, el futuro premio nobel solo sobresalió en una cosa: fue cazador-campeón de saltamontes, y su truco secreto consistía en untarse las manos con zumo de hierbas para atraer los insectos.

tos. Los saltamontes pueden saber rico, pero al fin y al cabo no son alimento humano... Muchos años después diría nuestro novelista: “todavía me da asco cuando me mencionan la palabra saltamontes” (Ye, 2008: 26). A los doce años, una vez se robó un rábano y fue sorprendido *in fraganti*. Lo obligaron a cumplir el castigo frente al retrato del presidente Mao, en presencia de centenares de campesinos vecinos. Esta experiencia humillante aparece reflejada, sublimada, en su novela *El rábano transparente* (《透明的红萝卜》) que le hizo ganar prestigio por primera vez entre los círculos literarios. Para saciar el hambre que los perseguía tenazmente como un fantasma, el adolescente Mo Yan y sus compañeros comían todo lo que podían conseguir, cigarras de los árboles, algas del agua, incluso pasto para caballos. De aquí vino el cuento del “Niño de hierro”, que tomó como trasfondo histórico el Movimiento “Gran Salto Adelante” (1958-1961), en el cual millones de personas en los campos y pequeñas ciudades fueron movilizadas para producir un único producto, símbolo de la industrialización, el acero. El protagonista, un niño de origen misterioso enseñaba a su amigo, siempre hambriento como todo el mundo en aquel entonces, cómo alimentarse del hierro, materia abundante alrededor de los altos hornos artesanales, y cómo masticar una varilla de acero como si fuera una golosina exquisita (Mo, 1996: 439-450). Este argumento le hace recordar a un lector de *Cien años de soledad* a Rebeca, el personaje que padecía geofagia, síntoma del amor no correspondido:

Volvió a comer tierra. La primera vez lo hizo casi por curiosidad, segura de que el mal sabor sería el mejor remedio contra la tentación. Y en efecto no pudo soportar la tierra en la boca. Pero insistió, vencida por el ansia creciente, y poco a poco fue rescatando el apetito ancestral, el gusto de los minerales primarios, la satisfacción sin resquicios del alimento original. Se echaba puñados de tierra en los bolsillos, y los comía a granitos sin ser vista, con un confuso sentimiento de dicha y de rabia, mientras adiestraba a sus amigas en las puntadas más difíciles y conversaba de otros hombres que no merecían el sacrificio de que se comiera por ellos la cal de las paredes. Los puñados de tierra hacían menos remoto y más cierto al único hombre que merecía aquella degradación, como si el suelo que él pisaba con sus finas botas de charol en otro lugar del mundo le transmitiera a ella el peso y la temperatura de su sangre en un sabor mineral que dejaba un rescoldo áspero en la boca y un sedimento de paz en el corazón (García Márquez, 2004: 158).

Tanto Rebeca como el niño de hierro fueron víctimas solitarias del poder, político o erótico. En este sentido, comer cosas no comestibles se transforma en una autoprotección o contraataque de los marginados de la realidad. Al escribir estas líneas de repente recordé las palabras de Gabriel Eligio García, cuando oyó a su hijo Gabito admitir que había decidido abandonar la carrera de Derecho para dedicarse a escribir: “Comerás papel” (Galvis, 2007: 45). Y esta vez sí le cumplió la instrucción el hijo desobediente: vivir de papel y tinta, vivir para contarlo, quizá la única y la mejor manera de sobrevivir a la soledad.

Silencio y olvido

En su novela *Grandes pechos, amplias caderas* (2007), Mo Yan (gran fabulador como su maestro colombiano) inventó el legendario “mercado de la nieve” (雪集):

... un mercado que se instalaba sobre el suelo helado y donde se realizaban transacciones comerciales, sacrificios ancestrales y celebraciones en medio de la nieve.

En este ritual la gente sabía que tenía que guardarse sus ideas para sí mismos, porque en cuanto abrieran la boca y las hicieran públicas, les lloverían las catástrofes. En el mercado de la nieve, uno dedicaba sus sentidos de la vista, el olfato y el tacto a aprehender todo lo que estaba sucediendo alrededor; uno podía pensar, pero no debía decir nada. Lo que le ocurriría a alguien que rompiera la prohibición de hablar era algo que nadie nunca había preguntado, y mucho menos intentado explicar. Era como si todo el mundo lo supiera y hubiera establecido un acuerdo tácito para no divulgar la respuesta.

Los habitantes del Concejo de Gaomi del Noroeste que sobrevivieron a la carnicería, que fueron sobre todo mujeres y niños, se vistieron con sus mejores galas para Nochevieja y se dirigieron, a través de la nieve, hacia las tierras altas, con el helado olor de la nieve que había bajo sus pies perforándoles la nariz. Las mujeres se cubrían la nariz y la boca con las mangas de sus gruesos abrigos, y aunque parecía que estaban intentando evitar el olor de la nieve, yo estaba seguro de que lo que querían evitar era que se les escapara alguna palabra (Mo, 2007: 511-512)¹.

¹ Con correcciones más según el texto original.

(-雪上的集市、雪中的交易、雪的祭祀和庆典.

这是一个必须将千言万语压在心头、一开口说话便要招灾致祸的仪式。在“雪集”上，你只能用眼睛看，用鼻子嗅，用手触摸、用心思体会揣摸，但是你不能说话。至于说话究竟会带来什么样的后果，没有人问，也没有人说，仿佛大家都知道，大家都心照不宣。

高密东北乡劫后余生的人们——多半是妇女和儿童，都换上了过年的衣裳，踩着雪向高地前进。冰冷的雪味针尖一样扎入鼻孔，女人们都用肥大的棉衣袖口掩住鼻孔和嘴巴看起来好像是为了防止雪味侵入，我认为其实是怕话语溢出)。

En el mercado de la nieve, o mejor dicho, el Festival de la Nieve, el protagonista Shangguan Jintong, como Príncipe de la nieve, cumple su obligación de supervisar el mercado escoltado por un grupo de hombres vestidos de rojo y negro que fingen tocar instrumentos imaginarios sin emitir sonido alguno. Después de ser venerado por todos e inspeccionar el mercado que está sumido en un silencio absoluto, llega el momento en que Jintong, cuyo rostro está cubierto por un velo de satén blanco, debe llevar a cabo la empresa más excitante: palpar los pechos de más de ciento veinte mujeres una tras otra, “como ir pasando las páginas de un libro”, para favorecer su fertilidad. Hay críticos que inmediatamente reconocen la influencia del realismo mágico en “este tipo de escenas y la presencia de personajes mágicos y extraños” (Marín Lacarta, 2012: 366) y aquí también hace evocar a otro festival, no este de la nieve y de silencio, sino otro festival de insomnio, de olvido, que celebra el pueblo de Macondo:

... lo más temible de la enfermedad del insomnio no era la imposibilidad de dormir, pues el cuerpo no sentía cansancio alguno, sino su inexorable evolución hacia una manifestación más crítica: el olvido. Quería decir que cuando el enfermo se acostumbraba a su estado de vigilia, empezaban a borrarse de su memoria los recuerdos de la infancia, luego el nombre y la noción de las cosas, y por último la identidad de las personas y aun la conciencia del propio ser, hasta hundirse en una especie de idiotez sin pasado (García Márquez, 2004: 136).

No es casual que “quien concibió la fórmula que había de defenderlos durante varios meses de las evasiones de la memoria” fuera el futuro coronel Aureliano Buendía: “Con un hisopo entintado marcó cada cosa con su nombre: mesa, silla, reloj, puerta, pared, cama, cacerola. Fue al corral y marcó los animales y las plantas: vaca, chivo,

puerco, gallina, yuca, malanga, guineo...” (García Márquez, 2004: 140). Sería su primera tentativa y primer fracaso contra el olvido, la pérdida de memoria y dignidad, contra el Caos que impone, y el Destino que repite.

Retórica exuberante, realidad maravillosa

En su cocina literaria García Márquez posee recetas para elaborar una realidad maravillosa y a la vez verosímil. Según Vargas Llosa, “exagerar, enumerar y repetir son los rasgos más saltantes de este estilo” (Vargas Llosa, 2005: 644). La exageración alcanza su cima en el duelo entre Aureliano Segundo y la Elefanta: “En las primeras 24 horas” Aureliano Segundo despacha “una ternera con yuca, ñame y plátanos asados, y además una caja y media de champaña”, al segundo día “se bebió cada uno el jugo de cincuenta naranjas, ocho litros de café y treinta huevos crudos” y al tercer día “dos cerdos, un racimo de plátano y cuatro cajas de champaña”. El escritor-crítico peruano también descubrió que en *Cien años de soledad* “la enumeración, figura retórica constante en la novela, es utilizada según patrones rígidos: las más comunes son las de tres y seis miembros” (Vargas Llosa, 2005: 631). Por ejemplo, Úrsula y los niños se partían el espinazo en la huerta cuidando “el plátano y la malanga, la yuca y el ñame, la ahuyama y la berenjena...” (García Márquez, 2004: 87).

Y otra enumeración exótica, con materiales propios del ocultismo:

Se aprendió de memoria las leyendas fantásticas del libro desencuadernado, la síntesis de los estudios de Hermann, el tullido; los apuntes sobre la ciencia demonológica, las claves de la piedra filosofal, las Centurias de Nostradamus y sus investigaciones sobre la peste, de modo que llegó a la adolescencia sin saber nada de su tiempo... (García Márquez, 2004: 479).

Sería interesante emprender una lectura paralela con unos pasajes de la novela *La república del vino* (《酒国》: *Jiuguo*), un lugar en el que no paran de beber alcohol en todo momento, se hacen banquetes con bebés (canibalismo que nunca se sabe si es de verdad), todas las partes de un burro son consideradas suprema delicia y hay una calle llamada “la Avenida del burro” llena de carnicerías y res-

taurantes que utilizan la carne de burro para sus platos. Entre ellos se destaca una taberna cuyo dueño es un extraño personaje enano llamado Yu Yichi:

Lo primero que sirven son doce manjares fríos colocados en forma de flor de loto: las tripas del burro, el hígado del burro, el corazón del burro, los intestinos del burro, los pulmones del burro, la lengua del burro, los labios del burro... todas las partes del burro. Amigos, prueben estos manjares con moderación y dejen hueco para lo que viene después, por experiencia les digo que lo mejor está por llegar. Tomen nota, amigos, ahora vienen los platos calientes [...] Una enana vestida toda de rojo –con los labios pintados de rojo y las mejillas con colorete, zapatos rojos y gorra roja, roja de la cabeza a los pies, como una vela roja– se acerca a la mesa con una fuente de comida humeante. Abre la boca y sale una ráfaga de palabras, que caen como perlas:

– ¡Oreja de burro estofada, que aproveche!
¡Sesitos estofados de burro, que lo disfruten!
¡Ojos de burro, que lo disfruten!”

(先是十二个冷盘上来，拼成一朵莲花：驴肚、驴肝、驴心、驴肠、驴肺、驴舌、驴唇……全是驴身上的零件。朋友们，浅尝辄止，留点肚皮，根据我的经验，精彩节目还在后头。朋友们，注意，热菜上来了... 一位小侏儒，着红衣点红唇腮上涂着红胭脂，穿红鞋戴红帽，从脚红到头，犹如一根红蜡烛。她高举着一盆热气腾腾的大菜，滚动到餐桌边，小嘴一张，吐字如吐珍珠：

“红烧驴耳，请欣赏！”

“清蒸驴脑，请品尝！”

“珍珠驴目，请品尝！”)

No sean tímidos, hermanos y hermanas. Desabróchense los cinturones, dejen que asomen sus barrigas, coman hasta explotar [...]

–Costillas de burro en salsa de vino, que lo disfruten.

–Lenguas de burro en salmuera, que lo disfruten.

–Tendones de burro estofados, que lo disfruten.

–Gargantas con raíz de pera y de loto, que lo disfruten.

–Rabo de burro, que lo disfruten.

–Pezuñas cocidas con pepino de mar, que lo disfruten.

–Hígado a las cinco especies, que lo disfruten.

... y así...

Un popurrí de platos de burro flotaba por nuestra mesa [...] Tenemos la cara cubierta de una película de grasa de burro, a través de la que se esboza cansancio, como burros de carga exhaustos (Mo, 2010: 197-199).

(弟兄们，千万不要客气，松开腰带，放开肚皮，往死里吃 ...

“酒煮驴肋，请品尝。”

“盐水驴舌，请品尝。”

“红烧驴筋，请品尝。”

“梨藕驴喉，请品尝。”

“金鞭驴尾，请品尝。”

“走油驴肠，请品尝。”

“参煨驴蹄，请品尝。”

“五味驴肝，请品尝。”

驴菜滚滚，涌上桌来，...大家的脸上，都蒙了一层驴油，透过驴油，显出了疲倦之色，仿佛刚从磨道里牵出来的驴子。)

“En Macondo nadie ni nada es desmedido porque la desmesura es la norma de las cosas” (Vargas Llosa, 2005: 622); esta frase puede perfectamente aplicarse a *La república del vino* de Mo Yan, lugar simbólico y todo un esperpento. Exageración, enumeración, repetición –más cierto tono de ironía–, toda una estrategia narrativa para crear una realidad tanto mágica como grotesca, una parodia-pastiche pintoresca de la llamada cultura gastronómica, de discursos literarios estereotípicos y de una sociedad de consumo.

Horno y hielo

A partir de la década de 1980, García Márquez se fue convirtiendo en el gran ídolo y fuente de “angustia de las influencias” (para decirlo en los términos del crítico Harold Bloom), para toda una generación de escritores chinos: Jia Pingwa, Yu Hua, Su Tong, Yan Lianke, Ma Yuan, Zhaxi Dawa y Mo Yan, entre otros.

En las obras tempranas de Mo Yan son aún notables las influencias del realismo mágico latinoamericano, especialmente de *Cien años de soledad*. Aquí tenemos una comparación entre el célebre inicio de esta con las primeras frases de *Sorgo rojo* de Mo Yan:

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo.

(多年以后，面对行刑队，奥雷利亚诺·布恩迪亚上校将会回想起父亲带他去见识冰块的那个遥远的下午.)

Siete días más tarde, decimoquinto día del mes octavo, noche de la Fiesta de la mitad del otoño [...] Entre las buriladas partículas lunares, mi padre percibió el vaho de un olor dulzón y a la vez como de pescado crudo, mucho más fuerte que el de ahora. En ese momento, el comandante Yu lo llevaba de la mano, caminando por el campo de sorgo... (Mo, 2002: 13-14).²

(七天之后，八月十五日，中秋节...我父亲在剪破的月影下，闻到了比现在强烈无数倍的腥甜气息。那时候，余司令牵着他的手在高粱地里行走...)

Durante un periodo de tiempo en China hubo tantos escritores y aficionados a la literatura que imitaron la fórmula de “Muchos años después...” para empezar sus relatos, que los críticos acuñaron un término para referirse a este fenómeno: 百年孤独体 (“Gramática de CAS”). Pero un escritor como Mo Yan no estaba satisfecho con la simple imitación.

Hace tres años, en la presentación de mi versión china de *Cien años de soledad*, tuve la oportunidad de escuchar al autor de *La república del vino* hablando de una de sus experiencias más importantes en la vida: “¡Caramba! –dijo Mo Yan–, es la primera palabra que se me escapó de la boca al leer las primeras páginas: Muchos años después... ¡La novela también se escribe así!”. Aquí nos recuerda la reacción de García Márquez cuando leyó la primera línea de la *Metamorfosis* de Kafka: “Una mañana, tras un sueño intranquilo, Gregorio Samsa se despertó convertido en un monstruoso insecto...”. “¡Mierda, así es como hablaba mi abuela!” dijo Gabo (Martin, 2009: 129)

En ocasiones a García Márquez se le ha denominado el “Kafka latinoamericano” y el “Faulkner colombiano”, y algo similar le ha pasado al escritor de la tierra del sorgo rojo. Pero últimamente en las entrevistas parece que el nobel chino se muestra algo molesto con la etiqueta que le endilgan: “Me llamo Mo Yan y no soy el garcía Márquez chino. He peleado veinte años con García Márquez, y ahora por fin he conseguido librarme de su influencia” (Mo, 2011). En otra

² Con correcciones más según el texto original.

ocasión dijo: “García Márquez y Faulkner son como dos altos hornos. Y nosotros somos hielo derretido a su lado. Es mejor alejarse”(Mo, 2011). Parece que por fin lo consiguió. Quizá por la misma razón, para resumir el estilo de Mo Yan en el discurso de entrega del Premio Nobel, la Academia sueca utilizó un término deliberadamente elegido –“realismo alucinatorio”–, en lugar de “realismo mágico”. Pero ni éste ni aquél dejaron satisfechos a críticos como Yan Lianke, escritor chino de la misma generación que Mo Yan, finalista del Premio Booker británico. Para Yan Lianke, la escuela a la que Mo Yan pertenece se puede denominar “Realismo zorruno”, cuyo precursor es Pu Songling, paisano de Mo Yan (que nació en la misma provincia de Shandong, pero trescientos años antes), cuyos “cuentos extraordinarios” de zorros y espíritus representan la culminación del relato fantástico chino como género literario. (Cfr. Pu, 2004) “Atribuir la etiqueta del realismo mágico a Mo Yan”, según Yan Lianke, “es quitarle la mitad del mérito” (Yan, 2013). Aquí arriesgo una opinión: una actitud como esta revela otro síntoma de la “angustia de las influencias” y el complejo de la identidad cultural.

El realismo mágico y su aventura en China ha formado parte de la historia de la literatura contemporánea de mi país: a los escritores chinos no sólo les avivó su memoria y les hizo adoptar otra actitud hacia su pasado; también les mostró el camino para escribir una nueva forma de novela. Y el olor de guayaba sigue desplegando su fascinación a través del idioma de Confucio para las nuevas generaciones de lectores chinos 

Referencias

- Estébanez Calderón, Demetrio (1996). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- García Márquez, Gabriel (2004). *Cien años de soledad*. Madrid: Cátedra.
- Galvis, Silvia (2007). *Los García Márquez*. Medellín: Hombre Nuevo Editores.
- Han, Shaogong (1985). “Wen xue de gen”. En: *Zuo jia*, No. 4.
- Marín Lacarta, Maialen (2012). *Mediación, recepción y marginalidad: las traducciones de literatura china moderna y contemporánea en España*, Tesis doctoral, parte III.
- Martin, Gerald (2009). *Gabriel García Márquez: una vida*. Madrid: Debate.
- Mo Yan (1996). *Mo Yan wen ji*, tomo V. Beijing: Editorial Zuo jia.
- Mo Yan (2002). *Sorgo rojo*. Barcelona: El Aleph. Traducción de Ana Poljak.
- Mo Yan (2007). *Grandes pechos, amplias caderas*. Madrid: Kailas. Traducción de Mariano Peyrou.
- Mo Yan (2010). *La república del vino*. Madrid: Kailas. Traducción de Cora Tiedra.
- Mo Yan (2011). “莫言：我不是中国的马尔克斯”. En: <http://goo.gl/12900d> (Visitado el 15 de marzo de 2014)
- Pu, Songling (2004). *Cuentos de Liao Zhai*. Madrid: Alianza. Traducción, introducción y notas de Laura A. Rovetta y Laureano Ramírez.
- Vargas Llosa, Mario (2005). “García Márquez: historia de un deicidio”. En: *Obras completas*, tomo VI, “Ensayos literarios I”. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Yan, Lianke (2013). “阎连科：魔幻写实定义抹杀莫言”. En: <http://www.chinatimes.com/cn/newspapers/20131018001109-260306> (Visitado el 17 de marzo de 2014)
- Ye, Kai (2008). *Mo Yan. Una biografía*. Zhengzhou: Editorial Henan Wenyi.

El culto de la forma en la literatura de Flaubert*

Recibido: 17 de diciembre 2014 | Aprobado: abril 17 de 2015

DOI: 10.17230/co-herencia.12.22.3

Francisco Cruz León**

cruz.pancho@gmail.com

Resumen El ensayo intenta pensar la respuesta de Flaubert al problema decimonónico de la justificación de la literatura. A modo de introducción, se presenta esta respuesta en los términos de una religión de la belleza, de la forma o del estilo. El ensayo va mostrando las distintas modulaciones de la tensión que encierra la fórmula flaubertiana: desde el cruce entre fe y escepticismo, pasando por la manera como sienta las bases para el arranque de las escrituras modernas a partir de una poética del estilo entendido como valor trascendente (Barthes), hasta el modo como prefigura la crisis de su programa al radicalizar la paradoja de la novela (Lukács) en el devenir del eje realista.

Palabras clave

Forma, culto, novela, realismo, melancolía.

The Cult of Form in the Literature of Flaubert

Abstract This essay is an attempt to reflect upon Flaubert's answer to the nineteenth-century problem of justifying the existence of literature. As means of introduction, this answer is presented in terms of a religion of beauty, of form and of style. This essay shows the different stages through which the inherent tension of the Flaubertian formula evolves: from the relationship between faith and skepticism, through the ways in which set the ground for the departure of modern writing as a poetics of style understood as transcendent value (Barthes), to the way in which he foreshadows the crisis of his own program through the radicalization of the paradox of the novel (Lukács) in the evolution of the realist axis.

Key words

Form, cult, novel, realism, melancholy.

* Este artículo presenta resultados de investigación doctoral dedicada al estudio de la obra del pintor y escritor chileno Adolfo Couve, cuyo modelo literario principal fue precisamente Gustave Flaubert. Programa de Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte, Facultad de Artes, Universidad de Chile y financiado con una beca de estudios de postgrado por la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT).

** Doctor (c) en Estética y Teoría del Arte, Universidad de Chile. Profesor de Teoría del Arte y Jefe de Investigación, Instituto de Arte, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

La religión de la belleza

En una de las primeras cartas que Flaubert le escribe a su querida Louise Colet, el 6 de agosto de 1846, se puede leer la siguiente confesión:

Aún ahora, lo que me gusta por encima de todo es la forma, con tal que sea hermosa, y nada más. Las mujeres, que tienen el corazón demasiado ardiente y la mente demasiado exclusiva, no entienden esa religión de la belleza, con abstracción del sentimiento. Necesitan siempre una causa, una finalidad. Yo admiro tanto el oropel como el oro. Incluso es superior la poesía del oropel, porque es triste. Para mí no hay en el mundo más que los versos hermosos, las frases bien construidas, armoniosas, sonoras... Más allá, nada (Flaubert, 1989: 45).

La confesión es de orden estético; y en la extensa correspondencia que Flaubert le dedica a Louise Colet, marca el comienzo de una serie de afirmaciones cuyo contenido es similar. Ocurre, entonces, que en este epistolario se ofrece como el punto de partida de la articulación progresiva de una poética, donde el tópico recurrente será ese complejo problemático que he querido llamar el culto de la forma. Desde el principio, se observan las tensiones que encierra la fórmula: entre fe y escepticismo, ardor y frialdad, tristeza y armonía. Y es que la religión de la belleza sólo podía reverberar a la sombra de un mundo secularizado.

Sobre la naturaleza de este fondo profano de su culto, Flaubert ofrece una enorme cantidad de variaciones tanto literarias como epistolares. En la misma carta recién citada, y en una evidente paradoja, la sombra escéptica se vuelve incluso contra el propio arte: “Nadie posee en mayor grado que yo el sentimiento de la miseria de la vida. No creo en nada, ni siquiera en mí mismo, cosa que es infrecuente. Me dedico al arte porque me divierte, pero no tengo fe alguna en la belleza, ni en lo demás” (Flaubert, 1989: 23). Afirmaciones como ésta, más que desacreditar la hipótesis de un culto de la forma en la obra de Flaubert, lo que hacen es poner de manifiesto la tensión extrema en la que consiste la lógica de aquella fórmula, donde el fondo secular constituye la amenaza permanente de la disolución de toda fe.

Melancolía y tedio: la pasión de un mundo secularizado

De manera ejemplar, Flaubert da testimonio de este fondo de negatividad en la forma de un temple que aparece inscrito repetidas veces en el cuerpo de su obra. Es la tristeza melancólica que, como ocurre en la poesía de su contemporáneo Baudelaire, viene modulada por un afecto típicamente moderno: el aburrimiento o tedio. Si el sentimiento melancólico de la miseria de la vida lleva con Flaubert a “su punto más hondo el pesimismo del siglo XIX pronunciado en Italia por Leopardi y en Alemania por Schopenhauer” (Friedrich, 1969: 137)¹, es porque aquél padeció, como testigo de su tiempo, la consumación de una ideología que no hizo más que agudizar aquellas condiciones históricas y materiales que favorecieron el creciente dominio de la banalidad de las relaciones e ilusiones del mundo. Es la ideología burguesa, y su fe material en el progreso técnico-capitalista², lo que, entre otras cosas, vino a expandir el sentimiento secularizado de una total inmanencia de la vida. En este contexto, el páthos melancólico no podía sino acrecentarse, en un doble sentido; pues si el núcleo del contenido de la conciencia melancólica ha sido siempre la temporalidad, cuyo poder devastador hace presente la caducidad y el vacío de todas las cosas, entonces, allí donde la distancia o separación entre el mundo y la infinitud se ha vuelto irreductible, la sombría fuerza del tiempo se dejaría sentir en toda su crudeza y desnudez³. Además, ocurre que la melancolía, modulada por el tedio en la segunda mitad del siglo XIX, empieza

¹ La profundidad del pesimismo flaubertiano tendría que ver, según Friedrich, con la ausencia total de una perspectiva de salvación, ya sea lírica (Leopardi) o ascética (Schopenhauer). Sin embargo, como trataré de mostrar, una fe análoga a la lírica, aunque fragilizada, asomaría precisamente en el culto flaubertiano de la forma.

² A propósito de la industrialización, que sería una de estas condiciones históricas que se vino a agudizar con el desarrollo de la ideología burguesa, Flaubert le escribe a Louise: “¡Qué jaleo provoca la industria en el mundo! ¡Qué cosa escandalosa es la *máquina*! A propósito de industria, ¿has pensado alguna vez en la cantidad de profesionales idiotas que engendra y en la masa de estupidez que, a la larga, ha de provenir de ella? ¡Sería una estadística espantosa de hacer! ¡Qué puede esperarse de un pueblo como el de Manchester, que se pasa la vida haciendo alfileres? ¡Y la confección de un alfiler exige cinco o seis especialidades diferentes! Al subdividirse el trabajo, nacen, pues, junto a las máquinas, cantidades de hombres-máquina. ¡Qué función la de revisor en el ferrocarril o la de ajustador en una imprenta!, etc., etc. Sí, la humanidad vira a lo estúpido” (Flaubert, 1989: 307).

³ Es interesante que Hölderlin haya entendido la retirada del dios, como destino de la modernidad, en los términos de una nueva temporalidad asociada al sufrimiento extremo: “En momento tal, el hombre se olvida a sí mismo y al dios, y se da la vuelta—cierto que de manera sagrada— como un traidor. En el límite extremo del padecer ya no queda, en efecto, otra cosa que las condiciones del tiempo o del espacio. En este límite se olvida el hombre, porque él está totalmente en el momento; el dios, porque él no es otra cosa que tiempo” (Hölderlin, 2001: 155).

a perder su carácter de experiencia privativa de un cierto tipo de personaje (el artista romántico, por ejemplo), para convertirse en la cifra de la enfermedad secular.

Aparte de los pasajes de la correspondencia donde Flaubert declara, por ejemplo, llevar en sí “la melancolía de las razas bárbaras, con sus instintos de migración y sus ascos innatos ante la vida” (Flaubert, 1989: 44), y de aquellos otros en los que se hace evidente que tenía la más aguda conciencia de la implacable caducidad de todo lo que existe (“Jamás he visto un niño sin pensar que se convertiría en un anciano, ni una cuna sin imaginar una sepultura. Contemplar una mujer desnuda me hace imaginar su esqueleto...” [1989: 24]), cabe preguntarse por la manera como este temple melancólico se inscribe y escribe en el cuerpo de su obra de ficción.

Quizás pudiera decirse que en el origen mismo de la novela, en cuanto género moderno, se puede reconocer una semilla de índole melancólica, asociada a la pérdida definitiva del patrimonio mítico, legendario y milagroso sobre el que había florecido la épica. De ahí su tendencia a hacerse cargo de un mundo que ha devenido prosaico. En la perspectiva de Martín Cerda, la orientación fundacional del género heredada de la obra de Cervantes recién habría sido retomada por “los grandes realistas ingleses del siglo XVIII... que dirigieron la mirada hacia los gestos más prosaicos de la vida cotidiana” (Cerda, 1981: 9). Tal mirada, en la historia de la novela, se vuelve explícita y particularmente intensa con la voluntad programática de la llamada literatura realista francesa del siglo XIX. Con todo, no es la mera descripción de la vida cotidiana y profana modernas lo que, a priori, equivale a la perspectiva melancólica como cifra anímica de un determinado mundo narrativo. Al respecto, conviene recordar la diferencia que algunos críticos han subrayado entre las miradas de Balzac y Flaubert. En la casi infinita galería de personajes que ofrece Balzac, se encuentra muchas veces la banalidad de las relaciones e ilusiones humanas. Pero esta vacuidad de lo humano no es más que un aspecto dentro de una constelación mayor de posibilidades. Flaubert, en cambio, hace de este vacío el contenido transversal de todo su mundo. La diferencia de perspectiva se traduce para Curtius en dos efectos distintos: “Balzac siente un ardiente interés por la vida y nos contagia su fuego, como Flaubert su náusea” (Curtius, 1989: 160).

No es sólo, pues, que la melancolía aparezca inscrita repetidas veces en la obra de Flaubert, como estado de ánimo recurrente de

un determinado personaje; por ejemplo, el de Frédéric Moreau en *La educación sentimental*. Ocurre, al mismo tiempo, que esta tristeza constituye, en parte, la unidad de perspectiva emocional que subyace a toda la escritura de Flaubert. Es significativo que la melancolía flaubertiana haya intentado resolverse, primero, a la manera romántica, en la construcción formalmente lírica o exaltada de un mundo alucinatorio, tal como puede observarse en la primera versión de *La tentación de San Antonio* (1849). Se sabe que Flaubert leyó el manuscrito de este texto a sus amigos Du Camp y Bouilhet, quienes en vez de aprobarlo, reaccionaron en la forma de una crítica demoladora (Cfr., Vargas Llosa, 1978: 51-57). Flaubert padece la crítica; esta primera desilusión literaria marca el hito de un giro decisivo en su manera de trabajar y viene a ser como la matriz del movimiento que se repite una y otra vez en el centro de su mundo narrativo: la expansión de la ilusión y su fracaso⁴.

El proyecto de *Madame Bovary*: un romántico que se castiga

El nuevo proyecto literario exigía de Flaubert el tener que comenzar a trabajar contra sí mismo, contra su tendencia natural hacia el lirismo romántico y la búsqueda nostálgica de mundos alternativos. Por eso es que el rendimiento de este cambio no podía sino contribuir a ese proceso que Hugo Friedrich señala como la “liquidación del romanticismo” (1969: 140). Con todo, habría que matizar la oposición tan categórica entre la estética romántica y los principios que movilizaron a los fundadores de la llamada “escuela realista”. Basta con pensar, por ejemplo, en el “Prefacio a Cromwell” (1827) de Víctor Hugo, considerado por la crítica como texto clave para la inteligencia del programa romántico francés. El manifiesto, en vez de oponerse a una poética de lo real, parece aportar sus rudimentos; pues entre las nuevas condiciones que introduce el cristianismo y sobre cuyo destino se funda la poesía romántica, a diferencia del

⁴ Léase, por ejemplo, el siguiente pasaje de *La educación sentimental*, relativo a la experiencia melancólica que se apodera del protagonista: “Entonces se acordó de aquella noche del invierno anterior, en que, saliendo de la casa de ella por primera vez, le había sido preciso detenerse: tan fuertemente palpitaba su corazón a la presión de sus esperanzas. ¡Todas habían muerto ya! // Algunas oscuras nubes ocultaban la luna; la contemplaba soñando con la magnitud de los espacios, con la miseria de la vida, con lo vacío de todo” (Flaubert, 2007: 102).

arte clásico, Hugo reconoce tres: la escisión entre finito e infinito, la expansión del “genio de la melancolía [...] y el demonio del análisis” (1989: 32). Aunque las primeras dos también condicionan el horizonte de la poética flaubertiana, es la vocación analítica del arte moderno lo que constituye el aporte y el germen estético-romántico singular que se emplazará, más tarde, en el centro del programa realista. En la perspectiva de Hugo, el destino del poema moderno se realizaría en la inclusión desprejuiciada de ese aspecto que el ideal clásico de la belleza había tendido a dejar en la sombra: lo feo, cuya modulación ejemplar, en el contexto romántico, sería lo grotesco. Pero esta voluntad crítica de hacerse cargo de la diversidad e imperfección de lo real, no se traduce en los términos de una pura representación de lo negativo. Es otra la tesis: “de la fecunda unión del tipo grotesco y del tipo sublime nace el genio moderno” (Hugo, 1989: 32). La eficacia del contraste, a juicio de Pablo Oyarzún, es de naturaleza dialéctica (2005: 122). Porque la inquietante presencia de lo grotesco al lado de los valores tradicionales, se resuelve en la manifestación de una nueva forma de belleza, nacida del conflicto. Y puesto que lo bello así pensado, en el plan teórico de Hugo, no se opone ahora a la verdad, lo negativo (el error, el mal, lo feo) vendría incorporado como un momento suyo.

Ahora bien, una de las piedras angulares de este modelo dialéctico es la pre-comprensión antropológica que aporta el punto de vista cristiano: “en la nueva poesía, mientras que lo sublime representará el alma tal como es, depurada por la moral cristiana, lo grotesco jugará el papel de la bestia humana” (Hugo, 1989: 39-40). En un mundo cada vez más secularizado, la vocación analítica del arte moderno no podía sino poner en crisis la dialéctica de las antípodas del romanticismo francés. Es lo que ocurre cuando Flaubert empieza a trabajar contra sí mismo. Al fijar la mirada sobre las relaciones de la vida cotidiana, su conciencia escéptica ya no encuentra ningún tipo demasiado alto, pero tampoco extraordinariamente bajo. La antítesis se disuelve en el encuentro con la banalidad de lo humano, transversal a todas las clases sociales, aunque aparentemente más visible en la pequeña burguesía de provincia. El mundo antitético de Hugo ofrece todavía rasgos asombrosos y extraordinarios. Con Flaubert, se afina la sensibilidad para la captación del hombre sin atributos (heroicos o monstruosos), que pulula y se hunde en la indiferencia de las masas modernas.

La paradoja de la novela

Pero el inicio del proyecto de *Madame Bovary* (1851-57), no sólo exigió de Flaubert una conversión de la mirada y, por tanto, de los materiales sobre los que ahora debía poner a prueba su oficio. Desde la escritura de la primera frase, Flaubert empieza a sufrir también, de manera ejemplar, una tensión extrema que sería –tomo la fórmula de Lukács– la paradoja de la novela⁵. Lukács piensa en la vocación problemática de la novela como género, en cuanto ejercicio de composición de una materia que se resiste a la naturaleza positiva inherente a toda forma. Los nuevos materiales de Flaubert agudizan la tendencia estructural de la novela hacia lo prosaico y, por tanto, ofrecen el mayor grado de resistencia a quien, desde antes de *Madame Bovary*, había depositado toda su fe en la fuerza positiva y redentora de las formas. Flaubert es absolutamente lúcido respecto de la paradoja en la que consiste su novela:

La vulgaridad de mi asunto me da a veces náuseas, y la dificultad de escribir bien tantas cosas tan comunes, en perspectiva aún, me espanta. Ahora he chocado con una escena de las más sencillas: una sangría y un desvanecimiento. Es muy difícil; y lo que es desolador es pensar que, incluso logrado a la perfección, no puede ser sino pasable, y nunca será hermoso, a causa del propio fondo. Hago una obra de payaso (Flaubert, 1989: 298).

La vulgaridad del asunto viene del encuentro de Flaubert con el empobrecimiento burgués de la vida social en su conjunto. Además, ocurre que este proceso histórico de banalización tiene para él las características de lo que Barthes denomina “un mal incurable” (2006a: 67). Pero la conciencia de la irreductible negatividad de los materiales, desata también en Flaubert una mayor lucidez frente al problema de la forma. En adelante, el estilo se convierte, de manera obsesiva y patológica, en el centro de gravedad de su literatura. En cierto sentido, la tendencia flaubertiana hacia el modo lírico-romántico representa un estadio primitivo, casi inconsciente, dentro

⁵ “Toda forma debe contener algún elemento positivo para adquirir la sustancia de la forma. La naturaleza paradójica de la novela se revela de manera sorprendente en el hecho de que el estado del mundo y el tipo humano que más se corresponde con sus requerimientos formales –para el que constituye la única forma adecuada– enfrenten al escritor con problemas prácticamente irresolubles” (Lukács, 2010: 116-117).

de su interminable búsqueda de la perfección formal. Sin embargo, constituye también el impulso siempre latente que, a partir de *Madame Bovary*, Flaubert entiende debe reprimir: para lograr el justo dominio formal de lo resistente. Se comprende mejor, ahora, la idea del escritor que empieza a trabajar contra sí mismo. El estilo que, penosamente, Flaubert fue haciendo suyo, como un objeto de propiedad, parece haber sido tramado contra ese impulso secreto de su naturaleza. Poco tiempo después de iniciado el nuevo proyecto, él mismo se encarga de subrayar la diferencia:

Estoy ahora en un mundo del todo distinto, el de la observación atenta de los detalles más chatos. Tengo la mirada puesta en los musgos mohosos del alma. De ahí a los resplandores mitológicos y teológicos de San Antonio hay mucho trecho. Y así como el tema es distinto, escribo con un estilo totalmente diferente. Quiero que no haya en mi libro un solo movimiento ni un solo comentario del autor (Flaubert, 1989: 170).

Se comienza a perfilar, así, uno de los principios rectores del estilo narrativo de Flaubert: el ocultamiento ideal de la subjetividad del autor detrás del mundo que él mismo describe. La obsesión de Flaubert por despersonalizar la obra (“Ningún lirismo, nada de comentarios, la personalidad del autor está ausente” [1989: 168]), aparte de mostrarse como el mecanismo represor de su romanticismo nativo, entronca también con una tendencia general de la novela decimonónica, cuya técnica, según Hugo Friedrich, empieza “a colindar [...] con la historiografía documental y [...] con el relato de la ciencia de la naturaleza” (1969: 136). En este sentido, el principio flaubertiano de la impersonalidad, se cultiva en beneficio de una descripción de lo real que, idealmente, pretende dar en el blanco de su objeto. Pero, como enseña el mismo Friedrich, “la objetividad ‘científica’ de Flaubert es algo esencialmente diferente del interés, por ejemplo, de Balzac por lo real. Éste procedía del deleite por la pluralidad de lo dado, mientras que en Flaubert la objetividad se nutre de un odio al hombre y a las cosas” (1969: 137). Sería, entonces, también este mismo odio el que se pretende enfriar mediante el desapego del narrador, para ensayar la ilusoria tarea de la descripción exacta. Es ilusoria, porque el sentimiento flaubertiano del vacío de

todo no puede dejar de contaminar su perspectiva, por más que ésta se ejercite en el distanciamiento de lo impersonal⁶.

Si el principio formal de la impersonalidad surge de la reacción contra un impulso romántico hacia el estallido orgiástico de la imaginación y como enfriamiento del humor nauseabundo de Flaubert frente a la viscosidad de la vida⁷, entonces, quizás pudiera pensarse, a modo de hipótesis, que el móvil de su estilo remite siempre a un complejo afectivo. El núcleo de este complejo ya ha sido señalado con el nombre de tristeza melancólica. La antigua y pluriforme tradición de la “melancolía poética”, en términos muy generales, muestra precisamente que el dolor sirve como resorte de la creación, pues todo el poder seductor de una obra de arte, cuya eficacia se traduce en la afirmación del sujeto, depende de su acertado dominio simbólico de la misma tristeza. Benjamin ha enseñado que la naturaleza de esta relación tradicional entre la melancolía y la obra es visiblemente dialéctica (1990: 17). Ahora bien, se podría decir que Flaubert todavía trabaja conforme a ese modelo. Pero ocurre que su literatura aparece también como la cifra ejemplar de una tensión cada vez más problemática en lo que atañe al destino dialéctico de la melancolía poética. En otras palabras, con Flaubert el esquema dialéctico se vuelve extremadamente frágil.

La fundación de una escritura artesanal

Dentro de la historia de la novela, la originalidad de la obra flaubertiana se relaciona con la crisis de una manera de hacer literatura que Barthes sitúa en el período de la escritura burguesa. La ruptura con este modelo, asociada a la conjunción de nuevos hechos históricos, entre los que cabe señalar la industrialización y “el nacimiento del capitalismo moderno” (Barthes, 2006a: 64), se produce en aquellos escritores que, como Flaubert, padecen “el estado burgués [como] un mal incurable” (2006a: 67). La experiencia melancólica

⁶ En esta línea, Curtius discute la pretensión “realista” del programa flaubertiano: “*L'éternelle misère de tout* – tal es el saldo que establece de la existencia humana. Ésta es su perspectiva. Él la da por una constatación objetiva, como si existiera una verdad objetiva acerca de la vida. Flaubert pretende que miremos a través de sus ojos. Su realismo es un nihilismo. En este mundo nada hay que sea edificante, ningún poder que nos eleve, ninguna fe y ninguna esperanza” (Curtius, 1989: 159-160).

⁷ “Tuve, de muy joven, un presentimiento completo de la vida. Era como el nauseabundo hedor que se escapa de una cocina por un tragaluz. No hace falta haber probado la comida para saber que te daría ganas de vomitar” (Barnes, 2009: 38).

de la irreductible negatividad del mundo hace que Flaubert se enfrente al problema de la justificación de la literatura: en su conciencia escéptica ya no aparece ninguna finalidad o contenido capaz de salvarla. La pérdida del sentido de los materiales desencadena el culto flaubertiano de la forma, que se realiza en la fundación de lo que Barthes entiende como una “escritura artesanal” (2006a: 67). Si este nuevo modelo rompe con la manera de trabajar de la escritura burguesa, es porque, en cierta medida, invierte el centro de gravedad de la literatura: la forma deja de ser un instrumento universal al servicio del pensamiento, “la vestimenta última (el ornamento) de las ideas y de las pasiones” (2006b: 193), y se convierte en un objeto de propiedad y responsabilidad individual sobre el que se debe trabajar para recién poder pensar. El arduo tallado de la forma es, a partir de ahora, la condición de posibilidad del pensamiento. En esta perspectiva, se entiende la precisión de Barthes: “a los ojos de Flaubert, desaparece la oposición misma de fondo y forma: escribir y pensar son una sola cosa” (2006b: 193).

Si el modelo dialéctico de la “melancolía poética” se fragiliza en la obra de Flaubert, es porque la superación artística de la tristeza depende ahora exclusivamente de la filigrana del estilo, tramada sobre un fondo que tiende a la dislocación de todo dominio formal. De ahí que el esfuerzo estilístico haya alcanzado con Flaubert una dimensión inédita. Es la dimensión de lo atroz, tal como se lee en la carta del 12 de septiembre de 1853:

¡Me da vueltas la cabeza de aburrimiento, de desánimo, de cansancio! He pasado cuatro horas sin poder hacer ni una frase. Hoy no he escrito ni una línea, o más bien, habré garabateado cien. ¡Qué trabajo atroz! ¡Qué fastidio! ¡Oh, el Arte, el Arte! ¡Qué es, pues, esta quimera rabiosa que nos muerde el corazón, y por qué? ¡Es una locura el tomarse tanto trabajo! (Flaubert, 1989: 324).

El dolor de la escritura tiene que ver con la resistencia de los materiales al destilado de la forma. Es la opacidad del mundo lo que exige de Flaubert el tener que comenzar a trabajar el lenguaje como un objeto de propiedad que vale por sí mismo: “vivir [su] estructura [...] como una pasión” (Barthes, 2006b: 194). La Forma (o la estructura Ideal del lenguaje) es esa quimera rabiosa que le muerde el

corazón. Es la mordedura ambigua del Arte que desata en él un amor ardiente, exclusivo y abnegado, como el de los místicos⁸, pero a la vez el sufrimiento desmedido o atroz. Y es que el dolor del esfuerzo estilístico forma parte de un destino concreto que Flaubert entiende en términos sacrificiales: “Si queréis buscar a la vez la Felicidad y la Belleza no alcanzaréis ni una ni otra, pues la segunda no llega más que mediante el sacrificio” (1989: 310). La vocación literaria, como pasión extrema, exige la anulación de la propia vida: el aislamiento despiadado, el asco propio de la lucidez y el peligro inminente del extravío. Todo en aras de esa quimera que aparece como un “pequeño fulgor en el horizonte” (310).

La novela como arte o el ejercicio de la corrección infinita

Es cierto que Flaubert, a veces, deja caer la sombra escéptica sobre este mismo fulgor, cuando precisamente se perfila en su conciencia en la forma del engaño, el espejismo, la ilusión: “sí, trabaja, ama el Arte. De todas las mentiras, aún es la menos engañosa” (1989: 31). Pero ocurre también, y con mayor frecuencia, que la correspondencia ofrece numerosos ejemplos sobre la conversión del espejismo en un principio trascendente, absoluto:

Eso somos nosotros, poceros y jardineros. Sacamos de las putrefacciones de la humanidad deleites para ella misma, hacemos crecer canastillas de flores sobre miserias amontonadas. El Hecho se destila en la Forma y sube a lo alto, como un puro incienso del Espíritu, hacia lo Eterno, lo Inmutable, lo Absoluto, lo Ideal (Flaubert, 1989: 350)⁹.

⁸ En la correspondencia, Flaubert tiende a vincular el sentimiento religioso de los místicos con el amor por el Arte: “La humanidad nos odia, no la servimos y la odiamos, pues nos hiere. ¡Amémonos, pues, en el Arte, como los místicos se aman en Dios, y que todo palidezca ante este amor! ¡Que las demás candelas de la vida (apestan todas) desaparezcan ante ese gran sol!” (1989: 307); “Se asombra uno ante los místicos, pero ahí está el secreto. Su amor, a la manera de los torrentes, no tenía más que un solo lecho, angosto, profundo, inclinado, y por eso lo arrastraba todo” (310).

⁹ Innumerables son los pasajes de la correspondencia en los que se puede confirmar la hipótesis de un culto flaubertiano del Arte o de la Forma. Añado al del cuerpo del texto este otro: “No hay que creer siempre que el sentimiento lo es todo. En las artes no es nada sin la forma. Todo esto para decir que las mujeres, que han amado tanto, no conocen el amor, por haber estado demasiado preocupadas con él; no tienen un apetito *desinteresado* por lo Bello. Para ellas siempre ha de estar ligado a algo, a un fin, a una cuestión práctica. Escriben para satisfacer su corazón, pero no atraídas por el Arte, principio absoluto en sí mismo y que no necesita más apoyo que el requerido por una estrella” (Flaubert, 1989: 41). Además, el lector puede confrontar la hipótesis en los siguientes pasajes: 31; 55; 56-57; 65; 307; 310.

La novela como arte, vale decir, como búsqueda de esa perfección formal eterna y necesaria que “no necesita más apoyo que el requerido por una estrella” (Flaubert, 1989: 41), es la manera flaubertiana de resolver el problema decimonónico del centro de gravedad de la literatura. Si bien responde a la crisis de la escritura burguesa, todavía no rompe el círculo “del patrimonio burgués, [pues] no perturba ningún orden” (Barthes, 2006a: 76), por más desencantado que sea su mundo. El orden al que remite el pensamiento de Barthes es el orden del lenguaje. En otras palabras, el modelo flaubertiano no disloca la estructura del lenguaje tradicional. Pero al trabajarlo como si fuera un objeto de propiedad que vale por sí mismo, sienta las bases para el arranque de las escrituras modernas, cuyo imperativo común será el acto fundacional de sus formas. Una de las paradojas de la respuesta de Flaubert consiste en haber influido en la proliferación y relatividad de las formas, desde una poética del estilo entendido como “valor trascendente a la Historia, tal como puede serlo el lenguaje ritual de los sacerdotes” (Barthes, 2006a: 76).

El destino paradójico de la literatura flaubertiana es también la paradoja de su pasión; el dolor de la escritura es el reverso de su fe en la Forma como principio absoluto. Lo atroz del trabajo hace sentir, una y otra vez, la ausencia de este lenguaje quimérico. Si el dolor del estilo es “infinito” (Barthes, 2006b: 191), es porque la Forma o la estructura Ideal del lenguaje no es más que la promesa o el espejismo siempre diferido para el peregrino en el desierto. Flaubert se precipita en el abismo del lenguaje, exigido por la resistencia de la materia que intenta dominar. La literatura se convierte para él en un ejercicio de corrección infinita. Barthes ha enseñado las dos roturas más visibles sobre las que este trabajo se abisma: las repeticiones de palabras y las transiciones del discurso. Para un escritor cuya obsesión estilística principal era lograr la más perfecta musicalidad en el artesanado de sus frases, la repetición fónica se convierte en algo “inaudito” que debe ser corregido mediante la sustitución de un fonema por otro más acertado en lo que al dominio del contenido se refiere. Si bien, en este punto, las posibilidades de corrección son limitadas, Barthes muestra que Flaubert introduce “el vértigo de una corrección infinita: lo difícil para él no es la corrección misma (efectivamente limitada) sino la marcación del lugar donde es necesaria” (2006b: 198). Las repeticiones se multiplican en el texto como sombras nunca del todo visibles, de manera que lo “inaudito”

anida en la escritura como una amenaza siempre latente. Flaubert padece el peligro del desequilibrio formal como algo tortuosamente irreductible.

El segundo punto vertiginoso en la búsqueda flaubertiana de la forma ideal, tiene que ver con el encadenamiento de las frases, párrafos, capítulos y partes del discurso en general. Barthes entiende que las articulaciones, en el caso de Flaubert, antes que responder al dominio de la lógica, se resuelven más primariamente de acuerdo con la ley de los significantes. Es la ley de la fluidez del discurso, del ritmo capaz de producir una suerte de encantamiento en los lectores, casi en forma independiente de los pensamientos que expresa. En este caso, Flaubert se queja a menudo de la rigidez autárquica de sus frases o párrafos y de la consiguiente falta de fluidez entre las partes del discurso. Sin embargo, él mismo atribuye ese carácter estático y autónomo al estilo que ha sido trabajado hasta la perfección¹⁰. Se introduce por segunda vez el vértigo de la corrección infinita: lo perfecto debe ser aflojado y desarmado una y otra vez para no perder el equilibrio rítmico de la composición.

La paradoja remite a un objeto lingüístico que se encuentra en el núcleo de la obsesión estilística de Flaubert: la frase. En su prosa, ésta se convierte en el centro de gravedad de la escritura: la “frase se da siempre como un objeto separado, acabado, se podría decir casi transportable, aunque nunca alcance el modelo aforístico pues su unidad no proviene de la clausura de su contenido sino del proyecto evidente que la ha fundado como objeto: la frase de Flaubert es una cosa” (Barthes, 2006b: 202). En este esfuerzo artesanal por hacer de la frase una cosa, se puede ver la fascinación flaubertiana por el rigor métrico y sintético del verso. De ahí que su proyecto literario se oriente contra el destino prosaico del género narrativo: en el intento de llevar la novela a la altura y dignidad de la poesía, e incluso más allá. En este sentido, Kayser llega a considerar las novelas de Flaubert como “obras de arte acabadas” (1981: 488). Sin embargo, añada también que su fórmula no podía sino ser abandonada en el devenir del género, “porque, en el fondo, esta actitud no es típicamente propia de la novela” (488).

¹⁰ “Cada párrafo es bueno en sí, y hay páginas perfectas, estoy seguro. Pero precisamente debido a eso, no funciona. Es una serie de párrafos modelados, completos, y que no montan unos sobre otros. Va a ser preciso desatornillarlos, aflojar las juntas, como se hace con los mástiles de barco cuando se quiere que las velas tomen más viento” (Flaubert, 1989: 252).

El destino crítico del eje realista de Flaubert

Es cierto lo que dice Kayser con relación al inevitable abandono del programa flaubertiano sensu stricto por parte de la novela en sus variaciones posteriores, sin perjuicio de la enorme influencia que también ejerció sobre este mismo destino. Pero hay algo en lo que Kayser no repara: la prefiguración de la crisis del modelo se encuentra en el propio Flaubert. Si se observa el desarrollo de lo que tiende a perfilarse como el eje realista de su literatura, vale decir, esa trilogía que se abre con *Madame Bovary* (1857), prosigue con *La educación sentimental* (1869) y remata en la obra póstuma *Bowward y Pécuchet* (1881), ocurre que se muestra como la radicalización progresiva de “la naturaleza paradójica de la novela” (Lukács, 2010: 116). Porque el culto de la forma no se resuelve en favor del encubrimiento de la negatividad que intenta dominar. La justa elaboración de lo resistente exige un perfecto equilibrio entre fondo y forma. Si lo negativo del fondo es inseparable de una melancolía del tiempo vacío, entonces éste debiese ocupar un lugar central en la realización de ese equilibrio. Es el protagonismo unitario del desgarrado y la inanidad temporales lo que Lukács celebra como la virtud fundamental de forma-y-contenido en la novela *La educación sentimental*. Contra las lecturas formalistas o idealistas que subrayan la potencia victoriosamente orgánica de la ficción, Lukács advierte que “de entre las grandes obras de este tipo –se refiere a las novelas cuyo sello común sería un cierto “romanticismo del desencanto”–, *La educación sentimental* parece ser la más carente de composición” (Lukács, 2010: 122). En otras palabras, Flaubert daría lugar a la experiencia de la monótona gravedad del tiempo escindido en la forma de lo fragmentario:

... no se evidencia allí ningún intento por contrarrestar la desintegración de la realidad exterior en partes heterogéneas y frágiles a través de algún tipo de reunificación o por reemplazar las partes ausentes o valencias de sentido a través de imágenes líricas de estados de ánimo; los fragmentos de realidad yacen ante nuestros ojos en toda su desnudez y aislamiento (Lukács, 2010: 122).

De esta manera, *La educación sentimental* aspiraría al equilibrio en la representación de un mundo desgarrado y vacío, donde los personajes sólo coinciden en su inanidad. En efecto, la expansión de la

ilusión romántica que inicialmente se desata en el protagonista en la forma de un amor ideal por la señora Arnoux, fracasa una y otra vez en el encuentro fallido con la banalidad y estupidez del mundo circundante, y lo que es peor aún, termina hundiéndose en el mismo desierto de las relaciones humanas. En esta perspectiva, *La educación sentimental* progresa, más allá de *Madame Bovary*, sobre todo en la incorporación formal de la resistencia de los materiales. Por eso es que la novela, a diferencia de *Madame Bovary*, tiende a desinflar y adormecer el efecto de involucrimiento dramático, pinacular, en virtud de su paradójica fragmentación monotonal, ejemplarmente indiferente a casi todo centro temático de gravedad. Flaubert fue consciente del carácter cada vez más “desértico” de su mundo narrativo:

[*La educación sentimental*] Es demasiado verídica, y desde el punto de vista estético le falta la falsedad de la perspectiva... Toda obra de arte ha de tener una punta, un pico, ha de formar una pirámide, o bien la luz ha de caer en un punto de la esfera. Y de todo esto nada existe en la vida. Pero el arte no es la naturaleza. Nada hace, creo, ni nadie ha ido en cuanto a honradez más allá (citado por Lukács, 1966: 181-182).

La ambigüedad de la autocrítica consiste en la oscilación entre la defensa de los artilugios del arte y el valor de verdad que Flaubert le atribuye al trabajo de *La educación sentimental*. En la poética de Hugo, semejante valor resulta del destino analítico del arte moderno. Quizás pudiera pensarse que es esta misma vocación la que se intensifica en el proyecto de obra final, haciendo estallar el modelo puramente narrativo de las novelas anteriores. Y es que la narración literalmente se detiene en *Bouvard y Pécuchet*: constituye tan sólo el prólogo de un libro cuya segunda parte no es más que una enorme colección de citas tomadas de distintas fuentes. Ocurre, además, que el propio mundo narrativo de *Bouvard y Pécuchet* lleva hasta el extremo esa tendencia general de la novela decimonónica que consiste en aproximarse a la historiografía documental y al relato de la ciencia de la naturaleza. Pero este último recurso ya no está tanto al servicio de la descripción exacta de un determinado fenómeno narrativo: ahora la objetividad “científica” de Flaubert trabaja como parodia de sí misma. Y es que el argumento narrativo sirve como sangrienta caricatura de la ideología del Progreso de la inteligencia

humana. El esquema flaubertiano de la expansión de la ilusión y su fracaso toma en *Bouvard y Pécuchet* una dimensión monstruosa, en la delirante e infeliz aventura técnica, científica y humanística de los dos personajes que, después de naufragar en casi todos los proyectos, deciden retomar su antiguo oficio de copistas. Esta vez para copiar, tal como lo hiciera Flaubert durante toda su vida, una caótica colección de fragmentos a la manera de pruebas de la incurable banalidad, arbitrariedad y tontería humanas¹¹ 

¹¹ Con todo, aparentemente Flaubert nunca rechazó el carácter redentor de las potencias del Arte. Junto con la fe en la naturaleza salvífica del Arte, habría que agregar que nunca abandonó tampoco su poética del estilo entendido como un valor Absoluto. En 1876, cuatro años antes de morir, le escribe a George Sand: "Recuerdo haber tenido palpitaciones, haber sentido un placer violento contemplando un muro de la Acrópolis [...] Me pregunto si un libro, independientemente de lo que diga, no puede producir el mismo efecto. En la precisión de su armado, la rareza de los elementos, el pulimiento de la superficie, la armonía del conjunto, ¿no existe acaso una virtud intrínseca, una especie de fuerza divina, algo de eterno como un principio?" (citado por Valdés, 2005: 11).

Referencias

- Barthes, Roland (2006a). *El grado cero de la escritura: seguido de Nuevos ensayos críticos*. México D. F.: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (2006b). "Flaubert y la frase". En: *Nuevos ensayos críticos*. México D. F.: Siglo XXI.
- Barnes, Julián (2009). *El loro de Flaubert*. Barcelona: Anagrama.
- Benjamin, Walter (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.
- Cerda, Martín (1981). "Prólogo". En: *El picadero de Adolfo Couve*. Santiago de Chile: Pomaire.
- Curtius, Ernst Robert (1989). "Reencuentro con Balzac". En: *Ensayos críticos acerca de la literatura europea*. Madrid: Visor.
- Flaubert, Gustave (1980). *Madame Bovary*. Madrid: Alianza.
- Flaubert, Gustave (1989). *Cartas a Louise Colet*. Madrid: Siruela.
- Flaubert, Gustave (2007). *La educación sentimental*. Barcelona: Mondadori.
- Flaubert, Gustave (2009). *Bouvard y Pécuchet*. Barcelona: Mondadori.
- Friedrich, Hugo (1969). *Tres clásicos de la novela francesa*. Buenos Aires: Losada.
- Hugo, Víctor (1989). "Prólogo a Cromwell". En: *Manifiesto romántico*. Barcelona: Península.
- Hölderlin, Friedrich (2001). *Ensayos*. Madrid: Hiperión.
- Kayser, Wolfgang (1981). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.
- Lukács, Georgy (1966). "¿Narrar o describir?". En: *Problemas del realismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Lukács, Georgy (2010). *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Godot.
- Oyarzún, Pablo (2005). "Víctor Hugo y lo grotesco". En: *Revista de Teoría del Arte*, Vol. 12, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, pp. 105-137.
- Valdés, Adriana (2005). "Prólogo". En: *Cuando pienso en mi falta de cabeza*, de Adolfo Couve. Santiago de Chile: Planeta.
- Vargas Llosa, Mario (1978). *La orgía perpetua*. Barcelona: Bruguera.

Andrés Holguín et la poésie française: une brève lecture de Mallarmé en traduction*

Recibido: 28 de enero 2015 | Aprobado: 21 de mayo de 2015

DOI: 10.17230/co-herencia.12.22.4

Claudine Lécrivain**

claudine.lecrivain@uca.es

Resumé

La réception en Espagne de l'œuvre de Stéphane Mallarmé s'organise en quatre moments centraux, marqués par un certain succès critique et par la circulation de traductions en espagnol. Entre 1940 et 1960, Mallarmé figure dans l'anthologie *Poesía Francesa* du poète colombien Andrés Holguín (1954), anthologie qui présente l'intérêt d'une articulation permanente entre les poèmes traduits et les notices introductrices sur chaque poète retenu, qui développe ainsi deux niveaux de réception critique et de (re) présentation de la poésie française. L'article analyse dans un premier temps l'environnement socioculturel lors de la parution du recueil : climat culturel de l'époque, situation de l'édition, certaines circonstances de l'élaboration de cette anthologie, réflexions sur la traduction en vigueur à l'époque, etc. La deuxième partie cerne l'identité d'Andrés Holguín et ses objectifs, ainsi que les caractéristiques de l'anthologie. Et pour finir, dans un troisième temps, l'article aborde la présence fondue de Mallarmé à l'intérieur du recueil, les commentaires critiques d'Holguín ainsi que les grands traits du transfert textuel des trois poèmes retenus et traduits.

Mots-clés:

Traduction poétique, Andrés Holguín, Stéphane Mallarmé, anthologie.

Andrés Holguín and French poetry: A Brief Reading of Mallarmé in Translation

Abstract

The Spanish reception of Stéphane Mallarmé's works revolves around four key-moments characterized by a certain critical success and the circulation of translations in Spanish. Between 1940 and 1960, Mallarmé's poetry appeared in the Anthology *Poesía Francesa* edited by the Colombian poet Andrés Holguín (1954). What is interesting in this anthology is that it presents a permanent articulation between the translated poems and introductory notes about each poet. Accordingly, it develops two levels of critical reception and (re)presentation of French poetry. First of all, this article analyses the socio-cultural environment in which the anthology was published: the cultural atmosphere, the situation of literary publishing, some circumstances surrounding the elaboration of the anthology, reflections about translation during this period, etc. Second, the article seeks to shed light on Andrés Holguín's identity and his objectives as well as the specifics of the Anthology. Finally, the article tackles Mallarmé's "dissolved" presence in the collection, Holguín's critical commentaries and the most important features of the textual transfer of the three translated poems.

Key words

Poetic translation, Andrés Holguín, Stéphane Mallarmé, anthology.

* Cet article est l'aboutissement de mon intervention lors de la Journée d'études sur «Mallarmé en traduction», organisée par Annick Allaigre et Pascale Thibaudeau (axe *Transferts textuels et migrations esthétiques* de l'Université Paris 8) le 7 décembre 2013. La première ébauche a été publiée sous forme de 'work in progress' dans *Travaux et Documents Hispaniques*. Voir Lécrivain (2013-2014).

** Maître de conférence (Universidad de Cádiz-Espagne). Membre du groupe de recherche *Literatura, imagen y traducción* (HUM-120).

La réception à l'étranger de l'œuvre du poète Stéphane Mallarmé, inséparablement attaché à la poésie française et au symbolisme, a été marquée pendant plus d'un siècle soit par l'ignorance, soit par un certain succès critique, soit par la circulation de traductions. En Espagne et jusqu'à la fin du XX^e siècle, la réception s'organise en quatre moments centraux, délimités par un ensemble de circonstances littéraires et historiques (Lécrivain, 2000: 65-77; Navarro, 2000: 87-100). La présente étude prétend tout d'abord approfondir le panorama de la diffusion de l'œuvre mallarméenne en traduction, ébauché il y a quelques années (Lécrivain, 2000), en s'intéressant à l'époque allant de la fin de la Guerre Civile espagnole (1939) à la fin des années 1960, et notamment à l'anthologie de *Poesía francesa* publiée en 1954 par le poète colombien Andrés Holguín. La nationalité du traducteur pose une fois de plus la complexité des délimitations des études de réception dans l'espace littéraire hispanique. Cependant pour des raisons opérationnelles, et dans le cadre d'un projet qui vise plus spécifiquement la réception en Espagne, je ne n'envisagerai ici que de façon marginale le rayonnement hispano-américain de la publication. Bien évidemment, il serait fort intéressant d'analyser en détail la réception de cette même anthologie en Colombie afin d'établir éventuellement des points de divergence ou de convergence. Le second objectif est d'étudier plus précisément les transferts textuels qui résultent de l'opération traduisante car le recueil offre l'intérêt d'une articulation permanente entre les poèmes traduits et la notice introductrice sur Mallarmé, développant ainsi deux niveaux de réception critique et de (re)présentation de la poésie française, et de la production poétique mallarméenne.

Les traits essentiels de mon étude seront donc les suivants : dans un premier temps, l'environnement socioculturel lors de la parution du recueil (climat culturel de l'époque, situation de l'édition, horizon anthologique et traductif de la société réceptrice ...); un deuxième point concernera l'identité du traducteur, ses propres horizons anthologique et traductif, et la réception critique du recueil; et finalement une troisième section où j'aborderai plus spécifiquement la présence fondue de Mallarmé à l'intérieur du recueil, les commentaires critiques d'Holguín ainsi que les grands traits du transfert textuel des trois poèmes retenus et traduits, "la manière dont, d'une part, le traducteur va accomplir la translation littéraire, d'autre part, assumer la traduction même, choisir un «mode» de traduction», une «manière de traduire»" (Berman 1995: 76).

Pendant la période mentionnée, face aux 5 anthologies consacrées à Verlaine entre 1944 et 1953, seulement deux anthologies (les premières) seront consacrées à Mallarmé: l'anthologie bilingue de Xavier de Salas (1940) et l'anthologie de textes en prose d'Agustín de Esclasans (1942). En 1947, le poète Vicente Gaos publie de son côté un article sur Mallarmé, «poète passionné»^{*1}: il s'agit d'une brève étude qui porte sur trois poèmes ('Brise Marine', 'Renouveau', 'Tristesse d'été') et revendique une facette du poète non conforme aux clichés traditionnels de poète froid, géométrique, cérébral (*Ínsula*, 1947, n° 17). Aux alentours des années 1950, deux poèmes sont également publiés dans des revues littéraires: *Acanto* et *Platero Revista Literaria Gaditana*². Plus tard, sera réédité le recueil *Antología de poetas franceses* (1958)³, initialement publié en 1929, dans lequel figurait un poème de Mallarmé. C'est donc entre temps, en 1954, qu'Andrés Holguín publie à Madrid, aux éditions Guadarrama, l'anthologie *Poesía Francesa* dans laquelle il inclut 3 poèmes de Mallarmé.

Mon analyse s'intègre dans le cadre des études descriptives et interculturelles de la traduction. Visant à analyser les idéologies et les doxas qui sous-tendent l'ouvrage d'Holguín, elle portera sur l'horizon anthologique et traductif des années 1950, la position anthologique et traductive d'Holguín (Berman, 1995: 16). Je m'appuierai en partie sur les observations de l'École de la Manipulation (Lefevre (1992), Toury (1995), Hermans (1999)) qui portent, d'une part, sur la traduction en tant que produit, s'inscrivant ainsi dans une perspective historique, et qui, d'autre part, portent sur le processus de la traduction, les stratégies mises en place par le traducteur, au-delà de jugements sur des critères d'exactitude ou de fidélité. Les deux projets, anthologique et traductif, répondent aux différentes normes mises en avant par l'École de la Manipulation:

-les «normes préliminaires», concernant les choix éditoriaux des œuvres à traduire et les stratégies employées globalement dans un ensemble de politiques traductives;

¹ Dans le présent article, la version française des textes en espagnol due à mes soins sera suivie de *.

² 'Angoisse', 'Renouveau' et 'Apparition' traduit par Carlos Edmundo de Ory, *Acanto*, n° 10, Madrid, 1947. La traduction de 'Angoisse' sera publiée par la suite dans *Platero*, n° 13, janvier 1952. 'Les fenêtres', poème traduit par J. M. Caballero Bonald, sera publié dans *Platero*, n° 4, avril 1951.

³ Sélection et traduction de Luis Guarnier.

- les «normes initiales», concernant les options et les approches individuelles du traducteur (à dominante sourcière ou cibliste);
- les «normes opérationnelles» concernant les décisions traductives lors du processus de traduction.

L'horizon anthologique et traductif

L'horizon anthologique

Les années 1950 marquèrent en quelque sorte la fin des années 'grises' de la décennie immédiatement postérieure à la Guerre Civile (1936-1939), caractérisées par une longue récession économique, un nombre restreint d'échanges commerciaux internationaux, un marché éditorial limité et paralysé, et une forte augmentation du prix des livres (Sánchez Vigil, 2009: 107), allant de pair avec la rareté et la mauvaise qualité du papier qui ne pouvait être importé (Moret, 2002: 21). L'Espagne de cette période émergeait donc peu à peu de son isolement : en 1950 prend fin le boycott international décrété par l'ONU (1946), et s'amorce alors l'intégration économique et militaire dans le bloc occidental, accompagnée d'une certaine libéralisation de la vie universitaire et culturelle.

En 1953, Manuel San Miguel, prêtre sécularisé, fonda, à Madrid, les éditions Guadarrama (Moret, 2002: 152), où fut publiée l'anthologie *Poesía Francesa*. Son fonds était majoritairement religieux, mais sa réputation s'accrut peu à peu dans les milieux intellectuels suite à la publication, entre autres, d'ouvrages portant sur l'histoire de la littérature (Escolar Sobrino, 1998: 316), qui lui permirent un chiffre d'affaires en constante progression (Sánchez Vigil, 2009: 119). La nationalité colombienne d'Eduardo Caballero Calderón, co-fondateur⁴ des éditions Guadarrama, semble être le chaînon qui explique la collaboration d'Holguín.

Les échanges littéraires entre la France et l'Espagne depuis le XVIII^e siècle constituent un grand axe de communication culturelle. Les transferts culturels, intenses et complexes, les séjours des écri-

⁴ <http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/eduardo-caballero-calder%C3%B3n-cronolog%C3%AD-de-su-vida-y-obra> Site consulté en décembre 2013 : Caballero Calderón vécut en Espagne entre 1946-1948 et entre 1952-1956. Il y exerçait comme correspondant du journal colombien *El Tiempo*. Il publia de son côté trois ouvrages aux éditions Guadarrama.

vains français en Espagne ou espagnols en France, les études qui leur sont consacrées dans les nombreuses revues littéraires, l'intérêt pour les mouvements d'avant-garde ainsi que l'intensité des traductions de la poésie française ont été amplement signalées et étudiées à différentes époques⁵. La Guerre Civile n'introduit pas de rupture notable dans la lignée du prestige dont jouissait traditionnellement en Espagne les écrivains français avant la guerre (Blanch, 1976: 180-195 et 305), et à partir de 1940, les traductions de poésie en langue française ressurgissent progressivement, en tant que pratique 'intériorisée' par les milieux intellectuels. Cependant à cette époque, l'Institut National du Livre Espagnol mit en place, à travers la censure, un programme de limitation des traductions et défense de l'autarcie culturelle (cf. Larraz, 2010). Parallèlement, la vie littéraire et culturelle espagnole, et dans une moindre mesure la française, étaient fortement marquées par un réseau de relations avec les pays hispano-américains, et de nombreux écrivains prirent part à la vie littéraire de plusieurs pays, tout en exerçant leur métier de diplomate, journaliste ou traducteur. La réception de Mallarmé en Espagne et celle qui eut lieu dans les pays hispano-américains sont donc étroitement imbriquées. D'autre part, les relations éditoriales entre l'Espagne, la France et certains pays latino-américains (entre autres l'Argentine et le Mexique) sont également fortement brassées dès la fin du XIX^e siècle, époque à laquelle le marché y était contrôlé par les éditeurs français. Les deux guerres mondiales permirent aux éditeurs espagnols de s'ouvrir à ces marchés, et par la suite à la fin de la guerre civile certains éditeurs espagnols s'exilèrent dans ces pays pour y exercer leur métier, ou bien en France où ils ouvrirent des librairies qui offraient souvent des ouvrages en provenance des pays hispano-américains.

La précarité économique peut expliquer la publication de traductions à cette époque: les éditeurs semblaient s'intéresser aux ouvrages exempts de droits d'auteurs, notamment les auteurs étrangers du domaine public. En France, la loi du 14 juillet 1866, sur les droits des héritiers et des ayants-cause des auteurs, établissait un délai de 50 ans après le décès de l'auteur. Plus de la moitié des auteurs inclus dans *Poesía francesa* appartenaient donc au domaine public, et il est

⁵ Voir, entre autres, la bibliographie sur les relations littéraires entre la France et l'Espagne (1900-1930), dans Blanch (1976), Gallego Roca (1996), Lafarga - Pegenaute (2009: 408-422).

plausible de penser que le paiement des droits de traduction n'ait pas été envisagé pour le reste des auteurs, au regard, entre autres, de la difficulté de l'accès aux devises étrangères à l'époque (limitation des échanges commerciaux avec l'extérieur, due à une politique délibérée d'autarcie qui prit fin vers 1959). Le format anthologique réduirait alors considérablement les risques légaux concernant les droits, de par la multiplicité des auteurs, le nombre réduit de poèmes pour chacun d'entre eux et la disparité des maisons d'éditions. Mais cela ne reste qu'une hypothèse.

En 1954, la censure était toujours en vigueur⁶ afin de doter le pays d'une morale catholique irréprochable et de propager la doctrine du parti nationaliste. Entre 1939 et 1966, l'examen préalable du manuscrit était obligatoire et pouvait donner lieu à trois verdicts différents: autorisation pure et simple, autorisation soumise à conditions, refus (Navarro, 2011). On pourrait alors penser qu'une anthologie de poésie française, incluant un large éventail de poètes, ne présentait pas de risques majeurs de rejet total ou partiel. La consultation du dossier de censure de cet ouvrage (n°4381-54, Archive Général de l'Administration (AGA) à Alcalá de Henares) révèle une brève description du contenu et une simple autorisation⁷. Une précision sur la fiche descriptive de l'ouvrage, présentant Holguín comme Secrétaire de l'Ambassade de Colombie au Saint-Siège n'est peut-être pas tout à fait étrangère à cette autorisation. Bien entendu, ce contrôle officiel, préalable à toute publication, avait comme conséquence directe une pratique de l'autocensure de la part des éditeurs et éventuellement des traducteurs, assez difficile à cerner ici. L'absence de normes de censure et de critères objectifs laissait les éditeurs face à un doute constant sur le caractère publiables ou non des œuvres envisagées (Larraz, 2010: 55). Pour déterminer l'existence d'une autocensure il serait nécessaire de consulter d'éventuels manuscrits ou épreuves, ce que je n'ai pu entreprendre.

La collection anthologique (pratique proche d'une «pulsion anthologique» selon N. Ly (2000: 35) a toujours été un genre très

⁶ Cf. Ruiz Bautista (2008); ainsi que les 4 chapitres concernant la censure franquiste dans Ballard (2011).

⁷ Demande effectuée au nom des éditions Castilla (et non Guadarrama), pour un volume de 540 pages, un tirage de 2 500 exemplaires à un prix de vente de 150 pesetas. L'autorisation est apportée par le Lecteur n° 26 qui appose une signature plus ou moins lisible (Batanero). L'autorisation de circulation s'est faite en deux temps (13 juillet 1954 pour les premières 221 pages, et 6 septembre 1954 pour le reste du volume).

apprécié en Espagne, tout du moins des éditeurs, aboutissant à une extraordinaire variété depuis le XVIII^e siècle: 362 volumes comportent le terme «anthologie» dans les années 1940, et 515 dans les années 1950 (Seruya, 2013: 2). Cependant, le recueil *Poesía Francesa* –de caractère général et national puisque consacrée à ce qui est présenté comme la ‘poésie française’–, mis au point par un poète colombien met en évidence une question territoriale assez difficile à démêler, comme souvent en ce qui concerne les relations littéraires espagnoles et hispano-américaines. L’analyse de ce type d’ouvrage, au vu de la multiplication des paramètres dont il faudrait tenir compte, est évidemment complexe. En ce sens, la présente étude est manifestement incomplète, puisqu’il est mal aisé de déterminer à quel point Holguín, anthologue et traducteur colombien, put être marqué par le discours «historique, social, littéraire, idéologique, sur la traduction (et l’écriture littéraire)» en vigueur dans la société réceptrice (Berman, 1995: 74). Il est mal aisé de déterminer quels discours purent éventuellement orienter ses pratiques et stratégies destinées à l’acceptabilité de l’ouvrage. Le recueil de plus de 200 poèmes traduits et 88 études préliminaires laisse hasarder un projet de longue haleine, entrepris bien avant la création des éditions Guadarrama, et probablement pour une publication en Colombie.

Avancer ici les motifs de la publication d’une anthologie de poésie française est assez aventureux, cependant j’esquisserai quelques ébauches d’hypothèses. La forme libre de l’anthologie permet la multiplication des éditions, car elle ne clôt pas le choix des textes. Outre les aspects économiques mentionnés plus haut, le caractère collectif d’une anthologie était généralement commode pour les éditeurs (Bayo, 1994: 57), car la dissolution des individualités permettait un positionnement éclectique et peu risqué, atténuant d’éventuelles ‘antipathies’ individuelles officielles⁸ de la censure. Bayo (1994: 57-58) signale également la rentabilité des anthologies à une époque marquée par un nombre restreint de lecteurs : l’acquisition de livres s’avérant encore difficile, celles-ci facilitaient l’accès à de nombreux auteurs et présentaient des risques commer-

⁸ En témoigne l’inclusion d’un court fragment des *Chants de Maldoror* de Lautréamont, alors que la publication de l’ouvrage était toujours ‘déconseillée’ par les censeurs en 1968 (Navarro, 2011: 267), ainsi que l’inclusion de poèmes de Victor Hugo, dont les romans subissaient encore les conséquences de la censure (la traduction des *Misérables* obtint l’autorisation de circulation en 1959).

ciaux moins élevés que la publication de recueils d'un seul auteur. Ce recueil pouvait donc s'inscrire dans l'horizon d'attente d'un public lettré potentiel qui s'intéressait également à l'histoire de la littérature. Les dossiers de censure contigus à celui de ce recueil concernent des romans de toutes sortes et ne dépassent guère des tirages de 500 exemplaires. Le tirage élevé prévu (2.500 exemplaires) pourrait alors indiquer que l'éditeur ait contemplé des possibilités d'exportation.

Quant à la spécificité française du recueil, là encore j'avancerai quelques ébauches d'arguments. Les poètes ayant survécu à la guerre et n'ayant pas abandonné l'Espagne étaient assez peu nombreux et leurs œuvres étaient souvent déjà publiées par d'autres maisons d'éditions. Il semble alors assez naturel qu'un éditeur à ses débuts se tourne vers du 'matériel d'importation'. Il est également plausible d'avancer des raisons idéologiques qui, à mon avis, vont au-delà d'un intérêt spécifique et concret envers la culture française. L'idéologie nationaliste du régime franquiste exaltait une Espagne traditionaliste, accompagnée d'une évocation mythique d'un passé glorieux, avec un slogan «*España una, grande y libre*» insistant sur l'unité et la grandeur du pays.

Conséquemment le caractère national français de l'anthologie *Poesía francesa* venait transposer dans le champ littéraire, en une sorte de miroir, une vision idéologique de la nation, de son histoire, de ses racines, de sa continuité, une exaltation d'un sentiment national, l'expression d'un «génie», voire d'une certaine «grandeur». Dans la lignée du discours officiel de l'époque concernant la nation espagnole, *Poesía francesa* renforçait symboliquement un système de valeurs, un modèle d'affirmation ou d'exhibition autour d'une identité nationale, alliant la tradition poétique à l'histoire, alliant les textes représentatifs, les valeurs sûres des grands poètes et des grandes œuvres à la ligne ininterrompue des commentaires et des contextualisations littéraires et historiques.

L'horizon traductif

L'École de la Manipulation considère que les théories de la traduction ainsi que la fonction de la traduction dans la culture réceptrice jouent un rôle déterminant dans les caractéristiques de la traduction en tant que produit, ainsi que dans les procédés mis en

place par le traducteur. Dans le cas présent, la contextualisation des opérations effectuées lors du processus traducteur s'avère difficile, car le traducteur se situait hors de la culture d'origine et de la culture réceptrice, et l'ensemble de plus de 200 poèmes avait sans doute été traduit sur une période assez longue, sans qu'il y ait probablement eu intention initiale de publication sur le territoire espagnol. Néanmoins, je rappellerai ici le discours ambiant sur le traduire en Espagne et en France, qui structure traditionnellement l'espace où les médiateurs littéraires se situent. Holguín, au vu de sa trajectoire dans un espace transnational, pouvait vraisemblablement le connaître.

Se rapportant au modèle philologique rattaché au concept de l'intraduisibilité, ce discours restait fondé sur le caractère individuel et insondable de la création littéraire rendant imparfaite l'expression de formes esthétiques à l'œuvre dans une autre langue, ainsi que sur l'impossibilité de percevoir la traduction comme texte porteur de 'beauté' littéraire. L'essai le plus connu en espagnol était certainement *Misería y esplendor de la traducción* (1940)⁹ du philosophe José Ortega y Gasset, qui considérait le traducteur comme un créateur se devant d'attirer le lecteur vers la langue de l'auteur, en poussant jusqu'à la limite la tolérance grammaticale de la langue réceptrice. Il incluait dans un genre à part les traductions, considérées comme des commentaires, des mouvements d'approche vers l'œuvre originale. De son côté, Francisco Ayala envisageait la possibilité d'introduire des ruptures dans la langue réceptrice, et proposait une démarche à tendance littérale modérée afin que le texte traduit ne dénature pas l'original, soulignant néanmoins à plusieurs reprises que la traduction littéraire, activité de création, doit être l'œuvre d'un écrivain¹⁰. Sur ce point, il coïncide avec les réflexions que Valéry Larbaud développa dans *Sous l'invocation de Saint Jérôme* (1946: 69) où la traduction littéraire est assimilée à une lecture productive permettant de s'appropriier plus complètement un ouvrage, bien que demeurant toujours une réussite partielle: «par les équilibres que nous trouvons, nous transfusions une part plus ou moins grande, –jamais la totalité– d'un courant vital dans un tissu composé d'éléments verbaux» (1946: 78).

⁹ Publié à l'origine sous formes d'articles dans le quotidien *La Nación* à Buenos Aires, en 1937.

¹⁰ Articles également publiés dans le quotidien *La Nación* à Buenos Aires (1946-1947), repris sous forme d'essai (1965) *Problemas de la traducción*.

Finalement, viennent s'ajouter des considérations sur la langue française, parfois perçue comme un écueil à la traduction poétique, aussi bien à partir du français (Reyes, 1932: 192)¹¹, que vers le français (pour Ortega y Gasset, de toutes les langues, celle qui facilite le moins la tâche du traducteur est la langue française (1940: 452)).

L'anthologue et traducteur: Andrés Holguín (1918-1989)

Après avoir abordé les horizons culturels dans lesquels s'intègre la publication du recueil *Poesía Francesa*, je me pencherai sur la figure de l'anthologue et traducteur, et préciserai les caractéristiques de l'anthologie.

Andrés Holguín, diplomate, juriste, critique littéraire, essayiste, poète et professeur de littérature, fonda et dirigea la revue *Razón y Fábula*, ainsi que deux associations de diffusion culturelle: *El Muro Blanco* (en 1970) et *El Arké* (en 1980). Il publia pendant plusieurs années une chronique intitulée *Temas Inesperados* dans le supplément du dimanche du quotidien colombien *El Siglo*. Il semble avoir découvert la littérature française très tôt en Colombie, alors même qu'il était étudiant en droit.

Comme de nombreux intellectuels hispano-américains, il séjourna en France, et dans son cas, en tant que Conseiller de l'ambassade de Colombie à Paris, dans les années 1940, et il y fit la connaissance de nombreux écrivains et poètes, et put rassembler de nombreux documents¹². Holguín n'est donc pas étranger à la longue tradition hispano-américaine qui, depuis le XIX^e siècle, s'intéressait à la langue française comme trait distinctif d'une bonne formation et/ou comme instrument contribuant au développement des nouvelles Républiques latino-américaines, soit par le biais de l'écriture en français, soit comme moteur d'émancipation littéraire par le biais de la traduction¹³. Dans un commentaire autobiographi-

¹¹ «Resulta difícil encerrar en un molde castellano de iguales dimensiones que le molde francés todo el contenido del poema. Esto lo saben cuantos han hecho traducciones poéticas del francés al castellano».

¹² <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-445874> Site consulté en octobre 2013.

¹³ Voir Eymar (2011), Tazuin-Castellanos (2013).

que intitulé «El recuerdo de los libros y yo» (publié le 8 juillet 1973, dans le quotidien colombien *El Siglo*)¹⁴, Holguín se décrit comme adolescent lisant sans cesse de la poésie, en vers ou en prose, de poètes colombiens et français, et fait état de sa fascination pour *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire qu'il apprenait, se récitait sur le chemin de l'école, et traduisait de manière assez sommaire.

Outre les poèmes et essais¹⁵, il est aisé d'apprécier deux grandes activités dans l'œuvre d'Andrés Holguín: la traduction de poésie et d'essais d'auteurs français¹⁶, ainsi que la confection d'anthologies, notamment de poésie colombienne¹⁷, voire de sa propre production poétique (*Nueva Aventura y otros poemas*). Il s'inscrit ainsi dans une tradition colombienne d'une part de traduction des œuvres de poètes européens et américains amplement établie au XIX^e siècle (Karsen, 1985) et d'autre part de confection d'anthologies, tradition partiellement abordée par Héctor H. Orjuela dans *Las antologías poéticas de Colombia. Estudio y Bibliografía* (Instituto Caro y Cuervo, 1966). Orjuela y répertorie 389 anthologies exclusivement sur la poésie colombienne depuis l'époque coloniale jusqu'à 1964, signalant que leur publication en dehors du territoire national n'avait rien d'exceptionnel. L'abondance d'anthologies poétiques, anthologies commentées et anthologie critiques dans l'espace littéraire colombien et dans l'espace littéraire espagnol semble donc converger. Cette constatation renforce l'idée qu'Holguín souhaitait probablement publier le recueil *Poesía Francesa* en Colombie où il s'insérerait parfaitement dans la tradition anthologique, mais qu'il pouvait tout aussi bien s'intégrer dans le champ littéraire espagnol, où ce format était lui aussi fréquent, comme nous l'avons signalé plus haut.

Gallego Roca (1994) remarque que la condition de traducteur et d'anthologue semble coïncider avec des périodes de changements dans l'histoire littéraire, et que l'anthologie de traductions propose

¹⁴ <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/autobiog/auto56.htm> Site consulté en octobre 2013.

¹⁵ <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/autobiog/auto56.htm> Site consulté en octobre 2013.

¹⁶ Valery (1944): *4 maestros franceses: Stendhal, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé*. Bogota: Librería Suramericana; (1954) *Poesía francesa. Antología*. Madrid: Ediciones Guadarrama, rééditée en Colombie en 1977 et en 1995; (1968) *La poesía de François Villon, Ensayo biográfico-crítico y traducciones*. Universidad de los Andes; (1976) Baudelaire, *Las flores del mal*, Instituto Colombiano de Cultura, Subdirección de Comunicaciones Culturales, (volume 7 de la Biblioteca Colombiana de Cultura), Partiellement repris dans l'anthologie bilingue (1995) *Poesía escogida*. Santafé de Bogotá: El Áncora Editores.

¹⁷ Holguín (1959, 1974, 1970).

des relectures d'un passé ou d'un présent littéraire, orientées vers un renouvellement du canon ou bien vers une intégration dans les modèles en vigueur. Par ailleurs, leur permanence dans le panorama littéraire est liée, me semble-t-il, tout autant au fait que l'anthologie permet au traducteur et anthologue d'obtenir un certain transfert de capital symbolique, une part du prestige de l'auteur ou des auteurs, d'obtenir une certaine légitimation par le biais de ses connaissances d'histoire littéraire et sa maîtrise des langues, qu'au fait que la coïncidence de la figure du poète et de celle du traducteur garantisse, pour les éditeurs et pour le public, un transfert plus ou moins assuré de littérarité dans la traduction.

Projet anthologique

Quelles sont ici les prétentions d'Holguín en tant qu'anthologue? Gómez Bedate, dans une étude sur les anthologies de poésie, fait état de l'absence de déclaration à ce sujet dans l'ouvrage (2001: 49): le recueil ne comporte, en effet, ni préface, ni postface, ni notes, ni définition de la poésie, qui permettrait d'expliquer les inclusions et les exclusions. Seule figure une appréciation, au détour d'un commentaire sur l'âge classique, où Holguín affirme que son anthologie «n'est pas une histoire de la poésie, mais simplement une sélection des meilleurs poèmes français»* (p. 191). Il ne s'agit donc pas nécessairement des auteurs les plus représentatifs ni des meilleurs ou des plus caractéristiques. Holguín ne précise pas non plus ses intentions concernant les considérables apports critiques et philologiques qu'il développe tout au long des 88 notices, où il rassemble ses connaissances sur les courants, les auteurs, les textes, et ses appréciations personnelles.

Cependant, il est possible de mieux cerner son point de vue d'anthologue, en se reportant aux autres anthologies confectionnées par ses soins, bien que publiées ultérieurement. Dans un essai intitulé *Síntesis de la poesía colombiana*¹⁸, il déclare que seules «les œuvres qui possèdent une qualité indiscutable dans le cadre de la poésie authentique»* peuvent figurer dans une anthologie, mais considérant que l'essence même de la poésie est indéchiffrable, il est nécessaire pour lui de «partir d'une réponse intuitive concer-

¹⁸ Essai de 1964, inclus dans (1969). *Las formas del silencio y otros ensayos*. Caracas: Monte Avila Editores.

nant la poésie en elle-même et ses divers degrés [...] de faire appel à notre sensibilité, notre goût et nos critères personnels. Ainsi, les meilleurs poèmes sont ceux que nous aimons le plus»* (1964: 171). Cette déclaration est étayée par la référence en exergue au titre de l'anthologie de Paul Eluard: *Le meilleur choix de poèmes est celui que l'on fait pour soi 1818-1918* et coïncide avec une affirmation de Valéry Larbaud, pour qui le traducteur traduit ce qu'il aime pour faire partager son bonheur (Larbaud, 1946: 68-69). Au-delà de cette déclaration, il reste à se demander si les choix d'Holguín sont redevables d'anthologies publiées en France dans les années 1940, époque où il séjournait à Paris, car les coïncidences (auteurs et poèmes retenus) sont assez fréquentes, ce qui la convertirait en une anthologie au second degré: *Introduction à la poésie française* de Thierry Maulnier, *Anthologie de la poésie française* de Marcel Arland, *Le meilleur choix de poèmes est celui que l'on fait pour soi 1818-1918* de Paul Eluard, et *L'Anthologie de la poésie française* d'André Gide. Sur ce point, il me semble que l'un des indices les plus pertinents d'une inspiration à partir de l'ouvrage de Maulnier est le survol accordé à la poésie du XVIII^e siècle. En effet, Maulnier ne retient aucun poète de cette époque: «Racine a fait une consommation si totale des ressources de la poésie française qu'il la laisse épuisée pour un siècle et demi» (1939: 82). À son tour, Holguín aborde le XVIII^e siècle, sous l'étiquette de «Pseudo-classicisme», dans une rapide notice en quelques paragraphes où il déclare d'emblée qu'«au XVIII^e siècle il n'y avait pas de poésie en France»*, justifiant conséquemment la non-inclusion de poèmes: entre autres, Chénier («faux poète»*) et de Voltaire (carence d'«émotions authentiques»*).

Comparer parallèlement l'ensemble des textes retenus avec ceux traduits au préalable en espagnol et publiés en anthologies¹⁹ ou autres recueils dépasse amplement l'objectif du présent article. Cependant, rappelons qu'à peu près à la même époque est publiée à Buenos Aires, *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo* (1945)²⁰. En ce qui concerne les 52 auteurs mentionnés par Holguín aux sections comprises entre 'Le romantisme' et 'Surréalistes et néo-

¹⁹ Entre autres: (1916) *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua francesa*, par Fernando Maristany, Valencia, Cervantes; *Antología general de poetas líricos franceses, 1391-1921*, par Fernando Maristany, Cervantes, Barcelona, s. d. [1922]; (1920) *Antología de poetas extranjeros antiguos y contemporáneos*, par José Pablo Rivas, Madrid; (1929) *Antología de poetas franceses*, par Luis Guarner, Madrid.

²⁰ Réédition, revue et augmentée (Buenos Aires: Losada) par Enrique Díez Canedo de l'anthologie *La poesía francesa moderna*, publiée en collaboration avec Fernando Fortún en 1913 (Madrid: Renacimiento). Le catalogue des éditions Losada fut partiellement interdit en Espagne à l'époque franquiste.

symbolistes', on constate que 40 d'entre eux figuraient dans cette anthologie de 1945. Cependant, la coïncidence des poèmes retenus est beaucoup moins flagrante.

De même qu'Éluard, et Arland («je ne mettrai rien dans ce livre que je n'aime»), Holguín ne prétendait pas proposer des choix objectifs de poèmes, mais plutôt des coups de cœur, des textes qu'il affectionnait. Plus tard, dans sa préface à *Antología crítica de la poesía colombiana (1874-1974)*, il abordera à nouveau la difficulté intrinsèque à la définition de la poésie²¹ et à la critique poétique qui, selon lui, rend pratiquement impossible la composition d'une anthologie de poésie, signalant qu'«il ne reste qu'une voie, comme toujours pour une anthologie: nous laisser guider par notre intuition du phénomène poétique [...] Que l'on ne nous demande pas de définition ni d'explication définitive. L'intuition esthétique nous guide mieux que n'importe quel raisonnement et en dernière instance devient la modalité suprême de la connaissance»^{*22}.

Caractéristiques de l'anthologie

Le recueil observe envers la traduction un silence similaire au silence sur les prétentions ou objectifs anthologiques. L'identité du traducteur demeure implicite car il n'existe aucune préface ni postface explicative, ni d'indices paratextuels typiques, comme 'traduit de', 'traduit par' (Gómez Bedate, 2001: 49).

Le panorama de la poésie en langue française, allant de fragments de la chanson de Roland jusqu'aux 'derniers poètes' (des années 1940), offre un découpage en 9 sections²³ regroupant périodes et courants, selon une chronologie traditionnelle.

²¹ «La définition nous échappe toujours. Plus on la poursuit, plus elle s'éloigne [...] La poésie, comme la vie, n'est pas une abstraction ou un concept mental. C'est de l'art. Et aucun art ne peut être strictement défini»*. http://www.antologiacriticadelapoesiacolombiana.com/pdf/antologia_critica_de_la_poesia_colombiana_de_andres_holguin.pdf Site consulté en octobre 2013.

²² Ce critère d'intuition poétique fut fortement critiqué dans un compte-rendu de Rafael Gutiérrez Girardot: «l'intuition esthétique n'est pas la «modalité suprême de la connaissance», mais elle correspond bien à ce qu'est l'intuition en général, c'est-à-dire la modalité suprême de l'ignorance»* («Sobre una antología», *Estravagario* (Revista Cultural de *El Pueblo*), n° 9, Cali, 23-03-1975). Disponible en ligne et consulté en novembre 2013: http://desarrollo.ut.edu.co/tolima/hermesoft/portal/home_1/rec/arc_17674.pdf

²³ La Edad Media, El Renacimiento, Los Clásicos en el Siglo de Oro, El Seudo-clasicismo, El Romanticismo, Parnasianos y simbolistas, Modernos independientes y unanimistas, Surrealistas y neo-simbolistas, Los últimos poetas.

Détaillant la diversité des faits et phénomènes littéraires, y est proposée une histoire fragmentaire de la littérature, qui se veut parallèlement guide de lecture des textes.

Holguín suit l'ordre chronologique de publications des œuvres, explicitement indiqué sous l'index général, en fin d'ouvrage: «l'ordre des poètes correspond à la date de publication de leurs œuvres»*. Chaque auteur y fait l'objet d'une brève notice biographique, et d'une contextualisation de ses recherches et productions poétiques, établissant des relations structurales qui reflètent une vision de 'l'évolution littéraire', sous l'angle d'une certaine continuité. L'anthologie gagne ainsi en crédibilité, car elle se postule comme travail de recherche, au-delà d'une intention de découverte des poèmes, comme l'œuvre d'un grand connaisseur de la littérature française.

Réception de l'ouvrage

Concernant la réception de l'ouvrage, un premier article intitulé *Poesía francesa* (publié dans *La vanguardia española*, dans la section *Ecos de la vida literaria* (2-01-1955) par M. Fernández Almagro, membre de la Real Academia Española) présente l'anthologie comme un volume harmonieux qui vient à nouveau poser les problèmes et difficultés de la traduction poétique, «entreprise tout spécialement exigeante et risquée»^{*24}. Selon une tradition bien connue, il insiste sur l'impossibilité de ressentir une même émotion face à un texte original ou face à une traduction, sur les pertes subies lors du transfert idiomatique et sur ce que Berman nommera par la suite «les mille formes de la défaillance traductive» (1995 : 47), tout en souscrivant l'affirmation selon laquelle le bon traducteur de poésie se doit d'être lui-même poète. Bien qu'il déplore l'absence de jugement d'ensemble de chaque section et l'absence de certains auteurs, il ne critique l'inclusion d'aucun de ceux qui ont été retenus²⁵.

Quelques mois plus tard (10-04-1955), le quotidien colombien *El tiempo* publie un article intitulé «Una antología de poetas fran-

²⁴ P.9. Site consulté en octobre 2013 : <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1955/01/02/pagina-2/32780634/pdf.html>

²⁵ Il y admire de même la politique littéraire 'impérialiste' des Français, au vu de l'inclusion de poètes qui ne sont pas de nationalité française (Verhaeren, Maeterlinck...) souhaitant que les Espagnols puissent adopter une telle politique lors de productions similaires.

ceses», signé par Eduardo Caballero Calderón (correspondant en Espagne dudit quotidien et co-fondateur des éditions Guadarrama, rappelons-le). Caballero Calderón y manifeste son admiration envers cette œuvre critique qu'il considère comme l'un des ouvrages les plus importants «écrits en Colombie»* pendant les 50 dernières années, venant apporter un peu de réconfort dans le panorama peu réjouissant de la littérature colombienne²⁶. Considérant la tâche du traducteur et exégète comme un labeur ingrat, face aux chemins battus et agréables de la création personnelle, il souligne l'originalité du recueil où Holguín ne s'en tient pas à une réception critique passive, mais au contraire se veut belligérant. Bien qu'appréciant qu'Holguín ne se contente pas de traduire les poèmes les plus populaires ou les plus caractéristiques, ou ceux qui s'accordaient le plus à sa propre sensibilité (ce qu'ont fait, d'après lui, d'autres poètes colombiens lors de traductions), il signale l'écueil apparent de la non coïncidence entre la sensibilité d'Holguín et celle des jeunes écrivains et poètes colombiens, ce qui devrait certainement susciter une polémique. Cependant, il critique le déséquilibre entre la première moitié du recueil, plus objective et impartiale, consacrée à 7 siècles de vie littéraire française, et l'autre moitié, plus subjective, consacrée aux cinquante dernières années. En ce sens, Caballero Calderón se rapproche d'une vision canonique d'une anthologie comme bilan définitif, signalant que certains des poèmes retenus n'ont pas encore subis la décantation et les révisions apportées par le temps.

Stéphane Mallarmé (1842-1898)

Tel qu'indiqué dans l'introduction, cet article s'inscrit dans un ensemble plus vaste d'études sur la réception de Mallarmé dans l'aire hispanique mené par l'équipe du Laboratoire d'Études Romanes de l'Université de Paris 8. Il vient compléter des études génériques antérieures (Lécrivain, 2000: 65-77; Navarro, 2000: 87-100) et a pour objectif d'analyser un élément spécifique et sans doute peu visible de la réception en Espagne de l'œuvre mallarméenne. Il complète ainsi l'examen d'autres traductions de Stéphane Mallarmé dans l'aire his-

²⁶ <http://news.google.com/newspapers?nid=1706&dat=19550410&id=6J4cAAAAIIBAJ&sjid=tG-gEAAAIAIBAJ&pg=4792,1104482> Site consulté en octobre 2013.

panique, analysées lors de la journée d'études mentionnée en introduction²⁷. Il sera par la suite probablement complété par des études portant sur les anthologies des années 1940, mentionnées plus haut (l'anthologie bilingue de Xavier de Salas (1940) et l'anthologie de textes en prose de Agustín de Esclasans (1942).

L'étude fragmentaire portant seulement sur les trois poèmes de Mallarmé traduits par Holguín ne prétend aucunement offrir de conclusions générales sur les pratiques traductives du poète colombien. Malgré tout, elle permet d'offrir des repères, de soulever d'éventuelles tendances qui pourraient être développées dans des études postérieures, de faire ressortir quelques options prises par Holguín, d'entrevoir s'il s'agit d'une poétique qui lui est propre²⁸ ou bien si les options s'inscrivent dans des pratiques habituelles de la traduction de la poésie de Mallarmé. Des études comparatives portant sur des traductions antérieures (voir les paragraphes suivants) ou postérieures de ces poèmes (celles de Ricardo Silva-Santesteban²⁹, par exemple) pourraient par la suite apporter à leur tour des éclairages spécifiques sur les conceptions respectives de la traduction et l'imbrication de la traduction et de l'œuvre poétique.

La section consacrée aux Parnassiens et Symbolistes rassemble 14 poètes. Rien de nouveau dans la liste des auteurs retenus, cependant le nombre de poèmes dévolus à Mallarmé peut sembler plus surprenant: Leconte de Lisle (1 poème), Baudelaire (14), Verlaine (12), J.M. de Heredia (4), Lautréamont (1)³⁰, Corbière (1), Rimbaud (5), Mallarmé (3), Verhaeren (2), Laforgue (2), H. de Régnier (1), Maeterlinck (5), Claudel (4), Valéry (3). Proportionnellement la place accordée à Mallarmé n'est donc pas très importante, et cela semble une constante de sa réception en Espagne : bien qu'abondamment cité et souvent étudié, il est finalement assez peu traduit.

Notice préliminaire

La notice le concernant s'étend sur un peu plus de 6 pages, et c'est la troisième en importance (10 pages pour Baudelaire et Rimbaud, 6 pour Valéry) dans la section.

²⁷ <http://eriac.univ-rouen.fr/category/publications/publications-electroniques/tdh/mallarme-en-traduction-aire-hispanique/>

²⁸ Voir à ce propos Goenaga (2012), notamment sa propre contribution dans l'ouvrage, "Entre traducción y crítica portátil", portant sur la traduction des *Fleurs du mal* par Andrés Holguín.

²⁹ (1981) *Stéphane Mallarmé. Obra poética I*, Madrid: Hiperión.

³⁰ Voir note 8.

Dans l'introduction biographique, Holguín souligne le contraste entre la vie monotone de Mallarmé³¹, professeur d'anglais pendant 30 ans, et l'aspect révolutionnaire de son œuvre qui offre «un art intense et rebelle»* (p. 343), précisant que sa condition de «magicien de la langue»* (p. 344) séduisait la jeunesse et faisait de lui le poète privilégié d'un cercle d'intellectuels (p. 344).

Andrés Holguín présente le Symbolisme comme réaction au Parnasse et recherche d'une nouvelle intuition face à la vérité objective (p. 344). Cette nouvelle formule se concrétise dans la musicalité³² qui seule peut restituer, par suggestion, l'idée ou la sensation (p. 347). Une de ses premières remarques porte sur le parallélisme avec Verlaine, faisant ressortir quelques points communs, dont la musicalité et la poésie comme suggestion de pensée et de sensations. Holguín souligne deux tendances de la tradition poétique française : d'un côté, la tradition profondément subjective, de l'autre, la tradition cartésienne. Et de fait, il réitère à plusieurs reprises combien Verlaine et Mallarmé sont opposés: poésie mentale chez Mallarmé face à poésie de l'émotion chez Verlaine (p. 345), clarté constante chez ce dernier alors que Mallarmé est «toujours énigmatique»* (p. 346), d'où le titre de mon intervention lors de la Journée d'études sur Mallarmé, mentionnée en début d'article. Pour l'un, la musique surgit du fond de l'âme, pour l'autre, il s'agit d'une élaboration consciente. Holguín définit d'ailleurs Mallarmé comme «Pythagore moderne de la poésie»* (p. 347), et qualifie son œuvre de «géométrie, aussi difficile qu'un théorème, aussi froide également qu'un théorème» * (p. 348). L'intérêt que présente Mallarmé ne repose-rait donc pas tant sur les résultats, car il n'a pas réussi à créer le poème véritable dont il parlait tant (p. 346), que sur sa «méthode» : ses recherches sur les propriétés du langage, son analyse de la grammaire, de la syntaxe, son incomparable étude des relations mystérieuses entre les mots, son obsession envers le hasard qu'il cherche à supprimer car il veut atteindre l'absolu (p. 347). Donc une poésie avide d'infini, de pureté où seuls les mots font surface dans le naufrage universel (p. 348).

³¹ Dans les différentes notices biographiques, Holguín met en relief tout spécialement les aspects négatifs, voire sordides, de la vie personnelle des différents poètes de cette section.

³² Holguín consacre un paragraphe à la musique de la langue, aux correspondances, et signale que tout ce qui n'est pas musique, donc musique pure, est exclu de la lyrique énigmatique de Mallarmé (p. 347).

Andrés Holguín ne cesse de mettre en avant l'hermétisme de la poésie de Mallarmé: «une œuvre poétique difficile»* (p. 343), «énigmatique»* (p. 347), dont «l'obscurité est proverbiale»* (p. 346), des «poèmes chiffrés»* (p. 344) qui vont de la pénombre symboliste la plus belle jusqu'à «la frontière de l'intelligible»* (p. 346), balançant entre la pureté et l'inexistence (p. 346). Ce trait, et le parallélisme avec Verlaine, semblent une constante de la réception de la poésie mallarméenne. Ils avaient déjà été relevés par Alfonso Reyes (1909) lorsqu'il signalait que l'esthétique de l'expression directe rendait Mallarmé plus incompréhensible, de plus en plus isolé, car au fil de son œuvre il avait abandonné les modalités conventionnelles et officielles de l'expression. De même, l'introduction à *Antología general de poetas líricos franceses 1391-1921* de Fernando Maristany signalait une œuvre «condensée et étrange comme l'opale»* dont l'extrême concision mène vers l'obscurité (1922: 30). De son côté, Guillermo de Torre concluait son essai sur ces mots: «Mais l'hermétisme, la notion d'une poésie d'initiés, rigoureusement réservée à un petit nombre de lecteurs, centrée sur des abstractions, des ombres et des absences, paraît logiquement tout à fait opposée aux réalités et aux présences terribles que le monde actuel nous impose» (1948: 233).

En ce sens, et indépendamment de sa connaissance de l'œuvre de Mallarmé, Holguín se rapproche étroitement des écrits de Paul Valéry, qu'il avait traduits en 1944 (cf. note 16). Ce dernier, grand admirateur de Mallarmé, y soulignait la complexité de ses textes, leur «obscurité», leur «apparence d'énigme», et la lecture ardue qui en résulte (1957: 636), qui exige que l'on réapprenne à lire. Holguín indique à son tour que l'hermétisme mallarméen exige une «collaboration lucide»* du lecteur (p. 346), ce qu'avait déjà souligné Reyes en 1909, affirmant que lire les textes de Mallarmé était insupportable pour ceux qui pratiquent une lecture passive, qui lisent «sans volonté»* (1909: 100).

De façon quelque peu singulière, Holguín clôt sa présentation en mettant l'accent sur «la plus grave erreur»* et l'échec de Mallarmé. Ce n'est pas une exception dans l'anthologie: à plusieurs reprises il expose un jugement final négatif sur les recherches poétiques de certains auteurs retenus. Il reconnaît au lecteur le droit, après avoir lu, relu et déchiffré intensément la poésie de Mallarmé, de se demander si la poésie n'est pas autre chose, car il est en droit d'attendre

de l'émotion et non pas de simples jeux cérébraux, idiomatiques qui éblouissent «comme une mine de sel»*, mais n'émeuvent pas (p. 348). Malgré tout, dans une note de bas de page, Holguín précise qu'il ne s'agit pas de rejeter d'emblée la poésie de Mallarmé, car même s'il est «légitime de la censurer»*, il est nécessaire d'avoir lu, suivi et compris tout d'abord son œuvre. Et en conclusion, il se demande si l'importance accordée à certains poèmes ne tiendrait pas plutôt du mythe littéraire³³, car sa poésie s'est transformée en un jeu de subtilités et d'abstractions, et la réalité – dont la réalité poétique – «a échappé à ses filets»* (p. 349).

Holguín ne cesse donc d'intervenir dans les marges des poèmes, interposant ses jugements, préférences ou réticences entre le texte et le lecteur. Par le biais des annonces et des rappels dans les différentes notices, Mallarmé est ainsi constamment présent tout au long de la section, essentiellement pour mettre en évidence le contraste entre les poètes de l'émotion et les poètes de l'intellect. Ces notices conforment ainsi un panorama ininterrompu de commentaires, et en multipliant les annonces et les rappels, elles accentuent la perception d'Holguín sur les caractéristiques et singularités de la poésie de Mallarmé, établissant soit des rapprochements (avec la musicalité de Baudelaire, avec une certaine obscurité de Claudel, avec le spleen de Rimbaud) soit des contrastes entre émotion (Verlaine) et intellect, entre clarté (Corbière, De Régnier) et énigme. Lors de la présentation de Valéry, dernier poète de la section, Holguín, dressant un bilan de la poésie de l'époque, fait cette surprenante affirmation: «Mallarmé semblait avoir échoué –comme il l'admettait lui-même– et avoir disparu, fort heureusement, sans héritiers»* (p. 401).

Le projet traductif

Que traduire

Même si le projet anthologique d'Holguín (*qui retenir/traduire, que retenir/traduire*) répond à ses coups de cœur, dans la mesure où il s'articule ici avec le projet traductif (*comment traduire*), il est plau-

³³ Jugement qu'il avait déjà émis pour Rimbaud, quelques pages auparavant (p.332).

sible d'envisager que le choix des poèmes dérive également d'une plus ou moins grande capacité et malléabilité au transfert en espagnol. Critère mis en avant par Alfonso Reyes (1932: 191) lorsqu'il observait que les poèmes traduits en espagnol concernaient en général la première période, plus accessible, face à une œuvre qui décontenance généralement l'ensemble des lecteurs, par manque d'habitude à penser conjointement certains concepts. Díez Canedo, dans la préface à l'anthologie *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo*, partage cet avis et déplore certaines absences, dues en partie «à la suprême difficulté de conserver les valeurs de l'original» (1945: 6)³⁴.

Andrés Holguín arrête son choix sur deux sonnets et un seizain de Mallarmé, qui avaient fait l'objet de traductions préalables en espagnol, à différentes époques. Cela semble une constante de la réception de Mallarmé à l'étranger, car les traductions répertoriées au Japon³⁵, en Russie³⁶, en Hongrie³⁷ et en Italie³⁸, entre autres exemples, mettent en évidence une coïncidence élevée de textes originaux, qui sembleraient plus inscrits dans une commodité de transposition que dans un canon de représentativité de sa poésie, même si ce choix ne semble pas spécifique aux traductions et semble également en vigueur dans le système littéraire français: en effet les trois poèmes retenus par Holguín figuraient dans l'*Anthologie de la poésie française*, d'André Gide (1949); 'Brise Marine' figurait dans l'anthologie d'Arland (1942); 'Le tombeau d'Edgar Poe' dans celle de Paul Eluard (1947). Quant à l'anthologie de Thierry Maulnier (1939), elle contenait, la deuxième strophe du poème 'Angoisse' ainsi que 'Brise marine'.

Bien que n'apportant aucun commentaire sur les traductions publiées antérieurement –contrairement, par exemple, à Salas qui déclarait n'en avoir consulté aucune «par orgueil et par paresse»* (1940: 15)–, Holguín a pu avoir connaissance de l'anthologie de ce dernier ainsi que de «Mallarmé en castellano», de Reyes, soit dans la version espagnole, soit dans la version française (publiées en

³⁴ Voir note 24.

³⁵ Okayama, Shigeru (1997) "La Réception de Mallarmé dans le Japon d'avant-guerre". In: *Hitotsubashi Journal of Arts and Sciences*, 38(1), pp. 67-74.

³⁶ Ducrey, Anne (2000) «Mallarmé en Russie». In : *Revue d'Études Françaises*, n°5, pp.57-64.

³⁷ Maár, Judit (2000) «La première réception de Mallarmé en Hongrie». In : *Revue d'Études Françaises*, n° 5, pp. 117-123.

³⁸ de Nardis, Luigi (1957) *Mallarmé in Italia*. Societa Editrice Dante Alighieri.

1932). En l'absence de déclarations de sa part, déterminer s'il a pu s'en inspirer, que ce soit pour les imiter, que ce soit pour s'en différencier le plus possible³⁹, est difficilement mesurable.

Force est donc de constater qu'Holguín n'a été nullement novateur dans ses choix. Le premier poème retenu est 'Brise marine', sous le titre 'Brisa Marina', traduit en 1899 par le poète colombien Guillermo Valencia, en 1905 par Andrés González Blanco, en 1923 par Andrés Sobejano et en 1932 par Alfonso Reyes⁴⁰. De son côté, en 1947, le poète Vicente Gaos publia un article intitulé «Mallarmé, poeta apasionado», qui comportait une brève étude sur trois poèmes dont 'Brise marine'⁴¹.

Andrés Holguín retient également 'Angoisse', sous le titre 'Angustia'. Il en existe une traduction préalable, par Carlos Edmundo de Ory, publiée dans la revue madrilène *Acanto*, n° 10, en 1947, et republiée en janvier 1952, à Cadix, dans *Platero. Revista Literaria*, 13.

Finalement, son choix porte sur 'Le tombeau d'Edgar Poe' sous le titre 'La tumba de Edgar Poe'. La première version espagnole figura dans la traduction de *Les poètes maudits* de Verlaine par Mauricio Bacarisse, où étaient insérés sept poèmes de Mallarmé, (Ediciones Mundo Latino, 1921), ainsi qu'en 1927, en Argentine, sous la plume de Pedro-Miguel Obligado⁴². Il figure également dans l'anthologie sur Mallarmé, *Poesía*, élaborée par Xavier de Salas (1940).

Essayant de dégager un rapport entre l'étude préliminaire proposée par Holguín et le choix des poèmes, on peut retenir un critère, relatif il est vrai, de clarté et de lisibilité, en rapport avec la nature déchiffrable des opérations textuelles, face à d'autres poèmes dont la lecture, et par suite la traduction, sont plus ardues. En effet, deux des trois poèmes appartiennent à la première époque de Mallarmé, traditionnellement considérée comme la plus 'claire'. C'est également ce qu'affirme Holguín dans l'étude préalable sur le poète, considérant par ailleurs que ses plus beaux poèmes ne sont pas for-

³⁹ Pour Reyes, le premier traducteur exerce une forte attraction sur le deuxième, qui essaie de s'en éloigner en proposant de nouvelles traductions qui prennent, en quelque sorte, le contre-pied des premières (1932: 193). Pour Berman, la première traduction introduit l'ouvrage dans la culture-cible et est plutôt de type ethnocentriste, cherchant à atténuer les distances, alors que la ou les suivante(s), plus attentive(s) à la lettre, à la singularité du texte, cherchent à mettre en évidence l'éloignement culturel, l'étrangeté (1995 : 3).

⁴⁰ Pour les références de ces traductions, cf. Reyes (1932).

⁴¹ *Ínsula*, 1947, n° 17, p. 3.

⁴² Intitulée "La tragedia de Edgar A. Poe", elle fut publiée dans le supplément littéraire du quotidien *La Nación*, le 12-06-1927 (Reyes, 1932 : 198).

cément ceux qui représentent le mieux ses thèses (p. 346). Il est alors plausible d'envisager qu'Holguín, comme ses prédécesseurs, choisit dans la première période, moins difficile, éloignée d'un excès de techniques, ce qui lui permet sans doute de se rapprocher le plus de ce qu'il apprécie, c'est-à-dire une poésie sans éclats idiomatiques ni ornements inutiles, une poésie qui revient vers l'émotion. Son engouement pour Baudelaire et le fait que 'Brise marine' et 'Angoisse'⁴³ soient clairement d'inspiration baudelairienne, ne sont sans doute pas étrangers non plus à ce choix.

Afin de considérer d'éventuelles unités thématiques dans les choix opérés par Holguín, la lecture de l'ensemble des poèmes figurant à la section sur les Parnassiens et Symbolistes permet de constater un axe thématique prédominant, autour de la dysphorie: les poèmes traduits développent essentiellement un profond pessimisme marqué par le spleen, la mélancolie, le remords, la nostalgie le désenchantement face aux dures réalités de la vie et à la malédiction sociale (pauvreté, vieillesse, exils, fin de vie, fugacité du temps, désamour, avec une forte présence du champ lexical des pleurs).

Le choix des poèmes de cette section constitue en quelque sorte le pendant des notices biographiques sur les différents auteurs pour lesquels Holguín met l'accent sur une vie turbulente (Verlaine, Rimbaud) ou marquée par les malheurs (Corbière), le déséquilibre (Baudelaire, Verhaeren), les âmes torturées (Leconte de Lisle), la toxicomanie, la solitude (Laforgue), la démence (Lautréamont), etc. Y apparaît souvent la figure du poète meurtri par l'hyper-sensibilité, et l'incompréhension à laquelle il se heurte. Cette vision d'Holguín selon laquelle la meilleure poésie surgirait de la douleur a été signalée et critiquée comme vision simpliste à propos de ses autres anthologies⁴⁴.

En même temps, et c'est peut être plus inattendu, s'en dégage un bon nombre de poèmes qui développent une thématique maritime (paysages poétiques, périples), et les métaphores maritimes apparaissent comme un motif récurrent autour des épreuves de la vie,

⁴³ Le titre original 'À celle qui est tranquille' fut visiblement imité de 'À celle qui est trop gaie' de Baudelaire. Il semblerait que Mallarmé en modifia le titre pour « débaudelairiser » son œuvre (Mallarmé, 1979: 1 426).

⁴⁴ Raúl Henao, « Andrés Holguín y el canon poético colombiano », *Revista Sociedad Latinoamericana*, 2010. <http://sociedadlatinoamericana.bligoo.com/content/view/1129421/Andres-Holguin-y-el-canon-poetico-colombiano.html> Site consulté en octobre 2013.

de l'inspiration, etc. Le champ sémantique de la mer y est fort présent (mer, ondulation, îles, voiles, mâts, vaisseaux, etc.). Certains des poèmes retenus illustrent clairement ces aspects: 'Brise marine' (Mallarmé); 'L'albatros', 'Parfum exotique', 'La chevelure', 'Invitation au voyage' (Baudelaire); 'L'Angoisse' (Verlaine); 'L'oubli', 'Les conquérants' (Heredia), 'Le bateau ivre' (Rimbaud), 'L'effort' (Verhaeren); 'L'irréductible' (Claudel), entre autres. D'ailleurs, ce motif récurrent a déjà été signalé pour la propre production poétique d'Holguín⁴⁵.

Comment traduire

Holguín ne possède pas, à ma connaissance, d'écrits concernant la traduction, qu'il a pourtant abondamment pratiquée. Dans le péri-texte qui propose généralement certaines informations sur la position traductive des traducteurs, il n'a pris position ni en faveur d'une démarche cibliste (justifiant la manipulation au nom de l'élégance et de la clarté du texte-cible) ni d'une démarche sourcière (au nom d'une fidélité qui serait respect de l'intention de l'auteur, de son style, de son expression) et ne s'est pas prononcé sur sa pratique. Dans la notice consacrée à Mallarmé, il n'a aucunement commenté les difficultés rencontrées, contrairement à d'autres traducteurs: «la splendide beauté de la forme française [...] s'est perdue, comme elle se perd dans toute traduction»* (Salas 1940: 15); «la poésie de Mallarmé est tellement rivée aux mots que l'on craint qu'elle ne disparaisse lorsqu'on la dénude pour la changer de tunique»* (Reyes, 1932: 191). Au-delà de l'épreuve de la traduction comme mode de connaissance approfondie des auteurs, le nombre de ses traductions permet d'envisager qu'il considérait la traduction et la création comme deux versants de l'activité poétique, comme base d'un laboratoire expérimental de formation, d'une série d'exercices de style lui permettant de travailler à l'élaboration de sa propre poétique. Il resterait à faire, bien entendu, une étude de la convergence entre l'écriture poétique d'Holguín et sa pratique en tant que traducteur, afin d'analyser s'il arrive à l'équilibre idéal, c'est-à-dire à maîtriser

⁴⁵ <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-779418>: «En la poesía de Andrés Holguín el mar es un tema frecuente y constituye una proyección imaginaria plena de significados. El mar fulgurante, inmóvil, majestuoso, es para él una especie de divinidad solemne, extraña y contradictoria».

sa propre création dans les traductions ou si, au contraire, sa propre création déborde dans sa pratique de la traduction poétique.

Mon analyse de ses traductions est donc une tentative de reconstituer partiellement sa position et son intention traductive. Il ne s'agit pas d'examiner les traductions sur le mode de la défaillance, mais d'analyser le travail traductif, les transformations, les éléments constitutifs du texte traduit afin d'en dégager une cohérence. Néanmoins, il ne saurait nous échapper que traduire un nombre réduit de poèmes de 87 auteurs différents place le traducteur dans une position délicate pour s'imprégner de l'œuvre de chacun d'entre eux. Il est clair qu'une recherche ultérieure serait nécessaire pour approfondir les traductions de l'ensemble des auteurs et éventuellement dégager des points communs à la totalité du recueil.

Les textes originaux sur lesquels a travaillé Holguín pour ses traductions ne semblent pas poser de problèmes majeurs au vu de la stabilité des versions originales.

Une première remarque d'ordre formel permet de constater qu'il n'y a pas de dépassement du nombre de vers, que les traductions s'organisent également en sonnets, respectant la forme des originaux. Le seizain est d'un seul tenant, tel que lors de la publication des *Poésies* (1899). Holguín a essayé de rendre compte des éléments essentiels de la forme poétique originale, de la cohérence interne des poèmes, et dans sa tentative de rendre le vers mallarméen, il s'est intéressé autant aux paramètres rythmiques qu'au sens. Comme le veut la tradition classique concernant le schéma rimique, Holguín maintient la rime -même si la disposition en diverge, sans doute parce qu'elle représente un élément perturbateur dans les choix lexicaux et pour l'agencement syntaxique-, proposant une majorité de rimes consonantes en espagnol (répétition de tous les sons (voyelles et consonnes) à partir de la dernière voyelle accentuée), considérée comme rime parfaite. Les trois poèmes originaux de Mallarmé offrent une variété de disposition des rimes : soit rimes croisées et tripartites dans 'Angoisse', soit une majorité de rimes embrassées dans 'Tombeau...', soit des rimes plates dans 'Brise Marine'. Holguín propose les rimes embrassées dans les deux quatrains de 'Angustia', mais pour le reste des vers, il applique systématiquement la disposition en rimes croisées qui produit, malgré tout, une certaine uniformité.

Une simple lecture des traductions proposées par Holguín attire l'attention sur un phénomène majeur: l'éclaircissement, l'édulcoration de la complexité, déjà mis en évidence dans les traductions en espagnol par Alfonso Reyes (1932: 193). L'analyse des traductions permet de dégager certaines stratégies mises en place par Holguín, qui débouchent sur une poésie plus fluide, plus linéaire dans son appréhension que celle du texte original.

Reyes attribuait l'hermétisme de Mallarmé à une syntaxe inhabituelle en français et déconcertante pour le lecteur ordinaire, son originalité étant –selon ses propres mots– «d'imiter les phénomènes et le déroulement de la conscience»*, ce qui requiert une lecture qui soit une participation active du lecteur. La syntaxe mallarméenne joue donc de l'ambiguïté, notamment par le biais du rejet ou de l'enjambement, comme distorsion, décalage entre la pause de fin de vers et la pause syntaxique. Holguín, en les omettant, efface la surprise syntaxique qui, chez Mallarmé est source d'équivoque ou de polysémie, et il propose un texte un peu plus linéaire, plus proche de procédés prosaïques. Les deux suppressions⁴⁶ les plus évidentes d'enjambements abrupts, qui font violence à la syntaxe non-poétique, concernent des vers enjambés séparant un groupe de mots qui syntaxiquement ne peuvent être séparés par une pause : substantif et adjectif, dans 'Brise marine', le semi auxiliaire et l'infinitif dans 'Tombeau d'Edgar Poe' (ce qui par là-même supprime la difficulté de transfert de l'archaïsme 'oyant').

| | |
|---|--|
| <p>Sont-ils de ceux qu'un vent penche <i>sur les navires</i> <i>Perdus</i>, sans mâts, sans mâts [...] (‘Brise marine’)</p> | <p>Y, tal vez, son tus mástiles de los que le viento lanza <i>Sobre perdidos naufragos</i></p> |
| <p>Eux, comme un vil sursaut d'hydre <i>oyant jadis l'ange</i> Donner un sens plus pur aux mots de la tribu (‘Tombeau d'Edgar Poe’)</p> | <p><i>Vio la hidra del vulgo, con un vil paroxismo,</i> <i>Que en él la antigua lengua nació pu- rificada,</i> <i>Creendo que él bebía esa magia en- cantada</i></p> |

⁴⁶ Dans les fragments cités, j'introduis l'usage des italiques pour signaler les stratégies commentées.

Face aux particularités de la phrase mallarméenne (Scherer, 1977), telles que la présence d'inversions qui viennent bouleverser l'ordre de la phrase canonique, la création de disjonctions inhabituelles, et l'hypertrophie des expansions, Holguín opère des redressements de ces insertions d'expansion, patents dans la traduction de 'Brise marine', où il regroupe des syntagmes épars dans l'original en une longue incidente où l'énumération est suivie et placée en début de vers.

| | |
|---|--|
| <p>Rien, <i>ni les vieux jardins</i> reflétés par les yeux Ne retiendra ce cœur [...] <i>Ô nuits ! ni la clarté déserte de ma lampe</i> Sur le vide papier que la blancheur défend <i>Et ni la jeune femme</i> allaitant son enfant. (‘Brise marine’)</p> | <p>[...]. Nada de lo que existe <i>ni los viejos jardines</i> que los ojos reflejan, <i>ni la madre</i> que, amante da leche a su criatura, <i>ni la luz</i> que en la noche mi lámpara difunde sobre el papel blanco que defiende su albura retendrá el corazón que ya en el mar se hunde</p> |
|---|--|

De même Holguín propose une meilleure liaison des éléments de la phrase, s'éloignant de leur distribution singulière, de leur 'dés-organisation' apparente.

| | |
|---|--|
| <p><i>O nuits ! ni la clarté déserte de ma lampe</i> (‘Brise marine’)</p> | <p><i>ni la luz que en la noche mi lámpara difunde</i></p> |
|---|--|

| | |
|---|--|
| <p><i>Eux, comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis</i> [l'ange Donner un sens plus pur aux mots de la tribu <i>Proclamèrent très haut le sortilège</i> bu (‘Le tombeau d'Edgar Poe’)</p> | <p><i>Vio la hidra del vulgo, con un vil paroxismo,</i> que en él la antigua lengua nació purificada, <i>creyendo</i> que él bebía esa magia encantada</p> |
|---|--|

Cependant, il introduit parfois des disjonctions, là où le texte original n'en offrait pas, procédant ainsi à une certaine compensation, bien que ces disjonctions soient peu perturbantes.

| | |
|--|---|
| <p><i>La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.</i> (‘Brise marine’)</p> | <p>Leí todos los libros y es, ‘ay!, la carne triste</p> |
|--|---|

Ce redressement des incisives, des phrases nominales, est accompagné d’ajouts de signe de ponctuation en fin de vers, notamment de virgules, dans les trois poèmes traduits, comme pour mieux signaler la pause. C’est quelque peu surprenant dans la mesure où il précise que Mallarmé avait travaillé à supprimer la ponctuation «pour abolir tout ce qui n’était pas essentiellement poétique»* (p. 347). Paradoxalement, il choisit des poèmes qui ne mettent pas en évidence ce trait, et il procède à ces ajouts qui ne semblent pas nécessaires dans la mesure où il y a coïncidence avec une pause syntaxique. Cela semble confirmer une certaine perception d’une poésie de Mallarmé nécessitant une aide à la lecture, et il emploie ce même procédé qui vient rompre l’unité des deux quatrains et des deux tercets dans ‘Angoisse’ (ajout d’un point virgule, et transformation de deux points en point). Toujours dans le même objectif, semble-t-il, Holguín supprime les majuscules traditionnelles à l’initiale du vers, et maintient seulement celles qui signalent un début de phrase, facilitant ainsi la saisie visuelle d’une certaine cohérence et rejetant l’ambiguïté. Ce procédé est commun à l’ensemble du recueil.

Par ailleurs, Holguín procède à des omissions ou des ajouts conceptuels, obéissant sans doute le plus souvent à des contraintes de la métrique et/ou de la rime. Je signalerai dans un premier temps, quelques omissions (sans doute compensées ailleurs par les ajouts).

| | |
|---|--|
| <p>Dont la tombe de Poe éblouissante s’orne Calme bloc <i>ici-bas chu</i> d’un désastre obscur, (‘Tombeau d’Edgar Poe’)</p> | <p>para adornar la tumba deslumbrante de Poe que, como bloque intacto de un cataclismo oscuro,</p> |
|---|--|

| | |
|--|---|
| <p>[...] Je sens que des oiseaux sont ivres D'être parmi l'écume <i>inconnue</i> et les cieux ! [...] O nuits ! Ni la clarté <i>déserte</i> de ma lampe Sur le vide papier que la blancheur défend</p> | <p>[...] Ebrias aves se alejan Entre el cielo y la espuma. [...] [...] Ni la luz que en la noche mi lámpara difunde Sobre el papel en blanco que defiende su albura</p> |
| <p>Eux, comme vil sursaut d'hydre <i>oyant jadis l'ange</i> <i>Donner un sens plus pur aux mots de la tribu</i> (Tombeau d'Edgar Poe')</p> | <p>Vio la hidra del vulgo, con un vil paroxismo, que en él la antigua lengua nació purificada, creyendo que él bebía esa magia encantada</p> |

Outre des déplacements internes liés à la linéarité, les ajouts et les concrétions, permettent parfois de préciser une thématique qui n'est pas toujours évidente (telle la prostitution dans 'Angoisse'), ou donnent lieu à des redondances conceptuelles ou de connotation, facilitant la saisie du sens.

| | |
|---|--|
| <p>Je demande à ton lit le lourd sommeil sans songes Planant sous les rideaux inconnus du remords Et que tu peux goûter après tes noirs mensonges (Angoisse')</p> | <p>Pido a tu lecho el sueño sin sueños ni tormentos con que duermes después de tus engaños, <i>extenuada</i>, tras el telón ignoto de los remordimientos</p> |
| <p>Dont la tombe de Poe éblouissante s'orne Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur, (Tombeau d'Edgar Poe')</p> | <p>para adornar la tumba deslumbrante de Poe que, <i>como</i> bloque intacto de un cataclismo oscuro,</p> |
| <p>Que la <i>mort</i> triomphait dans cette voix étrange (Le tombeau d'Edgar Poe)</p> | <p>que la <i>muerte</i> inundaba su extraña voz <i>de abismo</i></p> |

| | |
|--|---|
| Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux (‘Brise marine’) | [...]. <i>Nada de lo que existe,</i> ni los viejos jardines que los ojos reflejan |
| Et ni la <i>jeune femme</i> allaitant son enfant’ (‘Brise marine’) | ni la <i>madre</i> que, <i>amante</i> , da leche a su criatura’ |
| Je fuis, pâle, défait, hanté par mon <i>linceul</i> (‘Angoisse’) | [...] yo huyo, desecho, pálido, por el <i>lúgubre sudario</i> obse- sionado |
| Je ne viens pas ce soir vaincre ton corps, ô bête, En qui vont les péchés <i>d’un</i> <i>peuple</i> , ni creuser Dans tes cheveux impurs une triste tempête (‘Angoisse’) | Hoy no vengo a vencer tu cuerpo, oh bestia llena de todos los pecados de <i>un pueblo</i> <i>que te ama</i> ni a alzar tormentas tristes en tu impura melena |
| Sont-ils de ceux qu’un vent penche sur les naufrages Perdus, sans mâts, <i>sans mâts</i> , ni fertiles îlots (‘Brise marine’) | Y, tal vez, son tus mástiles de los que el viento lanza sobre perdidos náufragos <i>que no en-</i> <i>cuentran maderos</i> |

Toujours dans le sens de la clarification, Holguín procède à la neutralisation de métaphores, d’analogies et de sens figurés:

| | |
|---|---|
| Mais tandis que <i>ton sein de pierre</i> est habité Par un cœur <i>que la dent d’aucun</i> <i>crime ne blesse</i> , (‘Angoisse’) | pero mientras <i>tu seno sin compasión</i> recata un corazón <i>que nada turba</i> , yo huyo, desecho |
| Eux, comme un vil sursaut d’hydre oyant jadis [l’ange Donner un sens plus pur <i>aux mots</i> <i>de la tribu</i> Proclamèrent très haut le sorti- lège bu (Le tombeau d’Edgar Poe) | Vió la hydra del vulgo, con un vil paroxismo, que en él <i>la antigua lengua</i> nació pu- rificada, creyendo que él bebía esa magia encantada |

| | |
|---|--|
| Que ce granit du moins <i>montre</i> à jamais <i>sa borne</i> Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur (‘Tombeau d’Edgar Poe’) | que [...] este granito al menos <i>detenga</i> eternamente los negros vuelos que alce el Blasfemo futuro |
| O nuits ! Ni la clarté déserte de ma lampe Sur le <i>vide papier</i> que la blancheur défend (‘Brise marine’) | ni la luz que en la noche mi lámpara difunde sobre el <i>papel en blanco</i> que defiende su albura |

Il procède de même lorsqu’il permute le syntagme circonstant en début ou en fin de phrase, orientant les poèmes vers un ordre plus prosaïque et une lecture linéaire.

| | |
|---|---|
| Je ne viens pas <i>ce soir</i> vaincre ton corps... (‘Angoisse’) | Hoy no vengo a vencer tu cuerpo, ... |
| Je demande à ton lit le lourd sommeil sans songes <i>Planant sous les rideaux inconnus du remords</i> Et que tu peux goûter après tes noirs mensonges (‘Angoisse’) | Pido a tu lecho el sueño sin sueños ni tormentos con que duermes después de tus engaños, extenuada, <i>tras el telón ignoto de los remordimientos</i> |

Concernant les choix lexicaux, on peut constater un système de compensation. Même si ses poèmes offrent parfois des termes peu courants, voire archaïques, Mallarmé tend généralement à un lexique simple. Holguín procède globalement de la même façon, proposant un équilibre général similaire. Il est possible de procéder à la même constatation à propos de l’antéposition ou la postposition des adjectifs. Mallarmé recourt abondamment à l’antéposition, et dans les poèmes analysés, sans doute pour des préoccupations accentuelles et rimiques, on observe qu’Holguín permute souvent dans un sens ou dans l’autre la distribution de l’adjectif, mais finalement on retrouve une abondante antéposition, qui cependant met moins en valeur l’adjectif, car elle est beaucoup plus fréquente en espagnol.

Les procédés signalés tendent donc à ébaucher clairement une intention communicative, opérant une lecture qui cherche un dis-

cours sous-jacent, en une explication des textes originaux, supprimant en partie la part de déchiffrement inhérente à la lecture de la poésie de Mallarmé. La traduction les oriente vers des modalités discursives, vers un raisonnement plus élaboré, et Holguín tente de trouver et d'exprimer un référent clair, comme s'il s'agissait de résoudre une énigme, une suspension momentanée du sens, alors que Mallarmé affirmait qu'il devait toujours y avoir une énigme en poésie. Proposant une plus grande linéarité, il estompe l'ambiguïté, le décodage indécis, l'atomisation, et l'imparfaite compréhension des poèmes que mentionnait Paul Valéry. Il comble les suspensions du sens, essaie de rétablir la perte du lien entre le langage et le monde sensible, en redonnant aux éléments de la phrase matrice une place centrale. Ses traductions se situent donc dans la perspective d'une lecture critique, dans la lignée des observations d'Ortega y Gasset (1940: 451), qui réclame une traduction, non pas facile à lire, mais claire.

Toutes ces caractéristiques de la traduction introduisent donc une discontinuité entre les différentes affirmations de la notice préliminaire non seulement sur l'hermétisme et le caractère énigmatique de l'œuvre de Mallarmé, mais également sur un langage poétique qui se veut distinct du langage de la prose. L'étude préalable n'introduit pas véritablement les traductions, car celles-ci se déploient différemment, et sous la plume d'Holguín, Mallarmé semble beaucoup moins énigmatique que ce qu'en affirme la présentation liminaire.

Conclusion

L'obscurité et l'hermétisme des poèmes mallarméens mis en avant par Holguín, et par d'autres critiques avant et après lui, pourraient laisser penser qu'ils susciteraient de nombreuses lectures interprétatives par le biais des traductions et retraductions depuis un siècle. Or, cela ne semble pas le cas.

Les traductions d'Andrés Holguín jouissent encore aujourd'hui d'une grande autorité. Elles sont citées et republiées, canonisées en quelque sorte en Colombie. Les nouvelles époques, avec leurs nouvelles perspectives, ne semblent pas avoir laissé poindre d'autres

besoins et donné lieu à des retraductions. *La présente anthologie a, en effet, été rééditée* en 1977 à Bogota aux éditions Baal (édition illustrée⁴⁷, que je n'ai pu consulter), et en 1995, sous le titre *Antología de la Poesía Francesa*⁴⁸ (Bogotá: El Áncora Editores). Il s'agit d'une édition bilingue, ce qui a entraîné la suppression de certains auteurs⁴⁹, mais d'après les données auxquelles j'ai eu accès, elle inclut toujours Mallarmé⁵⁰. Cette fois, il y est clairement indiqué «Traducción, selección y notas de Andrés Holguín»⁵¹.

La réception critique considère également cette anthologie comme l'une des plus ambitieuses réalisées en Colombie, ou dans les pays hispanophones, sur la tradition poétique française⁵², et que les traductions proposées figurent parmi les plus réussies en espagnol. La revue *Semana*, en 1995, partage ce point de vue sur l'anthologie: «l'une des plus complètes et de meilleure qualité qui existe en espagnol»*, ce qui la convertit en «l'un des bijoux de la culture colombienne de tous les temps»*, tout en affirmant qu'Holguín fut «meilleur traducteur que poète»*⁵³. En 2009, la revue *Viandantes*⁵⁴ (*Publicación del grupo de estudios de literatura colombiana*) affirme à son tour que l'anthologie «fait partie de la littérature colombienne»* au vu de la réussite du travail créatif d'Holguín lors de l'élaboration de ces traductions. En 2010, la revue *Sociedad latinoamericana*⁵⁵ propose des considérations similaires: le poète et essayiste colombien Raúl Henao reconnaît qu'Holguín fut un anthologiste et traducteur d'exception et signale que l'ouvrage est un événement important,

⁴⁷ *El Tiempo*: 5 de noviembre de 1995. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-445874> Site consulté en octobre 2013.

⁴⁸ Certains fragments de l'anthologie de 1954 ont été publiés séparément (après la mort de Holguín), notamment la section consacrée à Baudelaire (Baudelaire (1995) *Poesía escogida*. Bogotá, El Ancora, rééditée en 2011).

⁴⁹ *El Tiempo*: 5 de noviembre de 1995. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-445874> Site consulté en octobre 2013.

⁵⁰ <http://leerliteraturacolombiana.blogspot.com.es/2009/03/antologia-de-la-poesia-francesa-de.html> Site consulté en octobre 2013.

⁵¹ <http://www.semana.com/cultura/articulo/un-acierto/27039-3> Site consulté en octobre 2013.

⁵² *El Tiempo*: 5 de noviembre de 1995. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-445874>: «El lector podrá entrar en contacto con la musa de un país que desde tiempos muy remotos ha producido siempre, o casi siempre, los mejores versos del mundo, y podrá acercarse a ella a través de una traducción española absolutamente impecable [...] una de las más creativas y mejor logradas que de la poesía francesa se han hecho al castellano».

⁵³ <http://www.semana.com/cultura/articulo/un-acierto/27039-3> Site consulté en novembre 2013.

⁵⁴ <http://leerliteraturacolombiana.blogspot.com.es/2009/03/antologia-de-la-poesia-francesa-de.html> Site consulté en novembre 2013.

⁵⁵ <http://sociedadlatinoamericana.blogoo.com/content/view/1129421/Andres-Holguin-y-el-canon-poetico-colombiano.html> Site consulté en novembre 2013.

difficile à dépasser dans un milieu qui, bien que vers la fin de la première décennie du XXI^e siècle, gravite toujours autour d'une culture provinciale et excessivement locale. Ces traductions sont toujours reproduites et citées sur de très nombreux sites web hispano-américains et elles ont également fait l'objet d'enregistrement diffusé à la radio (radio JCK El Mundo) puis vendus sous forme de cassettes⁵⁶. Signalons cependant qu'aucune des trois traductions d'Holguín ne figure dans l'anthologie de traductions proposée par José Lezama Lima et publiée en 1971 (*Antología Stéphane Mallarmé*, Madrid : Visor).

En Espagne, partageant sans doute l'opinion de Gómez Bedate qui considère que globalement la traduction des trois poèmes de Mallarmé est parfaitement réussie, qu' «elle contient la pensée de l'original exprimée dans un langage naturel et souple, l'alexandrin castillan est mélodieux et les rimes ne sont ni faciles ni forcées»* (2010: 54), les éditions Igitur ont inclus les poèmes d'Holguín dans l'ouvrage *Cien años de Mallarmé* (Tarragona, Igitur, 1998). En fait, cette inclusion n'entérine pas un jugement valorisant des traductions antérieures, car le recueil prétend à l'exhaustivité et inclut toutes les traductions publiées, n'excluant pas les répétitions. Il est néanmoins fort dommage que l'éditeur, également colombien, Ricardo Cano Gaviria, précise en introduction que les répétitions permettent de comparer, de constater les trahisons et les infidélités, inscrivant ainsi les traductions dans la réussite ou l'échec de la maîtrise d'un sens, et non pas dans une réversibilité des textes 

⁵⁶ <http://www.hjck.com/coleccion.asp> Site consulté en mai 2014.

References

- Arland, Marcel (1941). *Anthologie de la poésie française*. Paris: Stock; seconde édition augmentée.
- Ballard, Michel (coord.) (2011). *Censure et Traduction*. Arras: Artois Presses Université.
- Bayo, Emili (1994). *La poesía española en sus antologías (1939-1980)*. Pagès Editor - Universidad de Lleida.
- Berman, Antoine (1995). *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard.
- Blanch, Antonio (1976). *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*. Madrid: Gredos.
- De Esclassans, Agustín (1942). *Las prosas de Stéphane Mallarmé*. Barcelone: Aymá.
- Eluard, Paul (1947). *Le meilleur choix de poèmes est celui que l'on fait pour soi 1818-1918*. Paris: Éditions du Sagittaire.
- Escolar Sobrino, Hipólito (1998). *Historia del libro español*. Madrid: Gredos.
- Gallego Roca, Miguel (1996). *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1900-1936)*. Almería: Universidad de Almería.
- Gide, André (1949). *Anthologie de la poésie française*. Paris: Gallimard.
- Gómez Bedate, Pilar (2001). "Los poetas clásicos franceses en antologías de poesía del siglo xx: el caso de la poesía francesa de Andrés Holguín". En: *Francisco Lafarga, Antonio Domínguez, Los clásicos franceses en la España del siglo XX. Estudios de traducción y recepción*. Barcelone: PPU.
- Gallego Roca, Miguel (1994). "La ordenación del caos: poesía traducida y antologada". En: *Sendebarr*, No. 5, pp. 249-254
- Goenaga, Francia Elena (ed.) (2012). *Poéticas de la traducción*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Hermans, T. (1999). *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.
- Holguín, Andrés (1954). *Poesía francesa*. Madrid: Guadarrama.
- Holguín, Andrés (1974). *Antología crítica de la poesía colombiana (1874-1974)*. Bogotá: Biblioteca del Centenario del Banco de la República, 2 volumes.
- Karsen, Sonja (1985). "Guillermo Valencia: el poeta como traductor". En: *Thesaurus*, Tome XL, No. 2, pp. 349-361.
- Lafarga, Francisco - Pegenaute, Luis (eds.) (2009). *Diccionario histórico de la traducción en España*. Madrid: Gredos.

- Larbaud, Valéry (1946). *Sous l'invocation de saint Jérôme*. Paris: Gallimard, 1997.
- Larraz, Fernando (2010). *Una historia transatlántica del libro. Relaciones editoriales entre España y América Latina (1936-1950)*. Gijón: Ediciones Trea.
- Lécrivain, Claudine (2000). "La réception de Mallarmé en Espagne". En: *Revue d'Études Françaises*, No. 5, pp. 65-77.
- Lécrivain, Claudine (2013-2014). "'Mallarmé est [-il] toujours énigmatique?": le recueil *Poesía francesa. Antología (1954)* d'Andrés Holguín". En: *Travaux et Documents Hispaniques / TDH*, 5, pp. 25-34. *Mallarmé en traduction (aire hispanique)*. Publications Electroniques de l'ERCIAC.
- <http://eriac.univ-rouen.fr/mallarme-est-il-toujours-enigmatique-le-recueil-poesia-francesa-antologia-1954-dandres-holguin/>
- Lefevre, André (1992). *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Londres: Routledge.
- Ly, Nadine (2000). "La pulsion anthologique. Anthologies de poésie espagnole 1975-1996". En : G. Champeau – N. Ly (ed.) *Le phénomène anthologique dans le monde ibérique contemporain*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 35-55
- Mallarmé, Stéphane (1979). *Oeuvres complètes 1945*. Paris: Gallimard, La Pléiade.
- Maulnier, Thierry (1939). *Introduction à la poésie française*. Paris: Gallimard.
- Moret, Xavier (2002). *Tiempo de editores. Historia de la edición en España, 1939-1975*. Barcelone: Ediciones Destino.
- Navarro, Fernando (2000). "Poésie et traduction : l'oeuvre de S. Mallarmé en espagnol". En: *Revue d'Études Françaises*, n° 5, pp. 87-100.
- Navarro, Fernando (2011). "Idéologie et traduction dans l'Espagne franquiste". En: Michel Ballard (coord.), *Censure et traduction*. Arras : Artois Presses Université, pp. 259-279.
- Ortega y Gasset, José (1940). *Ideas y creencias*. Madrid: Editorial Revista de Occidente, vol. V, 1970, pp. 433-452.
- Reyes, Alfonso (1909). "Sobre el procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé". En: *Obras completas*, vol. I, México, FCE, pp. 89-113.
- Reyes, Alfonso (1932). "Mallarmé en castellano". Madrid, *Revista de Occidente*, in *Obras completas*, tome XXV. FCE, 1962. Traduit en français par Mathilde Pomès (1932) "Mallarmé en espagnol". En : *Revue de Littérature comparée*, Juillet-septembre.
- Ruiz Bautista, Eduardo (2008). *Tiempo de censura. La represión editorial durante el franquismo*. Gijón: Ediciones Trea.

- De Salas, Xavier (1940). Stéphane Mallarmé, *Poesía*. Barcelone: Yunque.
- Sánchez Vigil, Juan Miguel (2009). *La edición en España. Industria cultural por excelencia*. Gijón: Ediciones Trea.
- Scherer, Jacques (1977). *Grammaire de Mallarmé*. Paris: Nizet.
- Seruya, Teresa et alii (2013). "Translation anthologies and collections. An overview and some prospects", In: *Translation in Anthologies and Collections (19th and 20th Centuries)*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 1-13.
- De Torre, Guillermo (1948). "Mallarmé en español". In: *Asomante*, Puerto Rico, núm. 3, pp. 7-10. Traduit en français par Marcelle Auclair (1948) "Mallarmé en espagnol" *Les Lettres*, n° spécial Stéphane Mallarmé, pp. 230-233.
- Toury, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins.
- Valéry, Paul *Œuvres* (1957). Paris : Gallimard, volume I, La Pléiade.

André Malraux más allá de su antimemoria*

Recibido: 29 de octubre de 2014 | Aprobado: abril 13 de 2015

DOI: 10.17230/co-herencia.12.22.5

Nacho Duque García**

nachodg@hotmail.com

Resumen Dos hipótesis sobre el género autobiográfico —e incluso sobre el autorretrato— parecen ceñirse perfectamente a las *Antimémoires* de Malraux: en primer lugar, que resulta estéril elaborar una interpretación a partir de una distinción entre ‘verdad’ y ‘ficción’ y, en segundo lugar, que toda autobiografía refleja una visión social e individual de la temporalidad, y ésta prolifera en los contextos más susceptibles de ser considerados históricamente ‘nuevos’. Malraux, como revelan sus *Antimémoires*, es un enigma que se alimenta de sí mismo, de los fragmentos de su vida y de los pasajes de sus obras. Para intentar desentrañarlo recurriremos a tres perspectivas diversas en lo que podríamos considerar una “presunta teoría malrauxiana de los tres Malraux” y, paralelamente, acudiremos a ciertos escritos en los que la autorreferencialidad resulta menos evidente y con los que Malraux propuso una visión del arte y de la vida sumamente particulares, acaso porque fue allí donde depositó las claves con las que poder acercarse a su trayectoria y a su pensamiento.

Palabras clave:

Autobiografía, memorias, Malraux, modernidad, sujeto, historia, mito, antimemoria.

André Malraux beyond his Anti-Memoir

Abstract Two hypotheses about the autobiographical genre —as well as about the self-portrait— seem to perfectly fit Malraux’s *Antimémoires*: first, that it is sterile to develop an interpretation based on the distinction between ‘truth’ and ‘fiction’ and, second, that any autobiography reflects a social and individual vision of the temporality, so that it thrives in contexts more susceptible to be historically considered as “new”. Malraux, as revealed by his *Antimémoires*, is an enigma that feeds off itself, the intertwined fragments of his life and the passages from his works. To try to unravel his mystery we will resort to three different perspectives on what we might consider “a possible Malrauxian theory about the three Malraux”. Besides that, we will turn to some writings in which self-reference is less evident and where Malraux proposed a peculiar vision of art and life, perhaps because he concealed exactly there the keys to the best approach to the sense of his career and thought.

Key words

Autobiography, memoirs, Malraux, modernity, subject, history, myth, anti-memoir.

* El siguiente escrito se integra dentro de las líneas de trabajo llevadas a cabo por el Grupo de investigación Riff-Raff, de la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza, dirigido por los profesores José Luis Rodríguez García y Luis Beltrán Almería.

** Doctor en filosofía por la Universidad de Zaragoza-España. Docente colaborador del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari (DISLL) de la Università degli Studi di Padova, Italia

1. Dos hipótesis sobre el género autobiográfico

Cuando nos enfrentamos a la interpretación de una autobiografía o de un autorretrato son comunes dudas y sospechas que salpican cualquier trabajo que contiene dentro de sí una aspiración crítica. ¿Cómo interpretar aquello que no se presenta, al menos en apariencia, como la interpretación de una vida, de un individuo, sino como la verdad y nada más que la verdad? ¿Podemos interpretar entonces o deberíamos conformarnos, por el contrario, con la elaboración de meros comentarios que jalonasen la obra que tenemos ante nosotros? Estos interrogantes, más comunes de cuanto pudiera pensarse, son los que estimulan las dos hipótesis acerca del género autobiográfico, dos hipótesis que, como se verá muy pronto, guiarán el análisis que sigue y permitirán introducir la conflictiva y excepcional figura de André Malraux. Vamos con ellas.

En primer lugar, la autobiografía es una práctica literaria que exige un análisis crítico e interpretativo, del mismo modo que lo exigen una novela, un cuento o una poesía. Esto es una obviedad. Ahora bien, parece algo evidente que la crítica dirigida hacia la autobiografía se centra por lo general en el grado de veracidad que ésta produce en el lector. En esta constatación se halla la primera de las hipótesis apuntadas anteriormente. Al juzgar la veracidad o no que se desprende de un texto autobiográfico cabría pensarse que, tal vez, quien elabora una crítica paralela porta consigo un discurso de verdad, llamémosle 'otro', al que se ajusta en mayor o menor medida el texto leído. El riesgo de que una interpretación así acontezca, bastante común por otra parte, se podría traducir en las implicaciones que acarrea el hecho de que el crítico o intérprete establezca previamente una verdad –ya sea literaria o biográfica– que el autor de la autobiografía habría asumido o, en su defecto, debiera haber asumido. El asunto, como se puede ver, resulta espinoso y las consideraciones que de él pueden derivarse un tanto impertinentes y seguramente inciertas. Y es que, llevado a su extremo, la crítica a la autobiografía ejercería en tal caso una suerte de historicismo inviolable, es decir, terminaría elaborando un discurso contra el que precisamente habría surgido en su origen. En todo caso podría resumirse dicha problemática en un argumento común que subyace al análisis de cada uno de estos textos: la posibilidad de establecer una línea que delimite y separe los márgenes de la autobiografía y los

de la ficción. Stephen A. Shapiro señalaba que “la autobiografía es una organización imaginativa de la experiencia estética con diversos fines intelectuales y morales” (1868: 435). Robert Elbaz, por su parte, en su libro *The changing nature of the self*, apunta con bastante agudeza lo siguiente:

Yo ya no soy yo mismo, yo no soy la misma persona que era ayer o hace diez años: dada mi naturaleza racional, no puedo estar escribiendo mi autobiografía, sino la historia de una gran variedad de personajes vista desde la distancia. El autobiógrafo siempre escribe una novela, una ficción, acerca de una tercera persona. Y la pregunta no es si esa tercera persona coincide con la redacción del ‘Yo’ del autobiógrafo, sino más bien: ¿qué significa esto en tercera persona (o una serie de terceras personas) que desafía el mito de la continuidad que dicen acerca del mundo? ¿Qué subjetividad, qué papel, encarna en su relación con el mundo? (Elbaz, 1988: 12)¹.

Las palabras de Elbaz resultan especialmente sugestivas porque nos invitan a reflexionar acerca de dos aspectos: en primer lugar, que de las autobiografías habremos de extraer no tanto una visión documental de su autor cuanto la relación que se manifiesta entre éste y el mundo en el que vive, lo cual, dicho sea de paso, rompería seguramente con el mito de coherencia lineal del autor al que ridículamente se sigue aspirando muchas veces en los ámbitos de la historia de la filosofía y de la crítica literaria; y, en segundo lugar, que dichos discursos llevan implícitos en sí mismos una consciencia del transcurrir del tiempo que, para Elbaz, se traduce en la percepción subjetiva del camino de una vida. Este último punto, el referido al tiempo o, para ser más exactos, a la percepción temporal, resulta ser el más interesante: Elbaz comienza el “Prefacio” de su escrito con una frase fundamental: “Este libro se refiere a la lenta aparición y a la consolidación gradual de la autobiografía como una práctica central en el discurso del modernismo”, y después añade, “se trata al mismo tiempo de la autobiografía como una práctica literaria que evoluciona en formas renovadas a través del tiempo y la estructuración de la subjetividad que estas formas intentan delimitar” (Elbaz, 1988; vii. Traducción del autor). Suponiendo que simplemente

¹ Esta traducción y las que siguen son del autor.

aceptemos como posible dicha afirmación, deberíamos considerar lo siguiente: que el modernismo, en cualquiera de sus formas estéticas y expresiones posibles, acarrea no sólo una percepción subjetiva del tiempo, sino también la consciencia de que dicha subjetividad se desarrolla dentro de un tiempo más amplio, lo que Foucault llamó el “reconocer su situación histórica” que caracterizaría una de las mayores aportaciones y novedades del pensamiento ilustrado (Foucault, 1985: 200-201). Y aquí tenemos la segunda hipótesis, esto es, que el discurso autobiográfico –y, junto a él, la práctica autorretráctica– reflejan una visión social y a su vez individual del tiempo, y proliferan en los momentos en los que resulta viable señalar que un contexto puede ser considerado históricamente ‘nuevo’.² De ahí que el sujeto de la autobiografía o del autorretrato condense en sí mismo el tiempo subjetivo y revele a su vez la consciencia de un ser en el tiempo.

Independientemente de si las hipótesis aquí apuntadas pueden establecer una teoría interpretativa acerca de las autobiografías, creo que, en su caso particular, las *Antimemorias* de Malraux se ajustan plenamente a ellas: por un lado cancelan la posibilidad de elaborar una crítica sustentada exclusivamente en el discurso de verdad en contraste con la ficción y, por otro lado, contienen un repaso tremendamente particular a los principales conflictos éticos y políticos del siglo XX, conflictos que, por cierto, ya forman parte de la genealogía que desemboca en la agenda sociopolítica actual y que, en definitiva, nos hemos acostumbrado a denominar históricos.

2. Presunta teoría malrauxiana de los tres Malraux

La personalidad de André Malraux, su obra y su propia autobiografía suponen en sí un desafío para cualquier lector ya que se trata de un hombre complejo, tal vez más propio de la literatura que de la historia. Una anécdota bastante curiosa nos acerca al laberinto de su vida y a lo que su figura podía suponer para quienes fueron sus coetáneos. 1965 fue un año complicado para el gobierno francés de Charles de Gaulle, gobierno del que Malraux formaba parte. Fue un

² Como el *ethos* de cualquier período que se defina a sí mismo como moderno, como lo explica Fredric Jameson (2004) en la primera parte de *Una modernidad singular: ensayo sobre la ontología del presente*. Barcelona: Gedisa, pp. 23-86.

año complicado puesto que, por primera vez en mucho tiempo, el ejecutivo debía desenvolverse en una situación de mayoría precaria. Las elecciones de ese mismo año habían mostrado con nitidez numérica que el respaldo social no era ni mucho menos el obtenido en elecciones anteriores y que la alternativa del centro izquierda – aquella coalición que se reunía bajo las siglas del CIR, la *Convention des Institutions Républicaines*– poseía una fuerza de la que hasta entonces, debido entre otras cosas a las numerosas divisiones internas, no había gozado. La presión que la oposición ejerció contra el gobierno fue sumamente decidida y estuvo en gran parte caracterizada por el empleo de una retórica histórica que, apenas encontraba una buena oportunidad, se atribuía sin disimulo los valores que habían cimentado la fundación de la República francesa. El quince de diciembre de ese año, Malraux pronunció en el Palacio de los deportes de París una conferencia titulada “*Pour la V^e République*” en la que, dirigiéndose al líder de la oposición, François Mitterrand, se preguntaba cómo era posible que siguieran sosteniendo como suyos ciertos valores de tipo absoluto, como la libertad, precisamente aquellas personas que ni siquiera habían estado en España.³ Esta afirmación de Malraux denota la consciencia de que su persona revestía una serie de implicaciones éticas y morales que difícilmente podrían ser discutidas mediante la elocuencia propia de la política de partidos e instituciones: son inanes las palabras sin verbos. ¿Izquierda? En la primavera de 1934 Malraux se encontraba en Berlín junto a André Gide para defender a Georgi Dimitrov, quien se hallaba encarcelado y acusado por el gobierno nazi de la quema del Reichstag un año antes; durante ese verano Malraux y su esposa Clara se desplazaron a Moscú donde encontraron a Stalin o a Gorki, entre muchos otros; los acompañaba en su viaje Paul Nizan, el hombre del que le separaban por aquel entonces las razones de la ortodoxia política y al que, a pesar de ello, le unía una fuerte amistad (Lyotard, 1996: 188-189). Y si le acusaban de anticomunista, Malraux respondía elocuentemente ese mismo año de 1965: “delante de Mao o delante de Foursteva

³ André Malraux, “*Pour la V^e République*” (15 de diciembre de 1965). Jacques Chirac recuerda un episodio similar que tuvo lugar meses antes, durante la campaña, cuando en un encuentro electoral en el distrito Seine-Saint-Denis los comunistas llenaron la sala e iniciaron la protesta: “volaban sillas. Abucheaban a Malraux, que estaba sentado en la tribuna. Él aprovechó un silencio y, como actor extraordinario que era, se dirigió a los militantes y simpatizantes del PCF: ‘Os estuve esperando en el Guadalquivir, y no os vi aparecer...’” (citado en Todd, 2001: 14).

yo no soy un anticomunista” (Stéphane, 1984: 136). ¿Libertad? En 1936 Malraux, con el apoyo del jefe del gabinete del Ministerio del Aire francés –y futuro líder de la resistencia– Jean Moulin, organizó la Escuadrilla España con la que llevó a cabo numerosas misiones de ataque contra las fuerzas nacionales en la guerra civil. ¿Resistencia? Malraux, activista del antifascismo, formó parte de la resistencia francesa y dirigió a partir de 1944 la brigada *Alsace-Lorraine*. ¿Cómo atacar a Malraux entonces? La respuesta a esta pregunta se encierra en otra cuestión que de algún modo permanece abierta para muchos: ¿cómo explicar que el protagonista de todos aquellos hechos, el hombre que frecuentó a la vanguardia artística del París de los años veinte, el viajero en Indochina, el escritor de la izquierda, formara parte de todos y cada uno de los gobiernos gaullistas?

Los dos interrogantes muestran cómo Malraux, antes incluso de 1965, había dejado de ser un hombre y se había convertido en algo no muy lejano a un mito. Y es que oponerse a Malraux suponía desafiar su pasado y el poso que éste había dejado en el rostro del político y en las razones del adversario. Ahora bien, la pregonada contradicción de su trayectoria seguía siendo un misterio insoslayable, una respuesta ausente y un silencio a través del cual podía accederse a la crítica e incluso a la burla contra el supuesto engreído, contra el mitómano, el egocéntrico, el exagerado vanidoso. Sin embargo, lejos de reducirse a supuestas patologías y actitudes más o menos reprochables, la trayectoria variopinta de Malraux debe explicarse en otros términos más interesantes y enriquecedores desde un punto de vista interpretativo. En el “Prólogo” de *El demonio del absoluto* encontramos una afirmación clave para vislumbrar no una linealidad vital, filosófica o literaria –recurrente ficción del lector–, sino una coherencia en la multiplicidad de los distintos ‘yo’ que se acumulan tanto en su antimemoria como en el resto de sus obras. Dice Malraux: “el hombre que creó la ficción –el artista– y el que intenta vivirla –el aventurero– encuentran en todo el mundo un cómplice” (2008: 41). Por aparecer en *El demonio del absoluto*, obra de mayor carácter referencial dentro de su producción literaria y ensayística, creo que no será demasiado descabellado apuntar que Malraux se refiere a sí mismo y a las tres situaciones que definen su persona en los diversos y muy variados instantes de su vida. Desentrañaremos a partir de ahora cada uno de estos Malraux, si bien no obtendremos más que una operación casi hermenéutica que no conseguirá oscure-

cer una perspectiva bien diversa y seguramente inquietante, a saber, que Malraux fue aventurero, artista y cómplice simultáneamente en cada una de las situaciones de su vida de un modo muy consciente, y que en esta constatación reside la construcción de su mito, un mito sin vida pero con historia.

3. Crónica de la metamorfosis (el artista)

Las *Antimémoires* contribuyen directamente a la edificación del ‘mito Malraux’ y lo hacen sobre todo mediante su propia estructura narrativa. El texto, en su edición original, se divide en cinco capítulos cuyos títulos serán inmediatamente reconocidos: *Les noyers de l’Altenbourg*, *Antimémoires*, *La tentation de l’Occident*, *La voie royale*, *La condition humaine*. Obras –salvo *Antimémoires*– escritas anteriormente por Malraux. Para aumentar la confusión inicial, el lector comprobará que los hechos narrados no sólo no siguen un orden cronológico sino que, además, se entrelazan con pasajes de la ficción novelesca, que Nehru, Mao, Gide, de Gaulle, Valéry, Stalin o Kennedy comparten páginas con el propio Malraux –o Coronel Berger– y con personajes de su literatura como Clappique, Perken o Claude en una suerte de metanarración contradictoria, que toma la forma exterior de autobiografía para celar en su interior más profundo una singular ausencia, la del propio sujeto de la memoria. De ahí que pueda afirmarse que lo que denota su texto es una ausencia en cada uno de los instantes narrados. No obstante, puesto que se ha venido considerando que cada uno de los personajes creados por Malraux no son más que “extensiones de su yo perdido” (Elbaz, 1988: 144), podría aducirse que el autor encarna la omnipresencia silenciosa de la que emerge el flujo inagotable de episodios que aspiran a permanecer en la eternidad, un *kairòs* donde se congregan ficción y memoria:

Reflexionar sobre la vida –sobre la vida frente a la muerte– sin duda no es más que profundizar sobre su interrogación. Yo no hablo del hecho de ser matado, que no pone casi en cuestión a nadie que tenga la suerte banal de ser valiente, sino de la muerte que aflora en todo lo que es más fuerte que el hombre, en el envejecimiento e incluso en la metamorfosis de la tierra –la tierra sugiere la muerte por su torpeza milenaria como por su metamorfosis, incluso si su metamorfosis es la obra del hombre– y sobre todo lo irremediable, el: tú no sabrás jamás lo

que todo esto quería decir. Delante de esta cuestión, ¿qué me importa lo que no importa nada más que a mí? Casi todos los escritores que yo conozco aman su infancia, yo detesto la mía. He podido y mal aprendido a crearme a mí mismo, si crearse es acomodarse en esta posada sin rutas que se llama la vida. Yo he sabido alguna vez actuar, pero el interés de la acción, salvo cuando se eleva a la historia, está en lo que se hace, no en lo que se dice (Malraux, 1972: 10).

Este fragmento del inicio de las *Antimémoires* condensa las líneas maestras que se proyectarán a lo largo del libro. Por una parte, la perspectiva de la vida y de la muerte como elementos indisolubles en la consciencia del autor; por otra, la primacía del hacer sobre el decir. El conjunto de todo ello da lugar a un enigma a cuya revelación únicamente podrá accederse a través de un percibir el instante, cada instante, como una certificación de la metamorfosis. La idea de metamorfosis supone el eje sobre el que se despliegan los recuerdos y lo que hace que los personajes y los eventos abandonen su condición histórica, que se ceñiría a la duración de las acciones, para devenir fragmentos de una ficción antihistórica, admitiendo entonces su incursión en el camino hacia la eternidad. Escribió Blanchot a propósito de la metamorfosis que propone Malraux lo siguiente: “lo que un tiempo era dios se vuelve estatua; lo que era retrato se hace cuadro; e incluso los sueños, esa ausencia en la que se transfiguraban el mundo y las imágenes del mundo, se disipan en esta claridad nueva que es el pleno día de la pintura” (2007: 23). Blanchot analiza los textos que Malraux dedicó al arte en los que la idea de metamorfosis se desarrollaba con mayor nitidez, páginas que desentrañaron anticipadamente el significado de esta supuesta autobiografía, de su estructura formal y de su carácter ontológico. De ahora en adelante pues, podremos considerar que la reunión de aquellos recuerdos con los fragmentos de un pasado novelado alcanzan un estatus narrativo inusual: ya no unas confesiones o unas memorias –propósito que nunca fue tal–, sino la transposición escrita que Malraux lleva a cabo a partir de lo que él mismo había concebido sobre la metamorfosis del arte. Así, las *Antimémoires* son un “museo imaginario” creado por Malraux.

Publicado inicialmente en 1947 como la primera parte de *La psicología del arte*, y aparecido de nuevo, cuatro años después, para abrir *Las voces del silencio*, “El museo imaginario” resulta ser, ante todo, uno de los ensayos más conocidos de cuantos Malraux dedicó al

arte. Aunque con fines muy distintos, el punto de partida no se hallaba muy alejado del que describiera en 1936 Walter Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, esto es, la constatación de una serie de prácticas de expresión estética, como el cine o la fotografía, que, con su difusión incipiente e imparable, estaban destinadas a modificar la relación entre el autor, las obras de arte y los espectadores. En el caso de Malraux esta constatación no implicaba una ruptura con la tradición estética del modernismo –sobre todo del modernismo pictórico que empezaba a configurarse con Manet–, sino más bien una perseverancia en la metamorfosis más profunda del arte, aquella que se inició “cuando el arte no tuvo más fin que el suyo propio” (Malraux, 1956: 52). Ahora bien, la profusión de la fotografía favoreció un conocimiento paulatino y a su vez masivo, mediante estampas, cromos o láminas, de las grandes obras de arte y modificó, tal y como relata Malraux, el escenario de la propia historia del arte: ya no se trataba de una sucesión de estilos sino que cada obra y cada estilo, recientes o no, se veían rodeados del resto de estilos y de todas las obras de arte que quien los examinara pudiera recordar: cuando contemplo *La ejecución de Maximiliano* de Manet rememoro *El 3 de mayo de 1808* de Goya, al lado de *El beso de Judas* de Giotto encuentro *La rendición de Breda* de Velázquez, y con el *Autorretrato* de Durero no puedo evitar evocar el paño que sostenía Verónica durante el Viacrucis y que tiempo después dejó de ser un sudario para pasar a ser un autorretrato. Otra metamorfosis. Es así como cada uno de nosotros concebimos un museo imaginario. “Allí donde la obra de arte”, escribe Malraux, “no tiene más función que ser obra de arte, en una época en que se prosigue la exploración artística del mundo, la reunión de tantas obras maestras, de la cual están sin embargo ausentes tantas obras maestras, convoca en el espíritu a todas las obras maestras. ¿Cómo dejaría de llamar a todo lo posible, esa mutilación de lo posible?” (1956: 13). Cualquier obra, por tanto, contiene toda la historia del arte, aún cuando ésta sea posterior, puesto que un grabado, como una tela o una escultura, es un fragmento de esa historia que, ahora sí, todos estamos en disposición de reconocer. Sin embargo, la primacía del arte en la obra actual, así como la primacía de la que el museo imaginario ha dotado a la obra de la antigüedad, ha desalojado todo contenido histórico que la obra tenía en el pasado o podía tener:

La reproducción nos proporciona la escultura mundial. Ha multiplicado las obras maestras reconocidas, promovido a su rango a un gran

número de otras obras, y llevado a algunos estilos menores hasta su prolongación en un arte ficticio. Por ella entra en la historia el lenguaje del color; en su museo imaginario, cuadros, frescos, miniaturas y vitrales parecen pertenecer al mismo dominio. Esas miniaturas, esos frescos, esos vitrales, esas tapicerías, esas placas escitas, esos detalles, esos dibujos de vasos griegos, –aun esas esculturas– se han convertido en *láminas*. ¿Qué han perdido? Su cualidad de objetos. ¿Qué han ganado? El mayor significado de estilo que pueden asumir. Es difícil precisar lo que separa la representación de una tragedia de Esquilo bajo la amenaza persa, con Salamina en el horizonte del golfo, de nuestra lectura de esa tragedia; pero no es difícil sentirlo [...]. Nada da una vida más corrosiva a la idea del destino que los grandes estilos, cuya evolución y metamorfosis parecen las anchas cicatrices del pasaje de la fatalidad sobre la tierra (Malraux, 1956: 43-44).

La propuesta de paragonar cada pasaje de las *Antimémoires* con una lámina extraída de su peculiaridad temporal acarrea una serie de consecuencias que será necesario detallar: la primera de ellas, que todo recuerdo de Malraux muere en el mismo momento en el que viene escrito, inscrito y reagrupado en una colección sincrónica de recuerdos que, al menos por ahora, habremos de considerar una suerte de álbum –narrativo, literario, no autobiográfico–; la segunda, que los recuerdos pierden definitivamente la función que poseyeron cuando gozaban aún de un hilo de vida; la tercera, que cada pasaje evocado adquiere una nueva función, por sí mismo y en compañía de todo cuanto le rodea. Podría elucidarse que detrás del ‘signo’ de las *Antimémoires* se esconde una pulsión de vida y de muerte, Eros y Tánatos encerrados en cada uno de sus fragmentos antes incluso de que Derrida hablara de la descontextualización y acuñara el término de “citabilidad” (1989: 361-362). Sin embargo, esa operación interpretativa no nos conduciría más que a la superficie del problema. Del mismo modo que detrás de ese *David* mármreo de cinco metros ya no contemplo la magnitud significativa de un rey sino la pericia inusitada de un artista, tras los maquis de Montignac o tras un encuentro con Nehru habré de escudriñar una significación ulterior a la que estos pasajes singulares ostentaron en el momento de su desarrollo. La operación narrativa llevada a cabo por Malraux bien puede considerarse una “mitologización”, lo cual implica sobre todo un proceso de mutación del sesgo temporal que alberga toda acción pretérita: el paso del episodio histórico al mito.

A través de esta estrategia ‘mitologizadora’ Malraux alcanza la trascendencia de su ‘yo’ de las *Antimémoires*, lo que explica su ausencia más allá de la encarnación novelesca defendida por Elbaz y fomenta su omnipresente diseminación en el ‘sentido’ de la historia.⁴ Surge entonces una duda interpretativa tal vez razonable, seguramente llena de prejuicios: ¿con qué fin?

En las reflexiones de Blanchot acerca del “museo imaginario” se halla una respuesta posible: “nuestra visión histórica es ilusión, es un mito, pero ese mito es de una extrema ‘riqueza espiritual’, esa ilusión representa lo eternamente verdadero, la parte de verdad que hay en una supervivencia que permanece presente, nos sigue siendo accesible, nos conmueve, nos fascina, es nuestra, como si esta supervivencia encontrara vida en nosotros, y nosotros supervivencia en ella” (2007: 33). Esta supervivencia pasa sin duda por el reconocimiento de la metamorfosis del contemporáneo y de los mitos referenciales –y la “mitomotricidad”, o perspectiva que de ellos asumimos en un momento dado, como “mitos fundantes” y, a la vez, “mitos del contrapresente” (Assman, 2011: 75-82)– que a ella le son propios y que Malraux congrega en unas páginas que aspiran a cancelar la memoria individual para contribuir a la edificación de una memoria cultural. Insistamos en sus elocuentes palabras: “¿qué me importa lo que no importa nada más que a mí?”. Ahora bien, nada de todo ello impediría que continuáramos leyendo el escrito como si de un álbum con láminas se tratase. Nada, decíamos, si no fuera porque las *Antimémoires* contienen una advertencia final sumamente turbadora: “He vuelto a Lascaux. Desde que los hombres han entrado allí libremente, la gruta está condenada: ínfimos hongos proliferan en ella, descascaran los bisontes y los caballos magdalenenses. Veinte mil años de supervivencia sin hombres, quince años de supervivencia con los hombres y la destrucción” (Malraux, 1972: 482-483). El presente que describe Malraux es, por tanto, el ámbito de la transformación del tiempo histórico, pero también, y lo que es más importante, el testigo de la mutación del “tiempo de

⁴ Así lo explica Maurice Blanchot: “pero lo que hace el caso de Malraux tan singular es que tal vez él no hace sino buscarse a sí mismo, pero se puede encontrar en la realidad histórica, la más inmediata y la más general; él lo ve y describe los eventos más importantes, los que manifiestan su tiempo y deciden el que está por venir. Él no crea nada más que su mundo, sí, pero el movimiento de ese universo interior coincide con el de la historia, y, de ese modo, también crea la historia, es decir, el sentido de la historia” (1949: 213).

los orígenes”, el tiempo que fue de los dioses, de los titanes y de los héroes antes que de los hombres. Así se eleva la triste respuesta que ya intuía Adorno cuando, en su exilio en Santa Mónica, escribía una nota en la que se preguntaba con inquietud: “¿qué pasó con Ulises?”. El deterioro de Lascaux es la prueba evidente de que en el horizonte de la metamorfosis contemporánea se atisba sólo un final posible: la muerte.

4. El hombre gato (el aventurero)

“Pasaban gatos, clandestinos, a lo largo de las regueras... ‘Ese noble barbudo no quiere que cacen en sus tierras...’” (Malraux, 1977: 51). La pasión de Malraux por los gatos es uno de los rasgos más significativos con los que el autor revistió su mito y delineó su imagen. No en vano, resulta muy común la presencia felina entre las páginas de sus obras, acompañando al escritor en fotografías y retratos, o garabateado por su mano a modo de firma (Picon, 1958: 88). El gato, desde Mesopotamia hasta Egipto, ha sido el testigo del nacer de la civilización, ha sido el compañero sigiloso que ronronea en el regazo de una dama de la corte, el vagabundo que caza en las cloacas de la ciudad, el funambulista que mantiene el equilibrio entre los alféizares que separan las ventanas de dos enamorados que aún no se conocen. El gato es, además, el actor de muchas correrías que intuimos pero que ni siquiera imaginamos. Es muy probable que esto último despertara desde muy pronto la exaltación malrauxiana por el gato e hiciera de éste uno de sus motivos estéticos más sugerentes. El gato es el aventurero indomesticable y el reflejo de un proyecto –¿acaso el último?– que Malraux vislumbra en la metamorfosis. Escribe al inicio de sus *Antimémoires* que una de las metamorfosis “más profundas que puede crear el hombre es aquella de un destino padecido a un destino dominado” (1972: 13). Pero, a pesar de esta temprana afirmación, no encontraremos en esas páginas nada parecido a un manual de instrucciones que nos permita dilucidar cómo apoderarnos de nuestro destino, cómo escapar de la muerte y, en definitiva, qué hacer para que las cuevas de Lascaux sigan siendo la morada de una existencia divina y poética, ajena al tiempo. Frente al problema Malraux actúa con celeridad: como ministro de cultura cierra al público el acceso a las cuevas en 1963 con el objetivo de preservar el arte que contenían y programar las acciones necesarias

para su conservación. Claro que, puesto que no sólo se trataba de arte,⁵ difícilmente quedaban satisfechas las demandas que la incertidumbre filosófica había abierto en torno a la metamorfosis.

Para procurar resolverlas será necesario indagar en las páginas de una obra singular de Malraux a la que antes hacíamos referencia, *El demonio del absoluto*: un texto asaz particular, no exento de misterios, que aparece parcialmente en 1946 con el título *N'était-ce donc que cela?*, y que sólo algunos años después de su muerte verá la luz tal y como fue concebido. Una primera ojeada podría dar la errónea impresión de que se trata de un escrito dedicado a T. E. Lawrence, impresión que, dado que únicamente había sido publicado un fragmento, Malraux hubo de desmentir: “nunca he tenido la intención de escribir una biografía de Lawrence”, afirma en una entrevista el 18 de agosto de 1975, “mi libro sobre Lawrence habría sido una suerte de ensayo” (Grover, 1978: 141). Por otra parte, el propio Malraux avivaba la incertidumbre que rodeaba la gestación de su obra. En un primer momento afirmó haber encontrado a Lawrence en Londres hacia 1934, algo que su esposa Clara consideraba improbable; después, en aquella misma entrevista de 1975, Malraux se mostraba vago con las fechas, pero más preciso con el lugar del encuentro: el hotel Ritz de París.

Frédéric Grover: ¿Podría dar ejemplos de relaciones accidentales que tuvo con escritores?

André Malraux: Sí, el coronel Lawrence.

F.G: ¿Cuáles fueron las circunstancias de su encuentro?

A.M: Él quería que yo hiciera un prólogo a un libro de un amigo suyo en el ejército.

F.G: ¿En qué fecha fue eso?

A.M: Poco antes de su muerte, en 1934 o 1935.

F.G: ¿Qué impresión le dio?

A.M: La primera cosa que hay que decir es que no es fácil tener una relación simple con un hombre que tiene una doble identidad. Sucedió en el Ritz. Vino con un jersey de cuello alto y el resto de su ropa a juego. En esa época, en el Ritz, me pareció inusual. Pero esta simplicidad

⁵ Dice Malraux: “La obra de Rembrandt está frente a usted con un gran poder de genio y enigma; usted quiere aclarar lo que usted quiere aclarar. Pero de haberlo hecho, el paso de la historia a la biografía, se da cuenta de que eso no es suficiente, no responde a su pregunta. Otra cosa entra en juego, más o menos ligada a las figuras de Lascaux. La antihistoria en toda su totalidad frente a la historia en su tiempo limitado” (citado en Stéphane, 1984: 104).

no engañaba a nadie. Los sirvientes, se inclinaban, rodeado del respeto debido a su personaje. Era un incógnito falso. Había querido ser el soldado Smith, pero no era cierto. Todo el mundo sabía que era Lawrence de Arabia. Sus amigos respetaban su intención, pero el anonimato no era cierto, porque su personalidad era muy fuerte y se manifestaba de un modo muy establecido (Grover, 1978: 143).

Difícilmente sabremos si dicho encuentro tuvo o no lugar en aquel hotel o si, por el contrario, ocurrió en un rincón privilegiado de la imaginación de Malraux. La cuestión, en todo caso, resulta irrelevante para lo que debemos explicar, más aún porque una lectura atenta de *El demonio del absoluto* desplazará el centro del relato desde Lawrence hacia el propio Malraux. No cabe duda de que la figura del coronel inglés, el instigador del alzamiento de las tribus árabes contra la dominación turca, despertaba en Malraux una profunda admiración; no cabe duda tampoco de que el francés conocía bien *Los siete pilares de la sabiduría*, que había leído el escrito con suma atención y que tenía acceso, además, a otras fuentes epistolares que ampliaron su perspectiva e hicieron que, poco a poco, su interés virara hacia los episodios más nebulosos de la vida de Lawrence tras su epopeya en Oriente Próximo. Y, a pesar de todo ello, el libro deja pocas dudas de que el propósito de Malraux era el de subrayar los numerosos paralelismos existentes entre él y Lawrence de manera que, directa o indirectamente, se servía de la figura de éste para hablar de sí mismo y de su pensamiento. Ambos iniciaron su andadura con un largo viaje: Lawrence saltó de Inglaterra a Francia y después a Siria para estudiar los castillos de la época de las Cruzadas; Malraux viajó a Indochina en busca de restos arqueológicos. Ambos sirvieron en el ejército de su país y sintieron una atracción irrefrenable por la aviación: mientras que Malraux, como anotábamos antes, organizó la Escuadrilla España para defender la causa republicana durante la Guerra Civil, Lawrence se enroló en la aviación británica –las célebres RAF– con el pseudónimo de John Hume Ross esperando en vano conseguir escapar de su fama y pilotar un avión cual simple soldado. Ambos gozaron de la confianza del dirigente carismático de su país: Malraux fue ministro en todos los gobiernos presididos por el general Charles de Gaulle; Lawrence fue el hombre de confianza de Winston Churchill en el Departamento de Oriente Medio y si no obtuvo cargos, méritos y rangos superiores se debió, al parecer, a su negativa a aceptarlos. Compartieron, además, la pasión por la lec-

tura de algunas obras que consideraron “libros titanes”: *Moby Dick*, *Así habló Zaratustra* y, por encima de ningún otro, *Los hermanos Karamazov* (Malraux, 2008: 388 y ss.). Y, no siendo las únicas líneas en las que confluyen sus biografías, a ellas habrá que unir una rebelión subjetiva que parece motivar todos y cada uno de los actos que protagonizan Malraux y Lawrence: la rebelión contra su destino, la ejecución de una obra de arte, la certeza de haber vivido, al menos una vez, una aventura:

Desvanecido con el mundo, sólo podía desaparecer de él o recrear mediante el arte un mundo que se aviniese consigo mismo: el arte eludía el absurdo universal al igual que eludía la muerte. Tanto da que la fatalidad que eclipsa las civilizaciones eclipse asimismo las obras de arte: toda supervivencia, siquiera provisional, es una misteriosa victoria sobre la condición humana. Las obras maestras no sólo triunfan provisionalmente sobre la muerte, sino que su universo es una rectificación esencial de la creación, el desquite del hombre. La fuerza del arte (recorra o no a la belleza) reside en su capacidad de oponer al mundo real sometido un mundo sometido al hombre (Malraux, 2008: 334-335).

A esta afirmación, que recusaría en buena medida las infaustas conclusiones que se atisbaban en las últimas páginas de las *Anti-mémoires*, podrían añadirse muchas otras que contribuyen a crear un texto insólito dentro de la producción literaria de Malraux, el catálogo de los mecanismos que conducen al sujeto al rechazo de su condición humana y social, el canto contra el sometimiento y la verificación de que en ese camino se encuentra la soledad, que espera paciente reunirse con el aventurero tarde o temprano. A ella se le dona la vida y después sólo queda el silencio.

5. La última voz de la orden de la noche (el cómplice)

Malraux fue cómplice mucho antes que ministro. O tal vez ejerció de ministro mucho antes de llegar a serlo. Viajó desde Francia a la Unión Soviética y a los Estados Unidos en busca de fondos que contribuyeran a sostener las precarias fuerzas republicanas españolas. Corría el año 1937. Meses después, y con el rumor de las bombas nacionales que se aproximaban desde el Ebro, logró concluir el rodaje de *Sierra de Teruel*, basada en su novela *L'Espoir*, película fraguada gracias a la colaboración con Max Aub y que habría de servir como fuente de denuncia contra el fascismo. Su inclusión en

el gabinete gaullista, primero como ministro de información, desde noviembre de 1945, y después como ministro de cultura, desde julio de 1959 hasta 1969, supuso pues una continuación de la actividad pública que ya estaba llevando a cabo desde hacía más de una década pero, a su vez, reveló su aceptación inquebrantable de un proyecto político. Las referencias a la relación entre Lawrence y Churchill presentes en *El demonio del absoluto* pueden ayudarnos a comprender su filiación: “la fuerza de un político reside no tanto en sus argumentos cuanto en que una serie de hechos hayan ido inscribiéndose uno a uno en el esquema que había trazado”, y concluye más adelante diciendo: “era como si Churchill se hubiese convertido en el agente ejecutor del destino histórico que Lawrence había sido el primero en adivinar” (Malraux, 2008: 426-427). Cambiemos los nombres e imaginemos...

Sin embargo al arquitectar un mito, el suyo propio, la vida del cómplice iba quedando siempre más desprovista de una historia, ya que la eternidad fagocita el tiempo. Malraux político se expuso entonces a las críticas más furibundas y se convirtió en el blanco favorito contra el cual alimentar el discurso opositor frente al gobierno: ¿por qué no estaba su nombre junto al de su hija Florence entre los firmantes del *Manifeste des 121* contra la Guerra de Argelia? La publicación del elenco de intelectuales el 6 de septiembre de 1960 fue la primera de las heridas recibidas por el ejecutivo del general de Gaulle y un golpe muy serio que Malraux tardó en encajar. En ese contexto, con la figura del escritor tachada de anticomunista y de reaccionaria, afloraban sus recuerdos pese a que ya no formaban parte de la historia, sino de una anhelada atemporalidad del imaginario social. Tal es el caso sin duda del discurso más recordado, el que pronunció para recibir las cenizas de Jean Moulin en el Panteón de París, el lugar en el que años después también descansarían sus restos: “Jefe de la Resistencia martirizada en horribles sótanos, observa con tus ojos ya desaparecidos todas esas mujeres de negro que velan por nuestros camaradas: ellas llevan el luto de Francia y el tuyo también”, exhortaba Malraux con un tono solemne en mitad de un silencio inolvidable. Y seguía más adelante:

Entra aquí, Jean Moulin, con tu poderoso séquito; con aquellos que murieron en los sótanos sin haber hablado, como tú, o incluso, más atroz si cabe, habiendo hablado; con aquellos de los campos de con-

centración, vestidos a rayas y rapados; con el último cuerpo por tierra de las aterradoras líneas de Nuit et Brouillard, finalmente derribado a culatazos; con los ocho mil franceses que no volvieron de las cárceles; con la última mujer muerta en Ravensbrück por haber dado asilo a uno de los nuestros. Entra, con el pueblo nacido de la sombra y desaparecido con ella- nuestros hermanos de la orden de la noche... (Malraux, 1971: 135).

Si una causa nunca fue olvidada y abandonada esa fue la del antifascismo de Malraux. Éste la abrazó desde muy joven y la siguió por los caminos en los que quiso divisarla: en España y en Francia, en el ímpetu de su amigo Nizan, en la Resistencia y en el gobierno del general de Gaulle (“me casé con Francia después de la derrota, en la resistencia”, solía decir [Grover, 1978: 123]). En ella se inscriben su condición de artista, de aventurero y de cómplice y allí se despliega su lucha contra la metamorfosis definitiva, la que hace de los vivos un recuerdo venidero. Sólo Perken, el aventurero que colma las páginas de *La vía real*, podía explicar de un modo tan sencillo y veraz la pulsión que subyace en su lucha, en la brecha siempre más amplia que se abre entre el mundo y el aventurero: la voluntad de inmortalidad.

Envejecer, eso es, envejecer. Sobre todo cuando uno se encuentra separado de los otros. El ocaso. Lo que me pasa es... ¿cómo decirlo?... mi condición de hombre: el hecho de que envejezco, de que esta cosa atroz, el tiempo, se desarrolla en mí como un cáncer, irrevocablemente... El tiempo, eso es.

Toda esta porquería de insectos se dirige hacia nuestro fósforo, sometidos a la luz. Esas termitas viven en su termitera, sometidas a su termitera. Yo no quiero someterme (Malraux, 1977: 58) 

Referencias

- Assman, Jan (2011). *Historia y mito en el mundo antiguo. Los orígenes de la cultura en Egipto, Israel y Grecia*. Madrid: Gredos.
- Blanchot, Maurice (1949). *La part du feu*. Paris: Gallimard.
- Blanchot, Maurice (2007). “El museo, el arte y el tiempo”. En: *La amistad*. Madrid: Trotta.
- Derrida, Jacques (1989). “Firma, acontecimiento y contexto”. En: *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- Elbaz, Robert (1988). *The changing nature of the self: a critical study of the autobiographic discourse*. London & Sydney: Croom Helm.
- Foucault, Michel (1985). *¿Qué es la ilustración?* En: *Saber y verdad*. Madrid: La Piqueta.
- Grover, Frédéric (1978). *Six entretiens avec André Malraux sur des écrivains de son temps (1959-1975)*. Paris: Gallimard.
- Jameson, Fredric (2004). *Una modernidad singular: ensayo sobre la ontología del presente*. Barcelona: Gedisa.
- Liotard, Jean-François (1996). *Signé Malraux*. Paris: Bernard Grasset.
- Malraux, André (1956). *El museo imaginario*. En: *Las voces del silencio. Visión del arte*. Buenos Aires: Emecé.
- Malraux, André (1971). *Oraisons funèbres*. Paris: Gallimard.
- Malraux, André (1972). *Antimémoires*. Paris: Gallimard.
- Malraux, André (1977). *La vía real*. Barcelona: Argos.
- Malraux, André (2008). *El demonio del absoluto*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Picon, Gaëtan (1958). *Malraux par lui-même*. Paris: Seuil.
- Shapiro, Stephen (1968). “The dark continent of literature: autobiography”. En: *Comparative Literature Studies*, No. 5.
- Stéphane, Roger (1984). *André Malraux, entretiens et précisions*. Paris: Gallimard.
- Todd, Olivier (2001). *André Malraux, une vie*. Paris: Gallimard.

Ansiedad finisecular e hibridez cultural en el imaginario dariano de *Azul* (1888)*

Recibido: 9 de marzo de 2014 | Aprobado: 20 de octubre de 2014

DOI: 10.17230/co-herencia.12.22.6

David Solodkow**

dsolodko@uniandes.edu.co

Resumen El objetivo de este artículo es analizar la construcción de una hibridez cultural, política y estética en dos poemas de *Azul* (“Estival” y “Anagke”). En estos poemas, Rubén Darío presenta al lector una visión cultural compleja de América Latina a finales del siglo XIX. Al mismo tiempo, estos poemas muestran una cierta ansiedad cultural finisecular producto de la modernización capitalista, de los nuevos circuitos de consumo, del nuevo y cada vez más amplio público lector y, finalmente, de la moderna función del escritor en una sociedad en constante aceleración. Mi hipótesis es que las transformaciones culturales y políticas del período generan una mezcla de tradiciones literarias y de imaginarios culturales que repercuten en nuevas formas de escritura.

Palabras clave:

Hibridez, ansiedad cultural, modernización, tradición, capitalismo.

The Aesthetic Imaginary in Ruben Darío's *Azul* (1888): Anxiety and Cultural Hybridity at the Turn of the Century

Abstract

The aim of the article is to analyze the construction of a cultural, political and aesthetic hybridity in two poems of *Azul* (“Estival” and “Anagke”). In these poems, Darío presents the reader with a complex cultural vision of Latin America at the end of the nineteenth century. The poems analyzed show a sort of cultural anxiety as a product of the capitalist modernization, the new circuits of consumption, a new and wider reading public and, finally, the modern function of the writer in a society in constant acceleration. My contention is that the cultural and political transformations of the period engender a mix of literary traditions and cultural imaginaries that create new ways of writing.

Key words:

Hybridity, cultural anxiety, modernization, tradition, capitalism.

* Este artículo es resultado de la investigación asociada al grupo de investigación de Colciencias bajo el título de Discurso y ficción. Colombia y América Latina en el siglo XIX; grupo liderado por Carolina Alzate (Universidad de los Andes) y Carmen Elisa Acosta (Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá).

** Doctor en Literatura, Vanderbilt University, Nashville-Estados Unidos. Profesor asociado del Departamento de Humanidades y Literatura, Universidad de los Andes, Bogotá-Colombia.

Introducción

“Vale la pena recordar que Rubén Darío fue un temperamento creador de extraordinaria plasticidad, que demostró una sorprendente habilidad para la imitación y para el “pastiche” literario, siendo capaz de adoptar los recursos y formas expresivas de un escritor dueño de un estilo con toda facilidad”. Ángel Rama.
Rubén Darío y el Modernismo.

Azul (1888) es una obra que sin lugar a dudas puede ser catalogada como híbrida y fragmentaria. Ello no significa, sin embargo, que la obra carezca de coherencia interna. Creo que esta hibridez es producto de ciertas condiciones materiales e históricas de la cultura finisecular decimonónica responsables de modelar, tanto consciente como inconscientemente, las características particularísimas de este libro¹. Es un período singular y germinal para la obra de Rubén Darío (1867-1916) en el cual el impacto profundo de la metrópoli en su conciencia de escritor², la adquisición de nuevas lecturas (influencias literarias), y la búsqueda por hallar un lugar funcional —puesto de trabajo, relaciones sociales, amistades— dentro del marco cultural de la sociedad chilena, producen una repercusión multiforme en su obra que resulta en esa heterogénea conjunción entre una estética preciosista, ciertos remanentes naturalistas-realistas, la tradición romántica, los nuevos modelos europeos y la larga tradición de la narrativa hispánica en América Latina³.

En 1888, Rubén Darío publica *Azul* y dentro de este libro incorpora una *suite* poética bajo el nombre de “El año lírico”, en la cual encontramos, entre otros, los poemas “Estival” y “Anagke”. El

¹ Y no sólo de este libro sino, además, del movimiento modernista en general. Como afirma Ángel Rama: “En los hechos se produce una repentina superposición de estéticas. En el período de las dos últimas generaciones, la de 1880 y la de 1895, encontramos reunidos el último romanticismo, el realismo, el naturalismo, el parnasianismo, el simbolismo, el positivismo, el espiritualismo, el vitalismo, etc., que otorgan al modernismo su peculiar configuración sincrética, abarrotada, no sólo en cuanto período de la cultura, sino, inclusive, en el desarrollo de la obra de los escritores individuales” (1985b: 42).

² Como señala Ángel Rama, Darío: “Encontrará una ciudad intensa, que está enriqueciéndose velozmente, que a pesar de su ubicación geográfica está en comunicación económica —y, por ende, cultural— con el mundo europeo, y que vive la exaltación que sigue a un gran triunfo: la Guerra del Pacífico. Encuentra al liberalismo en un momento exaltado de su entrada al continente hispanoamericano, que curiosamente tiene en el caso chileno una duración cortísima, menos de un decenio, que va del fin de la guerra, en 1882, hasta la revolución de 1891 contra Balmaceda, período dentro del cual se sitúa la estadía de Darío y su obra” (1985b: 84).

³ Entre otras, el género de las *Tradiciones* iniciadas por el peruano Ricardo Palma (1833-1919) y continuadas por Clorinda Mato de Turner (1852-1909).

objetivo de este artículo es explorar los modos de articulación de una hibridez poética, cultural, política, filosófica y estética en dos de los poemas de *Azul* (“Estival” y “Anagke”).⁴ Creo que estos poemas pueden leerse como muestras representativas donde se combinan intereses múltiples del joven Rubén Darío que cohabitan y se refunden para presentarle al lector un *telos* múltiple sobre el momento histórico que impone la modernidad capitalista en América Latina⁵.

Cuando afirmo que *Azul* es una obra construida sobre bases heterogéneas e impulsada por cierta ansiedad cultural del momento me refiero a que en ella puede encontrarse tanto poesía como prosa (hibridez genérica) y que, además, dentro de los subgéneros poéticos esta obra incorpora el *romance*, el *soneto*, la *silva*, y los *medallones*. Incluso, en la edición de *Azul* realizada en Guatemala (1890), Rubén Darío mezcla lenguas, incorporando a los poemas en español una serie de poemas en francés titulados “Échos” (“A Mademoiselle”, “Pensée” y “Chanson Crepusculaire”). En este sentido, Raimundo Lida (1984) señala que la narración y la poesía se mezclan en la obra de Rubén Darío⁶. Es posible ir aún más lejos y afirmar que en los poemas de *Azul* se mezclan desde los *imaginarios culturales* –la Grecia clásica, los Andes americanos, la zoología africana, las chinerías–, pasando por las tradiciones literarias –Walt Whitman, Catulle Mendès, J.J. Palma, entre otros–, hasta las *fantasías cartográficas* –bosques indios, paisajes griegos, montañas americanas–, alcanzando, incluso, una vasta multiplicidad de *tiempos históricos* –el mundo griego, y los puertos comerciales de las nuevas metrópolis americanas, los salones parisinos, etcétera.

⁴ “Estival” fue publicado por primera vez en “La Época” de Santiago de Chile el 15 de Marzo de 1887 y fue incluido posteriormente en las tres publicaciones sucesivas de *Azul*. La primera edición fue publicada en Valparaíso, Chile por la imprenta Excelsior que terminó de imprimir el libro el 30 de julio de 1888. La segunda, más amplia y que incluía los tres poemas en francés, se editó en la ciudad de Guatemala por la imprenta de La Unión en 1890. La tercera y final, con el contenido reducido, se publicó en la ciudad de Buenos Aires por el diario *La Nación* en el año 1905. Tanto en la segunda como en la tercera edición se hicieron manipulaciones sustantivas, ya agregando material –como en el caso de la segunda donde se agregaron los cuentos “El sátiro sordo”, “La muerte de la emperatriz de la China” y “A una estrella”–, o quitándolo, como en la tercera.

⁵ Fidel Coloma González señala que la *suite* completa tiene temas diversos y rasgos múltiples: “los críticos han señalado como temas centrales en ‘El año lírico’ el amor, lo erótico (Valera, Salinas, Anderson Imbert), las variaciones de la sensibilidad poética por el cambio de las estaciones (Ferrero), la preocupación por la creación artística (Word). Además, se han señalado rasgos también importantes: panteísmo, adoración de la naturaleza, inconformidad frente a lo social, exotismo” (1988: 155).

⁶ Según Lida: “El empuje lírico llega por veces a moldear la forma exterior del relato acercándola a los ritmos reconocibles del verso [...] A esa penetración del verso en la prosa de los cuentos se añaden todavía, ocasionalmente, ciertas calculadas correspondencias y redobles de sonidos” (1984: 25-26).

Esta hibridez finisecular parece reactivar en la poesía de Rubén Darío las fantasías ovidianas de una *edad dorada*⁷; una edad sin guerras, sin dualidades, sin propiedad privada, sin conflictos culturales, concretamente, una ansiedad nostálgica por el regreso a una *unidad cultural armónica*, despojada de la dicotomía post-iluminista –y más tarde positivista– entre hombre y naturaleza⁸. De forma paradójica, esa nostalgia tiene como trasfondo la menos amena selva urbana decimonónica chilena, haciendo que tanto su poesía como sus cuentos de *Azul* no puedan escapar a una profunda reflexión sobre el presente latinoamericano y los efectos producidos por su incorporación al modelo de producción capitalista activado por los procesos de modernización⁹. Desde mi punto de vista es la falta de ese “algo” concreto en el presente histórico del escritor –la ausencia de una unidad armónica cultural y espiritual, las condiciones desfavorables para la circulación de la producción poética y, por último, la redefinición de la función del escritor en la nueva sociedad– aquello que articula la nostalgia y la utopía de lo armónico en Rubén Darío.

En “Estival”, por ejemplo, se configura una representación posible de los sueños de venganza del *salvaje* –del ser dionisiaco– en lucha contra la frialdad racional y apolínea del hombre contemporáneo –una oposición entre lo *primitivo* y lo *moderno*–, una lucha que se opone al pragmatismo burgués¹⁰. Se trata de una representación de la naturaleza como lugar sagrado que es interrumpido por la presencia destructiva y la violencia gratuita del hombre. No es casual que el tema central de este poema sea, justamente, la puesta en escena del quiebre armónico de la unidad natural por causa de

⁷ La “edad dorada” es presentada en la *Metamorfosis* de Ovidio como la primera edad. Una en la que el hombre no conoce reglas sino la razón incorruptible y persigue el bien sin ser forzado por el castigo o el temor pues la ley de los hombres está en su pecho. Es la edad de las bondades –simpleza, sinceridad, seguridad, felicidad– desprovista de cortes y opresión; carente de crimen, de armas y de querellas entre los pueblos. Es también la edad de la abundancia de alimento que la naturaleza ofrecía sin la cosecha del hombre.

⁸ Cathy Jade muestra que críticos importantes como Enguídanos y Salinas, ya habían señalado la disconformidad de Darío por la imperfección del mundo: “Enguídanos enfatiza el rechazo de Darío al mundo en que le había tocado vivir. Por lo tanto, ambos críticos resaltan indirectamente la continuidad simbolista y romántica de Darío por habitar el paraíso del cual ha sido expulsado el individuo moderno” (1983: 25; traducción del autor).

⁹ Lo cual desestima una lectura “escapista” de la obra de Darío. Lectura que ciertos críticos –Vicente Zamora es un buen ejemplo de este tipo de crítica– han querido atribuirle a la escritura del nicaragüense.

¹⁰ Como bien ha señalado Françoise Perus: “la actitud modernista expresa una evidente hostilidad al ‘materialismo’ burgués, ‘materialismo’ que para los modernistas resume el pragmatismo y el apetito de lucro de una burguesía fundamentalmente inculta, frente a la cual ellos se erigieron en guardianes del ‘ideal’ y la ‘belleza’ eternas” (1976: 77).

la irrupción humana, generando así una inversión del paradigma *salvaje/civilizado*. En este poema no asistimos a la representación de fuerzas antagónicas en colisión, sino más bien a la irrupción e imposición violenta de un orden sobre otro orden, a la imposición *racional* y *salvaje* del ser humano sobre la unidad armónica de lo natural/primitivo.

La elección de trabajar en un análisis comparado de “Estival” y “Anagke” se basa en el hecho de que el último de los dos poemas tiene similitudes *formales* y de *contenido* con “Estival”. En primer lugar, “Anagke” es el corolario de “El año lírico” lo cual hace sospechar que Rubén Darío lo ha puesto en ese lugar por una razón específica; segundo, el poema se conecta a través de un hilo ideológico-estético con ciertas tendencias inscritas en los otros poemas de “El año lírico” –el canto al amor, la escena natural representada nuevamente por la selva, la personificación de los animales, la irrupción de una violencia repentina que rompe la armonía constitutiva del escenario inicial, la utilización de la silva–. En tal sentido es posible notar que si para el caso de “Estival” era necesario apelar al *panteísmo dariano* para explicar ciertas inflexiones poéticas en relación con la *unidad múltiple* y vital de la naturaleza, en el caso de “Anagke”, por el contrario, asistimos a la representación de un Dios de tipo monoteísta, creador absoluto de la totalidad de lo existente. Un dios “demiurgo” cuyo plan ha sido “escrito”, un Dios lector de su propia creación. Mi objetivo central, entonces, es rastrear ciertas obsesiones darianas en estos dos poemas y, al mismo tiempo, intentar una articulación con el contexto cultural en el cual se movía el poeta durante aquellos años. De este modo, partiré del análisis de “Estival”, continuaré con el de “Anagke”, y finalizaré con un balance comparativo entre ambos.

1. Imaginarios múltiples: cartografías y zoologías heterogéneas

“Estival” forma parte de la *suite* poética titulada “El año lírico” que aparece al comienzo de *Azul*. Es un poema organizado en torno a tres bloques de versos, así: el primer bloque contiene ocho secciones de 105 versos, el segundo cuatro secciones de 30 versos, y el tercero una sola de 12 versos. Estos versos aparecen mezclados entre endecasílabos y heptasílabos con una rima irregular a lo

largo de todo el poema. Tenemos aquí una estructura poética que representa los ciclos de la naturaleza, sus estaciones; ciclos que han sido utilizados en la tradición literaria como alegoría de las edades del hombre (primavera/niñez; verano/juventud, otoño/madurez; invierno/vejez)¹¹. En el caso de “Estival” nos hallamos frente a una forma poética tradicional conocida como *silva*. Esta forma poética comenzó a ser utilizada en el Siglo de Oro y su ejemplo más famoso y divulgado lo tenemos en las *Soledades* (ca. 1613-1614) de don Luis de Góngora (1561-1627), aunque también fue practicada por Lope de Vega (1562-1635) en su teatro. A partir de allí continuó siendo utilizada por los poetas neoclásicos y románticos en Hispanoamérica como Andrés Bello (1781-1865) y José María Heredia (1803-1839). Los poetas románticos españoles no fueron una excepción en este sentido, siendo que autores como el Duque de Rivas (1791-1865), José Zorrilla (1817-1893), Gaspar Núñez de Arce (1834-1903), Campoamor (1817-1901), sólo por mencionar algunos, también la utilizaron. La tradición modernista heredera del Romanticismo y, con Rubén Darío, profunda indagadora de las tradiciones más antiguas de la poesía española, no podía ser menos e incorporó la *silva* dentro de sus formas de versificación.

De este modo, Gutiérrez Nájera (1859-1895) la utilizó en su oda “Dyonisos”, y Miguel de Unamuno (1864-1936) en “El buitre de Prometeo”. Incluso el propio Rubén Darío la modificó, como era de esperar, en su poema “Helios”, agregando a la combinación de once y siete, versos de catorce sílabas. De acuerdo con Tomás Navarro Tomás, una *silva* es:

La composición formada por endecasílabos solos o combinados con heptasílabos, sin sujeción a orden alguno de rimas ni estrofas. Era meramente accidental el hecho de que algunos versos dentro del conjun-

¹¹ Existen múltiples interpretaciones del sentido total la *suite* poética de Darío. Fidel Coloma González recoge al menos tres. La primera fue la de Valera, que hizo el prólogo a la primera edición de *Azul*; según el crítico, en “El año lírico”: “Hay en las cuatro composiciones la más gentilica exuberancia de amor sensual, y, en este amor, algo de religioso. Cada composición parece un himno sagrado a Eros” (citado en Coloma, 1988: 152). El propio Pedro Salinas quien, para gran parte de la crítica, acusa la influencia de Darío, comenta que: “Cuatro estaciones que son cuatro grados del amor; se empieza por la simple expresión biológica, la pareja de hermosas bestias feroces, se pasa por refinadas reminiscencias helénicas, y se acaba por una cierta idealización, la del otoño más descargada de sensualismo que ninguna” (citado en Coloma, 1988: 152). El crítico Anderson Imbert sostuvo que las piezas incluidas en “El año lírico”: “dan, en metros tradicionales de romance y *silva*, un tono afinado al diapasón romántico. Acorde dominante, el del amor. Amor a una mujer de carne y hueso, más deseable que las diosas; amor entre tigres; amor ansioso a la mujer ideal; amor nostálgico a la mujer distante” (citado en Coloma, 1988: 153).

to ofrecieran formas de pareados, tercetos, cuartetos. En algunos casos la correspondencia de los versos con los períodos sintácticos de cierta extensión presenta la apariencia de una serie de estancias distintas entre sí. Más corrientemente la trabada forma de la composición borra toda la idea de división estrófica. Los versos podían estar rimados en su totalidad o bien algunos de ellos, en mayor o menor número, podían quedar sueltos (1983: 254).

Como se puede apreciar, la silva le ofrece una amplia libertad de acción al poeta, bien sea porque no tiene divisiones estróficas concretas, o porque permite una división más libertaria de la rima. El hecho de incorporar versos endecasílabos y heptasílabos redundando en una mayor fluidez dentro del poema y, en un nivel más estructural, permite una mayor distensión para el desarrollo y la presentación temática.

Como es común en su poesía, Rubén Darío, comienza “Estival” con la representación de un *escenario espacial* –generalmente asociado al paisaje natural– en el cual se desarrollarán los acontecimientos poemáticos o narrativos y en el cual se desplegarán los imaginarios cartográficos y zoológicos tan propios del Modernismo. Un espacio poético que se repetirá en el comienzo de “Anagke”. Se trata de un escenario selvático en el cual el poeta desplegará una serie de personajes conceptuales –animales y humanos– que serán partícipes de un conflicto singular. Veamos el comienzo:

La tigre de Bengala
con su lustrosa piel manchada a trechos,
está alegre y gentil está de gala.
Salta de los repechos
de un ribazo, al tupido
carrizal de un bambú; luego a la roca
que se yergue a la entrada de su gruta.
Allí lanza un rugido,
se agita como loca
y eriza de placer su piel hirsuta (versos 1-10)¹².

Varias cosas podemos anotar sobre esta primera tirada de versos; en primer lugar, se trata de la presentación de uno de los actores del

¹² Cito la edición de las *Poesías Completas* de la editorial Claridad, 2 t. (2005).

drama, la “tigresa de Bengala”. Rubén Darío nos presenta la acción en un puro presente (“está”, “salta”, “lanza”, “se agita”, “eriza”): ello genera un efecto de *presentificación* para el lector, esto es, que los hechos suceden en concomitancia con la lectura. La tigresa se nos muestra como un ser en toda la potencia de su vitalismo y en el esplendor de su belleza, belleza descrita a partir de adjetivos como “lustrosa piel”, “piel hirsuta”, o con descripciones como “está de gala”. La combinación misma del salto en la lectura desde los versos endecasílabos a los heptasílabos colabora con la vitalidad temática que el poeta quiere inscribir, generando una simultaneidad entre el movimiento del animal (salto) y el movimiento del ojo lector. Al mismo tiempo, el efecto de una rima un tanto áspera y sonora entre “roca” y “loca” o entre “gruta” e “hirsuta”, predispone al lector ante un ingreso imaginario y acústico al lugar selvático, a los ecos del bosque. La indicación “de Bengala” es una referencia a un espacio geográfico determinado, la India. Es importante anotar este dato puesto que dicho espacio forma parte de la *cartografía imaginaria* e intercontinental que utilizará Rubén Darío dentro de sus poemas y que colaborará en la articulación de la hibridez de los imaginarios culturales que señalo al principio de este estudio. Rubén Darío continúa apuntalando y demarcando el espacio imaginario donde desarrollará su drama, mediante la señalización temporal de ese espacio (el estío) y mediante la acumulación de una zoología extravagante:

La fiera virgen ama.
Es el mes del ardor. Parece el suelo
rescoldo; y en el cielo
el sol inmensa llama.
Por el ramaje oscuro
salta huyendo el canguro.
El boa se infla, duerme, se calienta
a la tórrida lumbre;
el pájaro se sienta
a reposar sobre la verde cumbre (11-20).

El clima afecta de una manera muy particular a los seres naturales, de este modo “la fiera virgen ama”, “salta huyendo el canguro”, “El boa se infla, duerme y se calienta”, “el pájaro se sienta”. Todo está agitado en un estado de constante vitalidad. La selva misma parece estar viva, en una clara referencia al incipiente panteísmo da-

riano. Pero notemos que se trata de una agitación y de una vitalidad armónica; a pesar del calor, del movimiento de los animales, no hay violencia ni choque entre ellos; por el contrario, estos seres parecen habitar en una clara esfera de armonía. Y esto no es curioso si tenemos en cuenta la tradición pitagórica que anima el pensamiento de Rubén Darío. Como ha señalado Cathy Jade:

Como resultado de la confluencia entre las tradiciones esotéricas y literarias, las tempranas posturas de Darío comienzan a encajar en una concepción coherente del universo en tanto que un ser único, animado por un alma divina individual. Aquella creencia según la cual Dios, el único todo, es la fundación esotérica del pitagorismo y la clave para la visión de la unidad en Darío. El pitagorismo esotérico sostiene que todo el universo es Dios y, dado que la gran mónada está compuesta de armonía, el universo entero es considerado como un despliegue armonioso de su ser divino (1983: 26-27; traducción del autor).

Es interesante notar el modo en que Rubén Darío sumerge al lector en su escenario, en tal sentido la estructura lumínica de los versos colabora con la idea del calor y con la vitalidad del movimiento selvático. Tenemos esa “tórrida lumbre”, “el sol como inmensa llama” y el contraste en el “ramaje oscuro”. Calor, luz y sombra, la escena se nos aparece vibrante en toda su vitalidad, el lector ya ha sido capturado por la escena y ahora habita en ella. Esta suerte de ingreso imaginario a la selva por parte del lector también es impulsado, como se notó más arriba, por la utilización de los verbos en presente. En relación a los elementos zoológicos, podemos notar la mezcla continental que Rubén Darío opera, incluyendo al exótico –para la época– canguro australiano, y al boa amazónico que hiciera las maravillas en las primeras *relaciones* de los conquistadores del Río de la Plata¹³. Más avanzado el poema, Rubén Darío incorpora animales africanos como el hipopótamo y el elefante. Nuevamente esta

¹³ Ulrich Schmidl (ca.1510-1581?), uno de los primeros cronistas del Río de la Plata, anota en su *Derrotero y viaje a España y las Indias* [1567]: “Mientras estábamos con esos mocoretás, casualmente encontramos en tierra una gran serpiente, larga como de veinticinco pies, gruesa como un hombre y salpicada de negro y amarillo, a la que matamos de un tiro de arcabuz. Cuando los indios la vieron se maravillaron mucho, pues nunca habían visto una serpiente de tal tamaño; y esta serpiente hacía mucho mal a los indios, pues cuando se bañaban estaba ésta en el río y enrollaba su cola alrededor del indio y lo llevaba bajo el agua y lo comía, sin que la pudieran ver, de modo que los indios no sabían cómo podía suceder que la serpiente se comiera a los indios. Yo mismo he medido la tal serpiente a lo largo y a lo ancho, de manera que bien sé lo que digo. Los mocoretás tomaron ese animal, lo cortaron a pedazos, que llevaron a sus casas, y se lo comieron asado y cocido” (Schmidl, 1938: 151).

zoología intercontinental colabora en la mezcla y refundición de los imaginarios culturales propios de la literatura de la época y producto del contacto cultural con las literaturas europeas que Rubén Darío empieza a consumir y a incorporar en la metrópolis chilena¹⁴. Comienza a asomarse aquí el impulso cosmopolita en la incorporación de ciertos símbolos multiculturales de las tradiciones más remotas y hasta opuestas. Asimismo, la representación del elemento femenino, la tigresa, nos es presentada a través de la voluptuosidad misma de la selva y de un sensualismo vitalista:

Siéntense vahos de horno;
y la selva indiana
en alas del bochorno,
lanza, bajo el sereno
cielo, un soplo de sí. La tigre ufana
respira a pulmón lleno,
y al verse hermosa, altiva y soberana,
le late el corazón, se le hincha el seno.
Contempla su gran zarpa, en ella la uña
de marfil; luego toca
el filo de una roca,
y prueba y lo rasguña.
Mírase luego el flanco
que azota el rabo puntiagudo
de color negro y blanco,
y móvil y felpudo;
luego el vientre. En seguida
abre las anchas fauces, altanera
como reina exige vasallaje;
después husmea, busca, va. La fiera
exhala algo a manera
de un suspiro salvaje.
Un rugido callado
escuchó. Con presteza
volvió la vista de uno al otro lado.

¹⁴ La imaginaria orientalista le viene a Darío –según algunos críticos como Zamora Vicente– de sus lecturas de Leconte de Lisle, y de Judith Gautier, hija de Théophile Gautier, de libros como *El libro de jade* y *Perfumes de la pagoda*.

Y chispeó su ojo verde y dilatado
cuando miró de un tigre la cabeza
surgir sobre la cima de un collado.
El tigre se acercaba (21-49).

La tigresa está, producto del calor de la estación, en una suerte de agitación erótico-sensual. Ella “respira a sople lleno” como clara indicación de una plenitud, de un gozo de libertad, pero, además, se ve “hermosa”, “altiva” y “soberana”, le “late el corazón”, y se “le hincha el seno”.

Es la clara señal de una apertura, de una predisposición al encuentro libre, en un espacio abierto, con los otros seres. Pareciera que la voz poética estuviera fijando ciertas condiciones singulares para el encuentro amoroso proyectando su propio deseo –y construyendo el del lector– sobre un paisaje ideal. Es necesario notar cómo la voz poética va infiltrando el poema de nociones filosóficas sutiles pero contundentes; en tal sentido, el panteísmo que desplegará más tarde en *Las ánforas de Epicuro* (1899) ya se encuentra agazapado en el interior de “Estival”, más concretamente en los versos: “la selva indiana / en alas del bochorno, / lanza, bajo el sereno / cielo, un sople de sí”. Es claro que la selva se presenta como un *ente vivo* capaz de emitir un mensaje, un tipo particular de comunicación a través de su sople. Como señala Coloma González: “Rubén Darío es pitagórico [...] Según la doctrina de las correspondencias atribuida a Pitágoras, todas las cosas tienen un alma, incluso los animales [...] El animal, pues, participa del alma universal” (1988: 159). Sería posible arriesgar una interpretación según la cual la selva misma es otro personaje conceptual más del drama estival.

Estos versos presentan, al mismo tiempo, un paralelismo entre la disposición abierta a la comunicación de la selva y la libertad y soberanía de la tigresa, ambas ofrecidas al encuentro con los elementos circundantes. Los sentidos del animal están despiertos y vigilantes, olfato, vista, oído: “husmea”, “mirase el flanco”, “Un rugido callado escuchó”. Una suerte de ansiedad mueve el verso a la par del animal. La tigresa: “contempla”, “toca”, “prueba”, “rasguña”, “azota”, “abre”, “husmea”, “busca”, “va”, “exhala”. Es posible notar la gran cantidad de verbos que el poeta incorpora para generar esa noción de movimiento agitado, de ansiedad, que acelera la lectura y, al mismo tiempo, la propia ansiedad del lector. Asistimos también a una

inversión de ciertos paradigmas naturalistas en el sentido en que si el *Naturalismo* animalizaba a los seres humanos en sus descripciones más sórdidas de las sociedades metropolitanas¹⁵, Rubén Darío *humaniza la animalidad*. Al respecto, Rubén Benítez señala que:

Se identifica el yo poético con el ser de las fieras, proceso en el cual, por una parte, se humanizan los animales y, a la inversa, se acerca el hombre a lo animal, precisamente por lo que en él existe de bestial [...] La identificación se convierte, más bien, en una simpatía, en una proyección de la espiritualidad del hombre en el ser animal, al cual interpreta en función de valores humanos (citado en Coloma González, 1988: 156).

Este recurso es logrado por Rubén Darío por medio de la *personificación*, convirtiendo a la tigresa en una “reina que exige vasallaje” y, como veremos más adelante, transformando al tigre en un “gladiador de la montaña”, en un “don Juan felino” y, en paralelismo con el principio femenino, en un “rey”. Cuando el *clímax* de esa ansiedad provocada por el agitado movimiento de la tigresa llega a su ápice, se produce el encuentro, y aparece en escena el principio masculino en la representación del tigre:

Era muy bello.
Gigantesca la talla, el pelo fino,
apretado el ijar, robusto el cuello,
era un don Juan felino
en el bosque. Anda a trancos
callados; ve a la tigre inquieta, sola,
y le muestra los blancos
dientes; y luego arbola
con donaire la cola.
Al caminar se vía
su cuerpo ondear, con garbo y bizarría.
Se miraban los músculos hinchados
debajo de la piel. Y se diría

¹⁵ Claude Cymerman en su estudio sobre el naturalismo en la obra de Eugenio Cambaceres señalaba como procedimiento característico de esta escuela literaria la construcción de imágenes zoomorfas: “En esta asimilación del hombre al animal, hay, voluntaria o no, consciente o no, una degradación del primero que, de ‘animal superior’, se rebaja al nivel de la bestia. Parece como si el hombre abandonase su inteligencia y su sensibilidad para conservar tan sólo sus sentidos y sus instintos primarios. Las palabras ‘bruto’, ‘bestia’ vuelven a menudo para calificar al hombre o a la mujer [...] En este isomorfismo del hombre y del animal, volvemos a encontrar el pesimismo y el desencanto” (1993: 111).

ser aquella alimaña
un rudo gladiador de la montaña.
Los pelos erizados
del labio relamía. Cuando andaba,
con su peso chafaba
la hierba verde y muelle
y el ruido de su aliento semejaba
el resollar de un fuelle (50-70).

Al igual que sucedía con la representación de la tigresa, el tigre se describe portando una alta carga de sensualidad y erotismo: es “bello”, “anda a trancos / callados”, “arbola / con donaire la cola”, “Al caminar se vía / su cuerpo hondear, con garbo y bizarría”. Se trata de movimientos sutiles, de pasos callados, de gestos sinuosos. Pero esa sensualidad debe incluir los elementos que funcionen, a la vez, como principios diferenciadores de la masculinidad. Por ello, el tigre se nos presenta con una “gigantesca talla”, “apretado ijar” y “robusto el cuello”, “músculos hinchados”, “pelos erizados”, con “anchas garras”, una figura de hidalguía, de fina estampa, que impone una clara prestancia frente a los elementos adyacentes, es plenamente visible.

La maestría de Rubén Darío se manifiesta aquí en la construcción del juego de las miradas, haciendo de esta pieza un objeto de imágenes contundentes, claramente representables para el lector. Por un momento nos olvidamos de la mezcla, de las variadas especies exóticas, de las hibridez del imaginario, de la típica proliferación de objetos modernistas, estamos, de pronto, atrapados en la selva de imágenes darianas, en su selva de símbolos. La tigresa que chispea su “ojo verde y dilatado” buscando determinar de dónde proviene el rugido “callado”, el tigre a su vez mira a la tigresa y le muestra los “blancos/ dientes”, mientras que el lector descende su mirada, saltando de verso en verso contemplando simultáneamente, en su imaginación lectora, el juego de mirada de los tigres. Es un poema que consume al lector, que lo involucra con todos sus sentidos, que lo incorpora a su interior mediante la potencia de la imagen, el juego rítmico y la contundencia y claridad del escenario. La habilidad del poeta se relaciona, así, con la paulatina asimilación e incorporación de la mirada lectora: Rubén Darío, poco a poco, va seduciendo al lector, lo arrastra hasta su mundo creado, lo deja pa-

rado en él y luego, cuando el lector ya está en sus manos, desarrolla el drama, pinta escenas, construye secuencias y acciones, introduce personajes, todo ello bajo la atenta y fascinada mirada del lector, el cual ya es otro personaje omnipresente en el poema.

En esta sección Rubén Darío se encarga de construir un mapeo de las jerarquías naturales, otorgando lugares y posiciones dentro del reino animal, y si bien aparece el primer signo de violencia interna dentro del orden selvático “la ancha garra/ que se hinca recia en el testuz del toro/ y las carnes desgarran”, sin embargo, también parece que la organización de ese orden (¿divino?) se acomoda en una distribución que articula la unidad y la armonía propias de ese mundo. De acuerdo con Jade, estas jerarquías deben ser comprendidas dentro de los esquemas del pensamiento pitagórico: “Aunque los pitagóricos sostienen que Dios es omnipresente, imaginan que todos los elementos de la creación se organizan en torno a una jerarquía basada en su grado de espiritualidad y semejanza con Dios” (1983: 27; traducción del autor). Ello significa que la prestancia, elegancia, y fortaleza del tigre, por su grado de perfección en relación a los otros animales, le otorga su posición de poder y reinado. Veamos la secuencia:

Él es, él es el rey. Cetro de oro
[...]
La negra águila enorme, de pupilas
de fuego y corvo pico relumbrante
tiene a Aquilón; las hondas y tranquilas
aguas, el gran caimán, el elefante,
la cañada y la estepa;
la víbora, los juncos por do trepa;
y su caliente nido
del árbol suspendido,
el ave dulce y tierna
que ama la primer luz (71, 75-84).

Esto es, el tigre es el “rey” –en claro paralelismo con la tigresa que es reina– y se halla por encima del resto de los animales, pero a su vez, la “negra águila” tiene a “Aquilón”, las aguas tienen al “gran” caimán, la cañada al “elefante”, la estepa “la víbora”, y el “ave dulce y tierna” el árbol. Esto significa que hay “un” lugar para todos en la

naturaleza con jerarquías pero con espacio para una convivencia que, si bien no siempre es pacífica, al menos admite un cierto equilibrio para la vida. La violencia en la naturaleza no es arbitraria y se fundamenta, como en el caso del tigre y el toro, en la búsqueda alimenticia. De muy otra índole será la irrupción humana en el poema. Hasta aquí, Rubén Darío se encargó de presentarnos el escenario y los protagonistas, pero aún nos falta aquello que como lectores venimos sospechando, el encuentro amoroso:

Así va el orgulloso, llega, halaga;
corresponde la tigre que le espera,
y con caricias las caricias paga en su salvaje ardor, la carnícera.
Después el misterioso
tacto, las impulsivas
fuerzas que arrastran con poder pasmoso;
y ¡oh gran Pan!, el idilio monstruoso
bajo las vastas selvas primitivas.
No el de las musas de las blandas horas,
suaves, expresivas,
en las rientes auroras
y las azules noches pensativas;
sino el que todo enciende, anima, exalta,
polen, savia, calor, nervio, corteza,
y en torrentes de vida brota y salta
del seno de la gran Naturaleza (91-107).

Aquí se lee la construcción del acto de la unidad primordial de lo natural, la cópula, el apareamiento. El acto sublime a través del cual se engendra y perpetúa la vida. El tigre y la tigresa desplegarán su arte amatorio de seducción con halagos, caricias y con “salvaje ardor”. Sin embargo, en el medio de este acto sensual-sexual-erótico, la voz poética incluye un contraste sustentado por la descripción del acto en tanto que “idilio monstruoso” en la “primitiva selva” y oponiéndolo al de las musas que son “suaves” y “expresivas”. Asistimos de este modo a la inversión de un amor romántico y apolíneo por otro, más valorado por el poeta, de tipo instintivo, salvaje y dionisiaco. Es un idilio que “todo enciende”, “anima”, “exalta” y a partir del cual brotan “torrentes de vida”. Una construcción que se opone a la idea del amor aristocrático (rosado, suave) de las musas

y que estructura un orden más bien enfrentado a éste último y arraigado en las fuerzas irracionales e instintivas de lo natural. El poeta valora estas fuerzas naturales que se desarrollan sin una base en el cálculo económico sino, simplemente, en el juego de los placeres y los deseos. Ponderación de lo “irracional”, alabanza de las fuerzas primitivas, inversión del aristocratismo de las musas y, por último, homenaje al poder libertario e impulsivo de lo amoroso instintivo. Tenemos, de este modo, el conjunto natural representado en el escenario selvático, la convivencia entre los elementos de la naturaleza, el encuentro amoroso de las fuerzas salvajes y primitivas, todo en un marco de unidad, armonía y amor.

2. Reyes naturales y príncipes maquiavélicos: violencia y quiebre del orden armónico

Rubén Darío no iba a dejarnos extasiados en la armonía primigenia, en la *Edad Dorada* ovidiana. Como a los poetas románticos, la metáfora de la caída, el error y la vieja *hamartía* griega –“error”, “equivocación”– que conducía a los héroes humanos hacia un final trágico, son incluidas aquí, no tanto para la mostración de un contraste o de una oposición entre naturaleza y humanidad, como para la representación de la arbitrariedad de las acciones humanas.

Habiéndonos llevado hasta el interior mismo de la vida, ahora el poeta nos pondrá de frente con la muerte, habiéndonos dado la placentera imagen de un amor en ciernes del cual brotaban “torrentes de vida”, nos arrojará a la evaluación ética de nuestras acciones en la tierra.

El *viaje a lo idílico*, precedido por la flauta de Pan, terminará en muerte, violencia gratuita y sueños de venganza. De este modo, Rubén Darío, en la segunda parte del poema introduce al último de los participantes o personajes conceptuales de su *alegoría ética*, el príncipe de Gales¹⁶:

El príncipe de Gales va de caza
por bosques y por cerros,

¹⁶ Se han hecho varias interpretaciones de la figura del príncipe. Entre otras, la de Cecile Wood, quien sostiene que esta figura representa: “cualquier obstáculo, cualquier elemento intruso que destruye, en la vida del poeta, las posibilidades de una situación idílica, tan necesaria para su creación artística” (1977: 55).

con su gran servidumbre y con sus perros
de la más fina raza.
Acallando el tropel de los vasallos,
deteniendo traíllas y caballos,
con la mirada inquieta,
contempla a los dos tigres, de la gruta
a la entrada. Requiere la escopeta,
y avanza, y no se inmuta (108-117)

Escena colonial en la que el dueño y señor de unos territorios –¿americanos, de la India, africanos? ¿Todos estos?–¹⁷ va con sus vasallos a practicar un deporte aristocrático: la caza. A diferencia de lo que sucede en el reino animal donde el tigre clava sus garras y mata al toro para procurarse subsistencia alimenticia, el príncipe va a divertirse, a jugar a la muerte en sus territorios conquistados. La contigüidad entre la cohorte de vasallos y los perros vuelve a sorprender al lector: ¿están al mismo nivel? ¿Se equiparan los perros “finos” con los vasallos? Algo es cierto, los dos grupos obedecen al amo, le deben fidelidad, van tras él. Aquí la equiparación puede ofrecer una rica interpretación de la alegoría que nos quiere presentar Rubén Darío sobre la arbitrariedad del poder y su violencia. Una violencia que no se restringe a la utilización y devastación de los recursos naturales, sino que también apunta al dominio de los cuerpos a través de la servidumbre. El príncipe va “acallando al tropel de los vasallos”; los vasallos son identificados de una forma irónica como animales bajo la denominación genérica del “tropel”, animales de carga, caballos. El príncipe, al igual que el lector, también contempla la escena amorosa, y su actitud –a diferencia de la del lector extasiado– es la de requerir a sus vasallos un arma. El príncipe encarna la representación de cierta frialdad racional como opuesta al caluroso encuentro amoroso de las fuerzas naturales. Esta postura es magistralmente representada por Rubén Darío por medio de una serie de acciones ejecutadas por el Príncipe: “contempla”, “requiere la escopeta”, “avanza” y, ante todo, “no se inmuta”. Son movimien-

¹⁷ Quizá se trate de un intento por universalizar el espacio poético y por señalar que la alegoría presentada bien puede ocurrir en todo el orbe. Esto es, que el escenario selvático, al contener animales de casi todos los continentes –tigres de Bengala de la India, los carrizales de bambú de la China, el elefante y el hipopótamo africano, el canguro australiano, la boa amazónica, etcétera– no es precisamente un lugar sino todos los lugares: la Tierra.

tos calculados, mecánicos, no hay vacilación en el príncipe. Y, de nuevo, para que la oposición y posterior irrupción violenta entre el mundo natural y el humano sea más visible, Rubén Darío vuelve sobre la escena amorosa dejando en suspensión la acción del príncipe:

Las fieras se acarician. No han oído
tropel de cazadores.
A esos terribles seres,
embriagados de amores,
con cadenas de flores
se les hubiera uncido
a la nevada concha de Citeres
o al carro de Cupido (118-125).

La voz poética, sutilmente, introduce aquí una ambigüedad que desdobra los órdenes. ¿Quiénes son los “terribles seres”? ¿Son los tigres “embriagados de amores”? O por el contrario, ¿el verso remite al “tropel de cazadores” que por oposición, están “embriagados” de sangre? Magnífica ambigüedad que moviliza el pensamiento y produce una pausa en la lectura, aquello que Roland Barthes señalaba como el gesto de levantar la cabeza en el acto de lectura. Rubén Darío genera un lugar intersticial, un *espacio intermedio*, una grieta significativa donde el pensamiento debe articularse para resolver la ambigüedad planteada por el adjetivo “terrible”.

Esta ambigüedad quedará resuelta hacia el final, pero en el ínterin, al lector le atañe reflexionar sobre el paradigma salvaje/civilizado, preguntarse qué es la civilización y qué cosa lo salvaje, reconstruyendo una y otra vez un dialogismo ético entre el texto y sus lectores. Por un lado tenemos la tierna escena amorosa y por otro, la irrupción armada de unos hombres que hacen del asesinato una diversión deportiva, un pasatiempo aristocrático. Por último, la voz poética detiene la suspensión introducida por la secuencia de versos ya citada, nos saca de la idílica contemplación y nos arroja de nuevo en las manos del príncipe asesino, calculador:

El príncipe atrevido,
adelanta, se acerca, ya se para;
ya apunta y cierra un ojo; ya dispara;
ya del arma el estruendo

por el espeso bosque ha resonado.
El tigre sale huyendo,
y la hembra queda, el vientre desgarrado.
¡Oh, va a morir...! Pero antes, débil, yerta,
chorreando sangre por la herida abierta,
con ojo dolorido,
miró a aquel cazador, lanzó un gemido
como un ¡ay! de mujer... y cayó muerta (126-137).

Rubén Darío nos presenta la acción principesca como pura reacción de frialdad a través de una serie de verbos que denotan lo maquinal en el hombre: “adelanta”, “se acerca”, “ya se para”. Esto es: el príncipe no piensa, actúa. El lector, por el contrario, debe pensar y, eventualmente, llegar a un juicio ético sobre la postura del príncipe. El por qué Rubén Darío eligió que la muerta sea la tigresa puede tener muchas respuestas, no arriesgaré aquí ninguna siendo que es claro que estamos ante un paradigma androcéntrico, sin embargo, también podría argumentarse que el efecto poético-retórico de conmover a la audiencia puede haber influido en la decisión de Rubén Darío sobre la muerte de la tigresa. Calculando que para la audiencia machista de la época el lado femenino era el más “débil”, ello puede haber operado como peso en la decisión de Rubén Darío, matar al más “débil” de los dos era, sin duda, aumentar el patetismo de la escena. Se trata de una heroína animalizada –da un grito como de mujer– que muere en las garras de su amante, una escena muy al gusto romántico. Rubén Darío finaliza el poema añadiendo una tercera parte a las dos ya descritas:

Aquel macho que huyó, bravo y zahareño
a los rayos ardientes
del sol, en su cubil después dormía.
Entonces tuvo un sueño:
que enterraba las garras y los dientes
en vientres sonrosados
y pechos de mujer; y que engullía
por postres delicados
de comidas y cenas,
como tigre goloso entre golosos,
unas cuantas docenas
de niños tiernos, rubios y sabrosos (138-149).

La violencia en el final no es gratuita, la misma se incorpora en los deseos de aquel que ha sido maltratado, vituperado, estúpidamente agredido. El sueño del macho, una vez muerta su compañera, representa los ímpetus de venganza, la preparación serena de la devolución de la agresión, que ya no será gratuita, que de ahora en más tendrá justa causa. Se trata, más que nada, de las consecuencias que la separación entre mundo natural y mundo humano han aparejado en el presente histórico dariano una crítica a los procesos de alienación social, cultural y económica. Los conflictos sociales de la época son producto de una lucha desigual entre órdenes antagónicos. Como bien ha señalado Françoise Perus, el Modernismo se desarrolla en una época que abre las vías para el auge del capitalismo:

... es una forma de transición del predominio de un modo de producción (feudal o esclavista según el caso) al de otro modo de producción (el capitalista) [...] tal vía no implica, por lo demás, una transición “pacífica”, ni ausencia de la lucha de clases; al contrario, los cambios se producen como resultado del desarrollo de un complejo de contradicciones, que desencadena conflictos múltiples en todos los órdenes y abre grietas profundas en el conjunto del cuerpo social (1976: 53-54).

La alegoría dariana parece apuntar a un orden doble, por un lado al filosófico, sustentado en la búsqueda nostálgica por la unidad esencial –por el espacio idílico anterior a la caída y al error humano– pero, por otra parte, dicha alegoría puede ser leída como las reflexiones del poeta sobre las relaciones conflictivas entre las clases sociales de la época, sobre el abuso sistemático de la aristocracia por sobre la clase obrera, y sobre los intelectuales sensibles y pobres como él que para ganarse la vida debían trabajar en la aduana del puerto de Valparaíso. Un tema que será retomado por Rubén Darío en forma contundente en cuentos como “El fardo”, “El rey Burgués” o “El pájaro azul”. Tampoco es casual que el macho sueñe con “unas cuantas docenas de niños tiernos, rubios y sabrosos”: ¿los hijos de la aristocracia?, ¿el sueño de la venganza del subalterno?¹⁸

A continuación me concentraré en el análisis de “Anagke”, para explorar el modo en el que Rubén Darío retoma algunas de las

¹⁸ Con esto no quiero significar que Darío era un subalterno, muy lejos estaba de serlo; lo que quiero implicar es que el poeta se identifica en esta fase de juventud y pobreza con las masas proletarias emergentes en la Chile finisecular.

reflexiones de “Estival”. Intentaré realizar un análisis en contrapunteo entre ambos poemas para finalmente realizar un balance crítico en relación a la nostalgia Dariana por la unidad primordial perdida y sus ansiedades culturales representadas por la hibridez estética, política y filosófica que señalaba al principio de este estudio.

3. Del principio panteísta de “Estival” al Dios mono-teísta de “Anagke”

“Anagke” fue publicado por primera vez en el diario *La Época* de Santiago de Chile el 11 de Febrero de 1887. En la primera edición de *Azul...* aparecía escrito bajo la forma de “Anatk”, en lo que probablemente haya sido un intento fallido de Rubén Darío por reproducir la grafía de la palabra griega. Mi hipótesis de trabajo es que este poema cierra la *suite* poética por un motivo concreto: puesto que representa una visión filosófico-teológica cuyo marco engloba los esbozos fragmentarios y dispersos de doctrinas filosóficas que Rubén Darío había inscrito en los poemas que preceden a “Anagke” en el volumen. El poema, como señala Fidel Coloma González, “traslada a un nivel trascendente, ante la instancia de la divinidad, la existencia del bien y del mal en este mundo terreno” (1988: 151). Ahora bien, en “Estival” Rubén Darío presenta cierto panteísmo incipiente que contrasta con el Dios único de “Anagke”, generando una nueva tensión interpretativa ¿Cómo conciliar entonces el principio panteísta de “Estival” con el Dios mono-teísta de “Anagke”?

Si bien “Anagke” integra la *suite* poética de “El año lírico” poca atención le ha brindado la crítica a este poema. En general ello se debe a cierto protocolo de la crítica que basa sus construcciones en la ordenación sistémica de los elementos de una obra con el objetivo de generar cierta ilusión cientificista-ordenadora de sus procedimientos. Debido a dicha comodidad estructural, la *suite* poética de “El año lírico” se ha estudiado en relación con el entramado estacional –primavera, verano, invierno, otoño o niñez, juventud, madurez, vejez–, lo cual ha generado ciertos problemas para *ubicar* la reduplicación de la estación otoñal representada por los poemas “Autumnal” y “Pensamientos de otoño” y, a su vez, ha excluido del análisis a “Anagke” por considerar que el poema no tenía relación directa con lo climático-estacional o con la alegoría de las edades representada en el uso de las estaciones. Como bien señala Coloma

González: “Su tema, *aparentemente*, no coincide con el de la serie. Sin embargo, el autor lo situó en la misma secuencia, y lo ubicó en posición final, allí donde culminan y se condensan las ondas de pensamiento estético y de mensaje ideológico que se transmiten a través de los cuentos y prosiguen, en otra clave, en el curso de los poemas” (1988: 149; las cursivas son mías).

Por otra parte, ninguna atención ha puesto la crítica al vocablo griego que da título al poema “Anagke” y que es altamente significativo en la tradición del pensamiento religioso-filosófico occidental. Este vocablo se halla en estrecha relación con la intuición teológica de Rubén Darío y el mismo ha pasado por re-definiciones múltiples a través de la historia religiosa y filosófica. En principio, el vocablo griego “anagke” significa “necesidad” –en tanto que fatalidad– (Liddell y Scott, 1996), pero no se trata aquí de cualquier tipo de “necesidad”, sino de un principio que articula la acción de la divinidad. El término aparece en Platón (428-347 a.C.) en repetidas oportunidades y es un concepto soporte que sirve para definir *el principio de todo ser* –asaz significativo si pensamos que Rubén Darío articula, en la última estrofa de “Anagke”, el pensamiento divino en relación al origen de la creación del universo–, y si bien contiene un fundamento mítico ello no desestabiliza su estatuto de verdad, porque como lo señaló Barthes en el capítulo “El mito hoy” de su libro *Mitologías* (2005), el mito no se opone a la verdad sino que sirve como el andamiaje de su propia constitución. En Aristóteles (384-322 a.C.) el término es utilizado para la formulación del silogismo, procedimiento que prácticamente define el andamiaje de su sistema filosófico: en la frase condicional aristotélica, la apódosis –la parte que presenta la conclusión– va encabezada por el “es necesario que” en griego *anágke*, seguido de una frase de infinitivo.

El concepto aparece, además, relacionado con los gnósticos cristianos (siglo II d.C.). Estos constituían un grupo definido o una *áíresis* (del verbo griego *airéo*, que significa “tomar partido”, de donde deriva la palabra “hereje”). Los gnósticos planteaban un *ágnostos theós*, es decir, un “dios desconocido”. Este dios, de acuerdo con los gnósticos, era desconocido porque estaba por encima del conocimiento sensible y de cualquier otro conocimiento; era “indecible” (*árretos*); no “es” A ni es B, ningún predicado puede convenirle; es ajeno al ser; es “abismo” (*ábussos*, *buthós*). De hecho es un Dios que ha permanecido ignorado por los hombres hasta el momento de la

revelación cristiana (*apo-kalípto*, Apocalipsis). El Dios del *Antiguo Testamento* es ese Dios *Desconocido* y no es verdaderamente el principio absoluto sino sólo un autor del mundo sensible, un “demiurgo” (¿un poeta?); es un ser “limitado” que ha hecho las cosas lo mejor que ha podido pero contando con una “anagke”, con algo que él no ha creado puesto que la “necesidad” (*anágke*) es un principio anterior a Dios o al principio creador. Hay muchas más definiciones de la palabra griega dado que la misma ha ido redefiniéndose a lo largo de la historia. Es una palabra que modifica su contenido semántico dependiendo del uso, la época y del autor (Aristóteles, Platón, Plotino, evangelistas, estoicos, gnósticos, etcétera).

Creo que es posible realizar un análisis comparativo entre las cualidades del Dios gnóstico y el poeta en Rubén Darío, pero mi objetivo al mostrar las definiciones de “anagke” ha sido de tipo filológico: sólo he querido apuntar y dejar señalado un vacío que los variados estudios críticos sobre *Azul* no han analizado en profundidad. Creo que el concepto mismo de “necesidad” es útil para explorar la concepción que el joven Rubén Darío está tratando de articular en *Azul*. Este concepto se asocia en el nicaragüense a una oposición entre el mundo deseado y el mundo real –tan evidente en “Invernal”–, ante la nostalgia por una unidad armónica y la ruptura ocasionada por la caída del hombre en el pecado, a las incongruencias entre el deseo y la realidad –una falta, o una herida–, ante la aspiración del eterno retorno a la unidad primordial¹⁹. Rubén Darío se está preguntando –a veces con mayor o con menor conciencia, con mayor o con menor precisión– ¿cuál es la *necesidad fundamental* (“anagke”) que organiza el estado actual del universo? Para ponerlo en los posteriores versos del poema “Ajedrez” de Jorge Luis Borges (1899-1986): “¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza / de polvo y tiempo y sueño y agonías?”. Más tarde en *Prosas profanas* (1896), más precisamente en el “Coloquio de los centauros”, Rubén Darío continuará apuntalando estas obsesiones a través del centauro Astilo, el cual afirma que “El Enigma es el soplo que hace cantar la lira”.

En la introducción afirmaba que “Estival” y “Anagke” mantienen entre ambos *similitudes formales* y de *contenido*: en ambos tene-

¹⁹ Como señala Octavio Paz: “Unos cuantos, Darío el primero, advierten que la modernidad no es sino un girar en el vacío, una máscara con la que la conciencia desesperada simultáneamente se calma y se exaspera. Esa búsqueda, si es búsqueda de algo y no mera disipación, es nostalgia de un origen” (1965: 22).

mos un paisaje natural, en ambos hallamos parejas de animales en amores, en ambos acontece una irrupción violenta que cambia la escena primera y que rompe la armonía en ella contenida, en ambos casos se trata de una silva. Como diferencia, sin embargo, es necesario remarcar que las selvas son de muy distinto tipo en un caso y en el otro. En “Estival” se trata de una escena selvática *salvaje*, donde lo instintivo se desarrolla acompasado por el determinismo climático, es una escena más inhóspita y vibrante enmarcada en cierto *primitivismo* o *atavismo* naturalista. En “Anagke” se trata, en cambio, de una escena selvática idílico-pintoresca y mayormente estática cuyo centro se halla constituido no por el hálito panteísta de lo natural como un todo que se agita y respira en correspondencia, sino más bien por un solo elemento animal –humanizado, la paloma– que reflexiona en su interior²⁰. Mientras que los tigres de “Estival” representan un simbolismo de fuerza, coraje, dominio, la paloma, por el contrario, es un símbolo pacífico, frágil e ingenuo. Por otra parte, el tema amoroso es de muy distinta índole en un caso y en otro: en “Estival” asistimos a un amor erótico-pasional y en el caso de “Anagke” se trata más bien de un amor de tipo maternal, de un amor “pensativo” y no carnal. Comparemos estos dos fragmentos:

En el fondo del bosque pintoresco
está el alerce en que formé mi nido;
y tengo allí, bajo el follaje fresco
un polluelo sin par, recién nacido.
Soy la promesa alada,
el juramento vivo;
soy quien lleva el recuerdo de la amada
para el enamorado pensativo;
de los tristes y ardientes soñadores...
 (“Anagke”, 20-29)

Así va el orgulloso, llega, halaga;
corresponde la tigre que le espera,
y con caricias las caricias paga

²⁰ De acuerdo con Fidel Coloma González: “La selva de ‘Anagke’ ocupa un lugar intermedio entre la naturaleza de “Primaveral” y la de “Estival”. Muestra algunos rasgos de estilización, pero, en verdad, allí rige la ley del más fuerte, la lucha despiadada por la vida” (1988: 163).

en su salvaje ardor, la carnicera.
Después el misterioso
tacto, las impulsivas
fuerzas que arrastran con poder pasmoso;
y ¡oh gran Pan!, el idilio monstruoso
bajo las vastas selvas primitivas...
("Estival", 91-99)

De estos dos extractos es posible atisbar la gran diferencia en la presentación del amor en uno y en otro. Ello se debe a que ambos poemas apuntan –a pesar de sus similitudes– a la representación de dimensiones filosóficas diferentes. En el caso de "Estival" el punto de articulación filosófico-conceptual de Rubén Darío se relacionaba con el *quiebre del orden armónico* por la irrupción violenta del hombre en el escenario natural. En este sentido, podemos decir que se trata de una *inquisición antropológica* dado que es la presencia misma del hombre la que venía a generar un des-balance en el cosmos. En "Anagke", si bien la reflexión sigue girando en torno al equilibrio/desequilibrio de las fuerzas naturales, la pregunta del poeta es hacia la divinidad. La quiebra del orden universal, de la unidad primigenia ya no es producto o causa de la intervención humana sino del "error" o la "equivocación" divina. Por ello su *inquisición* es más bien *teológica*. Asimismo, la *irrupción* violenta que ocurre en ambos poemas y que determina y condiciona el ulterior desarrollo de los mismos y que en el caso de "Estival" podríamos llamar "externa", representada por el Príncipe y su séquito, en "Anagke" es por el contrario "interna" y está representada por un ser de la misma especie que la paloma, se trata de otra ave: un gavián. De este modo, habiendo identificado las similitudes y las diferencias retornemos al principio de "Anagke" para observar la presentación –el marco inicial– desde el cual Rubén Darío construye su escenario:

Y dijo la paloma:
–Yo soy feliz. Bajo el inmenso cielo,
en el árbol en flor, junto a la poma
llena de miel, junto al retoño suave
y húmedo por las gotas de rocío,
tengo mi hogar. Y vuelo,
con mis anhelos de ave,

del amado árbol mío
hasta el bosque lejano,
cuando, al himno jocundo
del despertar de Oriente,
sale el alba desnuda y muestra al mundo
el pudor de la luz sobre su frente (1-13).

Tenemos al principio dos voces: la del poeta que oye el monólogo de la paloma y la voz de la paloma. Ésta última será la voz predominante a lo largo de los 78 versos de “Anagke”²¹. Es una escena idílica y pacífica apuntalada por Rubén Darío a través del estado de ánimo de la propia paloma “feliz”. Los árboles están “en flor”, la poma está “llena de miel”, los retoños son “suaves”. Hay tranquilidad, abundancia, belleza paisajista. Hay, además, al igual que en “Estival”, cierta personificación de la naturaleza en “el alba desnuda”. Una escena típicamente idílica, un “bosque pintoresco”:

Mi ala es blanca y sedosa;
la luz la dora y baña
y céfiro la peina;
son mis pies como pétalos de rosa.
yo soy la dulce reina
que arrulla a su palomo en la montaña (14-19).

Se trata de un elemento frágil, ella es “sedosa”; una blancura que representa la ingenuidad, y cuyo cuerpo es el fiel retrato de lo fino-sutil. Un cuerpo “dorado” por la luz y peinado por el viento—esto es: reverenciado por los otros elementos naturales—²², unos pies “como pétalos de rosa”. En el discurso de la paloma podemos identificar un ambiente idílico representado por la belleza natural y por la felicidad que expresa la paloma sobre su propia libertad al poder volar y tener un hogar confortable en la floresta. Vemos cómo se construye una imagen maternal de inocencia y fragilidad a partir de cierta ad-

²¹ Al igual que en “Estival”, Darío utiliza aquí la forma poética conocida como silva la cual intercala versos endecasílabos con versos heptasílabos. Como nos recuerda Tomás Navarro Tomás: “La composición formada por endecasílabos solos o combinados con heptasílabos, sin sujeción a orden alguno de rimas ni estrofas” (1983: 254).

²² En cierto sentido podríamos decir que se trata de la *idealización del principio femenino* tan utilizada por Darío a lo largo de su obra.

jetivación: “ala blanca y sedosa”, “pies como pétalos de rosa”, “lirio del viento”, “yo soy toda inocente, toda pura”, “me estremezco en la íntima ternura”.

Nuevamente, al igual que ocurría en “Estival” con la tigresa que era designada como “reina”, aquí la paloma es “princesa” y representa, por lo tanto, una tradición y un linaje noble. En el escenario que ofrece Rubén Darío hasta aquí, el lector puede hallar confort, relajarse, dejarse llevar por el canto de la paloma en un ambiente de belleza natural, con abundancia plena en el cual el elemento natural se presenta con toda su fuerza estetizante. La paloma es “el lirio del viento”, por así decirlo, un elemento que está supeditado a otra fuerza externa; ya veremos cómo este esbozo de “fuerza externa” representado en el viento es la anunciación de la violencia última a la cual están atadas las potencias jerárquicas de lo natural. El principio de *correspondencia* entre los elementos naturales es también utilizado por Rubén Darío en este poema, la paloma con su canto es agente de efectos en los otros elementos: “Yo despierto a los pájaros parleros”, y “derramo una lluvia de azahares”. La paloma tiene un gesto religioso en su “adoración” del *azul*, podríamos sugerir que ese azul es para ella como el Dios desconocido de los gnósticos, un principio ordenador, la fuerza de donde proviene la vida:

¡Oh inmenso azul! Yo te amo. Porque a Flora
das la lluvia y el sol siempre encendido;
porque siendo el palacio de la aurora,
también eres el techo de mi nido.
¡Oh inmenso azul! Yo adoro
tus celajes risueños,
y esa niebla sutil de polvo de oro
donde van los perfumes y los sueños.
Amo los velos, tenues, vagarosos,
de las flotantes brumas,
donde tiendo a los aires cariñosos
el sedeno abanico de mis plumas (44-55).

Estos versos constituyen una suerte de plegaria a un Dios natural, al Dios de los elementos que da cobijo a los seres de la naturaleza. Es posible ver aquí cómo el principio panteísta se condensa en una entidad que es el *azul*, que si bien es infinito, inasible, de

algún modo incognoscible por su vastedad –exactamente igual que el Dios de los gnósticos– ya no es referenciado a una multiplicidad de elementos sino a la singularidad característica que lo cubre: el *azul*.²³ Este principio creador entonces ya no es una unidad múltiple representada en el alma individual de cada uno de los elementos sino un principio identificable que, hacia el final del poema, se mostrará con toda su fuerza personal revelando su poder como creador total del universo. Una suerte de condensación desde lo múltiple-natural panteísta hacia el Dios monoteísta del Antiguo Testamento, hacia lo uno-primordial, el ser primigenio creador del universo. Rubén Darío genera una suerte de intensificación en la alabanza de la paloma, una cadena sintagmática hacia el éxtasis, hacia el punto máximo, el *clímax* poético:

¡Soy feliz! Porque es mía la floresta
donde el misterio de los nidos se halla;
porque el alba es mi fiesta
y el amor mi ejercicio y mi batalla.
Feliz, porque de dulces ansias llena
calentar mis polluelos es mi orgullo;
porque en las selvas vírgenes resuena
la música celeste de mi arrullo;
porque no hay una rosa que no me ame,
ni pájaro gentil que no me escuche,
ni garrido cantor que no me llame (56-66).

Las razones que esgrime la paloma acerca de las causas de su felicidad se van entramando a partir de la causalidad del “porque”: “porque es mía la floresta”, “porque el alba es mi fiesta”, “[porque] el

²³ Jaime Giordano en su libro *La edad del ensueño* (1971) señala que: “además del ‘teológico fuego’ o la directa representación de Dios en su poesía juvenil, hay otra imagen posible que pudiera confundirse con la representación absoluta de una luz eterna: el azul [...] el azul suele ser generalmente un azul encarnado, adjetivo, y que, en este sentido, puede ser tanto el azul de la noche como de las aguas o del cielo, del alba como del ocaso, etc., pero que en el más alto de los sentidos es, más que un tono luminoso, una imagen del vacío de las alturas hacia donde el ensueño intenta elevar su vuelo” (1971: 69). Sin embargo, a pesar de reconocer este principio de homología entre el azul y la divinidad, Giordano, termina desestimando esta idea: “Pero este azul no es la divinidad o la luz eterna, sino más bien el color de la ausencia de lo divino” (70). Yo sostengo, por el contrario, que no se puede realizar una generalización del concepto del azul para toda la poesía del libro homónimo y que, más bien, es necesario ver su significación en cada poema particular. Para el caso de “Anagke”, creo que es posible realizar una *analogía* entre el principio creador y el concepto azul que la paloma reverencia en su canto panagórico.

amor [es] mi ejercicio y mi batalla”, “porque de dulces ansias llena / calentar mis polluelos es mi orgullo”, y así sucesivamente. La sumatoria de las causas que se van esgrimiendo alcanza un punto máximo de elevación poética; en ese momento, Rubén Darío inserta de un modo magistral la irrupción violenta de la tercera voz poética, la del gavián. La similitud con “Estival” es sorprendente por el hecho de que Rubén Darío nos lleva hasta el medio de su selva-símbolo, nos deja contemplando extasiados la escena amorosa en “Estival” y el panegírico de la naturaleza en boca de la paloma en “Anagke”, y luego, de repente, nos suelta en una irrupción que nos estremece, nos conmueve, y nos saca de la apacible escena hacia la cual nos había transportado en el principio de cada uno de estos poemas. Ese punto de inflexión representa, de acuerdo con mi interpretación, el lugar donde se interrumpe el flujo poemático y donde el poeta nos obliga a reflexionar, a salir del poema, a levantar la vista. El “¿Sí?” del gavián es como un golpe que frena la ascensión exaltada de la paloma en su adoración panegírica del hábitat natural. El gavián representa un peligro agazapado, lo oculto que espera el momento del ataque, lo que se disimula en la naturalidad supuestamente armoniosa del paisaje, la maldad al acecho. De esta manera la naturaleza se nos muestra con su doble cara: una que se corresponde con armonía y belleza y la otra que se resume en la ley de supervivencia del más apto. El lector debe detenerse en este punto, algo ha ocurrido: el más fuerte se comió al más débil, el más fuerte se tragó la belleza, la pureza, detuvo, en un segundo, el canto poético del ser inocente y puro. ¿Crítica a la burguesía? ¿Similitud temática con el “Rey Burgués”? Sí y no. Sí en el sentido que esta interpretación es posible y ya se ha hecho,²⁴ pero “no” en el sentido de que la pregunta no se posiciona en la dimensión de las *relaciones humanas* sino en el plano más trascendente de la *pregunta a la divinidad*, de la interrogación íntima y religiosa ante la falta de respuesta frente a los hechos de la realidad social. ¿Cuál es la necesidad (anagke) que mueve el orden secreto de las cosas? La respuesta es Dios, pero el problema es que Dios, según el poeta, cometió un error cuando escribió su plan universal. Un error que es la causa de la risa de Satán:

²⁴ Noel Salomón, Ángel Rama y Fidel Coloma González consideran la protesta contra los valores burgueses de la sociedad chilena (en el caso de *Azul*) como el nervio ideológico de la obra.

Entonces el buen Dios, allá, en su trono
(mientras Satán, por distraer su encono
aplaudía a aquel pájaro zahareño),
se puso a meditar. Arrugó el ceño,
y pensó, al recordar sus vastos planes,
y recorrer sus puntos y sus comas,
que cuando creó palomas
no debía haber creado gavilanes (69-76).

Este Dios imperfecto de Rubén Darío causó no pocos escándalos en la época. El famoso crítico español Juan Valera (1824-1905) se horrorizó con este poema *herético* en el cual no solo se daba el hecho de que Rubén Darío reprendía y amonestaba al plan divino sino que, además, se metía en la propia cabeza y en los pensamientos del creador universal. En la estrofa final, una nueva voz refiere el pensamiento de la divinidad sobre la creación. Esto último es significativo puesto que la voz poética se arroga a sí misma el conocimiento del pensamiento de la divinidad.

El poeta puede penetrar en el pensamiento de Dios y conocerlo. Esta visión teológica negativa –en el sentido de la equivocación divina– de Rubén Darío, como señala Coloma González, hizo que “tempranamente Eduardo de la Barra y Valera censuraran este poema. Y, muchos años después, Rubén Darío se retracta de ello” (1988: 152). Este poema es significativo puesto que muestra la *fractura interna* de Rubén Darío, las tensiones y contradicciones de un sujeto en tránsito por la modernidad periférica de América Latina. Sabemos que Rubén Darío era un hombre religioso y educado en una tradición católica –sus poemas se hallan plagados de alusiones a Cristo y a símbolos religiosos–, sin embargo, ya hay en el período chileno una suerte de inconformismo que lo llevará más tarde a las ciencias ocultas.²⁵ Dios juega un rol particular en esta relación entre el hombre y la naturaleza. Tenemos, de este modo, una tríada

²⁵ Como ha señalado Jrade en su artículo para la *Cambridge History of Latin American Literature* (1996), el desapego a las creencias religiosas, y el avance furioso del paradigma científico positivista, movió a los modernistas hacia una suerte de heterodoxia conceptual y filosófica representada por el “ocultismo” y la masonería. El ocultismo, combinación de elementos místicos y racionales ofrecía un modelo en el que los antagonismos tendían a conciliarse por la doble inclusión de órdenes contrarios, como el aspecto religioso y el científico. La mayoría de los modernistas reconocía el poder y el valor de la ciencia pero también sentían que ellos ofrecían con su poesía una visión alternativa que era genuinamente superior. Cuando la poesía hace su entrada para completar el vacío dejado por el colapso de los sistemas de creencia ortodoxos, encuentra sus modelos en la antigua tradición esotérica que había sobrevivido a través de los siglos en sectas herméticas y ocultistas.

conceptual que se encarna en 1) los elementos de la naturaleza, 2) el poeta, y 3) la divinidad y su creación imperfecta. La paloma y el gavilán, a su vez, son tomados como alegorías morales: tenemos el bien representado en la paloma y el mal representado en el gavilán, el cual es aplaudido luego de comerse la paloma, justamente, por Satán.

4. Consideraciones finales

En la introducción de este estudio he planteado que Rubén Darío incorpora en *Azul* una suerte de hibridación de los imaginarios culturales de la época. Es claro entonces que “Estival” puede leerse en múltiples niveles como una *alegoría cultural, política y filosófica* en la cual las variadas *fantasías cartográficas*, la *imagería zoológica intercontinental*, y un amplio juego de *inversiones temáticas y estéticas* –prosificación de la poesía a través de la narración de una alegoría, humanización de lo animal, civilización versus salvajismo, etc.– se estructuran para dar forma a la conciencia estética, filosófica y política del Rubén Darío chileno. Este proceso de hibridación, sin embargo, no creo que pueda leerse como un mero gusto artístico dariano que estaba más interesado en la unidad que en la dispersión, sino en la necesidad de sintetizar y sincretizar la polivalencia multicultural del momento en unas formas artísticas concretas.

Vemos en el Rubén Darío de *Azul* la pulsión por generar una *contigüidad de lo disperso*, por unificar dentro del espacio poético lo que en el afuera es pura dispersión y caos. Más concretamente, por generar un *espacio literario* en el cual lo disperso pueda ser (re)acomodado, la alienación suspendida y mostrada bajo un programa político, filosófico y artístico. Una sincronización estética del caleidoscopio cultural. Creo que dicha situación demuestra la presencia en Rubén Darío de una cierta *ansiedad cultural* producto de la modernización de los medios de producción, de las (re)definiciones inestables generadas en la nueva división del trabajo, en las grandes masas inmigratorias que transforman definitiva y rápidamente la fisonomía de las metrópolis sudamericanas generando una mezcla de tradiciones e idiomas y construyendo una Babel contemporánea. Así mismo, creo que Rubén Darío estaba intentando inscribirse dentro de la conflictiva tradición literaria hispanoamericana pero, además de buscar su propia voz en este proceso de inscripción en

una tradición, también buscó una proyección más universalista de su propia producción poética. Este conjunto de circunstancias históricas sumadas a las búsquedas personales e intelectuales de Rubén Darío y acompañadas por la necesidad de trabajar para poder alimentarse (profesionalización) generaron como consecuencia la hibridez política, artística, filosófica –y cultural– que leemos en *Azul*.

El concepto general de “belleza” que nos propone pensar Rubén Darío en “Anagke” es, en cierto punto, combatido por la idea más realista sobre las contradicciones propias del mundo natural. La idea misma de perfección es puesta en duda. El equilibrio universal está fracturado por la contradicción inherente al plan de la divinidad. Tal vez, esta conciencia de quiebre sobre las potencias naturales es lo que refuerza la idea de una *unidad interna* de la poesía que busque restablecer el balance a través de la armonía del ritmo. Pero esta operación es, en sí misma, contradictoria o paradójica puesto que, al mismo tiempo que se *persigue una forma* de equilibrio rítmico, se muestra el quiebre de la armonía natural y al plan divino como a un plan mal pensado.

La dicotomía entre naturaleza/hombre y el quiebre de la armonía primordial por parte de la arbitraria conducta humana han forjado un mundo hostil en el que la violencia destruye las relaciones pacíficas entre los seres humanos –pensemos en cuentos como “El rey Burgués” o “El fardo”– y de ahí la nostalgia dariana por la *Arcadia* perdida.

El resultado de ese quiebre es la inversión entre el salvaje y el civilizado. De este modo, Rubén Darío, tanto en “Estival” como en “Anagke”, ha creado un magnífico espacio para articular una reflexión y un balance sobre el estado histórico de una sociedad que vive en constante desajuste cultural y económico, en lo que David Jiménez Panesso ha llamado una “constante fluctuación”.²⁶ Al mismo tiempo, Rubén Darío ha generado la posibilidad de detener simbólicamente –dentro del espacio poético– las estructuras sociales de la época enmarcadas en una permanente dinámica de cambio. Ha logrado, asimismo, generar un espacio de reflexión personal en el cual se proyectan sus propias ansiedades culturales y sus deseos

²⁶ El libro de Jiménez Panesso es fundamental para comprender las destemporalidades de la modernidad en Colombia y, al mismo tiempo, para comprender las variadas soluciones literarias propuestas por los escritores de la época como respuesta a los procesos de modernización cultural.

de participación e incorporación a un conjunto social heterogéneo y cambiante. En suma, este espacio poético de representación no permanece atado a la potencia de lo que muchas veces se ha pensado como un cierto *solipsismo* sino que, por el contrario, dicho espacio de producción poética es ofrecido al público creciente de la época, puesto en manos del lector, el cual tiene ahora la imposable responsabilidad de reflexionar sobre la ética de su propia conducta ante el mundo y ante los *múltiples otros* de la modernidad capitalista. ◻

Referencias

- Zamora Vicente, Alonso (1973). «“Divagación”: aclaración sobre el Modernismo». En: Emilio Alarcos, et al. (eds.). *El comentario de textos*. Madrid: Castalia, pp. 167-193.
- Barthes, Roland (2005). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Benítez, Rubén (1967). “La expresión de lo primitivo en “Estival” de Rubén Darío”. *Revista Iberoamericana*, 33, pp. 237-257.
- Borges, Jorge Luis (1972). *El Hacedor*. Madrid: Alianza.
- Coloma González, Fidel (1988). *Introducción al estudio de Azul*. Managua: Manolo Morales.
- Cymerman, Claude (1993). “Las imágenes zoomorfas y sexuales en la obra de Eugenio Cambaceres”. En: *Diez estudios cambacerianos*. Rouen: Université de Rouen.
- Rubén Darío (2005). *Poesía Completa*. 2 vols. Buenos Aires: Claridad.
- Giordano, Jaime (1971). *La edad del ensueño. Sobre la imaginación poética de Rubén Darío*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Jiménez Panesso, David (1994). *Fin de siglo. Decadencia y modernidad. Ensayos sobre el modernismo en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura – Universidad Nacional de Colombia.
- Jrade, Cathy (1983). *Rubén Darío and the romantic search for unity: the modernist recourse to esoteric tradition*. Austin: University of Texas Press.
- Jrade, Cathy (1996). “Modernist Poetry”. En: Roberto González Echeverría – Enrique Pupo-Walker (eds.). *The Cambridge History of Latin American Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 7-68.
- Lida, Raimundo (1984). *Rubén Darío. Modernismo*. Caracas: Monte Ávila.
- Liddell, Henry George – Robert Scott (1996). *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Oxford UP.
- Navarro Tomás, Tomás (1983). *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*. Barcelona: Labor.
- Paz, Octavio (1965). “La sirena y el caracol”. En: *Cuadrivio*. México D.F.: Joaquín Mortiz.
- Perus, Françoise (1976). *Literatura y sociedad en América Latina: el Modernismo*. México D.F.: Siglo XXI.
- Rama, Ángel (1985a). *Las máscaras democráticas del Modernismo*. Montevideo: Arca.
- Rama, Ángel (1985b). *Rubén Darío y el Modernismo*. Caracas y Barcelona: Alfadil.

Schmidl, Ulrico (1938). *Derrotero y viaje a España y las Indias*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

Wood, Cecil (1977). «Unity in Rubén Darío's. "El año lírico"». En: *Hispania*, Vol. 60, No. 1, pp. 51-60.



De la serie *La ruta del río*. "Unité Industrielle", Torres Právda, 1979, Fotomontaje coloreado, 40 x 40 cm. Colección Suramericana de Seguros.

Lectura celebrativa de un poema: “Cuestión de estadísticas” de Piedad Bonnett*

Recibido: 1ro de marzo de 2015 | Aprobado: 21 de mayo de 2015

DOI: 10.17230/co-herencia.12.22.7

Juan Camilo Suárez R.**

jsuarez@eafit.edu.co

Resumen Paul Ricoeur sostiene que en el poema el lenguaje está de fiesta. Teniendo como punto de partida esta afirmación y sumando otros elementos tomados tanto de la teoría literaria como de la hermenéutica, proponemos al poema como un caso ejemplar de lenguaje celebrativo. El presente artículo ofrece una lectura de “Cuestión de estadísticas” de Piedad Bonnett haciendo uso de dicha concepción con el fin de desarrollar en un ejercicio concreto la potencia del texto lírico concebido como celebración.

Palabras clave

Poema, interpretación, lenguaje celebrativo, hermenéutica, texto lírico.

Celebrative Reading of a Poem: *Cuestión de estadísticas* by Piedad Bonnett

Abstract Paul Ricoeur claims that in the poem language is festive. Making this declaration the starting point and adding elements taken from literary theory and hermeneutics, the poem is proposed as an example of celebrative language. This article renders a reading of “Cuestión de estadísticas” by Piedad Bonnet making use of this conception in order to develop within a concrete example the potency of the lyrical text conceived as celebration.

Key words

Poem, interpretation, celebrative language, hermeneutics, lyrical text.

* El artículo hace parte de la investigación *El poema como lenguaje celebrativo. Una aproximación hermenéutica*, vinculada al grupo de investigación *Estudios sobre Política y Lenguaje* (Categoría A1, Colciencias) de la Universidad EAFIT. Último desarrollo inscrito como producto de investigación del período sabático.

** Magíster en estudios humanísticos y candidato a doctor en humanidades, Universidad EAFIT-Colombia, donde se desempeña como profesor del Departamento de Humanidades.

El poema es texto, y en esa condición debe ser asumido como discurso fijado por la escritura (Ricœur, 2006b: 127). Esto es, un tipo discursivo que no rige, encausa o limita su sentido mediante relaciones contextuales que definen un plano de referencia que hace pertinente y estable su interpretación. En el caso del discurso poético –en consecuencia, del texto– y del poema, estamos frente a una operación de sentido en la cual diferentes planos, tópicos y contextos soportan como posibles y de modo simultáneo, atribuciones de sentido. Por tal razón se concede a este género literario un rasgo simbólico, pues a partir de su enunciado discursivo el poema puede aludir a más de una realidad o contexto del mundo e intensificar su significado. Posee la capacidad de decir una cosa y, al referir, hacerlo no sólo en el nivel discursivo ordinario, regulado por la literalidad, estructura y contexto inmediato, sino hacerlo de manera simultánea a otras circunstancias mundanas. Octavio Paz lo sintetiza de una forma notable al afirmar que en el poema “esto es aquello” (1995: 115). Es, precisamente, a partir de dicha característica que Paul Ricœur afirma: “en el poema el lenguaje está de fiesta” (2006a: 89). Tal modificación de los procesos ordinarios de la lengua constituye una festividad por la manera en que el poema abre y multiplica el modo de referirse al mundo. Este tipo de realización verbal, valiéndose de su naturaleza simbólica, refuerza varias significaciones y permite, por tanto, diferentes interpretaciones. No restringe o limita las atribuciones semánticas y da lugar a múltiples dimensiones de sentido por oposición a otros modos discursivos en los que dicha asignación aparece regulada.

El evento extraordinario que lleva al autor francés a calificar de tal modo al poema, atiende pues a un rasgo discursivo que introduce una dinámica semántica especial en el modo de usar el lenguaje. La fiesta no se refiere en este caso al acontecimiento o anécdota que constituye la materia del poema; caracteriza sí un aumento en la potencia significativa del mismo. La caracterización festiva estimula la propuesta de este trabajo, la cual busca desarrollar dicha expresión en otros niveles, darle mayor alcance y posible aplicación. De allí que la primera tarea consista en tomar una decisión sobre la traducción a nuestra lengua de la expresión *fête*, originalmente empleada por Ricœur. En este caso se preferirá la palabra ‘celebración’ a ‘fiesta’ para evitar la inclusión y el predominio, en el campo de sentido que nos interesa, de fenómenos como el ‘regocijo’, la ‘diversión’ y los

‘eventos gratos’. ‘Celebración’ es un término que abarca los aspectos mencionados pero, al mismo tiempo, incluye la conmemoración y la solemnidad que también surgen en el poema como posibilidades del efecto caracterizador de sentido ya mencionado.

Es, por cierto, esta celebración del lenguaje un proceso comunicativo en el que debe ejecutarse un ritual o liturgia propia. Ceremonia que tiene vínculos con la concepción más prístina de la lírica.

Rodríguez Adrados, por ejemplo, se ha ocupado del papel social de la lírica en la Grecia antigua (1981: 30) para vincular esta manifestación a eventos valiosos de aquella colectividad, acontecimientos que hicieron parte de la vida cotidiana de ese pueblo y que fueron destacados para intensificar su vivencia mediante el canto y la celebración. Ritualidad poética que hoy, además de la traza histórica reseñada, se anuncia al lector en la forma misma del texto desde el punto de vista material. El perfil del poema, el margen discontinuo que resulta de la distribución de las líneas textuales sobre el espacio en blanco y que no corresponde al bloque de la escritura habitual. La apariencia y disposición del poema sobre la página da lugar a un conjunto importante de expectativas que fundarán un pacto de lectura no menos particular. Una convención tácita que reconoce en el enunciado lírico una fuerte presencia de subjetividad y que da lugar, con mayor énfasis desde el Romanticismo, a la fijación de una característica del género en tal sentido. En este proceso o rito de lectura del poema, el celebrante tendrá que reconocer el carácter objetivo y estructurante del texto para que, desde allí, pueda articular el decir plurívoco del poema en una perspectiva subjetiva de la que se hace partícipe. Decir lírico que cuenta a su vez con la posibilidad de revelar aspectos inéditos del ser, del mundo, del lector.

Asumir al poema como una manifestación del lenguaje celebrativo es, en principio, advertir su potencia semántica, pero, además, considerar el vínculo histórico con una manifestación conmemorativa cuya liturgia requiere de acciones que no pierdan de vista la materialidad del poema y aquella configuración enunciativa de intensa subjetividad que invita al lector a participar de un modo específico. Celebrar el poema supondrá, en consecuencia, un acto de lectura, de comprensión, hermenéutico, que no pretende mostrarse como original o absoluto en sus elementos constitutivos y aspectos teóricos. Se trata de una propuesta que, más bien, busca renovar el interés por la lectura de este género literario y la obtención de resul-

tados de comprensión aplicables al mundo del lector. Una propuesta que tendrá en cuenta el sustrato textual del poema, su estructura lingüística, su condición de obra literaria pero, asimismo, su exterioridad, su mundo y su potencial de verdad.

Haciendo uso de algunas herramientas teóricas y experiencias previas del texto lírico, se propone actualizar la invitación que entraña dicha celebración en el acto de lectura. Acto de apropiación que se inscribe, como anunciábamos, en un marco hermenéutico, en principio, pero que debe atender a otros aspectos relevantes como la referencia y exterioridad del texto, así como a la recepción del aspecto alusivo del mismo y los rendimientos que produce en el lector en materia de autoconciencia y conocimiento.

Veamos el poema:

Cuestión de estadísticas

- Fueron veintidós, dice la crónica.
2 Diecisiete varones, tres mujeres,
dos niños de miradas aleladas,
4 sesenta y tres disparos, cuatro credos,
tres maldiciones hondas, apagadas,
6 cuarenta y cuatro pies con zapatos,
cuarenta y cuatro manos desarmadas,
8 un solo miedo, un odio que crepita,
y un millar de silencios extendiendo
10 sus vendas sobre el alma mutilada.

- Fue/ron/ vein/ti/dós, / di/ce/ la/ cró/ni/ca.
2 Die/ci/sie/te/ va/ro/nes,/ tres/ mu/je/res,
dos/ ni/ños/ de/ mi/ra/das/ a/le/la/das,
4 se/sen/ta y/ tres/ dis/pa/ros,/ cua/tro/ cre/dos,
tres/ mal/di/cio/nes/ hon/das,/ a/pa/ga/das,
6 cua/ren/ta y/ cua/tro/ pies/ con/ za/pa/tos,
cua/ren/ta y/ cua/tro/ ma/nos/ de/sar/ma/das,
8 un/ so/lo/ mie/do,/ un/ o/dio/ que/ cre/pi/ta,
y un/ mi/llar/ de/ si/len/cios/ ex/ten/dien/do
10 sus/ ven/das/ so/bre el/ al/ma/ mu/ti/la/da.

(Bonnett, 2008: 132)

Frente a un texto como “Cuestión de estadísticas”, el lector con-cernido, y por tal entenderemos un sujeto dispuesto a demorarse en el poema para reconocerlo como discurso escrito, habrá de ana-

lizarlo y describirlo para poderlo explicar (y de ese modo articular su comprensión del mismo), deberá reunir toda la información que pueda impulsar una acción que enriquezca su primera impresión y afinque esta morosa relación lectora con el poema. Tal lector estará, en principio –y a partir del simple contacto con el volumen y su información paratextual (título, índice, colección, reseña, presentación)–, en capacidad de afirmar que dicho escrito hace parte de un poemario (*El hilo de los días*), de un ciclo del mismo (“Los cuchillos del alba”) y, además –desde su apariencia gráfica, la distribución de las palabras y líneas sobre la página–, establecer una relación espacial diferente a otras manifestaciones textuales (como ocurre en el caso de relatos o exposiciones discursivas en las que el enunciado prosaico ocupa toda la caja destinada al texto, sin permitir el avance del espacio en blanco sobre el cuerpo del escrito).

Desde el perfil mismo del texto, el lector advertirá que está frente a un objeto literario perteneciente al género lírico. ¿Hay acaso algo más previo, convencional y arraigado en la literatura que los factores constitutivos de las categorías genéricas? La clasificación de las obras literarias atendiendo a sus modos enunciativos, mecanismos de representación, estrategias compositivas, temas y efectos perseguidos en el lector, constituye un esquema de comprensión de las mismas que se transmite por legado. El género literario es un prejuicio. Opera como tal en la mente del lector y constituye un fértil punto de partida para el contraste crítico del mismo con el saber progresivamente obtenido en la lectura. Ahora, suponemos que una vez se activan las expectativas vinculadas a la lírica como tipología literaria (por ejemplo: brevedad, importancia de la forma y el sonido, apertura semántica, enunciación subjetiva),¹ el lector podrá preguntarse por la correspondencia o no de ese esquema de validación con el texto que tiene entre manos, podrá, asimismo, desplegar las acciones o actividades que esa filiación le indica como apropiadas para activar las potencias del tipo textual identificado.

Una búsqueda adicional, sugerida por la figura del autor, permitirá, en tal caso, la determinación de las características más uni-

¹ En su obra *Cómo se comenta un poema* (2007:11), Ángel Luján Atienza ofrece un balance ilustrativo de ocho rasgos con los que se ha venido caracterizando a la poesía lírica. Además de los cuatro enumerados arriba, están los siguientes: “la motivación del signo lingüístico”; “el uso de la lengua no como un instrumento sino como materia prima”; “ser un tipo de discurso que subvierte los discursos sociales establecidos”; y por último, “ser una forma de conocimiento” (11-12).

formes o frecuentes en la obra de Piedad Bonnett: libros publicados, temas, formas, particularidades de la voz o voces que asumen la palabra de sus poemas, incursiones narrativas, etcétera. En otras palabras, este esfuerzo reconocerá los tópicos o marcas que el trabajo artístico literario de esta autora ha producido en el público, en la crítica y que se mantienen en el tiempo gracias a las antologías, reseñas, ediciones publicadas, cursos o programas académicos en los que ha sido incluida o citada. De igual manera será posible consultar estudios o tesis dedicados a su obra, así como la evaluación de becas y premios obtenidos.

El lector deberá considerar en principio, y ahora con mayor detenimiento, la objetividad del poema, su forma, título y cada uno de los elementos que lo integran. ¿Qué cosa debe ser o es “Cuestión de estadísticas”? ¿Se trata de una crítica o de una verificación? ¿El poema es una parodia del registro periodístico? ¿Su tema es la violencia y la indiferencia frente a ella en Colombia? Así, la primera lectura de un texto como este permite formular hipótesis similares a las descritas como proyectos de sentido para una interpretación; las unidades versales, la tensión o falta de coincidencia entre verso y frase, los términos empleados, el papel que juegan los números, la prevalencia de sustantivos comunes son inquietudes relacionadas con las unidades mínimas del poema que nos permitirán identificar, entre otros niveles que enunciaremos, una base común de sentido en un contraste permanente con su totalidad (en un movimiento interpretativo que busca la relación de las partes con el todo y de éstas entre sí) .

Lo anterior constituye el balance de una primera aproximación, el resultado de un esfuerzo por hacer explícito el panorama de expectativas sobre el cual inicia el proceso de lectura e interpretación, pero, a su vez, constituye el programa mismo del recorrido que supone la lectura. Detengámonos ahora en la consistencia textual, en la objetividad y forma del poema. Expliquemos su estructura y composición para comprender mejor su decir.

Además del título, el texto cuenta con diez versos la mayoría de ellos de una regularidad silábica que privilegia la forma endecasílabo pero que no la instaure plenamente, tres de ellos (los versos 3, 6 y 8) con elementos que los singularizan en este aspecto (sinalefas) aunque sin aislarlos del rasgo compositivo descrito. Dicho rasgo hace visible una labor sobre la enunciación que fija en cada línea

un patrón de recurrencia que el lector aprende a anticipar. A esto se suma la presencia de rimas que sugieren una estructura estrófica de dos tercetos (versos 1 a 3 y 4 a 6) y una cuarteta (versos 7 a 10). Asimismo, el segmento comprendido entre el verso 6 y el 9 presenta aliteraciones de adjetivos cardinales que refuerzan la estructura fónica del escrito, permiten confirmar la importancia en el mismo de los recursos sonoros, y constituyen la base para un importante efecto de sentido que será considerado más adelante.

Si se advierte la relación entre las características métricas del poema (los rasgos de forma y sonido ya hacen indudable tal adscripción genérica) y la organización del enunciado, es posible concluir que “Cuestión de estadísticas” tiene dos partes: un primer verso en el que coinciden oración y metro, y nueve versos restantes que componen la segunda unidad sintáctica coordinada del texto.

La recurrencia de la estructura sonora del poema, su regularidad versal, contribuirá a la consistencia semántica de una obra en la que en el verso inicial se anuncia un hecho y luego, en el cuerpo del poema, se lo reduce enfáticamente a los elementos que lo componen. De este modo el primer verso pone de manifiesto lo que podría llamarse el núcleo temático del poema: una cifra mediada por el acto de recepción de la crónica que la comunica. Algo ha sido propuesto en el título como un asunto de cantidades, sentando un supuesto de objetividad y certeza sobre el tema de referencia. El primer verso sentencia que un conjunto cifrado –del que apenas se dice eso: ‘fueron’– pertenece ya al pasado. Solo son veintidós en la cita, en la crónica. Luego el número se descompondrá en una descripción explicativa de sus elementos hasta llegar a la unidad.

Conforme avanza el texto, surge en el lector la duda de si lo que lee lo dijo la crónica o es la paráfrasis enriquecida de la misma, pues el modelo discursivo, las características de este género periodístico citado, no se ajustan al enunciado en curso. En un periódico, por ejemplo, se acostumbra o se espera encontrar información veraz en la secuencia temporoespacial empleada para narrarle un acontecimiento al lector. Del segundo al décimo verso el registro se enrarece, se aparta del modo periodístico y surge lo que el poema dirá en su particular modo lírico. Una crónica periodística encargada de reseñar hechos violentos no suele incluir valoraciones de los últimos momentos de las víctimas, como ocurre en los versos cuatro y cinco:

‘miradas alheladas’, ‘cuatro credos’, ‘tres maldiciones’. Aspectos que el agente periodístico, al acudir con posterioridad al lugar de los hechos, apenas si puede suponer o, acaso imaginar, y por tal razón no harían parte del esquema discursivo de una noticia cuyo propósito usual consiste en transmitir información concreta. A las preguntas qué, quién, cuándo, dónde, cómo y por qué, propias del esquema canónico del periodismo y de su registro narrativo, este texto asigna como núcleo rector una que será objeto de crítica: *cuántos*. ¿La frecuente aparición de tales noticias en nuestros medios de comunicación ha convertido a los hechos luctuosos y a las personas que los sufren en una simple cuestión de estadísticas para el lector?

La cifra, el dato como resultado objetivo de la observación positiva e inobjetable de la realidad y su relación con el modelo de construcción de verdad, constituyen un recurso central del texto que pone en cuestión la apariencia absoluta y, digamos, inobjetable del número. La cantidad alcanza su dimensión humana o plena al ser descompuesta mediante un proceso interpretativo y lírico revelando un peso emotivo que, finalmente, el lector sentirá sobre sí.

El texto presenta la descomposición gradual de una cantidad ($22=17+3+2$) que, en el segundo y tercer verso deja de ser una abstracción y se personifica, se precisa incluso en el género (diecisiete hombres, tres mujeres, dos niños) y edades (abriendo espacio a la elucidación de circunstancias no expresadas). Así, aquello que el poema agrega provee sentido a cada factor de la operación aritmética.

En el cuarto verso se intensifica el tratamiento paradójico de la relación cifra-verdad. ¿Cómo se logró determinar el número total de disparos? ¿Un testigo atento los contó? ¿El trabajo forense llegó a esta conclusión? En cualquier caso mencionar las detonaciones y numerarlas obliga al lector a representarse, cuando menos, la desproporción de esta circunstancia (2,86 disparos por cada cuerpo). Luego aparecen en el poema (y sólo en él) como entidades contables los cuatro credos y las tres maldiciones. Actos subjetivos de difícil verificación pero que le permiten al lector la reconstrucción verbal de la experiencia desde la perspectiva de las víctimas de la masacre. Una focalización interna de los hechos que, gracias a la transposición de los mismos, genera solidaridad en los lectores y los convierte en testigos de las últimas manifestaciones de voluntad y las últimas palabras de algunos de los ‘veintidós’.

Vuelve la cifra objetiva en los siguientes dos versos (6 y 7) y aquello que ahora se cuantifica, caracteriza aún más a las víctimas. Aliterar el sustantivo al comienzo de los versos y numerar separadamente los miembros móviles de los cuerpos, enfatiza, en el tiempo de lectura que remite al pasado, el carácter concluyente de su irremediable quietud. Además, en este segmento se ofrecen los elementos que permiten la identificación pasiva y no beligerante, cívica, de los sujetos calzados e inermes ubicados ahora en el contexto indiscutible de una ejecución.

En los versos ocho y nueve el monto se hace nuevamente improbable, hipotético o, mejor, resultado último y paradójico de la operación propuesta por el poema: ‘un solo miedo’, ‘un odio’, ‘un millar de silencios’. Ese es el efecto, lo que queda después de la acción narrada por la crónica pero que en este caso se ofrece como excedente de la operación. Consecuencias también insólitas para el registro periodístico porque constituyen un juicio de la voz que ha referido el acontecimiento y pondera su efecto con calificaciones metafóricas y una hipótesis: la *cuestión de estadística* desemboca en la unidad, su efecto lesivo convoca y congrega en ‘el alma mutilada’.

La mediación del texto se reduce cuando lo dicho por la crónica, enumerado estadísticamente, concluye en un factor de referencia que compromete al lector porque los resultados de aquel acto violento hacen parte del mundo que habita y sobre el cual la crónica ha dicho algo. Quien lee puede sentir el efecto devastador de la acción que redujo a una cifra escueta a aquellas personas y luego las transfigura en mutilaciones de una sustancia espiritual abarcante. De este modo el poema también representa aquello que acontece en el acto mismo de lectura. Nos hace solidarios, tiende un manto compasivo sobre el lector. Adicionalmente, la ausencia de nombres propios (de personas, victimarios y víctimas, así como de lugares) y circunstancias temporales contribuye a la generalización modélica de una acción dolorosamente repetida en nuestro país.

Ahora, para concluir la lectura de este poema –propuesta en términos de celebración–, se emplearán algunos elementos teóricos que sirven a tal propósito y consolidan la naturaleza hermenéutica del esfuerzo desplegado hasta el momento.

En primer lugar estableceremos una relación con aquello que Hans Georg Gadamer, a propósito del concepto de *Darstellung* o

‘presentación’, dice sobre las varias acepciones de esta acción dirigida al texto. Según este autor: “Si el arte no es la variedad de las vivencias cambiantes, cuyo objeto se llena subjetivamente de significado en cada caso como si fuera un molde vacío, la representación tiene que volver a reconocerse como el modo de ser de la obra de arte misma” (Gadamer, 1999: 160). Para considerar la dimensión ontológica del poema, seguiremos la exposición de dicho asunto por Jean Grondin. Este último, refiriéndose al concepto presentado por Gadamer, afirma que es en el lenguaje donde “el ser de las cosas se autopresenta, se revela y se da a comprender” (Grondin, 2009: 120). Así, el poema, en tanto obra de arte con palabras, dice algo sobre el ser de las cosas que el lector puede conocer para apropiárselo. Para Grondin, en consecuencia, este concepto resulta determinante y reconoce cuatro dimensiones en las que opera: performativa, interpretativa, epifánica y festiva. El ser de la obra de arte depende de su *Darstellung*, pues “la obra de arte debe ser 1) llevada a cabo (es decir, ejecutada por comediantes e intérpretes), 2) interpretada (leída por los espectadores), 3) probada como una revelación y 4) desplegada como una fiesta que nos impregna de su atmósfera o de su aura” (Grondin, 2009: 101).

La dimensión epifánica constituye el tercer nivel de la *Darstellung* y es un punto de contacto claro con la concepción del poema de la cual nos ocupamos, pues, mediante la lectura del mismo, éste descubre algo. El texto manifiesta, y, al desplegar todo su vigor, prepara una aparición. Leyendo “Cuestión de estadísticas”, por ejemplo, es revelado un aspecto de la violencia y la manera como se vuelve noticia, el drama anónimo hecho cifra y su relación con las personas que reciben esa crónica.

Es posible que alguno de estos temas, situaciones o aspectos ya fueran conocidos o que otros medios difundieran tal información, pero no de la forma, en el orden, con las relaciones y efectos que el poema de Bonnett genera. Así, celebrar es disponerse a una revelación. Más que festejo como acción que busca la diversión o el estallido desenfadado de las normas habituales, y ahora en el nivel temático, estamos frente a un acto solemne en el cual se conmemoran hechos lamentables dotándolos de un nuevo sentido o recuperando para ellos aquel que se había difuminado en la repetición habitual de la escucha noticiosa.

Finalmente, tengamos en cuenta algunas consideraciones teóricas que sirven a esta lectura, nuevamente aportadas por Paul Ri-

cœur, y que se refieren a la naturaleza del texto, su valoración como obra y el modo como nos relacionamos con él. Aportes que resultarán pertinentes para cerrar nuestro trabajo.

En el poema de Bonnett, un acontecimiento discursivo ha sido fijado por la escritura. Una voz se instituye en el texto mismo definiendo la subjetividad² de la emisión. Alguien implícito en el escrito, pero identificable como instancia discursiva, afirma: “Fueron veintidós...” y refiere, sin manifestarlo expresamente, la lectura de una “crónica” cuyo contenido conocemos gracias a esa mediación. Además, esto ocurre en temporalidades que el texto marca –‘Fueron’, ‘dice’– y con una destinación indeterminada o abierta que genera equivalencias automáticas en consonancia con las condiciones particulares del emisor (tiempo o momento de lectura de la crónica, formato, etcétera).

Además, dicha realización discursiva supone un trabajo, una labor particular sobre el lenguaje, una estilización que la convierte en obra. Tenemos entonces una composición adscrita a un género que se especifica en cuanto al estilo (visible en decisiones sobre la forma, las estrategias expositivas y el contenido) y con un énfasis mayor en el caso del poema.³ El acontecimiento discursivo se estiliza y de este modo la obra como composición revela una estructura y una organización. Estructura que puede ser descrita y explicada, como ya se hizo, desde su objetiva condición lingüística para allanar el camino de la comprensión.

En el caso de “Cuestión de estadísticas” una exploración formal revela aquella composición textual integrada por diez líneas versales en las que se presenta una regularidad silábica o de extensión, con vestigios tímbricos o rimas en varios de sus versos sin constituir una creación sujeta rigurosa o históricamente a metro. Una obra de diez versos dividida en dos secciones con sentido propio (primera línea y línea segunda a la décima, respectivamente). Secciones donde la ausencia de sustantivos propios y el papel que adquieren los números permiten fundar las bases de todo el esfuerzo interpretativo

² Luján Atienza prefiere la expresión ‘hablante lírico’ para referirse a la instancia de enunciación del discurso poético. Cuando al comienzo de su *Pragmática del discurso lírico* critica la teoría de la ficcionalidad lírica (2005: 21-24) señala que en el término –más conocido y usualmente empleado, de ‘sujeto lírico’– hay un matiz peyorativo y una dependencia filosófica que lo llevan a inclinarse por ‘hablante lírico’.

³ Recordemos que los elementos secuencia mayor que la oración, género literario y estilo son propuestos por Ricœur como “rasgos distintivos del concepto de obra” (Ricœur, 2006b: 100).

subsiguiente. Así, será más fácil aprehender el decir del poema si se conocen suficientemente los medios por los cuales se hace patente. No es posible ceder a la tentación de anotar algo adicional: hay un rasgo ritual y adjetivo de la celebración en el carácter procedimental de la explicación del poema como obra composicional.

El objetivo de la lectura interpretativa de un poema sería, en este orden de ideas, identificar el tipo de *ser-en-el-mundo* que propone el texto y buscarlo no como algo dado, sino como potencialidad. Esta referencia sería una entre varias posibilidades del ser en el mundo, un sentido que permite entender aquello que Ricœur llama las “variaciones imaginativas” provistas por la literatura.

Dichas variaciones no corresponden necesariamente a absolutos cosmológicos o máximas totalizantes de la realidad. Prueba de ello es la posibilidad de volver a leer e interpretar un poema con rendimientos diferentes a los de otras lecturas.

Volviendo al caso del poema de Bonnett tenemos un texto que dice algo acerca de otro medio narrativo modelo, que propone y presenta la lectura de una crónica periodística en la que los factores del conjunto de datos numéricos, materia o cuestión de estadística, son las víctimas de una matanza. Situación que alcanza a revelarse en su dramatismo a través de los detalles que habitualmente no se perciben cuando en el relato se vuelven cifra y que, además, sugieren una inferencia respecto del texto aludido y su relación con los destinatarios. Como lectores del poema “Cuestión de estadísticas”, hemos experimentado un cambio en la manera como hasta el momento concebíamos las noticias o crónicas que en el contexto colombiano dan cuenta de hechos violentos, en este caso una masacre.

Algo ha sido dicho sobre nuestra indiferencia y su manifestación en la objetivación del dolor como dato estadístico cuando es leído en una narración periodística. Una revelación fruto de la celebración del lenguaje propuesta por el poema y lograda mediante la lectura del mismo. ◻

Referencias

Bonnett, Piedad (2008). *Los privilegios del olvido. Antología personal*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Gadamer, Hans Georg (1999). *Verdad y método*, vol. I. Salamanca: Sígueme.

Grondin, Jean (2009). *El legado de la hermenéutica*. Cali: Programa editorial Universidad del Valle.

Luján Atienza, Ángel Luis (2005). *Pragmática del discurso lírico*. Madrid: Arco libros.

Luján Atienza, Ángel Luis (2007). *Cómo se comenta un poema*. Madrid: Síntesis.

Paz, Octavio (1995). *La casa de la presencia. Poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ricœur, Paul (2006a). *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Ricœur, Paul (2006b). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Buenos Aires: Fondo de Cultura.

Rodríguez Adrados, Francisco (1982). *El mundo de la lírica griega antigua*. Madrid: Alianza.

El drama ático clásico: un marco de presentación*

Recibido: 4 de noviembre de 2014 | Aprobado: 19 de marzo de 2015

DOI: 10.17230/co-herencia.12.22.8

Mauricio Vélez Upegui**

mavelez@eafit.edu.co

Resumen El presente texto pretende ofrecer una escueta descripción de los elementos que merecen ser tomados en cuenta al momento de recrear la fiesta ateniense del siglo V a.C., conocida con el nombre de Grandes Dionisias. Así mismo, se intenta caracterizar, desde una doble perspectiva formal y sustantiva, cada uno de los géneros poéticos que eran sometidos a concurso en el seno de dicha celebración. Y todo enmarcado en una imagen figurada, no exenta de imaginación, de algunos aspectos con los cuales se podría esbozar la vida social de aquella ciudad.

Palabras clave

Drama ático, festival dionisíaco, certamen, géneros dramáticos, ciudad.

The Classical Attic Drama: A Framework of Presentation

Abstract This paper aims to provide a brief description of the elements that deserve to be taken into account at the moment of recreating the Athenian party of the fifth century BC known as Great Dionysia. Likewise it attempts to characterize, from a double formal and substantive perspective, each of the poetic genres that were subjected to competition within the celebration. Finally, all of it is placed within the context of a figurative image, not without imagination, of some aspects which could outline the social life of that city.

Key words

Drama ático, festival dionisíaco, certamen, géneros dramáticos, ciudad.

* Este trabajo es resultado parcial de la investigación titulada *Sobre la tragedia griega (Planos de expresión y contenido)*, iniciada en el mes de julio del año 2012. Grupo: *Estudios en filosofía, hermenéutica y narrativas* (Categoría A1 de Colciencias). Departamento de Ciencias y Humanidades. Universidad EAFIT.

** Magíster en Literatura Colombiana, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia. Profesor, Departamento de Humanidades, Universidad EAFIT-Medellín, Colombia.

Introducción

Así sea sólo a título de ficción, juguemos a recrear por un momento esta imagen improbable:

¿La ciudad? Una pequeña a la cual sus moradores, que se nombran a sí mismos como autóctonos, según Tucídides, dan el nombre de Atenas, en honor de su diosa tutelar Atenea (*Historia de la Guerra del Peloponeso*, II: 36). Aunque los datos censitarios sean vacilantes, se estima que cuenta, para mediados del siglo V a. C.,¹ con una población cercana a los doscientos mil habitantes. El 35% de ella estaría constituida por esclavos, el 15% por residentes extranjeros –beneficiados con derechos civiles pero carentes de derechos políticos– y el 50% restante por ciudadanos y familias (Sinclair, 1999: 335).

¿El año? Uno cualquiera, aunque preferentemente con fecha posterior al 479, en el que se produce la victoria griega sobre los persas en la batalla de Platea, y anterior al 404, en el que se da la capitulación de Atenas ante Esparta en el marco de la Guerra del Peloponeso.

¿El mes? *Elaphebolión* (marzo), de un calendario lunar que se distribuye en ciclos de 35 o 36 días: la primavera se revela en un espectáculo de aromas, luces y colores, la navegación facilita el intercambio de mercancías y el transporte de individuos, los caminos se tornan transitables y muchas de las actividades cotidianas, entre ellas las agrícolas, base de un modo de producción esclavista, permiten un compás de espera. En dicho mes la ciudad celebra, acaso para consolidar su talante constitutivamente jovial, unas fiestas, llamadas Grandes Dionisias, con el fin de honrar, en forma de representaciones dramáticas, la presencia de una divinidad tardía, no extranjera (Dioniso), que la *pólis*, luego de algunas disputas con los partidarios de la religión oficial, incorpora finalmente al culto cívico.

Durante los seis días que tarda el acontecimiento, en el seno de una sociedad que paradójicamente desconoce la noción de día de fiesta, miles de atenienses se vuelcan a vivir, en conjunto, como cuerpo cívico, una experiencia singular. Cabe calificar dicha experiencia, no de extraordinaria, sino, en términos más moderados, de dramática.

¹ Toda fecha que en adelante aparezca en el texto debe sobreentenderse como referida a la indicación “antes de Cristo”.

Experiencia dramática significa no tanto una ocupación munida de riesgos, peligros o abrumadoras expectativas, cuanto una vivencia artificial o, si se quiere, ficticia. Dicho en breve, así como no es posible concebir la invención de la democracia sin el marco geográfico y administrativo de la *pólis*, igualmente resulta difícil concebir el drama antiguo sin una experiencia de lo ficticio. Si los atenienses asisten anualmente al teatro es porque han tomado conciencia de que, más que un género poético, el drama (llámese ditirambo, tragedia, drama satírico o comedia) pone en escena, bajo una muy seria actividad de simulación, la creación de un plano de realidad diferente, a saber: lo ficticio mismo.²

Espoleados por la idea de que en el drama ático clásico³ todo elemento técnico, todo aspecto literario y toda finalidad cultural última responde a una intención determinada cuyo contenido no está exento de variados matices que hacen parte de una sociedad democrática en trance de consolidación; animados, además, por la convicción de que no es posible comprender las complejidades de esta antigua manifestación espiritual sin tomar en cuenta el contexto creado por la ciudad misma para darle continuidad al peso de una tradición que comienza a experimentarse de un modo crítico; y movidos, finalmente, por la evidencia de que toda obra humana, más si ésta se encuentra distanciada en el tiempo y en el espacio, reclama, de aquel que la contempla, estudia, sopesa, compara o interroga, una disposición interpretativa, necesaria para *hacer hablar* el fenómeno considerado, entonces en este escrito nos proponemos adelantar un estudio, salpicado por momentos de incisos explicativos, del drama ático clásico.

En otros términos, si por marco de presentación es posible entender, de un lado, las condiciones materiales (edificios, útiles téc-

² “El teatro es el universo de lo ficticio. No es más, como en la poesía, algo ficticio evocado a través de un relato indirecto, es decir, algo ficticio que está directamente puesto en escena. Como lo dice Platón, en la epopeya se sabe que es el poeta quien relata los acontecimientos, en tanto que en la tragedia, según él, se nos quiere hacer creer que los acontecimientos tienen lugar bajo nuestra nariz. Y esa es la razón por la cual Platón condena el teatro, porque es la mimesis, la mentira, el falso semblante. Pero si la tragedia crea un plano de realidad que es lo ficticio, los espectadores saben que eso a lo que el teatro da vida y carne no existe en la realidad. Este conocimiento es la conciencia de lo ficticio” (Vernant, 2002: 214-215).

³ “Se escriben libros sobre la ‘tragedia griega’; es absurdo, no hay tragedia griega: hay una tragedia ateniense. No todas las ciudades griegas crean tragedias, ni siquiera todas las ciudades democráticas. Sólo en aquella donde culmina la auto-creación de la democracia, Atenas, aparece simultáneamente la tragedia” (Castoriadis, 2006: 45).

nicos, aparejos de creación, medios de intercambio y demás bienes físicos) que hacen posible la escenificación de unas historias plasmadas previamente por escrito sobre papiro, y, de otro, un conjunto de formas de pensamiento, sistemas de creencias y valores, prácticas verbales, modos de comportamientos individuales y colectivos, tipos de organización comunitaria e instituciones sociales (Vernant, 2002: 24-25) con base en los cuales una comunidad sanciona, avala o financia una clase particular de producción simbólica, en lo que sigue intentaremos dar cumplimiento a tres propósitos principales: primero, mostrar de qué modo el teatro, al inscribirse en una fiesta de carácter cultural, participa de dos determinaciones esenciales, religiosa y cívica; segundo, caracterizar, en lo que atañe a su forma y contenido, las distintas especies del género dramático que integran el festival dionisiaco en el seno del cual tribus e individuos particulares dan a conocer a un público concernido el destilado de su talento creativo; y, por último, describir los aspectos organizativos más importantes que la Atenas del siglo V hubo de instituir oficialmente, bajo la práctica agonal del certamen, para posibilitar la representación de las obras teatrales.⁴

1. Dimensiones de la fiesta dionisiaca

A través de la religión y la política, la ciudad institucionalizó el drama. Esto significa dos cosas: en principio, que esta nueva forma literaria quedó pronto vinculada al culto dionisiaco, y, luego, que éste, a su vez, recibió la acogida de la ciudad democrática.

La tradición recoge la noticia de que Pisístrato fue el responsable de la introducción del culto.⁵ Todo indica que en su decisión

⁴ Hablamos de presentación, a sabiendas de que podría hablarse de representación, para hacer notar un rasgo distintivo de la vida cultural ateniense: durante el esplendor del teatro griego, testimoniado por las figuras canónicas de Esquilo, Sófocles y Eurípides, la ciudad espera contar cada año con piezas siempre nuevas. Así las cosas, habrá que aguardar hasta el primer tercio del siglo IV para que obras anteriormente escenificadas puedan volver a ser vistas públicamente sobre las tablas. Ciertamente los protocolos del festival se mantienen; cierto que los géneros perviven sin alteraciones formales sustanciales; pero no es menos cierto que las obras ofrecidas al público no deben ser el producto de una reposición.

⁵ En palabras de Lesky, “esta fiesta del mes primaveral de *Elaphebolión* [marzo] no era para el ‘panjónico’ Dioniso, venerado en las Leneas y en las Antesterias. El dios de esta fiesta es Dioniso Eleutéreo, llevado a Atenas desde el lugar fronterizo de Eleuteris, ático-beocio [...] En esa fiesta, en tiempos de Pisístrato, en uno de los tres primeros años de la Olimpiada de 536/5- 533/2, fue representada, por primera vez, con patrocinio oficial, una tragedia por Tespis. Desde entonces, se fija la relación entre el drama trágico y las Dionisias Urbanas, y posteriormente este vínculo se formaliza reservando a la tragedia los días 11-13 del *Elaphebolión* y representando en cada certamen teatral una tetralogía, o sea, tres tragedias y un drama satírico” (2001: 102)

de inaugurar este culto intervinieron dos razones, una de índole económica y otra de naturaleza política. Económica, puesto que el tirano intentó hacer de la fiesta un motivo para recaudar ingresos y fortalecer las finanzas públicas de la ciudad; y política, dado que tomó una deidad que originalmente no pertenecía al conjunto de las fuerzas sobrenaturales olímpicas –ligadas directamente a la clase aristocrática– y la vinculó a las clases menos favorecidas. De esa manera Pisístrato y su familia terminaron reservándose para sí una relación especial con la divinidad (Zimmermann, 2012: 22). A su manera, el tirano, al fijar para Dioniso un lugar cívico en las creencias colectivas, no hizo otra cosa que seguir la tradición religiosa. En el seno de esta tradición, todo culto era indisociable de una práctica festiva. Y lo propio de ésta, aparte de la pretensión de fortalecer el lazo social, consistía en introducir una temporalidad alternativa, esto es, una forma de convivencia que escapaba momentáneamente a los ajetreos y demandas de la vida ordinaria. La suspensión de la existencia ordinaria era lo que permitía honrar a un dios o, lo que es igual, conmemorar su epifanía. No deja de ser curioso, con todo, que un culto cuyo desenvolvimiento cívico permitió la consolidación posterior de ese nuevo ordenamiento poético llamado drama en el que las alusiones democráticas resonaban una y otra vez en muchas de las piezas conservadas, haya sido implantado en el marco de una tiranía. Es como si desde su misma invención, el drama mostrara que era el espacio poético donde podían coexistir, sin eliminarse, fuerzas políticas opuestas.

De no haber sido porque la mancomunidad de la ciudad, pese a estas tensiones ideológicas (tradicionales y democráticas), favoreció la continuidad del culto religioso y el género dramático derivado de ella, muy probablemente uno y otro habrían tenido una existencia corta. Pero dado que la Atenas del siglo V asistió al nacimiento de lo que podría llamarse una *conciencia histórica*, fundada por Heródoto y continuada por *atidógrafos* locales (*atthis*, ‘historia’), y debido a que en nombre de esta germinal conciencia los ciudadanos empezaron a reconocer la importancia de su propio pasado (Castoriadis, 2005: 115), la ciudad proyectó sobre el presente elementos institucionales que ya habían aparecido en el mundo homérico y hesiódico. Uno de ellos, vital en la idiosincrasia ateniense, era el duelo, la competencia, la rivalidad sana entre agentes enfrentados. Que el género dramático naciera bajo la figura del certamen no significa más sino

que la ciudad democrática no desconocía el valor aristocrático inherente a la contienda entre pares (en este caso, poetas dramáticos). Afincado en un presunto componente sacrificial (de quienes participarían en una competencia rural de cantos por obtener como premio un macho cabrío),⁶ el culto dionisiaco que estaba a la base de la creación del género dramático se actualizó en la ciudad conforme a la práctica del certamen.⁷ El certamen, por lo tanto, llegó a ser el modo como los atenienses dejaron sentir la naturaleza agonística del drama.

En el siglo V cuatro formas dramáticas fueron sometidas a concurso, a saber: audiciones ditirámbricas, tragedias, dramas satíricos y comedias.

Durante un tiempo tres piezas trágicas, unidas entre sí por un argumento encadenado, y un drama satírico, más corto que las tragedias mismas, conformaban una unidad denominada tetralogía. Con el correr del tiempo, los autores se inclinaron por la composición de piezas independientes. Es difícil establecer la evolución de cada una de estas manifestaciones. En el inicio de las cuatro, los coros tuvieron una presencia efectiva.

Las diversas manifestaciones poéticas que concursaban en el período clásico quizá hayan sido el resultado de la transformación de formas simples. Elementos de una forma entrarían a hacer parte de otra (por ejemplo, el prólogo *–prólogos–*, presente por igual en la

⁶ Lo dicho apenas si da cuenta, en la ardua cuestión que supone ocuparse del origen de la tragedia, de una de las dos posturas en que la crítica filológica ha resumido la significación del término primario que subyace a la expresión 'tragedia'. Si la formación primitiva de tragedia no es *tragodia* sino *tragodós* ['actor trágico', 'miembro de un coro de tragedia'], o en cualquier caso *tragodói* ['actores trágicos', 'miembros de un coro de tragedia'], dicha crítica, no obstante, desatendiendo esta formación, ha querido ver en el término tragedia ya "un canto de los machos cabríos", ya "un canto para obtener como premio un macho cabrío" (cf. Burkert, 2011: 27 y ss.; Lesky, 2001: 88 y ss.; Vernant y Vidal-Naquet, 2002b: 24; Rodríguez Adrados, 1967: 256 y ss.).

⁷ Aparte de las dos dimensiones señaladas, la fiesta teatral se consolidó en medio de una serie de cambios culturales relacionados con ámbitos diferentes de la vida social ateniense. En el terreno filosófico, al lado de la sofística, se comenzaba a discutir, merced a las ideas de los *eleatas*, la distinción entre el ser y el parecer (*einai* y *pháinesthai*), así como la figura ambulante de Sócrates inauguraba una primera aproximación a las nociones de verdad y opinión (*alétheia* y *doxa*). En el plano de la civilización, Atenas se movía desde una sociedad marcada por formas propias de comunicación oral, "pre-alfabetizada", desconocedora de la escritura, y, por lo tanto, requerida, para sus antiguos fines de formación, de mecanismos mnemotécnicos fundamentados en patrones de repetición, hacia una sociedad caracterizada por diversos tipos de comunicación escrita, alfabetizada, en pugna con la oralidad, y, por consiguiente, necesitada, para sus propósitos de educación, de dispositivos caligráficos o tipográficos destinados a la liberación del pensamiento (Havelock, 2008: 48). El arte, o si se quiere, el amplio reducto de la representación figurada (avalada por el nuevo vocabulario que se imponía en la ciudad *–prosópon* (máscara-rostro), *mimo* (género-individuo), *mimēsthai* (imagen-modelo imitado), *eikon* (ídolo-imagen), *ekphrasis* (descripción-representación)–, no escapó a estas transformaciones (Vernant, 2002: 225).

tragedia y la comedia), así como aspectos de una no participarían en la configuración formal de otra (por ejemplo, la *parábasis* cómica, que, en tanto ejercicio de meta-teatralidad dramática, nunca se da en la tragedia). En este sentido, sea que estemos o no de acuerdo con el señalamiento aristotélico de que la tragedia tenía por antecedente inmediato la práctica ditirámbica (*Poética*, IV, 1449a: 11-12), sea que nos acojamos o no a la idea según la cual el ditirambo era considerado por los atenienses como la auténtica “institución formadora del pueblo”, no deja de llamar la atención el hecho de que los cinco poemas completos de Baquilides y algunos fragmentos de ditirambos de Píndaro, descubiertos en Egipto a finales del siglo XIX y comienzos del XX, exhibieran, entre otros rasgos comunes, el carácter dialogado de los textos (Zimmermann, 2012: 26).

Contrario a lo que sería razonable suponer –un concurso independiente para cada una de las formas señaladas en el marco del festival dionisiaco–, la ciudad organizaba un único espectáculo anual. Éste (del griego *opsis*, “ver”) era un evento colectivo destinado a la “visión” y, sobre todo, al fortalecimiento, no exento de paradójicas tensiones, de la ideología cívica democrática.

Una vez los ciudadanos elegían por sorteo al arconte epónimo, el magistrado responsable de las Dionisias Urbanas, éste debía disponer inmediatamente lo necesario para la celebración de la fiesta. De su esfuerzo, diligencia y dedicación dependía no sólo la valoración de su cargo sino también la respuesta de la ciudad. Sus funciones, por supuesto, abarcaban un amplio espectro de tareas; pero las actividades relativas al evento dionisiaco eran de suma importancia. Así las cosas, la fiesta reclamaba lo que Goldhill denomina un “contexto de ejecución”, indispensable para comprender tanto el valor religioso de la nueva divinidad cuanto la relevancia cultural del género dramático (1992: 98).

Dicho contexto entrañaba dos componentes: uno cultural y otro ideológico. Respecto del cultural, la fiesta se abría con dos procesiones rituales. En la primera, el conjunto de ciudadanos marchaba portando la estatua del dios desde su recinto sagrado ubicado en el teatro hasta el templo situado en el camino de Eleuteras, allende las murallas de la ciudad, y retornaba solemnemente hasta el santuario que se ubicaba en la vertiente sur de la Acrópolis. Vestidos con galas suntuosas, coronados con guirnaldas y marchando al son de una música jovial, desfilaban los coregos (previamente nombrados por

el arconte), los poetas, los actores y miembros del coro, aparte de otras figuras importantes de la ciudad, en medio de la muchedumbre. El acto se clausuraba con un sacrificio de animales cuya carne era asada en el mismo lugar y repartida entre todos los participantes. Esta procesión (*pompê*) denotaba un modo ritual de reproducir no sólo el advenio sagrado de la divinidad sino además la apropiación simbólica de la ciudad. Un poco más tarde, la estatua era conducida, en un nuevo cortejo, desde el santuario hasta el teatro mismo, en cuyo centro (*orchestra*) era depositada por los concelebrantes. Esta segunda marcha, denominada *kômos* “parecía menos formal y se producía al final de la jornada, poco después del banquete que seguía a los sacrificios. Un grupo de hombres iluminándose con antorchas y acompañados por flautistas, iban por las calles cantando y bailando, recreando a escala de la ciudad las manifestaciones alegres que resultaban habituales después de los banquetes” (Briut Zaidman y Schmitt Pantel, 2002: 92). Adicionalmente, *phalloi* (falos) de cuero coronaban las varas de los portadores, que no hacían más que evocar –según una antigua versión mítica– una enfermedad de los órganos sexuales causada por el dios cuando los atenienses se negaron a acoger la imagen de éste, una vez era transportada por Pegaso. En consecuencia, la doble marcha entrañaba la idea de un dios al tiempo nómada y sedentario, que iba y venía eliminando las fronteras, que irrumpía intempestivamente y se mostraba en una epifanía embriagadora. En una palabra, la marcha ritual autentificaba el sentimiento de una conmemoración religiosa cuyo recuerdo pervivía en la ciudad de un modo sacro.

Por lo que toca al componente ideológico, la ciudad no desaprovechaba la ocasión para juntar en un mismo espacio y tiempo la mayor cantidad posible de individuos, y así mostrarse en toda su gloria y esplendor. Como lugar de reunión colectiva, el teatro se tornaba *espacio de publicidad*. Según Goldhill, cuatro eran los actos que acarrearían una finalidad publicitaria: a) la presencia de los estrategas en las primeras filas del teatro; b) la exposición pública, en el centro de la *orchestra*, de los tributos (*phóros*) de los aliados; c) el reconocimiento público de aquellos que habían prestado alguna clase de servicio a la ciudad; y d) “la presentación de los huérfanos de los caídos en batalla” cuya educación corría a cargo de la ciudad (1992: 101-102).

Cabe resaltar que la presencia de los estrategas obedecía al llamado derecho de *prohedria*. El significado de este derecho comportaba dos elementos: de una parte, señalaba el vínculo de la ciudad con los individuos encargados de su defensa militar (pues no se debe olvidar que en la constitución política vigente los diez estrategas –uno por cada tribu clisteniana– eran elegidos por votación y nunca por sorteo), y, de otra, indicaba una afirmación explícita de las virtudes de la valentía, el honor y la agudeza intelectual de quienes luchaban para mantener a Atenas en la cima del poder.

Así mismo, que el tributo de los aliados, en especie y dinero, se exhibiera en medio del lugar de baile, y no en uno de los laterales del edificio teatral, era contracara, no tanto del aprecio de los atenienses por la riqueza, según una conocida lectura de Isócrates (*Sobre la paz*, 82), cuanto de la aceptación del cuerpo cívico de que el poder –representado por el tributo– se localizaba siempre en el centro.

Igualmente, aprovechar la apertura de la fiesta dionisiaca para informar acerca del beneficio que algunos ciudadanos le habían prestado a la ciudad con su acción política, económica, religiosa, social o cultural equivalía, no a promover una impresión de desigualdad, sino más bien a instigar un sentimiento de sana competitividad en pro de la subsistencia de la ciudad.⁸

Por último, que la ciudad se hiciera cargo de los hijos de los caídos en batalla guerreando a favor de la tierra que los había visto nacer, significaba, de un lado, que no era el individuo la condición de posibilidad de la *pólis* sino la *pólis* la condición de posibilidad del individuo, y, de otro, que la ciudad reivindicaba un ordenamiento social en virtud del cual el joven que había completado los requisitos para formar parte de las *listas demóticas* estaba listo para acceder a la vida adulta; vida, dicho en breve, destinada a las penosas faenas de la guerra (Aristóteles, *Constitución de los atenienses*, 42: 4)⁹.

⁸ En la réplica de Demóstenes a Esquines, queda claro que la distinción otorgada por las autoridades al orador, una más de las innúmeras con que miles de ciudadanos habían sido proclamados, antes que estar alentada por la pretensión de destacar a un individuo por sobre los demás, estaba animada por el deseo “de impulsar a servir a la ciudad” (*Sobre la corona*, 120).

⁹ Bajo circunstancias diferentes, pero con una finalidad similar, Atenas conoció otra forma de *publicidad* política. Esa forma guardaba relación con el uso codificado del discurso público y que, en la tipología aristotélica, correspondía al género *epidíctico* (*Retórica*, I, 1358b: 2-7). Dicho género, también llamado demostrativo, buscada esencialmente alabar o criticar a alguien. Una de sus especies discursivas era el *lógos epitáphios* (discurso fúnebre). La circunstancia de emisión de esta clase de discurso, que corría a cargo de un individuo destacado nombrado por la ciudad, tenía que ver con acontecimientos bélicos

Estas actividades que antecedían la realización del certamen propiamente dicho eran tributarias de un valor público, en dos sentidos: se hacían a la vista de todos y, en muchos aspectos, concernían a todos. Lo común a los cuatro actos era el componente bélico (si entendemos que el beneficio incluía también el servicio militar), pues la ciudad no ignoraba que en el acto dramático de la autocontemplación aparecía incluida la guerra. Si antes la guerra había sido cosa de unos pocos individuos (el *basiléus* y la “corte” de aristócratas que podían costearse la panoplia del guerrero y llevar al campo de batalla sus propios caballos), ahora la guerra era un asunto de todos, y más de quienes como soldados-ciudadanos formaban la falange de hoplitas y no tanto las cuadrigas de caballeros (Vernant, 1992: 58 y ss). Y si la guerra incumbía a todos los ciudadanos, los partidarios de la democracia no escamoteaban esfuerzos para hacer comprender a las gentes la correlación existente entre deberes y derechos. Pues al deber de la defensa de la *pólis* se adecuaba el derecho de la participación política, de la misma manera que al deber de acatamiento de las leyes se avenía el derecho de la elección pública. En suma, la fiesta dionisiaca, al tiempo que inauguraba un culto cuyas ceremonias se ampliaban al cuerpo cívico, servía de vehículo para promover los principios ideológicos que daban sentido a la forma democrática de gobierno.

2. Especies del género dramático

2.1. Ditirambos

Ahora bien, concluidas las ceremonias de apertura, la fiesta se abría con un día de competiciones ditirámicas.

Cada una de las diez tribus clistenianas conformaba dos coros, uno de jóvenes y otro de adultos. Cien varones integraban dichos conjuntos corales. Se estimaba que mil *coreutas* (cien por tribu)

causantes de muertes numerosas. Es sabido que en la obra de Tucídides se incluyen dos discursos forenses, treinta y ocho deliberativos y uno *epidíctico*, justamente el atribuido por el historiador a Pericles. De la lectura de éste, se infiere que el fin no era hablar propiamente de los caídos en batalla sino de la ciudad por la que los hombres morían. Así las cosas, tanto los discursos fúnebres como las especies del género dramático constituían manifestaciones verbales en las que el referente último era la ciudad como tal. No sobra señalar que no siempre los discursos *epidícticos* tenían por sujeto a la ciudad. Conocemos dos textos de Gorgias –el *Encomio de Helena* y la *Defensa de Palámedes*– en los cuales los sujetos aluden a los personajes incluidos en los títulos.

competían en estas audiciones. A diferencia de los coros cómicos, trágicos y satíricos, en los que los integrantes portaban máscara, calzaban gruesos zapatos y vestían largos y coloridos atuendos, los coros ditirámicos no demandaban ningún aparejo especial.

¿Se servían acaso de las *listas demóticas* para llevar a cabo la selección de los cantantes? ¿Existían familias reconocidas por su reiterada participación en esta clase de práctica musical? Dada la resistencia de los atenienses a permitir que un individuo realizara una misma función pública por un tiempo superior a un año, ¿podían los *coreutas* ser elegidos durante dos años consecutivos? Al respecto, Bacon plantea que “los miembros del coro eran ciudadanos ordinarios [o en trance de formación] [...] quienes desde la niñez habían presenciado los cantos y las danzas en todas las ocasiones de común herencia” (1992: 15).

Ciertamente muchos ciudadanos tuvieron la oportunidad de cantar y bailar en alguna clase de actuación coral, tales como rituales de nacimiento, adolescencia, matrimonio, muerte o en cultos locales y festivales. Pero, “sólo aquéllos con dotes especiales podrían ser seleccionados para actuaciones por comisión, como sucedió con los coros de los epinicios de Píndaro o con otras grandes celebraciones o competencias” (Bacon, 1992: 15-16).

Un corego, que debía ser amante de estas lides tribales, era el encargado de hacer la elección, dirigir los ensayos y pagar a los ejecutantes. Sería la tribu, a través de este funcionario, quien reclutaría los servicios de algún poeta renombrado para que elaborara el texto de la canción que era interpretada por los cantores. El poeta, ya fuera o no ateniense (pues se tiene noticia de bardos procedentes de regiones distintas a la del Ática), debía satisfacer dos exigencias: elaborar una composición cuyo contenido evocara aspectos de las aventuras y pasiones de Dioniso, en el entendido de que el ditirambo era por definición un canto coral religioso en honor de dicha divinidad, y, además, entreverar en el texto fijado por escrito, resaltándolas, las bondades o virtudes de la tribu. ¿Elaboraba el poeta dos textos distintos, uno para cada coro? ¿Podían dos tribus diferentes contar con los servicios de un mismo bardo? ¿Los emolumentos de estos creadores eran sacados de los tesoros públicos de cada *demos*? No resulta fácil dar respuesta a estas y otras preguntas. Las pocas fuentes documentales (conocidas con el nombre de *Fasti*) apenas se ocupan de señalar los nombres de los vencedores de aquellas compe-

tencias que se dieron hacia el 502-501. Por lo demás, la música empleada originalmente en el ditirambo, al parecer, hacía resonar ritmos asiáticos (frigios y lidios). La flauta con la que se interpretaban contribuía a producir un efecto de festiva exultación, cuyo carácter gozoso era connatural a una divinidad como Dioniso. Hay razones prácticas para creer que los ditirambos no debían ser muy largos, dado que la ciudad debía garantizar unas condiciones equitativas de competitividad a los veinte coros que se trenzaban en franca liza.¹⁰

Le asiste la razón a Scodel cuando insinúa la idea de que las competiciones ditirámicas comportaban un fuerte componente democrático. Si el premio se otorgaba a la tribu y no al poeta compositor del ditirambo, era porque la ciudad fomentaba menos, en este caso, el individualismo creativo (como ocurría en los otros géneros dramáticos) que el desempeño colectivo (2014: 77). El énfasis recaía en la *phylé* en tanto unidad político-administrativa, siempre integrada por grupos poblacionales pertenecientes a las tres regiones configurantes del Ática: la costa, el núcleo urbano y los parajes montañosos. La composición de las tribus garantizaba, al menos en teoría, condiciones de igualdad para llevar a cabo la competencia coral. Era esta misma igualdad la que a su vez revelaba un nuevo sentido de ciudadanía materializado en la participación cultural. Al competir entre sí las tribus, la ciudad reproducía el funcionamiento inherente a la pugna democrática, pues no era a través de la fuerza ni de la violencia sino del eximio desempeño coral (que integraba poesía, música y danza) como uno de los grupos que concursaban en el certamen se alzaba con la victoria. Y de manera similar a como las distintas instituciones democráticas (llamáranse Tribunal o Asamblea) suponían un público ante el cual los ciudadanos se dirigían con el fin de que emitiera su voto levantando la mano “entre dos decisiones que se le presentaban” (Vernant, 1992: 62), así las competiciones ditirámicas implicaban la presencia de los demás miembros de las tribus cuyas aclamaciones y vítores a favor de sus propios *coreutas* pretendían influir en la votación del jurado.

¹⁰ “Su extensión –anota Zimmermann– debió de fluctuar entre cien y doscientos cincuenta versos de modo que una función debió de durar no más de veinte o treinta minutos” (2012: 26). Si en promedio en una hora se podía escuchar algo así como dos coros y medio, veinte coros tardarían diez horas largas en llevar a cabo su labor lírica.

2.2. Tragedias y dramas satíricos

Concluidas las audiciones ditirámbicas, seguían tres días de representaciones trágicas.

En contra de Zimmermann que supone que el certamen cómico precedía la escenificación de las tragedias, sostenemos la idea de que éstas debían exhibirse antes que aquéllas. Dos razones nos ayudan a afincar nuestra opinión: de un lado, el hecho de que las fuentes con las que contamos nos hacen saber de una institucionalización tardía de la comedia en el contexto del festival dionisiaco, y, de otro, “es muy poco probable que hayan organizado un certamen tan notorio en un género recién inventado que aún no había sido probado” (Scodel, 2014: 72). Tres días requeriría este segmento de la fiesta, si tenemos en cuenta que una tríada de autores participaba en el concurso, llevando a las tablas ya una tetralogía, ya tres piezas independientes (más el drama satírico correspondiente). Y si estimamos que el promedio de una tragedia oscilaba entre mil doscientos cincuenta y mil trescientos cincuenta versos, resulta razonable considerar que un día era tiempo suficiente para que un solo autor diera a conocer el producto de su actividad artística.

“Facilitar un coro” (frase técnica utilizada para avalar el derecho a la representación) era una de las primeras tareas del arconte epónimo,¹¹ una vez accedía a su cargo tras haber sido avalada su candidatura por el Consejo, conforme al procedimiento conocido con el nombre de *dokimasía*.¹² Dicha labor suponía la búsqueda, entre los ciudadanos más ricos de la *pólis*, de los *choregoi* (*choregos*). Con

¹¹ A pesar de que a los griegos les resultaría difícil de comprender la noción de experto en el ámbito de la política, no dejaron de usar una expresión genérica para nombrar a aquel ciudadano que ejercía un cargo público determinado. Dicha expresión es la de “magistrado”. Pero como aclara Aristóteles, todo magistrado era al tiempo funcionario público, aunque no todo funcionario público recibía el nombre de magistrado. Tal era el caso de los sacerdotes, los *coregos*, los heraldos y los embajadores nombrados por elección (*Política*, IV, 1299a: 14-20). Así las cosas, “la magistratura más influyente era el arcontado. En un primer momento, los arcontes fueron tres: epónimo, rey, y *polemarco*, y se elegían entre las primeras clases del censo. Más tarde, a éstos se sumaron los seis *tesmótetas*, y en lugar de ser una magistratura electiva pasó a ser también sorteable. Cada uno tenía unas atribuciones precisas: el arconte epónimo dirigía todos los procesos en los que estuvieran implicados ciudadanos atenienses, preparaba ciertas fiestas como las Dionisias o las Targelias, y daba su nombre al año ateniense; el rey tenía atribuciones religiosas como cuidar de los misterios o dirigir los sacrificios; y el *polemarco*, que en un principio había ejercido el mando supremo del ejército, pasó a desempeñar la dirección de todos los procesos en los que estuvieran implicados extranjeros, *metecos*. Lo que el arconte era para el ciudadano, lo era el *polemarco* para el *meteco*” (Benítez 2005: 52).

¹² “Éstos [el arconte, el rey y el *polemarco*] son examinados primeramente por el Consejo de los Quinientos, menos el secretario, éste sólo es examinado en el Tribunal como los demás magistrados (pues todos los que son designados por sorteo y por elección ejercen el cargo después de ser examinados) [...]”

ser que *choregós* significaba, en sentido primario, “director o líder del coro”, en realidad era el nombre usado para designar a quien se encargaba de pagar los doce o quince miembros que componían el coro. Pagar el coro demandaba una serie de gastos: alquilar el espacio de los ensayos, encargar copia de los textos, ofrecer refrigerios, mandar a confeccionar los atuendos, solicitar la elaboración de las máscaras, pagar salarios, y, de contera, nombrar el director mismo del coro. Esta contribución monetaria, que podía ser mezquina en caso de que el corego no fuera benefactor de las artes, constituía una suerte de impuesto que el Estado imponía a las clases más pudientes. Bajo un ropaje religioso, pues no en vano los atenienses hablaban de *liturgia*, la ciudad exigía un cobro económico a algunos ciudadanos. Es sabido que Frínico, al momento de llevar a escena *Las fenicias*, en 476, contó con la *coregía* de Temístocles, así como Esquilo, al momento de poner sobre las tablas *Los persas*, en 472, contó con la *coregía* de Pericles. Es difícil determinar si en la aceptación de estas dos personalidades como coregos hubo de mediar un auténtico interés artístico referido a la ciudad o, por el contrario, una pretensión individualista no exenta de propósitos políticos. Ahora bien, con el fin de evitar que la fiesta dionisiaca se privara de tener el patrocinio de las personas ricas, la ciudad introdujo la figura de la *sincoregía*, esto es, la unión de las riquezas de dos ciudadanos para costear los gastos de los distintos coros. “Para un buen espectáculo se necesitaba mucho dinero: tenemos noticias de gastos de 25 a 30 minas (el ditrambo, con 50 cantantes, costaba aún más aunque cada

Cuando hacen el examen preguntan primeramente: ‘¿Quién es tu padre y de cuál de los *demos*, y quién el padre de tu padre, y quién tu madre, y quién el padre de tu madre y de cuál de los *demos*?’ Después de esto, si participa de algún culto a *Apolo Pater* y a *Zeus Herceo*, y dónde están estos santuarios; luego si tiene tumbas y dónde están, después si trata bien a sus padres, si paga los impuestos, y si ha cumplido el servicio militar. Después de haber preguntado esto dice: ‘Llama a los testigos de esto’. Después que presenta los testigos, pregunta: ‘¿Alguien quiere decir algo contra éste?’ Y si hay alguien que le acuse, después de conceder acusación y defensa, entonces permite en el Consejo votación a mano alzada, y en el Tribunal con piedrecitas. Si ninguno quiere protestar se pasa inmediatamente a la votación [...] Juran que desempeñarán el cargo con justicia y de acuerdo con las leyes, y que no recibirán regalos gracias a su cargo, y que si algo reciben dedicarán una estatua de oro. Desde allí, después de jurar, caminan hacia la Acrópolis y allí juran de nuevo lo mismo, y después de esto entran en posesión del cargo [...] Y el arconte nada más entrar en posesión del cargo, primero hace anunciar por heraldos lo que cada uno tenía antes de entrar él en el cargo, eso tendrá y conservará hasta el fin de su magistratura. Después nombra tres coregos para los poetas trágicos, los más ricos de todos los atenienses” (Aristóteles, *Constitución de los atenienses*: 55-56). Para un análisis de esta y otras formas de examinación de los magistrados en la Atenas democrática, véase Tolbert Roberts (1982: 14 y ss).

individuo tendría un pago considerablemente menor que los doce o después quince cantantes del coro trágico)” (Scodel, 2014: 80).¹³ Llegaría un tiempo en que la institución de la *coregía* desaparecería para darle entrada a un patrocinio estatal (*agonothesia*). Sean cuales fueren los problemas que esta institución pudo haber suscitado entre los ciudadanos más ricos, ellos no pudieron menos de contribuir a la formación de una “comunidad teatral” (Longo, 1992: 19).

Otorgándole valor histórico a Platón, cabe presumir que los poetas leerían ante el arconte epónimo sinopsis de sus obras como requisito previo de selección (*Leyes*, VII: 817 a-d). Gracias a algunas alusiones presentes en la comedia, podemos colegir que en la faena de composición de los textos que luego pasaban al espacio escénico, ya germinaba una conciencia del oficio de escritura.¹⁴ La labor de los autores era, a no dudarlo, hartamente difícil. En principio, porque se dirigían a un público que conocía aquello de lo cual se le estaba hablando (un repertorio de leyendas míticas que, aunque contradictorio y disperso, formaba un referente relativamente común). Luego, porque la ciudad prohibía la repetición, no de los temas, sino de la puesta en escena de una obra ya exhibida (si excluimos el montaje de *Los persas* en la ciudad de Sicilia un año después de haber sido presentada en Atenas). Y, después, porque, mientras la convención de la trilogía se mantuvo, el poeta debía ocuparse de componer un largo conjunto unitario, dotado de coherencia, rigor y valor dramá-

¹³ Aparte de las reformas sociales y morales, Solón, durante su largo arcontado, sometió a reforma el sistema de pesos, medidas y monedas. “Atenas abandonó el patrón *eginético* (de Egina), que tenía como base un *talento* (unidad de medida) de 36 kg. y adoptó el patrón *euboico* (de Eubea) con un *talento* de 26 kg”. Dado que un talento euboico equivalía a 60 minas, y una mina (436 gr.) equivalía a 100 dracmas, luego un dracma (4,36 gr.) equivalía a 6 óbolos (Requena Jiménez, 2005: 112). En el marco de esta reforma económica, el salario diario de un obrero no especializado era, en promedio, de dracma y medio, es decir, 9 óbolos (Gil Fernández, 2009: 62). Ahora bien, se calcula que el valor de un espectáculo teatral tasado entre 25 y 30 minas equivaldría a 1600 jornadas diarias de un obrero no especializado.

¹⁴ Las referencias meta-teatrales, esto es, las que aluden a asuntos del género dramático desde el seno mismo del teatro, son ciertamente escasas en la tragedia, por no decir inexistentes. Aunque no propiamente habituales, sí es posible hallarlas en la comedia. Así, Aristófanes en *Los Acarnienses* (393 y ss.), muestra a Eurípides, ubicado en su casa familiar, en acto de escribir alguna de sus piezas. Un recurso similar aparece en *Las ramas*, obra del mismo comediógrafo. Sólo que en este caso Aristófanes imagina una disputa –entre Esquilo y Eurípides– en la que ambos autores se trenzan en una acalorada discusión cuyos motivos guardan relación con una especie de ejercicio crítico-valorativo de la tragedia. Esta conciencia literaria de segundo orden revela, por una parte, que el drama era capaz de, por así decirlo, contemplarse a sí mismo, bajo una postura de distanciamiento que tenía por objeto el arte poético como tal, y, por otra, que el autor, en tanto individuo civilmente reconocido, era responsable ante la comunidad de la trama construida.

ticos. Impulsados por el espíritu agonal que insuflaba la fiesta misma, los tragediógrafos, además de asistir a la representación de sus rivales, no veían obstáculo en imitarse entre sí.¹⁵

Quizá haya sido esto lo que movió a Nietzsche a caracterizar al autor de tragedias como un “pentatleta”, pues, a juicio suyo, en él debían de concurrir las virtudes propias del hacedor de fábulas, músico, director de *orchestra*, conductor de la pieza y eventualmente actor (2004: 88). El término técnico *chorodidaskalós*, empleado en un tiempo en el que no existía una industria teatral propiamente dicha, cumplía la función de identificar socialmente a aquél que reunía las cinco funciones mencionadas. Su amplio significado sancionaba tanto la especificidad de un oficio técnico cuanto el magisterio de un servicio público. Más que situarse al nivel de un artesano que satisfacía necesidades esenciales para vivir, y por consiguiente que utilizaba su fuerza corporal para manipular instrumentos y producir bienes de consumo básicos, el poeta se elevaba a una categoría social altamente valorada por la ciudad. Como el antiguo rapsoda épico y el contemporáneo lírico coral, el autor dramático, particularmente de piezas trágicas, se entregaba a los otros con el fin de poner su saber a disposición de la ciudad. Ser tragediógrafo, en consecuencia, llegaba a ser una forma de participación democrática tanto o más importante que el tipo de participación entrañado por el ejercicio político. Dirigirse a una audiencia tan numerosa, bajo el artificio de la mascarada teatral, no dejaba de ser una gran responsabilidad, habida cuenta del componente educativo inherente a este género literario. De no haber sido por el reconocimiento que la ciudad otorgó a dicha actividad, ésta hubiera escatimado los recursos para pagar a los autores y a los actores. El magisterio poético, con todo, compartía un rasgo común con los demás oficios artesanales: pasaban de una generación a otra. Tanto Euforión como Filocles, hijo y sobrino de Esquilo, respectivamente, concursaron en los festivales dionisiacos. Del mismo modo, el hijo de Sófocles, Iofonte, habría

¹⁵ Teniendo en cuenta que, ya desde la antigüedad misma, Esquilo, Sófocles y Eurípides conformaban el canon de los autores trágicos, y por ende que su difusión era ya conocida de tiempo atrás, no es de extrañar que Sófocles hubiera podido competir con Esquilo y Eurípides con Sófocles. Esta emulación quizás ayude a comprender que tanto Eurípides y Sófocles hayan elaborado una *Electra*, y que ésta entrara en relación intertextual con las *Coéforas* de Esquilo. Así mismo, “*Las Fenicias* de Eurípides constituyen, como se suele decir, la primera ‘lectura’ de los *Siete contra Tebas* [...] El primer verso de *Los persas* remite al primer verso de las *Fenicias* de Frínico (476), de las que no conocemos más que este inicio” (Vernant y Vidal-Naquet, 2002b: 88-89).

compuesto cerca de cincuenta obras y ganado una vez el premio en un concurso trágico (Aristófanes, *Las ranas*: v. 73).

En suma, el autor, fuente del acto comunicativo, era el responsable de la creación de la obra, ya se tratara de una pieza individual, ya de un conjunto de piezas. Para su creación volvía la mirada al pasado, a la mitología, y entresacaba de ese depósito oral los materiales que requería. Empleaba el modo imitativo y plasmaba en verso el destilado de su labor. El destilado era la composición de los hechos. En el caso de la tragedia, no eran unos hechos cualesquiera ni debían estar ensamblados de cualquier manera. Había de preferirse hechos que satisficieran dos condiciones: que fueran conocidos por todos, según decíamos atrás, de suerte que al recrearlos imitativamente sobre el escenario cupiera la posibilidad de hacer uso de la alusión (Vernant, 1972: 295-296) y que, según Aristóteles, fueran hechos o “acontecimientos que inspiraran temor (*fobos*) y compasión (*eleos*)”.¹⁶ Buscando, los autores encontraron algo más que Aristóteles, sin ser muy explícito, da a entender cuando afirma que eran pocas las familias a las cuales debía acudir para hallar esos lances pavorosos (*Poética*, 1453a: 17-21): los héroes de quienes tomaban lo esencial de su historia no sólo contaban con un pasado legendario sino que mostraban los rasgos propios de las “sociedades de soberanía”. Como descendientes de los dioses, los héroes eran, en muchas tragedias, reyes o esposas de reyes, príncipes o princesas, o amigos y confidentes de éstos.

En cualquier caso, personajes social y jerárquicamente individualizados. El guiño no debería sorprender: la Atenas que financiaba los concursos dramáticos vivía, bajo la conducción política de Pericles, la consolidación de la democracia, no la nostalgia de la realeza ni mucho menos la de la tiranía¹⁷ (así ésta, constituida por Pisístrato, y de ninguna manera por sus hijos, Hippias e Hiparco, hubiera significado, en muchos aspectos, una gestión no enteramente

¹⁶ “Y se consideraban tanto más temibles y dignos de compasión, los acontecimientos o acciones dados entre “amigos o enemigos, o entre quienes no son ni lo uno ni lo otro. Pues bien, si un enemigo ataca a su enemigo, nada inspira compasión, ni cuando lo hace [acción cumplida] ni cuando está a punto de hacerlo [acción por realizarse], a no ser por el lance mismo; tampoco, si no son amigos ni enemigos. Pero cuando el lance se produce entre personas amigas, por ejemplo, si el hermano mata al hermano, o va a matarlo, o le hace alguna cosa semejante, o el hijo al padre, o la madre al hijo, o el hijo a la madre, éstas son las situaciones que deben buscarse” (Aristóteles, *Poética*, 1453b: 10-22).

¹⁷ El deseo de la ciudad de que asistiera el mayor número posible de ciudadanos se revelaba en dos hechos puntuales: en sus comienzos, cualquiera que fuera varón libre tenía el derecho de concurrir al certamen; para ello bastaba con disponer de tiempo libre y mostrar un genuino interés por la fiesta que la ciudad

negativa). Como ficciones que encarnaban el poder, esas figuras, mitad heroicas, mitad reales, eran escenificadas para mostrar que los desmanes en el mando y la dominación resultaban peligrosos. De ser tocados por la desgracia, no sólo caían ellos sino también el pueblo que estaba bajo sus órdenes. Y la caída de ambos podía “despertar la emoción de un modo más general que las vicisitudes del hombre de la calle” (Rosenmeyer, 1989: 159 y ss.).

El actor (ya fuera en calidad de *protagonista*, *deuteragonista* o *tritagonista*) era el mediador de la comunicación escénica. A él lo interpelaba el autor, durante los ensayos, y sobre su figura recaía la mirada del espectador, durante la ejecución de las obras. Como a los autores, a él los jueces lo podían recompensar otorgándole el premio al mejor actor. Si su compromiso concernía al acto de la imitación, su labor se realizaba entre dos requerimientos. Primero: memorizar –sin más ayuda que un entrenamiento atento y cuidadoso– varios cientos de versos, elaborados en esquemas métricos diversos, a fin de articularlos después, con dicción clara y precisa, en alternancia con las partes cantadas. Inserto en un ambiente poblado de seres procedentes de una tradición venerable, debía hacer creer al público que hablaba una lengua natural. Segundo: fungir de intérprete; y ello de dos maneras: como sujeto que intentaba fijar en secuencias de acciones las intenciones del autor, y como responsable de la interpretación cabal de la obra. En cuanto intérprete, traducía lo que yacía fijo en algo móvil, lo que aparecía registrado por escrito en habla emitida, lo que era invisible al público en algo disponible a la vista de todos, lo que resultaba oscuro en algo familiar, lo que se erguía como simple alusión en complejo destello de comprensión. Usando expresiones modernas, el actor descodificaba el “texto” del autor, lo cual suponía una comprensión léxica y gramatical, lo recodificaba, esto es, procuraba captar sus implicaciones semánticas, y luego lo destinaba a los espectadores (quienes insertaban lo captado en un universo de referencia personal y social). De la interpreta-

organizaba. Mucho después, cuando la institucionalización del festival dionisiaco terminó de consolidarse, la entrada al teatro tuvo un costo de dos óbolos por día, esto es, el equivalente del salario de un obrero no cualificado. Como quiera que los más pobres difícilmente podían pagar este valor, la ciudad, bajo el mandato de Pericles “tuvo el propósito de que la experiencia del teatro fuera accesible para todos los ciudadanos y subsidió las entradas con pagos extraídos del fondo llamado *theorikón*: todo ciudadano debidamente registrado y que no estuviera fuera de la ciudad podía recibir una cantidad de dinero que le pagaría la entrada al teatro y otros gastos del festival” (Scodel, 2014: 94).

ción imitativa que hacía el actor, y sólo de ella, dependía que la obra (mera potencia antes de ser representada) actualizara o no el fin perseguido por el género dramático o por el autor. El papel del actor, por lo tanto, consistía en acortar la distancia que separaba el polo de la producción y el de la recepción, de manera tal que hiciera sentir a uno y otro que era posible establecer (se) comunidad. El actor encarnaba, no a “personas” reales (no a individuos a quienes les “acontecía decir o hacer tales o cuales cosas”, y ello en un tiempo específico, datable, y en un espacio determinado, localizable), sino roles *actanciales*. Según Aristóteles, estos “personajes” estaban dotados de pensamiento (*dianoia*) y elocución (*lexis*). Simulaban decir lo que pensaban y fingían pensar antes de hablar. Un carácter (*ethos*) los definía, una línea de conducta manifestaba su actuación sobre la escena. Tal línea de conducta se plasmaba en una acción que, antes que ordinaria, resultaba extraordinaria (no hay que olvidar que tras la máscara se ocultaba una figura heroica). Pero era extraordinaria en otro sentido: la acción que ejecutaba efectivamente el héroe aparecía transida de pasión (*pathos*). Los héroes cuyas acciones eran imitadas por los actores se mostraban como seres constitutivamente apasionados. Vivían una existencia ebria de pasión, y sobre todo, enferma de pasión. Y, lo más importante desde el punto de vista social, estos héroes eran puestos arcaicamente en escena porque representaban un estilo de vida, unos esquemas de pensamiento, unas formas de conducta que no eran los que la ciudad avalaba como los más adecuados para consolidar el ideal democrático.¹⁸

Si individualizamos, como acabamos de hacerlo, los agentes que participaban en la representación de una tragedia (coregos, autores y actores), es para hacer notar el contraste entre la audición diti-rámbica y ésta. Mientras el ditirambo era un certamen de y entre

¹⁸ A este respecto, muchas preguntas aún están pendientes de solución: si “el certamen exigía que cada poeta recibiera los mismos recursos” (Scodel, 2014: 81), ¿qué mecanismo usaba la ciudad para la elección, contratación y pago de los actores? A sabiendas de que sólo tres actores desempeñaban los papeles esenciales de las obras, ¿“profesionales” de la actuación se encargaban de una tetralogía completa o, al revés, el elenco actoral participaba sólo en piezas individuales? Si es de suponer que con el tiempo el oficio de actor hubo de especializarse, ¿existía algo así como “escuelas dramáticas”? En el entendido de que eran hombres quienes representaban papeles femeninos, ¿se exigía a aquéllos, como parte de su interpretación, la alteración de la voz? El hecho de que el vestuario incluyera para los hombres trajes con mangas largas, ¿constituía una convención mimética aceptada por el auditorio para que en la encarnación de personajes femeninos se pasara por alto el hecho de que eran hombres quienes los ejecutaban? Para otros problemas relacionados con la complejidad de las tramas en función del número de actores y el empleo de personajes extras, véase Brioso Sánchez, 2005: 215-221. Igualmente, para lo tocante a la eventual educación actoral, consúltese Slater, 1992: 391 y ss.

tribus, la tragedia era una competencia de y entre personalidades artísticas. En esa medida, “la combinación del ditirambo y la tragedia en el festival refleja, como en un microcosmos las tensiones del mismo sistema democrático –que necesitaba, por un lado, proclamar su igualitarismo, atraer y premiar la excelencia, pero quería, por otro lado, aprovechar al máximo los recursos de los más ricos sin distanciarlos–” (Scodel, 2014: 77-78).

Como si la fiesta teatral misma nunca dejara de recordar los valores opuestos asociados a la deidad en cuyo honor se llevaba a cabo el certamen, las trilogías trágicas se cerraban con una suerte de epílogo: el drama satírico.¹⁹ Atribuida la invención de este género a un tal Pratinas de Fliunte o de Fleyo, “quien debió de introducirlo en Atenas en la época en que la tragedia había encontrado ya su forma definitiva” (Lesky, 2001: 89), sus rasgos pronto se hicieron evidentes: el autor mismo de la trilogía se comprometía a escribirlos; mostraban una estructura similar a la de la tragedia, aunque mucho más corta; presentaban coros integrados siempre por sátiros, personajes semi-animalescos con orejas y colas equinas que eran conducidos por Sileno (González Ruz y Porres Caballero, 2012: 228 y ss.); empleaban una serie de recursos retóricos cuya pretensión era producir un determinado efecto cómico (entre ellos, exabruptos, equívocos, hipérbolos, etcétera); y, finalmente, procuraban servirse de una verificación flexible en la que predominaban las *esticomítias* (o diálogo verso a verso de los participantes) o repartos del verso entre dos o más interlocutores (*antilabé*). Temáticamente hablando, la burla y jocosidad inherentes al drama satírico parecían responder a una intención precisa: expresar el reverso de la sacra solemnidad propia de la tragedia. En términos de Zimmermann, “el atractivo especial del drama satírico nacía de la oposición entre el sátiro animal, caracterizado por su lascivia y su pusilanimidad, y el mundo de los héroes y los dioses” (2012: 30-31). Así las cosas, risa y llanto, alegría y dolor, extroversión e introversión, bufonería y heroicidad, y festejo y

¹⁹ Aún pervive la discusión acerca de si esta manifestación artística debe ser considerada como un género aparte o como una especie que depende de la tragedia. La irresolución del debate se deriva del hecho de que hoy por hoy sólo contamos con una pieza completa de Eurípides (el *Cíclope*), algunos fragmentos corruptos de *Los rastreadores* de Sófocles y unos pocos versos de *Los pescadores* de Esquilo. Si sólo a partir del 501 se impuso la convención de que el drama satírico cerrara la trilogía trágica, “en el siglo IV el drama de sátiros solía preceder la representación de tragedias (no seguirla) y formar parte en las fiestas Lenaeas” (Cavallero, *Introducción*, 2008: 10-11). Así mismo, no hay constancia de que el drama satírico constituyera una especie de regla teatral. La producción de Sófocles es una prueba de ello.

desastre, definían una lógica de antinomias vinculada al sentido de una divinidad como Dioniso.

2.3. Comedias

Con ser que el orden del programa aún se discute, pues no quedan muchos testimonios que nos informen acerca de una suerte de agenda institucionalizada mantenida con regularidad a lo largo de los años, el último día del festival se consagraría a la presentación de comedias. O, más bien, si en los inicios de la fiesta religiosa se ponían en escena “cada vez tres tragedias, un drama satírico y una comedia” (García López, 2000: XI), más adelante, en los períodos de paz de la Guerra del Peloponeso, la ciudad habría establecido el concurso de cinco piezas cómicas. Desde su introducción en 487/86, las comedias entraron a formar parte importante del género dramático. “La Suda (léxico bizantino del siglo X d. C) explica que Quiónides fue el primer comediógrafo que compitió en las Dionisias Urbanas, sin especificar si obtuvo algún premio” (García López, 2000: XI). Casi medio siglo trascurrió entre la aparición de Quiónides y la representación, en 427, de *Los comensales* de Aristófanes. “Contribuyeron a darle su definitiva configuración, tal como nos es conocida por las piezas de Aristófanes, una serie de predecesores y contemporáneos suyos, como [...] Magnes, Éupolis y Platón, cuyas obras, salvo insignificantes fragmentos, se han perdido” (Gil Fernández, 2012: 21). Si lo ditirámico señalaba la concreción de una dimensión religiosa acogida por la ciudad, y si lo trágico representaba la cristalización de un espíritu crítico referido a la inconveniencia democrática del mantenimiento del ideal heroico, ahora lo cómico constituía la materialización cívica de lo jocoso con una fortísima dosis ideológica y política. De ahí que Aristóteles estableciera que el objeto de la comedia, en cuanto que “imitación de hombres inferiores”, fuera aquello que, por ser feo o defectuoso, generaba la risa (*Poética*, V, 1449a: 30-35).

A diferencia de los coros trágicos, integrados por doncellas, mujeres y ancianos (en general por quienes, dada su condición social, se mostrarían impotentes para tomar parte activa en las vicisitudes y dilemas éticos del héroe), los coros cómicos, aparte de comprometer personajes humanos –favorables o desfavorables al proyecto utópico que suele emprender el personaje principal–, estaban conformados

por figuras animalescas. En este sentido, “los coros animalescos de la comedia son comparables a los del drama satírico pues encarnan sátiros, centauros o caballos” (Rodríguez Adrados, 1967: 263). Uno y otro coro, por lo demás, no excluían la relación con el pasado mítico; sólo que el de la comedia incorporaba el escarnio de personas vivas, lo mismo que la puesta en cuestión, por no decir la burla, de los ideales aristocráticos. El recurso al ataque personal, conocido con el nombre de *onomastû comodeîn*, era un rasgo característico del género. Los coros cómicos, así mismo, hacían eco al esquema general de un héroe que se veía atribulado por circunstancias opresivas, sobre las cuales indefectiblemente triunfaba. Aristófanes, autor del que conservamos once piezas completas, es ilustrativo al respecto. En *Los caballeros*, por ejemplo, el coro, luego de soportar los desmanes y exacciones de la tiranía de Cleón, procura derrocarlo con el fin de devolverle a Atenas la tranquilidad política perdida, para lo cual debe contar con la ayuda del héroe Morcillero. De modo similar, el coro de nubes de la comedia epónima sirve a Sócrates y a los demás miembros “del cavilopensadero” a justificar no sólo el tipo de investigación que llevan a cabo, sino también el lugar en el que las ideas hallan su más firme anclaje. Pero no porque el coro se pusiera del lado del héroe o terminara siendo persuadido por éste para que participara en la ejecución del programa que se proponía realizar, hay que pensar que estamos en presencia de un conjunto homogéneo.

Cierto que en la mayoría de las ocasiones los 24 *coreutas* que componen el coro parecen actuar como un bloque compacto; sin embargo, no es menos cierto que hay momentos en que la individualización parece ser una alternativa teatral. Como bien lo ha percibido Brioso Sánchez, una obra como *La paz* muestra tanto a unos *coreutas* con “extracciones diversas” cuanto a roles individuales “que pueden haber repercutido en los disfraces de cada uno de ellos” (2005: 206).

Aunque formalmente similar a la estructura de la tragedia, pues en última instancia también obedece a la alternancia de palabra recitada y cantada, la comedia se reserva para sí dos elementos distintivos: el *agón* y la *parábasis*. Aquél ha de ser entendido como el equivalente formal del primer episodio trágico, y por ende era el lugar en el que el autor formulaba, de modo literario, la tesis que se iba a ventilar en la obra. Dicha tesis, elaborada a menudo bajo el revestimiento de una especie de proyecto utópico, entraba en conflicto

con un estado de cosas actual o con un cuerpo de ideas sostenido por un personaje antagonista. En términos de Gil Fernández, “en todas las comedias de Aristófanes, excepto *Los acarnienses*, *La paz* y *Las tesmoforiantes*, se encuentran unas escenas [...] en las que se discute el pensamiento de la pieza (el tema cómico), o una parte fundamental del mismo en un debate en el que el protagonista vence o convence progresivamente a su antagonista” (2012: 38). La disputa entre los dos personajes enfrentados, que en ocasiones podía llegar a una virulencia inusitada, hacía necesario, por razones dramáticas, la intervención del *corifeo*. Y si no era el *corifeo* quien terciaba en la disputa, el coro podía exhortar a ambos querellantes para que dieran comienzo a la discusión y consecuente réplica de ésta. Sobra indicar que el tejido verbal pergeñado por el autor para crear la ilusión de movimiento se apoyaba en una abundante gama de ritmos poéticos, figuras de dicción y tipos de razonamiento, pertenecientes todos al acervo cultural de una comunidad que se inclinaba por formalizar el uso público del lenguaje. Finalmente, el coro podía emitir un juicio sobre el debate presenciado si el contenido del mismo “había llegado a una solución satisfactoria desde su punto de vista” (Gil Fernández, 2012: 41).

Además del *agón*, el otro componente formal de la comedia griega antigua era la *parábasis*. En sus orígenes, escribe García López, “se piensa que pudo ser la parte que abría la obra, como una especie de prólogo o, también, ser situado al final como epílogo. De todas formas, y a pesar de que faltan en algunas comedias (propiamente en las dos últimas obras conservadas, *Las asambleístas* y *Pluto*) y en otras, por el contrario, como sucede con el *agón*, la encontremos, al menos aparentemente, duplicada en su contenido (*Las ranas*), es parte esencial en toda comedia antigua” (2012: XXV). En sentido literal, la palabra significaba “salida de tono”, “desvío”, “abandono temporal del asunto tratado”.

En tanto elemento formal, entrañaba una dimensión meta-teatral: los miembros del coro se desprendían momentáneamente de sus máscaras, volvían su mirada hacia el público asistente y lo increpaban de múltiples maneras, con el fin de hacerlo aún más partícipe o bien de la trama configurada, o bien de los asuntos más acuciantes que incumbían a la vida ciudadana. Más aún: diluyendo el pacto mimético entre actores y espectadores, el coro –durante el acto de la *parábasis*–, se arrogaba el derecho de hablar al público como si se

tratara de un orador que parloteara en el ágora. La ocasión servía al coro para denunciar aquellas situaciones que ponían en riesgo la estabilidad de la ciudad, para zaherir, con apuntes mordaces, el quehacer poético de sus colegas, o, en fin, para adelantar el elogio de las dotes artísticas del poeta concursante. Como entreacto, la *parábasis* brillaba por la ausencia de acción y difuminaba el carácter mimético de la composición. A pesar de su extrañeza respecto de la economía general del drama, la *parábasis* respondía a un patrón convencional: “consiste en una estructura epirremática [‘estructura dialógica en la que alternan canto y recitado’] que a su vez consta de dos partes. En la primera un breve coral precede a una larga *resis* o parlamento del *corifeo* [...] que termina en un *pnigos* o ‘ahogo’ en versos más cortos recitados sin separación entre ellos: suele referirse al elogio de su obra por parte del poeta. La segunda parte es una estructura epirremática, con una oda del coro seguida de un parlamento del *corifeo* y una segunda oda (actúan como estrofa y antistrofa) seguida de un segundo parlamento” (Rodríguez Adrados, *Introducción*: 21).

En cuanto al contenido, la comedia se ocupaba del presente cívico. Su referente último era la actualidad más viva y acuciante. Eso no significa que la pieza cómica abjurara, por así decirlo, del pasado mítico o legendario. Mito y realidad cotidiana, entonces, convivían extrañamente en el entramado de la historia que se llevaba a las tablas.

Como si esta alianza no bastara, la comedia era el reino de la fantasía. Los héroes subían al cielo con la intención de fundar ciudades menos hostiles y más hospitalarias (*Las aves*) o bajaban al inframundo con la pretensión de remozar el contacto con los muertos (*Las ranas*). El poeta cómico no encontraba ningún obstáculo en volver de revés aquello que socialmente aparecía firmemente establecido. Así, en *La asamblea* y *Pluto* se proponía, en el marco de una quimera socio-política, una distribución equitativa de la riqueza. En *Lisístrata* eran las mujeres quienes, alterando los roles sociales habituales, salían de sus casas en dirección al ágora con el fin de acordar una medida extrema que pusiera fin a la guerra entre espartanos y atenienses. Pero tras la fantasía de la construcción cómica latían severas críticas. El responsable de llevar a cabo el proyecto cómico era un personaje que detentaba los rasgos típicos de un anti-héroe. Su perfil, obviamente muy alejado de la estatura gloriosa de la figura trágica, entraba además en contraste con los antagonistas a los

cuales se oponía: personalidades conocidas por la audiencia misma (Sócrates, Cleón, Eurípides, Lámaco). Aparte de estos aspectos generales, la comedia de tipo aristofánico comportaba una serie de elementos constantes. Las alusiones sexuales, ora formuladas veladamente, ora expresadas con una franqueza desenvuelta, abundaban por doquier a lo largo de las obras. Personajes femeninos como la “mujer” que interpretaba la flauta en *Las avispas* o la que encarnaba la Fiesta en *La paz*, constituían estilizadas manifestaciones de este recurso. Igualmente, las procacidades, los chistes sexuales y las más diversas groserías (ligadas todas a una antropología local) favorecían la producción de la risa. Ninguno de estos recursos acusaba una significación autónoma. Era claro que las licencias verbales mencionadas actuaban “de un modo estabilizador en las relaciones sociales”. A su manera, las tramas cómicas eran vías de escape de la tirantez social. Si la ciudad toleraba los atrevimientos de la comedia era porque comprendía que la violencia podía ser canalizada a través de la burla codificada. Los autores de comedias se mofaban de normas, individuos públicos, instituciones, prácticas y costumbres, en un intento por subvertir todo aquello que articulaba el andamiaje sobre el cual se sostenía la *pólis*. Por eso, “estaba presente como un *leit motiv* en las comedias de finales del siglo V la cuestión de la crisis del consenso democrático y de dónde habría que buscar las causas de la decadencia de la *pólis*. La comedia veía a los principales culpables en la sofística y en los círculos influidos por ella, los intelectuales” (Zimmermann, 2012: 28). En últimas, la risa cómica, enhebrada de motivos que tenían por objeto las ambigüedades propias de una ciudad que no cesaba de verse a sí misma como el faro de la Hélade, escondía un profundo valor ideológico.

Recapitulando, los cuatro géneros dramáticos que competían en el marco del festival dionisíaco, pese a sus diferencias de forma, contenido e intención artística, eran tributarios de un rasgo similar. En cada uno de ellos, un conjunto coral (compuesto de ciudadanos, agentes sociales o figuras animalescas) alternaba su presencia teatral con un personaje agonista. Sendos lenguajes acompañaban a los dos elementos formales: lírico, en el caso del coro, y hablado (o, mejor, dialogado), en el caso del personaje. Merced al registro discursivo lírico, el coro evocaba las hazañas o gestas del personaje, comentaba sus acciones (sobre todo las que estaba a punto de realizar), interrogaba sus intenciones y, a la postre, emitía sentencias morales

de alcance general (acaso universal); y gracias al registro discursivo del habla, el personaje decía algo a alguien sobre el cosmos, los dioses, otros personajes o sobre sí mismo. Elementos formales y modo o registros verbales se anudaban en torno de la noción de acción o actividad. No en vano, el drama, ya en su filiación doria, ya en su filiación ateniense, implicaba la imitación de una acción (si se quiere, de una vida).

Al comprometer no sólo el destino de un agente sino también de una colectividad, dicha acción se tematizaba dramáticamente ante un público, bajo la forma de un espectáculo financiado por la ciudad. Lo que ocurría en el drama, lo que en él se escenificaba, lejos de ser mera ficción, era entendido por la mancomunidad de ciudadanos como algo que les tocaba de cerca, como algo que les concernía para su propio bienestar.

Esa acción representada, en sus múltiples variaciones dramáticas, a su manera daba cuenta de los problemas a los cuales se enfrentaba una ciudad que había hecho de la palabra el instrumento por excelencia de la vida política.

3. Juicio y premiación

Que el último acto de las Grandes Dionisias fuera un juicio, cuyo dictamen era proclamado públicamente por un heraldo, no resultaba indiferente.

En primer lugar, en él los atenienses veían la posibilidad de actualizar, en otro tiempo y bajo circunstancias sociales diferentes, la tendencia agonal de los antiguos duelos heroicos, característicos de las viejas aristocracias. Si la finalidad del guerrero que participaba en aquéllos no era vencer a su adversario usando la fuerza sino la palabra, la finalidad de los concursos dramáticos era alzarse con la victoria sirviéndose del talento artístico. Y así como en los duelos épicos siempre había un tercero (tal el caso de Néstor en la disputa que Aquiles y Agamenón sostienen en el libro I de la *Ilíada*) que mediaba para arbitrar en la disputa de los contrincantes, del mismo modo en la fiesta dionisíaca la ciudad nombraba un jurado de diez ciudadanos para otorgar el premio a la mejor creación. En cierto sentido, la obsesión democrática por reconocer al mejor autor en el terreno del arte era un sedimento espiritual de los ideales aristocráticos presentes en el mundo antiguo.

Aquí ya no era la aristocracia de sangre la que se admitía en el marco de las nuevas ideas; lo que se defendía, lo que se impulsaba y lo que en últimas se premiaba era la excelencia espiritual.

Y en segundo lugar, no menos importante que el primero, el juicio con el que se ponía fin al certamen entrañaba una profunda dimensión política. Como señala Vernant, “entre 534 y 530 se instituyeron en Atenas los debates en la tragedia [...] Las tribus habían elegido jueces como elegían jueces en los tribunales populares, y estos jueces debían pasar sentencia en sufragio secreto al final de la ceremonia [...] De ahí que la tragedia representara, específicamente, una parte del *stablishment* de un sistema de justicia popular, un sistema de tribunales en el que la ciudad como ciudad, respecto a los individuos como individuos, regulaba ahora lo que antes era una especie de debate entre el *gené* de las familias nobles” (1972: 300). Por una vía indirecta, cuyas sendas se remontaban hasta el pasado heroico, la ciudad se contemplaba a sí misma al amparo de una convención que no veía problema en fundir el presente con el pasado. Ya no era la ciudad, materializada en el auditorio la que tomaba distancia crítica respecto de su propia historia; ahora era el cuerpo cívico el que, reunido en las gradas del teatro, pretendía definir su presente y su futuro como mancomunidad realizando un examen crítico de su pasado.

Dado que el último acto competía a la ciudad como si de una audiencia forense se tratara, los jueces elegidos por sorteo votaban a favor, no de un solo género artístico, sino de todos los géneros representados. Si se formaban o no juntas de jueces para pronunciarse puntualmente sobre un género en particular, es cuestión que puede ser sometida a debate.

Como en otros aspectos del certamen, el punto de partida lo constituían las diez tribus clistenianas. No debemos olvidar que, además de ser una entidad real, dotada de funciones y atributos políticos definidos, la tribu era una unidad geográfica y administrativa de carácter artificial, creada para llevar a cabo la mezcla de la población. El corazón de las tribus lo integraba el *demo*, entendido menos como un distrito o barrio que como una división del cuerpo de ciudadanos empleada “para el reclutamiento de los miembros de la Asamblea y del Consejo y de las diferentes magistraturas” (Bruit Zaidman y Schmitt Pantel, 2002: 70). Anualmente, y tomando en consideración la “lista de empadronamiento” propia de cada *demo*,

muchos ciudadanos se ofrecían para participar en las distintas funciones públicas. Fungir de juez en el teatro implicaba una posibilidad de participación efectiva. *Homo politicus* no sólo era aquél que ejercía una magistratura de Estado, sino también quien tomaba parte en las actividades cívicas que daban cohesión al grupo social.

A sabiendas de que el sorteo era uno de los sellos distintivos de la democracia ateniense, la elección de los árbitros teatrales quedaba en manos del azar. Sin embargo, los miembros del Consejo intervenían en el proceso avalando las listas de jueces propuestas por cada uno de los *demos*. Se sospecha que los candidatos propuestos para tal función debían reunir cuando menos tres condiciones: a) tenencia de propiedades, b) alguna clase de vínculo con los cultos de la ciudad, y c) alguna clase de conocimiento en asuntos literarios (Marshall y Van Willigenburg, 2004: 91). Una vez éstos recibían la notificación para asumir la responsabilidad del juicio, sus “perfiles” eran sometidos a examen con el fin de garantizar un mínimo de transparencia e imparcialidad. A esta medida se añadía otra: se les tomaba juramento para evitar cualquier clase de favoritismo (Winkler, 1992: 41). Antes de comenzar la función, los nombres de los ciudadanos seleccionados se fijaban con rótulos “en jarrones sellados (uno por cada tribu); estos jarrones se abrían sólo en el teatro” durante el comienzo del certamen, y de ese modo la organización de todos los preparativos quedaba fijada oficialmente (Scodel, 2014: 82). Si, como se supone, el auditorio aparecía cortado verticalmente por trece secciones que permitían el acceso y la distribución de los asistentes según la tribu a la cual pertenecía cada ciudadano, ¿cada uno de los jueces elegidos ocupaba su lugar en el teatro de acuerdo con la localización de la *phylé*? ¿Se extendía el derecho de *prohedria*, habitualmente reservado para el sacerdote de Dioniso, embajadores de ciudades aliadas y demás dignatarios importantes, a cada uno de los jueces? Así podría considerarse si damos crédito a Aristófanes (*Los Acarnienses*, v. 1224). Cabe señalar, pese a lo dicho unas líneas arriba, que así como los atenienses recelaban de la especialización en el desempeño de la función jurídica y política, igualmente el ejercicio del arbitraje artístico estaba exento de una preparación especializada. El momento decisivo acontecía cuando los jueces daban su voto. Para tal fin, introducían en una urna el nombre de los ganadores. No está claro si el procedimiento empleado era el mismo que se seguía en los Tribunales (fichas de bronce o madera usadas

para elegir a los jueces) o el que la Asamblea disponía para votar los casos de ostracismo (trozos de cerámica sobre los que se escribía el nombre de quien recibiría la sanción del exilio). Lo que sí está fuera de duda es que el acto recaía sobre el nombre de la tribu ganadora y el de los dramaturgos. “Primero se sacaban cinco votos [al azar y dejando en suspenso el dictamen de cinco de los diez jurados] y se leían en público; si alguna compañía tenía cuatro o más votos ganaba; si ninguna alcanzaba esa cifra se iban sacando votos, uno por uno, hasta que surgiera un ganador. Si el segundo lugar era un empate, el reconocimiento se otorgaba a la compañía que hubiera recibido el número requerido de votos o, a veces, se hacía otra votación” (Scodel, 2014: 82-83). Recibían premio, al comienzo en especie y luego en dinero, el coro ditirámico, el corego, el autor de la tetralogía o pieza trágica, el comediógrafo y el protagonista de estos dos últimos géneros.

4. Conclusión

Aunque producto de la imaginación, nuestra imagen de partida reclama ser completada.

La fiesta ha concluido y tres instancias verbales, correspondientes –en cierto modo– a las tres partes estructurales del edificio teatral, han sido oídas por quienes, en calidad de masa anónima de asistentes, han concurrido a las Grandes Dionisias.

Cultos o incultos para apreciar el –en ocasiones– embrollado curso y recurso de las intrigas dramáticas; perspicaces o tardos para percibir las –con frecuencia– oscuras y apretadas insinuaciones míticas; exigentes o tolerantes a la hora de justipreciar el valor significativo de un parlamento jovial o de un triste semi-recitado; aplicados o indisciplinados cuando se trataba de ponderar la justeza de una línea de conducta por parte de alguno de los actores (*hypocrités*), los espectadores han contemplado y escuchado a quienes cantaron y danzaron sobre el suelo de la *orchestra* y a los que, sobre el tablado de la *skené*, imitaron a los que actuaron.

Durante seis días esta gente se hubo de volcar a vivir una existencia dramática. Al cabo de las festividades, y cuando los jueces ya declararon a los vencedores de las justas teatrales, particularmente de las tetralogías, el público se retira. Algunos, en pequeños grupos o como viandantes o navegantes solitarios, retornarán a sus *demos*

campestres o a ciudades vecinas o distantes de Atenas. Otros, empujados por las urgencias de sus negocios, volverán a la zona del Pireo, salpicada por el bullicio de los vendedores, los estibadores y demás “asalariados”. La mayoría, por qué no, permanecerá en la ciudad, atenta a la reanudación de la demandante vida política. Pronto las autoridades ordenarán fijar por escrito, en los registros oficiales (*didaskalía*), los nombres de los ganadores de las competiciones diti-rámbricas y de los poetas concursantes. Salvo que la continuación de un conflicto bélico suspendido o la intempestiva declaratoria de una nueva guerra se produzcan, la ciudad hablará del certamen durante días. Sea que las tramas hayan contribuido a remozar el espíritu democrático, sea que éstas hayan favorecido la tirantez social entre los focos aristocráticos y los de un pueblo que quiere continuar haciéndose con la soberanía popular, el gran vencedor de las justas es Dioniso.

Que el certamen, institucionalizado y celebrado por espacio de décadas, se haya permitido incluir actos protocolarios y géneros dramáticos tan diferentes y con finalidades tan diversas, acaso no pruebe más sino que los griegos no podían menos de ver en Dioniso la concreción de dos lógicas: una, en virtud de la cual lo múltiple se alza como unitario, y otra, merced a la que la polaridad de los contrarios coexiste sin anularse recíprocamente (Vernant, 2002a: 33). No en vano, la *pólis*, cuya etimología guarda un estrecho parentesco con los vocablos griegos *pléos* –lleno–, *polýs* –mucho– y *plêthos* –multitud–, será definida por Aristóteles no sólo como una “cierta multitud de ciudadanos” (*Política*, III, 1, 1274b: 41), sino también como una unidad, un todo. “Esa unidad se denomina en griego *koinonía*, comunidad [...] Pero ¿qué es lo común (*tò koinón*) que funda la comunidad (*koinonía*)? Según Aristóteles, aquella acción (*práxis*) que *une* a los elementos *actores* de la misma con los que la padecen” (Ezquerro Gómez, 2009: 21). En esa medida, la *koinonía* es, en consecuencia, acción mutua entre un elemento activo y su correlato pasivo.

Por extensión, el teatro es manifestación de comunidad, a la vez múltiple y unitaria.

Comunidad, con todo, en la que los dualismos –políticos, religiosos, sociales y en general culturales– son la marca distintiva de la deidad en cuyo honor la ciudad realiza la fiesta del teatro. Fiesta que, según decíamos atrás, incorpora una nueva experiencia: la del artificio.

Artificiales son las máscaras y no el rostro humano que, feo o bello, es natural; artificiales son las fábulas recreadas y no los acontecimientos que, históricos o míticos, son “reales”; artificiales son los personajes y no las personas que, ya sean artificiosas o no, llevan una existencia individualizada. “Tal es”, acota García Bacca, “la faena del teatro: hacer de las cosas una simple exhibición. El espectáculo teatral verifica, por consiguiente, una cierta clase de abstracción, por la que se prescinde de la individualidad real y de sus accidentes, para dejar suelta, limpia, desnuda una gesta” (1985: 44). Artificio serio, sin embargo, en el que está en juego tanto la imagen que la ciudad se hace de sí misma cuanto la nueva imagen del hombre a la cual el drama intenta dar una respuesta por la vía del arte **■**

Referencias

- Aristófanes (1995). *Las nubes-Las ranas-Pluto*. Traducción de Francisco Rodríguez Adrados y Juan Rodríguez Solominos. Madrid: Cátedra.
- Aristóteles (1998). *Constitución de los atenienses*. Introducción y notas de Manuela García Valdés. Madrid: Planeta De Agostini.
- Aristóteles (1988). *Política*. Introducción, traducción y notas de Manuela García Valdés. Madrid: Cátedra.
- Aristóteles (1999). *Poética*. Versión trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- Aristóteles (2003). *Retórica*. Edición de Antonio Tovar. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Bacon, Helen (1995). "The Chorus in Greek Tragedy and Culture". En: *Arion*, Vol. 3, No. 1, pp. 6-24.
- Benítez, Benita (2005). "La ciudadanía de la democracia ateniense". En: *Foro Interno*, No. 5, pp. 37-58.
- Brioso Sánchez, Máximo (2005). "Sobre las convenciones escénicas de la tragedia y la comedia clásicas". En: Máximo Brioso Sánchez – Antonio Villarrubia Medina (eds.). *Algunos aspectos del teatro griego antiguo*. España: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Brioso Sánchez, Máximo (2006). "Sobre la maquinaria teatral en la Atenas clásica: el 'ekklēma'". En: *Habis*, No. 37, pp. 67-86.
- Bruit Zaidman, Louise – Schmitt Pantel, Pauline (2002). *La religión griega en la pólis de la época clásica*. Madrid: Akal Ediciones.
- Burkert, Walter (2011). *El origen salvaje. Ritos de sacrificio y mito entre los griegos*. Barcelona: Acantilado.
- Castoriadis, Cornelius (2005). *Escritos políticos. Antología*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Castoriadis, Cornelius (2006). "Seminario del 1º de diciembre de 1982". En: *Lo que hace a Grecia. 1. De Homero a Heráclito. Seminarios 1982-1983. La creación humana II*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cavallero, Pablo (2008). "Introducción". En: *Eurípides. Cíclope*. Buenos Aires: Losada.
- Crane, Gregory (s.f.). *Perseus Project. Greek Word Study Tool*. Medford, MA: Tufts University.
- Demóstenes (1998). *Discursos políticos*. Madrid: Planeta DeAgostini.
- Ezquerro Gómez, Jesús (2009). "Pólis y Caos. El espacio de lo político". En: *Res publica*, 21, pp. 21-37.

- García Bacca, Juan David (1985). “Introducción a la *Poética*”. En: *Aristóteles. Poética*. México: Editores mexicanos unidos.
- García López, José (2000). “Introducción”. En: *Aristófanes. Los acarnienses-Los caballeros*. Madrid: Gredos.
- Gil Fernández, Luis (2009). *Sobre la democracia ateniense*. Madrid: Dykinson.
- Gil Fernández, Luis (2012). *Aristófanes*. Madrid: Gredos.
- Goldhill, Simon (1992). “The Great Dionysia and Civic Ideology”. En: Winkler, John y Froma I. Zeitlin (Eds.). *Nothing to do with Dionysos. Athenian Drama in Its Social Context*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- González Ruz, Gema y Silvia Porres Caballero (2012). “Los sátiros o silenos”. En: Alberto Bernabé – Jorge Pérez de Tudela (Eds.). *Seres híbridos en la mitología griega*. Madrid: Ediciones Pensamiento.
- Havelock, Ellis (2008). *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre la oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona: Paidós.
- Homero (1991). *Ilíada*. Traducción, prólogo y notas de Emilio Crespo Güemes. Madrid: Gredos.
- Isócrates (1998). *Discursos*. Traducción y notas: Juan Manuel Guzmán Hermida. Madrid: Planeta DeAgostini.
- Lesky, Albin (2001). *La tragedia griega*. Barcelona: El acantilado.
- Longo, Oddone (1992). “The Theatre of the Polis”. En: John J. Winkler y Froma I. Zeitlin (Eds.). *Nothing to do with Dionysos. Athenian Drama in Its Social Context*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Platón (1999). *Leyes (libros VII-XII)*. Introducción, traducción y notas de Francisco Lisi. Madrid: Gredos.
- Marshall, C.W. – Stephanie Van Willigenburg (2004). “Judging Athenian Dramatic Competitions”. En: *The Journal of Hellenic Studies*, 124, pp. 90-107.
- Requena Jiménez, Miguel (2005). “La configuración de nuevas estructuras. Tiranos y legisladores”. En: Francisco Javier Fernández Nieto (coord.). *Historia antigua de Grecia y Roma*. Barcelona: Tirant Lo Blanch.
- Rodríguez Adrados, Francisco (1967). “Sobre los orígenes del teatro: ΚΩΜΟΣ, ΚΩΜΩΙΔΙΑ, ΤΡΑΓΩΙΔΙΑ”. En: *Emerita* No. 35, pp. 249-294.
- Rosenmeyer, Thomas (1989). “Teatro”. En: Moses I. Finley (Ed.). *El legado de Grecia. Una nueva valoración*. Barcelona: Crítica.
- Scodel, Ruth (2014). “Los orígenes, el festival y el certamen”. En: *La tragedia griega: una introducción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sinclair, Robert (1999). *Democracia y participación en Atenas*. Madrid: Alianza Editorial.

- Slater, Niall (1992). "The Idea of the Actor". En: John J. Winkler – Froma I. Zeitlin (Eds.). *Nothing to do with Dionysos. Athenian Drama in Its Social Context*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Tolbert Roberts, Jennifer (1982). "Athenian Officials and the Law: The Machinery of Control and the Known Cases of its Applications". En: *Accountability in Athenian Government*. Wiconsin: The University of Wiconsin Press.
- Tucídides (1999). *Historia de la guerra del Peloponeso*. Traducción y notas de Juan José Torres Esbarranch. Madrid: Planeta DeAgostini.
- Vernant, Jean Pierre (1972). "La tragedia griega: problemas de interpretación". En: Richard Macksey – Eugenio Donato (coords.). *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre. Controversia estructuralista*. Barcelona: Barral Editores.
- Vernant, Jean Pierre (1992). *Los orígenes del pensamiento griego*. Barcelona: Paidós Studio.
- Vernant, Jean Pierre (2002). *Entre mito y política*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vernant, Jean Pierre – Pierre Vidal Naquet (2002a). *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. I. Barcelona: Paidós.
- Vernant, Jean Pierre – Pierre Vidal Naquet (2002b). *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. II. Barcelona: Paidós.
- Winkler, John (1992). "The Ephebes' Song: Tragôidia and Polis". En: John J. Winkler – Froma I. Zeitlin (Eds.). *Nothing to do with Dionysos. Athenian Drama in Its Social Context*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Zimmermann, Bernhard (2012). *Europa y la tragedia griega. De la representación ritual al teatro actual*. Madrid: Siglo XXI.

“Entrar en los cuadros”. Écfrasis literaria y écfrasis crítica en los ensayos de Pedro Gómez Valderrama*

Recibido: 9 de marzo de 2014 | Aprobado: 27 de abril de 2015

DOI: 10.17230/co-herencia.12.22.9

Efrén Giraldo**

egiral25@eafit.edu.co

Resumen Este artículo examina la manera en que la obra de arte pictórico, los museos y la imagen arquitectónica, devocional y popular se manifiestan en los ensayos literarios de Pedro Gómez Valderrama. Para ello, 1) se discute la diferencia entre las funciones crítica y literaria de la écfrasis, 2) se abordan diversos textos ensayísticos del escritor colombiano y 3) se postula la presencia de la écfrasis en el ensayo como uno de los rasgos de su inscripción estética y valoración literaria.

Palabras clave

Pedro Gómez Valderrama, ensayo literario, écfrasis, imagen, arte visual.

“Into the Pictures”. Literary Ekphrasis and Critical Ekphrasis in Pedro Gómez Valderrama’s Essays

Abstract The article shows the way in which pictorial work of art, museums and architectural, devotional and popular pictures manifest himself in the literary essays of Pedro Gómez Valderrama. The main objectives are: 1) to discuss the differences between the literary and the critical roles of the ekphrasis; 2) to present the essayistic texts by the Colombian writer; and 3) to postulate ekphrasis as an important characteristic in the aesthetic valuation of the essay as a literary genre.

Key words

Pedro Gómez Valderrama, literary essay, ekphrasis, picture, visual art.

* Este artículo es el resultado de la investigación *Estudio crítico de la obra de Pedro Gómez Valderrama*, desarrollada en el marco de las convocatorias de la Vicerrectoría de Docencia e Investigación de la Universidad EAFIT, Medellín, Colombia, en el año 2012.

** Doctor en Literatura, Universidad de Antioquia-Colombia. Profesor Titular y Jefe del Departamento de Humanidades de la Universidad EAFIT-Colombia y miembro del grupo de investigación *Estudios en Filosofía, Hermenéutica y Narrativas* de la misma Institución.

1. Presentación

Los estudios sobre el escritor colombiano Pedro Gómez Valderrama se han concentrado predominantemente en su obra narrativa, mientras que los escritos argumentativos, acaso por la dificultad inherente a su inscripción literaria, han sido escasamente atendidos. Entre sus textos ensayísticos, ocupados de diversos tópicos, políticos, sociales e históricos, sobresalen por su originalidad y calidad aquellos que se vinculan con la imagen visual y las artes plásticas. Nexo que se mantiene a lo largo de la carrera del escritor y que va desde su primera referencia al tema, a mediados de los años cincuenta (Gómez Valderrama, 1956), hasta las alusiones presentes en sus trabajos ensayísticos y narrativos de la década del setenta y a sus últimos cuentos, publicados a principios de la década del noventa. Si bien se ha reconocido la importancia que la imagen visual, la historia del arte y sobre todo la pintura tienen en la obra cuentística del escritor santandereano (Agudelo, 2011; Giraldo, 2009), no existe hasta el momento ningún esfuerzo crítico por reconocer el tratamiento literario de la imagen y el arte visual en sus ensayos. De hecho, aún escasean las referencias estrictamente literarias a su ensayística (una excepción es el texto de Restrepo, 2008) y son pocos los trabajos que indagan en la factura literaria de tales textos en conexión con la estética que frecuentan.

Sin ser abundantes en número y sin pertenecer directamente a lo que conocemos como ejercicio profesional de la crítica de arte, los ensayos de tema artístico de Gómez Valderrama integran un cuerpo que merece atención, entre otras, por las siguientes razones:

- i. Ofrecen una posibilidad inmejorable a la hora de buscar una fuente para la inscripción estética del ensayo: la que se da a través de la vinculación temática con los problemas de otras artes o con la discusión sobre los límites entre diferentes formas de expresión estética.
- ii. Se sirven de la écfrasis literaria como estrategia de aproximación a la imagen, de la que se apropian creativamente para ponerla al servicio de los fines propiamente literarios que subyacen a la estetización de la práctica argumentativa.
- iii. Ofrecen una oportunidad para comprender las ideas estéticas que ofrecen marco a la propia propuesta literaria del autor y, a la vez, postulan una opción de representación para los pensamientos suscitados por la experiencia estética en otras esferas (la plástica y visual, en este caso).

Para tal fin, nos ocuparemos de señalar las diferencias entre la écfrasis literaria y la écfrasis crítica, la una orientada a la explicación y análisis de la obra de arte y la otra ocupada de su apropiación creativa y posterior recreación. En segundo término, señalamos los posibles vínculos que existen entre el ensayo literario y la écfrasis como mecanismos mediadores del proceso estético ocurrido en la escritura. Una mediación que, sin duda, se da entre la percepción y la descripción y entre el artista y el espectador. Perseguimos, en este caso, la caracterización del ensayo como un género que estructura sus argumentos a través de la creación de imágenes. Por último, discutimos el papel de la imagen, el arte y los museos en las diferentes écfrasis halladas en los textos ensayísticos de Gómez Valderrama.

2. Écfrasis crítica y écfrasis literaria

La figura de la écfrasis, como se sabe, tiene antecedentes en el mundo clásico, el más recordado de los cuales (y, hasta cierto punto, modelo para las écfrasis posteriores) es la descripción del escudo de Aquiles fraguado por Hefestos, la cual aparece en la *Iliada* (Homero, cap. XVIII: 478-606). La figura de la écfrasis, tal como lo señalan los teóricos, tiene como objetivo hacer una reproducción de lo visible, razón por la que, en sus propósitos centrales, buscaría, principalmente, hacer una mimesis de otra mimesis y producir un efecto de presencia. Es decir, al reproducir con palabras una imagen artística se estaría buscando hacer una especie de traslado del mundo de lo visible al mundo de lo legible (Guasch, 2003: 216).



Imagen 1 (Fuente: <https://goo.gl/QLMYsq>). Philip Rundell, *El escudo de Aquiles*, 1821, plata dorada, 90.5 x 90.5 x 10.0 cm, *Royal Collection*, Londres. Recreación decimonónica, ilustrativa, si se quiere, de la descripción de Homero.

Michel Riffaterre ha cuestionado la índole mimética de la écfrasis mostrando que el elemento visual acaba por ser expulsado de la écfrasis, dada la naturaleza temporal del medio verbal (Riffaterre, 2000: 163), que no acierta a reproducir la disposición en el espacio de los elementos que aparecen de manera simultánea en la imagen. El crítico expone, además, que, al reposar sobre lugares comunes del sociolecto y apoyarse en estrategias de extrapolación e intertextualidad, la reproducción de lo visual a través de las palabras es imposible. En este hecho ya había insistido Murray Krieger, al recordar que palabras e imágenes pertenecen a universos semióticos distintos (Krieger, 2000: 139-140). Tal fenómeno, sin embargo, es estudiado por Riffaterre en su manifestación literaria, no en su manifestación crítica. De hecho, el objetivo de su trabajo “La ilusión de écfrasis” es mostrar con dos casos de análisis (un ensayo literario de Paul Claudel y una novela de Philippe Sollers) la manera en que la écfrasis convierte el referente visual en algo distinto en cada realización literaria: una justificación de la “espiritualidad de la carne” en el ensayo literario de Claudel y una base ideológica para la exploración erótica, y aun pornográfica, en la novela de Sollers.

Anna María Guasch, en su texto sobre la crítica de arte, caracteriza la écfrasis como un procedimiento que funciona como una suerte de instancia intermediaria entre la percepción y la apreciación de la obra de arte (Guasch, 2003: 216). Una descripción que introduce, entonces, “los puntos de vista en función de los cuales las observaciones factuales toman su sentido, orientando el juicio de valor o el juicio cualitativo posteriores” (2003: 217). Para Riffaterre, por su parte, la diferencia entre écfrasis literaria y écfrasis crítica es, ante todo, factual: la écfrasis crítica se refiere a un cuadro existente, y sólo tiene sentido si está basada en el análisis formal de su objeto, mientras que la écfrasis literaria presupone el cuadro, sea éste real o ficticio (2000: 162). Es decir, la écfrasis literaria inventa la obra de arte, al ser una de sus proyecciones. Por tal razón, la écfrasis literaria se basa en una idea previa de la obra artística, en un supuesto, en lugares comunes o en juicios de valor a propósito del artista ya existentes. Otra diferencia estaría dada por el tipo de relación contextual que proponen: mientras la écfrasis crítica se ocupa de obras autosuficientes, con un valor independiente del contexto, la écfrasis literaria hace que las obras de arte participen “del decorado”, razón por la cual desempeñan “una función simbólica, o pueden inclu-

so motivar los actos y las emociones de los personajes” (Riffaterre, 2000: 162), lo que podríamos entender en cualquier caso como una suerte de dependencia. Sea como fuere, hay un mecanismo que produce un “efecto de realidad, efecto que constituye una variedad de la ilusión referencial” (162). Por supuesto, en este contexto, aunque écfrasis crítica y écfrasis literaria participen de la misma vocación ilusionista (en sus inicios, la écfrasis era un tipo de ejercicio retórico que buscaba reproducir cualquier imagen), podemos hablar, en los dos casos, de una figura que participa de una verdadera búsqueda ilusionista. Un ilusionismo que, añadamos aquí, participa de la vocación representacional, tanto de la literatura como de la pintura.

Digamos por último, con Áron Kibédi Varga, que la écfrasis, como uno de los tipos de relación entre diferentes clases de signo, pertenecería al grupo de relaciones sucesivas, a las que caracteriza el hecho de que la imagen existe antes que la palabra (Kibédi Varga, 2000: 125), una relación que se opondría a la que ofrecen las distintas formas de la ilustración, donde el texto antecede a la imagen. Cabe por supuesto la hipótesis de que, en el texto ficcional, esta preexistencia temporal de la imagen no está del todo asegurada y que ella pueda ser siempre un producto de la invención.

3. La écfrasis, la crítica y el ensayo literario

Como se sabe ya por estudios retóricos, la identificación del género ensayístico con un marcado predominio del discurso argumentativo es uno de los elementos fundamentales en su recepción y conceptualización (Arenas Cruz, 1997; Aullón de Haro, 1987), aspecto en el que coincide con los textos de la crítica de arte y la historia del arte, campos donde encontramos profusamente manifestada la écfrasis crítica. Ahora bien, al tener en cuenta que la inclinación crítica y la orientación expositiva son rasgos susceptibles de estetización, según lo reconoce la práctica ensayística (Adorno, 1962; Paredes, 2008; Giordano, 2005), es posible conceptualizar la presencia de la écfrasis literaria en el ensayo crítico sobre obras de arte como uno de los rasgos de la afiliación estética. En las líneas que siguen, intentamos mostrar cómo en la écfrasis literaria se halla una de las marcas artísticas más importantes del ensayo, a la cual se puede acudir para profundizar en una discusión cada vez más necesaria sobre el estatuto literario del género. Si se quiere, planteamos aquí que la

écfasis facilita la llamada por Foster “literaturización de la experiencia” (1983: 38-39) y, más específicamente, la experiencia del espectador frente a la obra de arte. En esta vía, mostraremos la función de la figura ecfástica en ensayos de Pedro Gómez Valderrama vinculados con el propósito clásico y prototípico de atribuir al lenguaje una capacidad de “hacer ver” obras de arte que están ausentes.

Los planteamientos comprometidos con la valoración estética del ensayo no son muchos, toda vez que, para los estudios de raíz sociológica y política, es un género baluarte que sería necesario defender de “contaminaciones” provenientes de la imaginación literaria, la elaboración metafórica y la producción de imágenes. Sin embargo, a despecho de lo que sostiene el estudio temático e ideológico del ensayo (categoría en la que cabe la aproximación de la historia intelectual, la política, la historia del periodismo y la sociología del conocimiento a la forma del ensayo), se pueden rastrear diferentes formas de vinculación del ensayo con la función o elaboración estética. Terreno este último que, por demás, no lo aleja de la historia intelectual, toda vez que su cara artística ofrece posibilidades interpretativas en el terreno más específico de las ideas estéticas, como ya se dijo.

- i. En un primer grupo, estarían aquellos planteamientos que, por vía de la indagación hermenéutica, insisten en la autofiguración como una posibilidad de vinculación del ensayo con las aspiraciones de la mimesis (Auerbach, 1996: 270)¹ y el autorretrato (Navarro, 2007: 165-167).
- ii. En un segundo conjunto de estudios, tenemos aquellos que insisten en la literariedad del ensayo en virtud de lo que Adorno llamaba el énfasis en los mismos modos de la exposición (Adorno, 1962: 29), lo que en parte continúa la declaración de Oscar Wilde acerca de la práctica crítica como forma de arte (Wilde, 1985: 35-36) y la hipótesis de Lukács,

¹ “Habla muy en serio [Montaigne] cuando nos dice que su composición, por muy cambiante y diversa que sea, nunca se extravía, y que si bien es verdad que se contradice a veces a sí mismo, jamás a la verdad. En estas palabras se contiene una idea del hombre muy realista, procedente de la experiencia y especialmente de la experiencia interna, y que es la siguiente: que él es un ser oscilante, sujeto a las variaciones del ambiente, del destino y de sus propios movimientos interiores. De suerte que el método de trabajo de Montaigne, en apariencia tan caprichoso y carente de plan, que se pliega flexiblemente a las mudanzas de su ser, es, en el fondo, un método experimental estricto, el único que corresponde a un objeto semejante” (Auerbach, 1996: 270).

lector de Wilde, a propósito de una autonomía parcial del ensayo respecto de la ciencia y el arte (Lukács, 1975: 16).

- iii. Un tercer grupo de estudios y trabajos críticos señala la inconveniencia de juzgar lo literario en el ensayo desde un enfoque esencialista y apuesta por una conservación de la potencia estética del ensayo (De Obaldía, 1995), por una relación indirecta del ensayo con la literatura a través de un proceso de literaturización (Foster, 1983: 38-39) o por la constatación de los múltiples cruces que hay entre argumentación, narración y descripción en la práctica literaria contemporánea, cuando no en la asociación de los planteamientos del ensayo con un modelamiento plástico explicado desde la estética analítica (Weinberg, 1999: 166).

En este contexto, el de las diversas aproximaciones inmanentistas e ideológicas a la peculiaridad de la escritura ensayística, el reconocimiento de la figura de la écfrasis como una cooperadora en la identificación literaria del ensayo podría resultar relevante, si pensamos en que, al evadir las preocupaciones críticas e interpretativas del comentario profesional especializado sobre obras plásticas, el ensayo sobre temas pictóricos o escultóricos busca una recreación que encuentra sede en la literatura y no en las ciencias del arte. Los argumentos que damos para la inscripción literaria del ensayo a través de la figura de la écfrasis se apoyan en los siguientes presupuestos:

- i. La intertextualidad, mecanismo central, tanto de la écfrasis como de la crítica, es la base de toda tradición literaria y de todo proceso de estetización y literaturización. La intertextualidad en la écfrasis podría ser también doble, pues no sólo está dada por la alusión directa al objeto visual, sino también por la vinculación de los elementos de la descripción con el discurso de la tradición de la historia del arte, la crítica y las convenciones estéticas ya codificadas en el sociolecto que estas prácticas de escritura definen.
- ii. La aspiración de crear una ilusión referencial que vemos en el procedimiento ecfástico es similar a la del discurso literario de la narración. El ilusionismo se caracteriza por un intento de recreación verosímil de lo descrito y por el interés dominante en suscitar un efecto de presencia, que también

- comparte la narración. Esta idea se apoya en el hecho de que también el texto narrativo posee atributos descriptivos de los cuales es difícil desligarse.
- iii. El intento de replicar en la organización verbal la organización de la imagen es la base de toda presuposición ecfrástica. El orden de los elementos en la imagen (planos, relevancias, escorzos) es, en muchos casos, algo que se traduce con los procedimientos sucesivos de la discursividad en la exposición y la evaluación.
 - iv. Existe una importante relación con el deseo, que vincula a la écfrasis, por un lado, con el impulso voyerista y, por el otro, con la vocación lúdica y la orientación hacia el placer y el goce de todo texto literario, el ensayístico incluido. Como ha planteado W. J. T. Mitchell, voyerismo y écfrasis se enlazan cuando ambos reconocen la radical otredad del cuerpo femenino, el cual resulta traducido, primero en imagen, y luego en écfrasis (Mitchell, 1994).
 - v. Finalmente, tenemos la aspiración mimética, propia de la écfrasis y de la representación del orden intelectual pretendida por el ensayo (la representación de la vivencia sentimental del pensamiento, en palabras de Lukács [1975: 23]). Esta búsqueda coincidiría con la aspiración de Montaigne de crear la forma realista y sincera por excelencia, aquella donde marchan de conformidad el autor y el libro. El *trompe-l'œil* de la tradición pictórica occidental tendría equivalente, desde esta perspectiva, en recursos verbales que, como los de la écfrasis y la representación ensayística, se postulan a sí mismos en tanto artefactos con función especular.

4. Los ensayos literarios de Pedro Gómez Valderrama: de la descripción de la obra artística a la recreación poética

Si bien los ensayos de Gómez Valderrama ofrecen un interés hacia las artes plásticas menos visible que el que se da en sus cuentos, este sector de su producción (también menor, comparado en extensión con la obra narrativa) ofrece varias referencias y claves que confirman sus competencias específicas como conocedor y aficionado al arte, puestas en escena de diferentes maneras en sus cuentos. Aunque el enfoque de este trabajo apuesta por una concepción ficcional del ensayo y de la écfrasis, sí reconoce el valor que tienen

los textos argumentativos a la hora de identificar hechos y vivencias concretas de la relación del autor con el arte. Más allá de esta adscripción, a la que podríamos llamar “contextual”, cabe siempre la sospecha de que, cuando el autor hace mención de obras, museos y artistas, esté practicando una apropiación creativa del fenómeno artístico y que el ensayista sea un modelo complementario de paseante: el escritor que reordena emocionalmente los datos artísticos con miras a una finalidad crítica o lúdica. Una figura que, como lo mostró Enric Bou, encarna uno de los más especiales aficionados al arte de la modernidad: el escritor visitante de exposiciones artísticas (2001: 72). Aclaremos, de todas formas, que el autor colombiano no practicó aquella forma de la producción ensayística más obviamente vecina de lo visual –la crítica de arte, la cual está ausente de su obra argumentativa–, aunque sí pueden detectarse en sus ensayos literarios ocupados de temas históricos y geopolíticos alusiones directas a las artes visuales y al mundo estético, las mismas que intentamos caracterizar en este trabajo a través de los mecanismos de la écfrasis.

La obra ensayística y periodística de Pedro Gómez Valderrama se concentra en los textos críticos que escribió para la revista *Mito* (publicación de la que fue uno de sus fundadores y animadores) y, principalmente, en los ensayos literarios de mayor extensión: *Muestras del diablo* (Gómez Valderrama [1958], 1993) y *Los ojos del burgués (un año en la Unión Soviética)*, de 1971.



Imagen 2 (Fuente: <http://goo.gl/Kfq200>). Hieronymus Bosch, “El infierno” (detalle), panel derecho de *El jardín de las delicias* (tríptico), c. 1480-1490, óleo sobre tabla, 2,20 x 97, Museo El Prado. Obra que, en uno de los cuentos de Gómez Valderrama (1996: 81-83), sirve para la actualización de la experiencia del infierno, argumento también socorrido en los ensayos que integran *Muestras del diablo* (1993).

Del primer libro de ensayos de Pedro Gómez Valderrama, que incluye varios textos sobre la brujería, vale la pena detenerse en el que más claramente hace uso de la figura de la écfrasis: se trata del texto “El engañado” (1993: 125-143), un ensayo cuyo fin expositivo es señalar la continuidad de la presencia del demonio en las experiencias bélicas y totalitarias del siglo XX. Experiencias históricas estas que probarían la hipótesis de que el infierno es una realidad psicológica² y no solamente una elaboración mítica o un capítulo en la historia de las representaciones de tortura divulgadas por grabados y pinturas. Es de recordar que el libro está compuesto de otros textos ensayísticos que buscan, por un lado, desentrañar la clave histórica de la brujería y, por el otro, narrar los pormenores de su llegada a América, uno de los territorios más propicios para su expansión. Por esta razón, el texto del que hablamos puede verse como un escrito que comparte dos presupuestos de la écfrasis y la relación interartística en los cuentos de Pedro Gómez Valderrama: la actualización de la imagen, su conversión por obra de la mediación verbal en realidad activa.³ Si bien el propósito del ensayo del escritor santandereano parece puramente informativo y argumentativo, lo que pretendemos mostrar es cómo estas aspiraciones descansan sobre un mecanismo estrictamente literario, dominado por la écfrasis literaria. Es también importante referir, de paso, que la brujería es uno de los temas predilectos de Pedro Gómez Valderrama, quien lo incorpora a su obra narrativa de manera sistemática.

² No deja de ser significativo que, para defender el carácter omnipresente de la experiencia infernal a lo largo de la historia, se acuda a la referencia de la pintura para dar una especie de soporte visual a la consideración ideológica sobre la contemporaneidad: “La evolución de la brujería –cuyos rastros asombrosos se siguen encontrando aún ahora, como en una reciente colección de crímenes investigada por Scotland Yard– es paralela a la evolución del infierno. La pintura medieval, que describe entre llamas y humo los rostros convulsos de los condenados, trata de situar geográficamente el infierno en el centro de la tierra. Pero no tiene muchas diferencias con las cámaras de tortura de los calabozos de la Inquisición. El progreso moderno de la idea del infierno estriba en su irrupción en el campo psicológico y social. Bien lo dicen los suplicios intelectuales que la humanidad ha ido inventando” (Gómez Valderrama, 1993: 128).

³ Estos textos complementan la aproximación que Gómez Valderrama hace a la representación visual del tópico infernal de la brujería o lo demoníaco en cuentos como “El hombre y su demonio” (1996: 81-83) y “Las músicas del diablo” (253-266).



Imagen 3 (Fuente: <http://goo.gl/Bx9zPR>). Gárgola sobre la catedral de Notre-Dame (1163-1335), motivo visual central del ensayo “El engañado” (Gómez Valderrama, 1993).

En el caso del ensayo referido, además de la actualización del problema del demonio y el infierno, encontramos un vínculo adicional con la aspiración de una restitución de la obra a la condición presente: la referencia, en diversos puntos del ensayo, a la catedral gótica y a sus aspectos formales, como un elemento que da soporte a la discusión sobre la actualidad de la experiencia infernal y demoníaca que se quiere presentar. En este punto, la écfrasis sirve para fundamentar el argumento de la omnipresencia infernal y dar apoyo referencial para la defensa de una tesis de tipo suprahistórico. En parte, el arte es útil en el ensayo para probar la actualidad humana del problema del infierno, dadas la contundencia y la pervivencia de sus representaciones. Razón por la que el Bosco o Grünewald vienen a ser retratistas de una realidad psicológica, de un estado del alma que es permanente en la humanidad y que demuestra cómo las torturas ideadas por el hombre del siglo XX definen la actualidad de tales visiones. ¿Qué mejor opción, entonces, que acudir al impacto presente de la imagen para un argumento histórico que pone de presente la actualidad de la imaginación demoníaca?

El uso de la palabra “emblema” es pertinente en este contexto, toda vez que la definición del término involucra, como en la

écfrasis, una forma particular de interacción entre signos naturales y convencionales. De acuerdo con el diccionario de la Real Academia Española, un emblema es: “(Del lat. *emblemā*, y este del gr. *ἔμβλημα*, adorno superpuesto.) m. Jeroglífico, símbolo o empresa en que se representa alguna figura, y al pie de la cual se escribe algún verso o lema que declara el concepto o moralidad que encierra. Ú. t. c. f. | | 2. Cualquier cosa que es representación simbólica de otra” (DRAE, 1992: I, 803). Al ser entonces blasón de la obra literaria, la imagen se convierte, más que en accesorio o elemento de decorado, en la propia clave de lectura para entender la pretensión ideológica del discurso. En cierta medida, la pintura o la escultura gótica son el espejo de una pulsión tan actual como vigente.

No es gratuito entonces que, en la descripción del primer elemento característico del gótico (la gárgola), el ensayista recurra a una estrategia de personificación, con la que se introduce la discusión sobre la omnipresencia de la experiencia infernal a lo largo de la historia:

En una de las torres de Notre Dame de París, mirando a la ciudad, está el viejo diablo gótico que sonríe con la misma sonrisa que Francia vería después en labios de Voltaire. Esa sonrisa es la síntesis perfecta de la expresión de los monstruos góticos en todas las catedrales de Europa. Muchas veces, contemplando este diablo, pensé en la libertad de conciencia (Gómez Valderrama, 1993: 129).

Además de probar, en concordancia con Riffaterre (2000: 161), que realmente no hay doble mimesis (el enunciador elige sólo un rasgo de la gárgola –su sonrisa– y la interpreta más que la describe), es muy llamativa la manera en que la apropiación de un lugar común, la sonrisa del monstruo de piedra, sirve para actualizar una tesis, acudiendo a conceptos abstractos con los que el detalle físico se relaciona sólo muy externamente: la libertad y la elección intelectual. Sin importar que la sonrisa volteriana haya sido también aprendida por el escritor en una estatua (probablemente, una de las muchas que Houdon dedicó al filósofo) y la asociemos a cierta libertad de conciencia, el propósito es demostrar una continuidad histórica para la cual la imagen escultórica que hace una mueca es sólo un pretexto. En este punto, es importante recordar que, en el planteamiento de Riffaterre, la imagen y su inscripción ideológica

sirven como base para una tesis y para una cadena argumental derivada dentro del ensayo literario. (Riffaterre, como ya se mencionó, parte del análisis de los contenidos mitológicos de una obra de Tiziano, que sirven como base para las ideas sobre el alma y el erotismo, aparecidas respectivamente en Paul Claudel y Phillipe Sollers [Riffaterre, 2000]). En cierta medida, si el cuadro de Tiziano le sirve a Claudel para invocar el argumento de la “carne espiritualizada”, en Gómez Valderrama la estatuaria gótica funciona como una confirmación del argumento de “la actualidad del infierno” y de una risa convertida en emblema de libertad de pensamiento.



Imagen 4 (Fuente: <http://goo.gl/lsTvjr>). Jean-Antoine Houdon, *Busto de Voltaire con peluca*, 1778, mármol, 52.7 × 45.5 × 33.3 cm, *National Gallery of Art*. Si la risa volteriana está en continuidad con la de la gárgola es porque la imagen sirve como apoyo a una tesis que conecta dos gestos distantes en la historia, aunque próximos en su simbología intelectual.

Un segundo pasaje emblemático del ensayo de Gómez Valderrama sobre la experiencia contemporánea del infierno, más que hacer una descripción de un edificio en particular, intenta evocar la experiencia vivida por el visitante cuando se halla en el interior de una catedral gótica. Con ello, la mimesis de la obra se desplaza hacia la descripción del impacto sobre el espectador, es decir, a la transcripción del efecto de presencia, a la confesión de los poderes persuasivos de la *enargeia*. Citamos el párrafo completo para captar la manera en que la imagen ayuda a la demostración perseguida en

el texto y a la confirmación de aquella característica “expulsión de la imagen” señalada por Riffaterre en las écfrasis literarias:

Cuando se entra a una iglesia gótica los ojos tardan en acostumbrarse a su penumbra, que es la síntesis de estas dos fuerzas de luz y sombra. Poco a poco, en medio de éstas, las figuras van adquiriendo contornos precisos. Pero toda la arquitectura medieval está dirigida a situar el ambiente de la iglesia en esa zona de combate entre las tinieblas y la luz. Esta se filtra cuidadosamente, llega cernida, disminuida, desvaída a través de los vitrales. Estamos en la zona en la cual combaten directamente las dos fuerzas, la luz y la sombra. El demonio es el poseedor de muchos espíritus. Y, fuera del recinto del coro, una gran parte de la iglesia es abandonada a las gárgolas, a los monstruos que surgen de las columnas de la catedral. Toda la zona baja del misterio, la que al atardecer se hunde más rápidamente en las tinieblas, es la zona del demonio. Desde ella invade los espíritus medrosos, infunde el espíritu de posesión a las monjas estremecidas (Gómez Valderrama, 1993: 136).

Quizás no haya que insistir en el recurso ecrástico como algo que permite un desplazamiento desde aspectos de la realidad física (figurada en las características arquitectónicas) hasta zonas de descripción más difíciles de presentar, dado su carácter abstracto. Piénsese por ejemplo en el léxico espacial, que funciona metafóricamente en la presentación de la discusión sobre el combate espiritual. Para este fin, la dialéctica entre luz y sombra, advertida habitualmente por comentaristas e historiadores del arte como estilema característico del gótico, facilita la presentación de la lucha del alma entre potencias angélicas e infernales. Más adelante, el mismo texto va a intentar una explicación plausible para confirmar la equivalencia pretendida entre lo espiritual y lo físico: “la gárgola es mucho más próxima a la realidad de lo que podría ser a primera vista, porque en verdad no es imaginación sino la versión del rostro del Diablo visto por el escultor a través de las facciones del poseído y la quemada” (Gómez Valderrama, 1993: 137-138). Esta invocación del rostro, por supuesto, no es gratuita en la argumentación, toda vez que, como indicó alguna vez el sociólogo y ensayista Georg Simmel en uno de sus ensayos, el rostro es lo que, en el cuerpo humano, es más susceptible de reconocimiento estético (Simmel, 2011: 10). Por lo mismo, una luz sobre este ser de piedra, cuya cabeza se resiste a la gravedad y por ende refuerza la impresión de espiritualidad (Simmel, 2011: 13), de-

muestra claramente que “con la oscuridad de la noche las criaturas de ese mundo extraño cobran una vida propia y verdadera” (Gómez Valderrama, 1993: 138). La capacidad que tienen la catedral gótica y sus decoraciones escultóricas para justificar la intemporalidad de la experiencia demoníaca se traslada, de este modo, hasta la realidad de cada hombre, de quien el ensayista se declara portavoz, con lo que la imagen y la experiencia que la acompaña adquieren una especie de carácter ejemplar. El rostro de la gárgola es, de esta manera, la encarnación de la vivencia permanente del infierno.



Imagen 5 (Fuente: <http://goo.gl/XHepq0>). Panorámica de la entrada a la *National Gallery* de Londres, cuya colección suscita algunas de las reflexiones del ensayo “Londres” (Gómez Valderrama, 1956).

Ahora bien, la visión infernal, que parece alimentar una comprensión mítica de la historia, no es la única que se basa en las artes visuales. También tenemos los textos que Gómez Valderrama había publicado poco antes de *Muestras del diablo* en la revista *Mito*, los cuales constituyen una ventana privilegiada para entender su concepción de la imagen bidimensional y las mismas expectativas que, como artista literario, tenía ante el desafío que supone para las artes verbales el enfrentamiento con la obra visual estática.⁴ Entre ellos, especial valor reviste la crónica intitulada “Londres” (Gómez Valderrama, 1956), publicada en el número 11 de la revista, pues

⁴ Como se sabe, esta revista fue una de las responsables de la modernización de la vida cultural colombiana, cometido en el que la crítica de arte tuvo un papel especial. En las páginas de *Mito*, de cuyo comité editorial Gómez Valderrama hizo parte, aparecieron, por ejemplo, algunos textos de la más importante crítica de arte que escribiera en Colombia durante la segunda mitad del siglo XX: Marta Traba. De hecho, podríamos decir que la ardua lucha de la crítica colombo-argentina por la defensa del arte moderno tuvo en las páginas de la revista uno de sus escenarios más importantes.

aporta no sólo información de primera mano acerca del contacto que el autor tuvo con los museos en Londres, sino también su visión sobre el arte de la pintura y la manera en que ella puede tener una relación con la literatura.⁵ De hecho, en este texto podemos encontrar la síntesis de su postura estética ante los límites que existen entre práctica literaria y práctica pictórica. Aunque el texto, dividido en veinticinco capítulos, se dedica a los más variados aspectos de la vida de la capital inglesa, en su tono de presentación visual domina el intento plenamente ecfrástico de “hacer ver” calles, cementerios, casas y, en general, todo el paisaje brumoso de la urbe. Ahora bien, dentro de ese propósito general de hacer ver, tiene una importante presencia el espacio dedicado al arte de la pintura, con el cual el autor tiene contacto en sus visitas a la *National Gallery*, narradas con detalle a lo largo del texto. En este caso, la pregunta no es mítica como en el caso anterior, sino teórica, pues se repiten interrogaciones sobre la limitación temporal de la pintura (el viejo dilema presente en la teoría estética) y se postula, sobre todo, una relación del arte visual con la vida cotidiana. De modo que la écfrasis abandona su alcance puramente descriptivo y bordea los límites de un análisis que compromete la pregunta por la identidad (y posible interacción) de las artes.



Imagen 6 (Fuente: <http://goo.gl/YaZUa2>). Pieter Pourbus, *Una alegoría del amor verdadero*, 1547, pintura sobre madera, 132.8 x 205.7 cm. *Wallace Collection*. A esta obra, Gómez Valderrama la llama en su texto de 1956 *Fiesta alegórica del amor*. La sustitución puede verse como un rasgo de apropiación imaginaria, pues enfatiza en el carácter celebrativo de la pieza visual y la traduce retirando el adjetivo “verdadero”, que da un sentido espiritual a la composición.

⁵ De acuerdo con la cronología realizada por Jorge Eliécer Ruiz para la edición de la Biblioteca Ayacucho, Gómez Valderrama estuvo en la capital inglesa adelantando estudios de posgrado en el *London School of Economics and Political Science* (Ruiz, 1990: 359).

Además del recuento de salas y artistas (los del Renacimiento italiano y los de la escuela inglesa son los más aludidos) es importante la tesis que se hilvana en el texto ensayístico de Gómez Valderrama: es el arte quien influye y forma la vida o el paisaje, no al revés. Se trata de esa primacía de lo bello artístico que hace recordar la conocida oposición hegeliana que permite al filósofo alemán plantear la superioridad de lo bello artístico sobre lo bello natural, dado que en el arte está presente la libertad (Hegel, 1989: I, 10). Varios momentos sirven al propósito esteticista del ensayista colombiano (que frecuenta también la tesis articulada por Oscar Wilde [1985: 124-126]) de que la vida imita al arte.⁶ Al inicio, cuando el ensayista narra su caminata por Drycott Place, Cadogan Gardens y Sloane Square, recuerda que su asombro ante una casa misteriosa se ha visto prefigurado por la ilustración de un libro observado (que no leído) en la primera infancia. Obsérvese, en el siguiente pasaje, cómo la descripción postula su inscripción libresca desde el inicio, a tal punto que no es fácil distinguir la casa vista de la casa recordada y, finalmente, de la casa ilustrada:

Todo aquello, en un color fluctuante entre rojo y marrón oscuro, ennegrecido por el tiempo. Yo conocía aquella entrada. La conocía de mucho tiempo atrás. Su visita me producía una impresión extraña de familiaridad y repulsión, pero que al mismo tiempo era grata de sentir. Duré mucho tiempo tratando de ubicar el recuerdo; no me fue posible, y lo achaqué a imaginaciones.

Hasta que un día, muy temprano, una de las últimas mañanas de invierno, se presentó, claramente, el recuerdo; no me fue posible, y lo achaqué a imaginaciones.

Era un gran libro de cuentos en colores; de la historia, no me queda el más mínimo recuerdo. Sólo me quedaba, salvado del tiempo para volverlo a encontrar, para evocar aquél soterrado temor del doble pórtico

⁶ Las declaraciones de Wilde acerca de la influencia del arte sobre la vida aparecen en el diálogo-ensayo “La decadencia de la mentira”, en algunos de cuyos pasajes se ven los matices que adquiere el planteamiento. Veamos: “Aunque ello parezca una paradoja (y las paradojas son siempre peligrosas), no es menos cierto que la Vida imita al Arte mucho más que el arte imita a la vida. Todos hemos visto estos últimos tiempos en Inglaterra cómo cierto tipo de belleza original y fascinante, inventado y acentuado por dos pintores imaginativos, ha influido de tal modo sobre la vida, que en todos los salones artísticos y en todas las exposiciones privadas se ven” (Wilde, 1985: 125). “Un gran artista inventa un tipo que la Vida intenta copiar y reproducir bajo una forma popular, como un editor emprendedor” (1985: 125). “La Vida tiende el espejo al Arte y reproduce algún tipo extraño imaginado por el pintor o el escultor, o realiza con hechos lo que ha sido soñado como ficción” (130).

de ladrillo rojo oscuro, de las chimeneas amenazadoras, el recuerdo de la casa encantada. El porche era igual: la ilustración del libro había devuelto con fidelidad asombrosa el color del ladrillo, la oscuridad amenazante de la puerta. La creación de algún dibujante victoriano se había transformado en vida, para permanecer latente hasta encontrar su motivo correspondiente en la penumbra de esa calle de Chelsea (Gómez Valderrama, 1956: 302).

Varios detalles del pasaje de Gómez Valderrama exigen atención. En primer lugar, no es casual que la referencia al problema de las relaciones entre arte y realidad venga acompañada de una reflexión sobre la influencia que tienen sobre las personas las palabras y las imágenes y, más aun, que tal razonamiento se apoye en la alusión al libro infantil ilustrado, cuya *enargeia* se mantiene en un singular estado de latencia, aun para el adulto, quien ha ingresado, después de un tiempo, en los dominios grises y abstractos del lenguaje. La ilustración de obras escritas, como se sabe, es una de las formas más certeras para la consumir el vínculo entre palabra e imagen en el ámbito del libro (como la écfrasis, en la taxonomía de Kibédi Varga [2000] la ilustración es un tipo de relación entre palabra e imagen de carácter sucesivo, sólo que en la ilustración la palabra es la que antecede a la imagen [2000: 124-125]). Por otro lado, no deja de ser también llamativo que, antes de entrar propiamente en el terreno de las artes y el museo, el ensayista invoque una imagen sin pretensiones artísticas, hecha por “algún dibujante victoriano” (la ilustración es, sin duda, un “arte menor”), y que en el contexto de la imagen recobrada de la infancia se haga palpable la manera en que el arte anticipa la realidad. La especulación sobre la imagen latente, actualizada en la adultez, vuelve histórica la recepción ecfrástica y potencia su efecto futuro. De cierta manera, se difiere su potencia energética y se aplaza su consumación en el mundo de la vida.

Luego de la referencia al libro de la infancia, lo que encontramos en el ensayo son testimonios de lo visto en la sala dedicada a la escuela italiana en la *National Gallery*, los maestros ingleses en la *Wallace Collection* y en el Museo de la Ciencia, además de observaciones en cementerios, librerías y plazas. La écfrasis, de esta forma, pasa a mostrar la primacía de otro dispositivo, también de origen griego: la hipotiposis. En este caso, la escritura, más allá de que no tenga por objeto la descripción de obras artísticas, se contamina de pictorialismo, esto es, del deseo de suscitar una vívida impresión visual, como ocurre con los objetos del museo de la ciencia o con la apariencia de trajes, objetos y medios de transporte.

Ahora bien, el interés del ensayista lo despiertan, sobre todo, las salas de exposición. La descripción y análisis de las obras de Thomas de Gainsborough y de Sir Joshua Reynolds, las alusiones indirectas al estilo de Giotto y Fra Angelico acompañan presentaciones de artefactos científicos y bélicos que dan trasfondo a la principal reflexión estética del texto, la misma que coincide con el tema central de este artículo: las relaciones de mutua influencia que tienen el arte y la vida. Sólo que, de modo parecido a como ocurre con la ilustración, el arte pictórico tiene una participación sustancial en la definición y postulación de la realidad, hasta el punto de inventarla y condicionar nuestra apreciación de la naturaleza. Por eso, en una variación del tópico wildeano, el ensayista se pregunta: “¿No serán los pintores italianos los que han creado el paisaje de Italia, más bien que éste haberlos hecho a ellos?” (Gómez Valderrama, 1956: 303). Que la preeminencia se formule en una pregunta, lo que hace es insistir en el hecho de que naturaleza y arte viven en la respuesta del espectador, tanto en la versión de Wilde, quien concede a Turner paternidad sobre los atardeceres ingleses, como en la versión del visitante y ensayista-paseante colombiano, quien ve brotar a Londres del pincel de un ilustrador de libros infantiles. Por lo mismo, el ensayista correlaciona con la vida real aquellas imágenes ofrecidas en los retratos y paisajes de los maestros ingleses, los cuales, pese a no conmover al autor, sí le hacen sentir “un llamado especial” (1956: 304).



Imagen 7 (Fuente: <http://goo.gl/crWLpc>). Sir Joshua Reynolds, Retrato de Nelly O'Brien, 1762-1764, óleo sobre lienzo, 126 x 110 cm. *Wallace Collection*. Esta es otra de las obras comentadas por el ensayista.

Ahora bien, la inquietud por las relaciones entre vida y arte comporta varias preguntas. Una acerca de la posible dimensión temporal en la pintura y otra a propósito de la vida que palpita en zonas inadvertidas de la representación, punto este último que, quizás, muestra una semejanza con la manera en que la obra de arte se integra con la obra narrativa del autor. Una de ellas se formula después de que el ensayista se pregunta por los medios específicos de la música y las demás artes. Luego de explicar la necesidad de identificar los límites interartísticos y superarlos (“temor ecfástico” y “esperanza ecfástica”, en palabras de Mitchell, 1994) discute la situación de la pintura en el sistema de las artes. Es así como, en medio de la narración de la visita a la exposición, encontramos la siguiente afirmación, que revela las inquietudes del escritor acerca de la inmovilidad de las imágenes: “Si volvemos a la pintura, el problema del movimiento es su limitación [...] Hay un misterio, algo inverso, algo de revés en toda pintura. Lo sentí por primera vez en El Prado, viendo Las Meninas en un espejo donde se ve todo el volumen, toda la profundidad del cuadro, por un truco mágico, un truco a la inversa” (Gómez Valderrama, 1956: 305). El sentido de la vista porta la revelación que sólo puede traducirse en el hilo temporal de la narración, ya que en un cuadro se pueden ver las “prolongaciones aledañas de ese mismo momento de vida” (1956: 305). En este punto, el ensayista capta la diferencia central entre imágenes y palabras: el pertenecer a dominios que, como el espacio y el tiempo, son en cierto modo excluyentes, como se sostiene desde Lessing. Pese a ello, parece no atender a una diferencia crucial, advertida desde los griegos: el abismo que hay de palabras a cosas (las imágenes son cosas, si pensamos que están siempre inscritas sobre algún soporte).

¿Cabe más explicación para lo realizado en toda su obra? Es como si, de cierta forma, a través de sus ensayos, el autor estuviera dando la clave para entender su aspiración y su manera de resolver narrativamente la inclusión de la imagen en el ritmo de la vida. El texto completa la imagen y remedia sus insuficiencias. Y, de esta manera, se facilita su inclusión activa en la narración.

Ahora bien, si el trasunto temporal que le confiere el lenguaje es una de las garantías de perduración de la pintura, algo similar puede decirse de la insinuación de vida que hay en el significado otorgado por un observador perspicaz, que sea capaz de atender a los detalles poco notorios, a esas pequeñas puestas en abismo que parecen hacer

alusión a la concepción visual del pintor y que recrean las ideas del mismo artista sobre la representación. Citamos el pasaje donde el ensayista alude a esa posibilidad inadvertida, que inicia como constatación de lo importantes que son en algunas pinturas flamencas y barrocas los segundos planos. Una afirmación que acaba en consigna sobre el poder del arte y advertencia sobre la profunda conciencia visual que hay en el universo mismo de una representación generosa en estratos de significado:

*Hay otra manera de ver la pintura: No en el motivo central en que gravita el cuadro, sino en el segundo plano. Atrás del cuadro, donde está pugando la vida misma por salir. Los primitivos italianos y flamencos tienen ese arte, tienen la emoción acaso apenas intuida, de esa dimensión del **fondo** –que no es la perspectiva– tan ancha y redonda como el mundo. La puerta detrás de Madonna, o la calle que llega a una esquina que dobla hasta el misterio. Da la impresión de que esa vida continuara todavía, de que esas figuras diminutas, esbozadas al fondo del cuadro, siguiesen viviendo. Parece que se pudiera sentir aún ese rumor de vida, como si el instante que se congeló pudiera revestirse de movimiento. Porque en esos fondos detrás de los cuadros, está el secreto, el trasunto verdadero de la vida de otro tiempo, que ya nadie logrará vivir. Los “scholars” amontonan libro sobre libro para decir lo que fue esa vida (Gómez Valderrama, 1956: 309, subrayado fuera del texto, negrita y comillas dentro del texto).*

Difícilmente podría encontrarse una defensa más clara del estatus conceptual de la pintura, así como una afirmación más nítida de la angustia ecrástica señalada por Mitchell (1994), aquella certeza de que la imagen está sometida a la cárcel del espacio, esperando la liberación en el tiempo que le puede dar el signo verbal. El lenguaje puede rehabilitar la vida apenas insinuada en el cuadro, pero finalmente el enigma permanecerá sin resolver, pues las imágenes no tienen temporalidad intrínseca; sólo se vuelven tiempo en la experiencia perceptiva e intelectual del espectador. Por la misma razón, el texto, en lugar de presentar una descripción de lo que se ve en los cuadros, acaba en apología de la misma capacidad hermenéutica del espectador, quien es el que finalmente hace vivir la obra (obsérvese la manera en que esa apropiación está marcada por el uso reiterativo del verbo “vivir” o el sustantivo “vida”). De manera significativa también, la especulación suscitada por la configuración especial de las paradojas de la representación se convierte en análisis de nuestra

respuesta psicológica. Lo que en *Las Meninas* aparece como aporía revela al escritor la posibilidad de que, dentro del mundo construido por la pintura, se insinúen otros mundos, en una suerte de imaginación elevada a la segunda potencia, gradación que culmina, paradójicamente, en un efecto de realidad. Este efecto, por demás, tal como se manifiesta en el texto, intenta reproducir los juegos de representación y las alusiones problemáticas al marco que se hallan en las obras de la imaginación barroca.



Imagen 8 (Fuente: <http://goo.gl/YXtWnc>). Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656, óleo sobre lienzo, 318 cm × 276 cm. Museo El Prado. La pintura de Velázquez representa el modo en que la construcción visual, a través de detalles de segundo plano, suscita una animación temporal, una conversión en literatura por mediación del ensayo.

El último texto ensayístico sobre el que valdría la pena hacer referencia es *Los ojos del burgués*, libro de 1971 en el que Gómez Valderrama consignó su experiencia de viaje por la Unión Soviética y donde aparece un capítulo dedicado a la exploración de la tradición devocional de la imagen icónica. Si bien este texto carece de los vuelos poéticos y especulativos del ensayo publicado en *Mito* o del texto dedicado al sustrato visual del concepto occidental de infierno, vemos preocupaciones asociadas a la vida de las imágenes y, específicamente, a su inserción en la vida de los pueblos. Una preocupación cultural que se ve respaldada por el hecho de que el ensayo se interesa fundamentalmente por los aspectos sociales, an-

tropológicos e históricos que caracterizan el modo de vida soviético. En este caso, la imagen considerada no está definida por imperativos estéticos, pues se trata de piezas destinadas al culto. Se reflexiona sobre una imagen que está en el terreno de lo devocional y no en el orden estético, más allá de que sea este último ámbito el que parece suscitar el interés (y por ende, la interpretación y la valoración) del ensayista. La imagen logra, en este caso, una extensión a los territorios de la vida por una nueva apropiación: la que practica la fe de las masas, que peregrinan ante los íconos que aguardan en la oscuridad. Una imagen realmente insertada en la vida y en la historia, con más posibilidades, incluso, de las que permite la imagen “apenas” estética.

Solamente un sentimiento religioso de extraordinario poder permite la creación de un arte pictórico popular como es el del ícono. La pintura de caballete evoluciona lentamente, por su propia virtud, en otros sentidos. Sólo en determinados momentos se encuentran las dos, cuando buscan en la pintura del ícono nuevas expresiones para sondear el alma y el mundo eslavos (Gómez Valderrama, 1971: 106).



Imagen 9 (Fuente: <http://goo.gl/G680CM>). Andrei Rubliov, *La trinidad*, c. 1411, témpera, 142 cm × 114 cm, Galería Tretyakov, Moscú.

5. Conclusiones

a. Si bien el ensayo ha sido considerado como una forma de producción escrita no ficcional o como una práctica de escritura que no pertenece plenamente a la literatura, considerar el motivo de la écfrasis y sus mecanismos de construcción ayuda a hacer una inscripción de este género dentro de la producción imaginativa, con base intertextual, que define la escritura sobre artes visuales. En ello, la distinción entre écfrasis crítica y écfrasis literaria tiene un papel preponderante, toda vez que el predominio de la segunda es una marca de identidad del ensayo literario frente al tratado de la historia del arte o frente al discurso expositivo y evaluativo de la crítica.

b. Aunque los ensayos de Gómez Valderrama no se inscriben dentro de la crítica profesional de las artes ejercida en Colombia a mediados del siglo XX, su ensayística recurre permanentemente a la écfrasis como estrategia retórica, razón que vincula su escritura ensayística con procesos de literaturización propios del ensayo (Foster, 1983: 38-39).

c. La base retórica que supone el análisis de la imagen del arte en la literatura debe complementarse con el análisis de los diferentes procesos que definen el hecho artístico. De esta manera, el interés por la obra y por el artista (manifiesto, por ejemplo, en ficciones sobre creación del tipo *Kunsterroman*) aparece complementado por las diferentes maneras en que la obra literaria da cuenta de la circulación de la obra de arte, su recepción y valoración. En lugar de afirmar el estatismo de la práctica artística, este interés conlleva a señalar la contingencia de la obra de arte y, por lo mismo, su carácter de fenómeno vinculante entre la subjetividad y la historia. Finalmente, como lo expresa Pedro Gómez Valderrama en uno de sus ensayos, lo que está en juego es la apertura de la obra a la interpretación:

Pero nada es, sin embargo, tan vívido como esas escenas, perdidas en el rincón de un cuadro, pintadas como casualmente para llenar la espalda de una imagen [...] Puede ser, acaso, que una de esas escenas fuese pintada momentos antes de una tragedia. O que antes de pintar, allí hubiese sucedido una tragedia cuyo maleficio flota todavía en el ambiente (Gómez Valderrama, 1971: 309) 

Referencias

- Adorno, Theodor W. (1962). "El ensayo como forma". En: *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, pp. 11-36.
- Agudelo, Pedro (2009). "Los vacíos de la historia y el enigma del arte. 'Historia de un deseo' de Pedro Gómez Valderrama". *Estudios de literatura colombiana* 24, pp. 33-46.
- Agudelo, Pedro (2011). *Cuadros de ficción. La figura de la écfrasis en tres cuentos de Pedro Gómez Valderrama* (tesis de maestría). Medellín: Universidad EAFIT.
- Arenas Cruz, María Elena (1997). *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha.
- Arenas Cruz, María Elena (1997). "Los tópicos del exordio en el ensayo moderno". En: J. A. Ruiz y A. Viñez Sánchez (Coords.). *Diálogo y retórica*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 83-86.
- Auerbach, Erich (1996). *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Aullón de Haro, Pedro (1987). *Los géneros ensayísticos del siglo XX*. Madrid: Taurus.
- Bou, Enric (2001). *Pintura en el aire: arte y literatura en la modernidad*. Valencia (Venezuela): Pretextos.
- De Obaldía, Claire (1995). *The essayistic spirit; literature, modern criticism, and the essay*. Oxford: Clarendon Press.
- Foster, David William (1983). *Para una lectura semiótica del ensayo latinoamericano; textos representativos*. Madrid: Porrúa Turanzas.
- Giordano, Alberto (2005). *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Giraldo, Efrén (2009). "Los cuentos de Pedro Gómez Valderrama. De las versiones apócrifas de la historia a la historia como invención". En: *Las verdades indirectas de la utopía pesimista*. Medellín: Gobernación de Antioquia, Colección Autores Antioqueños, pp. 97-110.
- Gómez Valderrama, Pedro (1956). "Londres". En: *Mito* No. 11, pp. 302-324.
- Gómez Valderrama, Pedro (1971). *Los ojos del burgués. Un año en la Unión Soviética*. Bogotá: Editorial Universitaria Colombiana.
- Gómez Valderrama, Pedro (1993). *Muestras del diablo*. Bogotá: Colcultura, Altamir Ediciones.
- Gómez Valderrama, Pedro (1996). *Cuentos completos*. Bogotá: Alfaguara.

- Guasch, Anna María (2003). “Las estrategias de la crítica de arte”. En: *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona: Ediciones del Serbal, pp. 211-244.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1989). *Lecciones sobre la estética*. Barcelona: Editorial Península, 2 t.
- Homero (1966). *Ilíada*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Kibédi Varga, Áron (2000). “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen”. En: Antonio Monegal (comp.) *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, pp. 109-135.
- Krieger, Murray (2000). “El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo (y la obra literaria)”. Antonio Monegal (comp.) *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, pp. 139-160.
- Lukács, Georg (1975). “Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)”. En: *El alma y las formas y La teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo, pp. 15-39.
- Mitchell, W. J. T. (1994). “Ekphrasis and the other”. En: *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press. Disponible en: <http://goo.gl/1LSfZ> (Recuperado: junio 5 de 2012).
- Navarro Reyes, Jesús (2007). *Pensar sin certezas. Montaigne y el arte de conversar*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Paredes, Alberto (comp.) (2008). *El estilo es la idea. Ensayo literario hispanoamericano del siglo XX. Antología crítica*. México: Siglo XXI.
- Real Academia Española (1992). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Real academia Española, 2 t.
- Restrepo David, Felipe (2008). *Conversaciones desde el escritorio. Siete ensayistas colombianos del siglo XX*. Medellín: Universidad EAFIT, Secretaría de Cultura Ciudadana.
- Riffaterre, Michel (2000). “La ilusión de écfrasis”. En: Antonio Monegal (comp.) *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, pp. 161-183.
- Ruiz, Jorge Eliécer (1990). “Pedro Gómez Valderrama en la encrucijada de la literatura colombiana”. En: Pedro Gómez Valderrama. *Más arriba del reino. La otra raya del tigre*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. IX-XXIX.
- Ruiz, Jorge Eliécer (1990). “Cronología”. En: Pedro Gómez Valderrama. *Más arriba del reino. La otra raya del tigre*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 359-362.
- Simmel, Georg (2011). *El rostro y el retrato*. Madrid: Casimiro Libros.
- Wilde, Oscar (1985). *Ensayos y diálogos*. Buenos Aires: Hyspamérica, Colección Jorge Luis Borges, Biblioteca Personal.

De la realidad a la ficción, de la literatura al periodismo*

Recibido: 4 de diciembre de 2014 | Aprobado: abril 12 de 2015

DOI: 10.17230/co-herencia.12.22.10

Clemencia Ardila J.**

aardila@eafit.edu.co

Resumen Se propone en este artículo considerar la relación entre literatura y periodismo bajo dos modalidades: como estrategia narrativa, a partir de la configuración de una narradora-reportera, y como motivo temático recurrente en el que el ejercicio del cronista es objeto de reflexiones éticas. Uno y otro caso, se explican y analizan en algunas novelas de los escritores colombianos Laura Restrepo y Juan Gabriel Vásquez.

Palabras clave literatura colombiana, crónica, Laura Restrepo, Juan Gabriel Vásquez.

From Reality to Fiction, from Literature to Journalism

Abstract This paper reflects upon the relationship between literature and journalism from two perspectives: first as a narrative strategy based on the configuration of a narrator-reporter, and second, as a recurring thematic motif in which the exercise of the chronicler is subject to ethical reflections. Both perspectives can be explained and analyzed through several novels written by Colombian authors Laura Restrepo and Juan Gabriel Vásquez.

Key words Colombian Literature, Chronicle, Laura Restrepo, Juan Gabriel Vásquez.

* Este artículo es resultado de la investigación: *Trueque de oficios y discursos narrativos en la literatura colombiana contemporánea*, cuya investigadora principal es Clemencia Ardila J. y los co-investigadores son Carlos Mario Correa S., Ana Cristina Vélez L. y Juan Camilo Suárez R. Esta investigación está inscrita en los grupos *Estudios en filosofía, hermenéutica y narrativas y Comunicación y estudios culturales* de la Universidad EAFIT financiada por la misma Institución. Fecha de inicio de la investigación: enero de 2014, fecha de finalización: diciembre de 2014.

** Doctora en Literatura, Universidad de Antioquia-Colombia. Profesora-Investigadora, Departamento de Humanidades, Universidad EAFIT-Colombia.

La división tradicional entre escritura de ficción y de no ficción ha sido cuestionada (en particular, a partir de los años sesenta del siglo XX) desde distintos frentes de la actividad literaria y cultural por el trabajo de novelistas, periodistas, dramaturgos, historiadores y sociólogos cuyas obras¹ se caracterizan por la combinación deliberada de la veracidad documental con los procedimientos narrativos propios de la literatura de ficción.

Esta situación cobra relevancia y adquiere nuevos matices en el contexto de la literatura colombiana contemporánea en la que puede observarse cómo esta transposición se traduce en una hibridación de géneros, a partir de la cual surge, quizá, una nueva propuesta literaria, una singular manera de dar cuenta de diversas problemáticas sociales y culturales, que reclama ser analizada con el fin de precisar sus características generales.

A tal propósito obedece el análisis que a continuación se presenta de algunas obras de dos escritores colombianos, Laura Restrepo (1950) y Juan Gabriel Vásquez (1973), quienes se destacan en el ámbito nacional e internacional tanto por sus novelas, como por sus crónicas² y, lo más importante, por franquear los límites entre la realidad y la ficción de forma tal que en sus escritos puede observarse la confluencia de técnicas y procedimientos literarios y periodísticos.

De forma explícita, por demás, estos autores declaran servirse de las estrategias propias del periodista en el proceso de investigación que precede a la escritura de sus novelas. Laura Restrepo, quien comenzó a escribir y a dar clases de literatura desde muy joven –17 años–, toma del periodismo el método y la disciplina para recolectar información, documentos y testimonios acerca de una situación, de una persona en particular, de un grupo social. Dice en una de sus entrevistas:

Antes de ser escritora, trabajé como periodista, y antes de eso, hice política durante muchos años y siento que en el proceso de escribir novelas pervive tanto la persona que hizo política como la periodista.

¹ Son casos ejemplares escritores como Truman Capote, Norman Mailer, Tom Wolfe, Gay Talese, Leonardo Sciascia, Ryszard Kapuscinski, Günter Wallraff, Manuel Vásquez Montalbán, Manuel Vicent, Eduardo Galeano, Gabriel García Márquez y Tomás Eloy Martínez; dramaturgos como Rolf Hochhuth y Peter Weiss; historiadores como Jan Myrdal, Georges Duby, Carlo Ginzburg y Ronald Fraser; y sociólogos, antropólogos y sicólogos como Studs Terkel, Oscar Lewis, Miguel Barnet y Oliver Sacks.

² Actividad que ejercen de manera frecuente en periódicos como *El País* de España, *El Tiempo* de Colombia, las revistas colombianas *Soho* y *El Malpensante*, entre otros.

El hecho de escribir pasa por dos fases, la de encerrarme por meses reconcentrada con mis apuntes y mis libros y el computador, pero también, pasa por meses de andar afuera, de viajar, averiguar, preguntar, de meterme en las casas de la gente, de buscar. Eso tiene mucho en común con la tarea del reportero que por ningún motivo dejaría de hacer (Sánchez-Blake, 2001: 59).

Como bien lo señalan sus palabras, su ejercicio de escritora de ficciones no se diferencia de la del reportero en esa primera etapa de recolección de la información. En igual sentido se pronuncia Juan Gabriel Vásquez quien, como cronista y autor de ficción, ha recorrido desde los viajes de Joseph Conrad hasta el frío europeo, pasando por recónditos parajes orientales. Para Vásquez el oficio de la literatura no está exento de investigación y, por eso, del mismo modo en que procede el periodista, procura “que los primeros meses de contacto con un material que me parece novelesco estén bastante anclados en la realidad, cimentados en los testimonios de gente que haya vivido el hecho” (Ospino Pereira, 2010).

Según puede observarse en las declaraciones de estos autores, los procedimientos propios del periodismo nutren su ejercicio como escritores de ficción. Pero tal situación, que por demás es ya un lugar común, no merecería destacarse si no fuera porque ingresa al mundo ficcional como estrategia narrativa, en el caso de Restrepo, y como motivo temático en varias de las novelas de Vásquez. Los apartados que siguen se dedican, en su orden, a cada uno de estos asuntos y serán analizados en las siguientes novelas de estos escritores, a saber: *La novia oscura* (1999) y *Hot Sur* (2012) de Laura Restrepo y en *Los informantes* (2004) e *Historia secreta de Costaguana* (2007)³ de Juan Gabriel Vásquez.

1. Laura Restrepo: ambivalencia referencial

Una de las estrategias narrativas de las que se sirve Restrepo en las dos novelas antes referenciadas –*La novia oscura* (1999) y *Hot Sur* (2012)–, consiste en configurar una voz narradora que se auto representa como reportera e investigadora y que encarna una ambi-

³ Premio *Querty* al mejor libro de narrativa en castellano (Barcelona); Premio Fundación Libros & Letras al mejor libro de ficción (Bogotá) 2007.

valencia referencial particular. De una parte, se omite toda información que permita identificarla más allá de su oficio o su nacionalidad: es una periodista colombiana de la cual no se sabe su nombre ni se conocen datos acerca de su vida. De otra parte, se configura como un personaje cuya función de narratario, de receptor del relato, se hace imprescindible para el desarrollo de la historia narrada y a la que el lector identifica a través de las apelaciones que los personajes le dirigen, por las preguntas que ocasionalmente les hace y por algunos comentarios explícitos que inserta en la historia narrada. Como ejemplo de esta forma de proceder puede citarse la siguiente acotación que hace la narradora de *La novia oscura*: “Como colombiana que soy sé que registro un mundo que permanece en combustión, siempre al borde del desplome definitivo y que pese a todo se las arregla, sólo Dios sabe cómo, para agarrarse con uñas y dientes del borde” (Restrepo, 2012a: 266).

De este modo se establece una doble referencialidad que, de un lado, señala de manera ostensiva hacia la autora misma por efecto de la coincidencia de oficio y origen y, de otro, se le otorga una naturaleza ficcional y un papel en la novela. Esa voz entonces, que en principio bien podría asimilarse a un narrador omnisciente, se distancia de tal caracterización para hacer presencia en el universo ficcional, de manera constante y permanente, como interlocutora, como la persona elegida por los demás personajes para ser la depositaria de su versión de los hechos, para confiarle las circunstancias, acciones y protagonistas de una historia de la que ellos son, las más de las veces, testigos directos. Con esta estrategia narrativa se configura una narradora cuya mayor virtud estriba, pues, en ser una interlocutora. Así lo reconoce en *La novia oscura* cuando afirma:

Todos los Santos, Sacramento, la Olguita, la Machuca y la Fideo fueron narradores extraordinarios, dotados de una asombrosa capacidad para contar sus tragedias sin patetismos y de hablar de sí mismos sin vanidad, imprimiéndoles a los datos la intensidad de quienes, por motivos que aun no comprendo, aceptan confesarse ante un desconocido por el solo hecho de que escribe, o de que es precisamente eso, un desconocido, o quizá por la sola razón de que escucha (Restrepo, 2011: 135-136).

Además de advertir al lector sobre sus informantes y el origen de la historia que narra, sus palabras resultan significativas por la manera en que se homologa la entrevista con el acto de la confesión, el

cual supone la declaración por parte de una persona de una serie de hechos hasta ese momento desconocidos para los demás. Se señala de esta manera cómo la entrevista permite obtener una información inédita y se les otorga, a tales datos, la importancia de una verdad nunca antes revelada. Rasgos pues, que se trasladan por efecto de esta homologación a la novela misma, dado que esta se presenta como producto de una serie de entrevistas, como más adelante se mostrará.

La elección de la reportera en tanto depositaria de tal información resulta también interesante dado que su oficio de escritora parece acreditarla como esa figura de autoridad –moral, jurídica, religiosa–, que culturalmente se asocia a la persona idónea para recibir ese voto de confianza. Asunto que adquiere mayor relevancia si se lee a la luz de la jerarquía que en el contexto de la historia narrada le asigna la narradora a quien tiene un dominio de la palabra, como es su caso. La actitud de Sacramento frente a una de sus explicaciones, le suscita el siguiente comentario: “Entre más le hablaba más me enredaba y más mágicas le parecían mis palabras, que escuchaba hipnotizado como si fueran dichas en lenguas arcaicas” (Restrepo, 2011: 31). El asombro y embeleso tiene como resultado, según declara la narradora pocos renglones después, una nueva concepción de la literatura por parte de este personaje quien desde ese momento tiene “la convicción de que la literatura es una modalidad de conjuro y que puede develar cosas secretas” (32).

Nuevamente la naturaleza mágica de las palabras y su poder de revelación se enuncian para dar cuenta de una concepción acerca del escritor, cualquiera sea el género que este practique, según la cual posee un estatus cuasi divino y lo signa como el responsable de comunicar lo que otros no pueden decir o no están en capacidad de hacerlo.

El poder de la escritura se destaca así como un criterio que permite establecer jerarquías sociales en términos de los conocimientos y destrezas que se posean.

Pero, valga aclarar, que si bien esa narradora se sirve de un saber testimonial, no por ello restringe su imaginación para re-crear un hecho con todo lo que este implica en términos de los escenarios, las circunstancias, los sentimientos y hasta los pensamientos y dudas que suscitó en su momento. El relato de la despedida de Sacramento y Sayonara demuestra esta manera de proceder. Dice la narradora de *La novia oscura*:

La niña se quedó parada en medio del atardecer, que esa vez acontecía sin pena ni gloria en torno a un sol invisible que despedía tonos de gris y marrón, y observó la figura menuda de Sacramento que se alejaba, bordeando la malla de la *Tropical Oil Company*, hacia el punto en que los matorrales se tragaban el camino, porque ahí terminaban los predios del pueblo y se abrían las selvas del Carare-Opón (Restrepo, 2011: 62).

La escritora de ficciones toma el lugar de la periodista para hacer de un suceso real, un hecho ficcional y, a partir de su comprensión de esa realidad, re-crea una experiencia de mundo, configura una trama y le otorga sentido a un universo posible. La figura del narrador omnisciente, que todo lo sabe y todo lo cuenta, es la que se escucha en este fragmento. Otra es la situación cuando se reproducen los diálogos, las conversaciones de las que participa el personaje de la reportera:

–Pensar que fui yo mismo quien la llevó a La Catunga –me dice–. No se pueden contar las noches de sueño que me robó ese arrepentimiento.

–La llevaste por decisión de ella –le digo.

–Durante años pensé que hubiera podido disuadirla ese primer día en que todavía estaba tan niña y tan recién llegada. Hoy sé discernir que no era así.

–Todo estaba escrito –expele el humo de su Cigalia Todos los Santos– (Restrepo, 2011: 17).

Como puede observarse en los dos fragmentos citados, el tránsito de la tercera persona, *la niña*, a la primera, *yo*, y del discurso indirecto al directo, son las marcas discursivas que señalan esa doble configuración de la narradora: como informadora de una historia, la de Tora y Sayonara, en este caso; y como otro personaje que participa, no de dicha historia, sino de la que se desarrolla en el momento presente: la historia de cómo se evoca, se narra, se explica y se justifican los hechos, y, lo más importante, cómo se le comunican a ese personaje-reportera.⁴ La función y la participación de la reportera en el proceso de configuración de la trama novelesca hacen parte

⁴ Es necesario precisar que el doble papel de narradora y narrataria se realiza en dos instancias diferentes del relato, esto es, en el primer caso, esa voz se sitúa en lo que con Genette (1989) se denomina nivel de la narración, mientras al segundo, corresponde el nivel de la historia pues es ya un personaje que actúa en la ficción.

de la trama misma y como tal se explica y enuncia en la novela al presentar la obra como producto de su labor.

En efecto, en correspondencia con esta caracterización de la narradora en tanto narrataria que informa, la historia se presenta como producto de un minucioso proceso investigativo en el que las entrevistas a los personajes protagonistas, la revisión de documentos y la visita a los escenarios donde se desarrollan los hechos, resultan esenciales para armar la trama novelesca. Así, por ejemplo, varios de los apartados de *Hot sur* tienen como subtítulo “Entrevista con Ian Rose” y continuamente se encuentran acotaciones que preceden a la voz del personaje: “me dice”, “me pregunta”, “me comenta”, “me advierte” o, de manera excepcional, reproduce un fragmento del diálogo entre la reportera y su entrevistado:

–Y si las requisas son tan intensas –le pregunto yo a Rose–, ¿cómo fue posible que la Muñeca se escondiera ese informe entre el seno?
–Dicen que Neptuno está sembrado de diamantes –me responde–.
¿No le ha llegado ese chisme?
–Hasta donde yo sé, en Neptuno sólo sopla el viento –le digo (Restrepo, 2012: 321).

De manera similar procede la reportera que investiga la vida de Sayonara en *La novia oscura*, pero a cambio de subtítulos, introduce anotaciones que señalan a la entrevista ya no sólo como estrategia narrativa a través de la cual se estructura la novela y se le otorga verosimilitud, sino también como el origen de la novela misma. Dice, por ejemplo, después de un episodio donde le ayuda a uno de sus informantes a buscar una vieja moneda:

A partir de ese momento Sacramento me miró distinto. Apareció en sus ojos esa pizca de perplejidad y de recelo que hizo posible, creo yo, la existencia de este libro, porque de ahí en adelante no se atrevió a guardarme secretos, como si yo fuera la sibila y lo supiera todo antes de que me lo contara (Restrepo, 2011: 31).

Los documentos de todo tipo –noticias, manuscritos, diarios personales– y los testimonios de quienes participaron como protagonistas o simples testigos de los hechos son pues las dos fuentes de información que de manera reiterada se referencian en las novelas de Restrepo para acreditar el conocimiento del que hace gala la na-

rradora y legitimar su ejercicio en cuanto tal. Pero la importancia de tales fuentes va más allá de estos propósitos ya que juegan un **papel** determinante en la configuración de los personajes protagonistas de la historia narrada. Dichas protagonistas, Sayonara y María Paz, en el caso de las dos novelas de Restrepo analizadas, *La novia oscura* y *Hot Sur*, respectivamente, no están al alcance de la narradora, no las entrevista y solo las conoce a través de las palabras de quienes sí compartieron con ellas los hechos que constituyen la trama. Así lo aclara cuando afirma, por ejemplo, que: “Hablo a tientas de todo esto porque a Sayonara no llegué a conocerla personalmente. Supe los pormenores de su historia a través de los relatos y recuerdos de su gente, en particular de Todos los Santos” (Restrepo, 2011: 135). Con María Paz la situación es un poco diferente, porque esta escribe su autobiografía en la cárcel y la periodista tiene acceso a tal manuscrito, pero este documento se complementa, igualmente, con el saber testimonial.

Ahora bien, la posibilidad que le otorga la narradora a los personajes del relato para que sean ellos quienes cuenten la parte de la historia que conocen, resulta interesante en el contexto de *Hot Sur* por sus implicaciones formales. En esta novela se multiplican los estratos narracionales⁵ y se establece una suerte de juego narrativo en el que la voz principal, la de la reportera, cede la palabra a los otros para que sean ellos quienes den testimonio directo de sus percepciones, sentimientos y explicaciones sobre los hechos y la vida del personaje y, estos, a su vez, hacen lo propio. Vale anotar que esta estrategia responde al papel de investigador policíaco que asume el personaje de Ian Rose en su afán de esclarecer la muerte de su hijo y, por tanto, realiza numerosas entrevistas, las mismas que después referirá a la reportera-narradora de la novela. Situación que implica, en este caso, la duplicación de esa figura ambivalente que emula al reportero y cumple funciones de narrador y de narratario y que párrafos atrás se señaló como propia de Restrepo. Así, la narradora reproduce el relato de María Paz, el de Cleve y el de Ian Rose y este último contiene, entre muchos otros, los del abogado, Pro Bono, el de Ming, el editor, el de la señora Socorro, la amiga de María Paz.

⁵ Los estratos narracionales se definen a partir de un estrato primario en el que se sitúa un narrador que no participa en la historia narrada, mientras a los personajes que actúan en el relato y asumen momentáneamente el rol de narradores, les corresponde, según sea el caso, un estrato de segundo, tercer o cuarto nivel.

Pero la cadena de interlocutores no termina ahí: Pro Bono reproduce la voz de María Paz, Ming la de Cleve y Socorro las de Bolivia y María Paz. Con esta manera de proceder, esas voces que se escuchan por interpuesta persona, resuenan de manera similar y solo su nombre las distingue.

Sin embargo, esta suerte de uniformidad estilística que efectúa la narradora, se compensa, en el caso específico de *Hot sur*, por el hecho de que en el relato se insertan dos documentos particulares: el diario de Cleve y el relato autobiográfico de María Paz. Sus autores son los protagonistas de la historia de amor que se desarrolla en medio de la trama policiaca y tienen, además, cercanía con la literatura, pues Cleve es autor de una novela gráfica exitosa y se desempeña como tallerista en la cárcel donde María Paz paga condena y ella, por su parte, es una escritora amateur que cumple con un ejercicio de clase con la esperanza de que su vida se convierta en novela. Hacen parte de ese selecto grupo que trabaja con la palabra, y en cuanto tales se les cede la palabra.

En esa dirección, valga señalar que la configuración de la voz narrativa en estas dos novelas de Restrepo, a pesar de que comparten rasgos comunes —su papel como interlocutoras-informadoras-reporteras—, no incide de igual manera en la configuración de la dimensión referencial del texto, es decir, en la relación que por mediación del texto se establece entre el hombre y el mundo (Ricœur, 2006a: 16). La dimensión referencial de la narración de ficción tiene como punto de partida el mundo de la acción: este es su referente primero y funciona como anclaje de la ficción a la realidad. Anclaje al que acudirá el lector posteriormente para efectuar la referencia interceptada por efecto de configuración de la trama. Se instaura así, en un segundo momento, una referencia no ostensiva y, sin embargo, con pretensiones de re-describir la realidad, pero ya a un nivel más profundo y primordial: “el ser-en-el mundo”, el “poder-ser” de un mundo posible. Por último, corresponde al lector efectuar la referencia y, lo más importante, hallar la zona de intersección entre el mundo del texto y el suyo propio, el mundo del lector, en aras de configurar una co-referencia del texto (Ricœur, 2006b).

Con el fin de establecer cómo desde el universo ficcional se invita al lector a iniciar ese diálogo con la realidad empírica es importante tener en cuenta, en el caso particular de *La novia oscura*, la naturaleza real y existente de la que se quiere dotar a varios de los

componentes de la novela. En primer lugar, hay que señalar el trasfondo histórico del tema de la novela que vincula la historia narrada con dos situaciones socio-políticas de la Colombia de los años 30 del siglo XX: la problemática en torno al ejercicio de la prostitución en una zona petrolera y lo acaecido durante la denominada “huelga del arroz” que inician los trabajadores de la *Tropical Oil Company* en 1933. Un segundo elemento, ya antes señalado, tiene que ver con la configuración de los personajes como informantes que poseen un saber de primera mano por su calidad de protagonistas y testigos de estos dos sucesos. En tercer lugar, debe tenerse en cuenta el estatuto de verdad que, como ya se mostró, se le asigna a ese saber testimonial en la novela. Por último, es determinante la auto-representación de la narradora, en su papel de periodista, como artífice de la re-construcción de los hechos y de la novela misma. Todos estos factores en conjunto generan un efecto de realidad que implica acortar la distancia entre el mundo posible de la novela y el mundo empírico y, lo más importante, entre la escritura de ficción y de no ficción o, para ser más precisos, entre la novela y la crónica. Como consecuencia, bien podría decirse que la percepción del lector acerca de la historia narrada participa de esa doble naturaleza y que, por tanto, el pacto ficcional se minimiza, pues las correlaciones que establece entre ese universo posible y la realidad social y política de Colombia adquieren tal fuerza que el efecto de realidad es superior al ficcional mismo. La ambivalencia referencial que párrafos antes se anotó como rasgo propio de la narradora, se hace extensiva, entonces, a la novela misma. Situación que Restrepo describe en los siguientes términos: “Hay quienes dicen que lo que yo escribo es periodismo fantástico, los hechos los tergiverso, los cambio, los aumento hasta volverlos literatura y ese es un vicio que me apareció desde que trabajaba de periodista” (Ospino Pereira, 2010).

Ese proceso de transformación hiperbólica a la que se refiere Restrepo se presenta de manera más contundente en *Hot Sur*. El tema, si bien refiere una situación social y política como lo es la problemática de los inmigrantes latinos en Estados Unidos, particularmente de las mujeres que van tras el sueño americano, se trama en una historia policiaca plagada de referencias y símbolos religiosos, de intrincadas peripecias y enigmas a resolver. Los personajes, por su parte, replican el papel de la reportera como investigadora y escritora, y por efecto de tal proceso de creación ingresan al universo

ficcional otras voces y otras modalidades narrativas —el diario y la autobiografía—, que contribuyen a la naturaleza híbrida de esta novela. Por último, el papel de la narradora-reportera se circunscribe a algunas preguntas y pocos comentarios de naturaleza explicativa por lo cual su presencia en la trama no es tan ostensible. De esta manera, el tema, los personajes y la voz narrativa pasan por un proceso de configuración en el que la imaginación creadora juega un papel primordial para inscribirlos en un universo ficcional.

Resta anotar que la estrategia de la que se sirve Restrepo en estas dos novelas para configurar la voz narrativa, se observa también en *La isla de la pasión* (1989) y *Dulce compañía* (1995).⁶ Obras en las que el papel de la narradora-reportera cobra un protagonismo semejante al que tiene en *La novia oscura*. La naturaleza histórica de los sucesos que se traman en ellas es, quizá, un factor determinante para este modo de proceder que, como ya se vio, se adelanta con la intención de divulgar y denunciar situaciones sociales y políticas de gran impacto, según le corresponde a la literatura y al periodismo.

En *La isla de la pasión* la investigación de documentos oficiales y la búsqueda de fuentes de información se presentan como parte de la trama misma, propia del quehacer de la cronista en su empeño por desentrañar el misterio que rodea a Clipperton y sus habitantes a principios del siglo XIX. Así lo atestigua la narradora-periodista:

Busco huellas de la vida que llevó el teniente Secundino Ángel Cardona Mayorga. De la vida que llevó y que lo condujo, al final, a Clipperton. He encontrado una fotografía suya, que tengo sobre mi escritorio. También un documento invaluable para seguirle los pasos, el dossier completo de su expediente militar, desde que entra al servicio hasta que muere (Restrepo, 1989: 134).

De este modo, los lazos que existen entre la escritura de ficción y la de no ficción, adquieren nuevos matices en el contexto de la obra de esta escritora colombiana.

⁶ En otras obras de esta autora la voz narrativa posee otras características: en *Leopardo al sol* (1993) se configuran los vecinos de los Barragán como los narradores que informan acerca de la guerra entre familias, a un interlocutor no identificado cuyas intervenciones se reducen a enunciar preguntas concretas sobre los hechos. *La multitud errante* (2001), tiene como narradora a una mujer que informa al lector su afición por la escritura, pero que en ningún momento, ni sus acciones ni sus rasgos la definen como periodista. En *Delirio* (2004) se multiplican las voces narrativas y el relato llega al lector por boca de Aguilar, Agustina y el Midas. El personaje principal de *Demasiados héroes* (2009), Lorenza, es una periodista, pero la novela no utiliza como estrategia compositiva la investigación periodística y la reportería como fuente de información sobre los sucesos y los personajes.

2. Juan Gabriel Vásquez: los dilemas éticos del cronista

La caracterización de un personaje como escritor-periodista constituye un motivo temático (Tomashevsky, 1980) recurrente en las novelas de Vásquez. Estos personajes dan cuenta de episodios de la historia de Colombia, –desde finales del siglo XIX hasta la última década del siglo XXI–, y su ejercicio profesional responde al contexto socio-cultural que les es propio. Gabriel Santoro, el narrador de *Los informantes* (2004), es un reportero y cronista egresado de una facultad de comunicaciones que escribe su novela en la década de los 90 y se ocupa de investigar acerca de las llamadas listas negras que circularon en el país durante la Segunda Guerra Mundial. En *Historia secreta de Costaguana* (2007), los personajes, Miguel y José Altamirano, padre e hijo respectivamente, dan testimonio de la situación política de Colombia a finales del siglo XIX y la separación de Panamá en 1903. Cabe preguntarse, entonces, por el propósito formal y semántico que acompaña a tal disposición de los personajes protagonistas de estas obras, donde se presenta la figura del cronista bien como personaje, ya como narrador y autor de la novela.

Una primera respuesta, que no por obvia debe dejar de enunciarse, es su contribución al efecto de verosimilitud del relato, pues a todas luces este resulta más creíble si el narrador es testigo directo de los hechos, como en el caso de José Altamirano en *Historia secreta de Costaguana*: “Todo lo que les cuente a ustedes estará dirigido a explicar y explicarme, eslabón por eslabón, la cadena de sucesos que provocó el encuentro al que mi vida estaba predestinada” (Vásquez, 2007: 14). O, en su defecto, recoge el testimonio de quienes participaron en ellos, como lo hace Santoro en *Los informantes*: “no he podido interrogarlo a él [al padre] para escribir este libro, y he tenido que valerme de otros informantes” (Vásquez, 2004: 61).

Como puede observarse en estos dos fragmentos, los narradores se presentan a sí mismos como los autores del texto y, desde tal estatuto, justifican la investigación de documentos que precede a la escritura, los reportajes, las noticias de los periódicos, los telegramas, grabaciones y cartas que se citan y se transcriben con el fin de configurar la historia narrada y poblar ese universo posible. Son, dicho de otro modo, estrategias en pro de la estructura compositiva de las novelas. Tales fuentes, por supuesto, se presentan de manera

explícita como origen de la narración. A partir de ellas, como bien lo afirma Santoro, se reconstruye un suceso. Dice, por ejemplo:

Mientras escribo compruebo que en el curso de varios meses se han acumulado sobre mi escritorio, más que las cosas y los papeles que necesito para reconstruir la historia, las cosas y los papeles que *prueban la existencia* de la historia y que pueden corregir mi memoria si fuese necesario (Vásquez, 2004: 94).

Estas palabras son significativas por cuanto muestran, en primer lugar, la intención que acompaña al escritor como cronista de un suceso histórico y, segundo, el énfasis sobre la naturaleza verdadera de lo consignado en la novela que se presenta como producto de una investigación documentada en fotografías, cartas y recortes de periódicos de la época aportados por sus informantes. No ocurre igual en *Historia secreta de Costaguana* dado que su narrador, si bien refiere documentos históricos, se sirve de manera predominante del relato del padre y de sus propias experiencias. Así, anota que su “labor de arqueólogo familiar [...] se basa, de vez en cuando, en documentos tangibles” (Vásquez, 2007: 51).

Con ello salva su responsabilidad en caso de omisión o tergiversación y, al tiempo, justifica la inclusión de percepciones subjetivas sobre los sucesos narrados.

Las diversas fuentes de información antes relacionadas hacen parte de la estructura compositiva de las novelas e ingresan a ellas como discursos ajenos, voces que aportan un saber testimonial que, de nuevo, contribuye a generar un efecto de verosimilitud. Efecto que en el caso de Altamirano se construye desde su percepción y valoración de los hechos, pero que en Santoro trata de acusar objetividad. En *Los informantes* los discursos de los otros personajes no se presentan bajo la égida del narrador y a diferencia de Restrepo, cada uno de ellos se identifica por un estilo, por una sintaxis y un léxico particular. Su estatuto se marca además con la inclusión de las preguntas seguidas de su respectiva respuesta, de forma tal que los textos aparecen como la inserción de una entrevista realmente efectuada: “*¿Se llamaba Sara Guterman, había nacido en el 24, había llegado a Colombia en el 38? Sí, todo era correcto*” (Vásquez, 2004: 28; en cursiva en el original). Además, el narrador entrecomilla las palabras de sus informantes y señala con los títulos de los capítulos

—por ejemplo: “La vida según Sara Guterman—”, que lo que sigue corresponde a sus testimonios.

La configuración del personaje como escritor-periodista impacta también la estrategia narrativa de las dos novelas que, de acuerdo con tal estatuto, se cimienta en la presencia de una voz en primera persona que se representa a sí misma en el ejercicio de escribir un relato sobre un suceso de la historia de Colombia. Altamirano lo anuncia prontamente en el segundo párrafo: “comienzo a escribir con todos los diarios londinenses (sus letras microscópicas, sus columnas abigarradas y estrechas) sobre el cuero verde de mi escritorio” (Vásquez, 2007: 13); mientras que la declaración de Santoro se presenta como conclusión de la narración de lo sucedido en 1946: “Cerré el cuaderno, como si me supiera este libro de memoria, y empecé a escribir sobre el corazón enfermo de mi padre” (2004: 261). Más allá de la función de apertura de la historia y de establecer un efecto de circularidad en la trama que respectivamente tienen estos comentarios de los narradores, estos resultan interesantes por el movimiento autoconsciente y autorreflexivo que acompaña su discurso, por manifestar un saber sobre sí mismos como narradores de una historia, por llevar a cabo un ejercicio juicioso y razonado de su oficio. De esta manera, estas dos novelas adquieren un carácter metaficcional y, en cuanto tales, se ofrecen como ficciones que hablan de la ficción, que revelan las claves de su composición y muestran abiertamente una postura sobre la creación literaria. El discurso de los narradores en ambas novelas presenta sus preocupaciones y disquisiciones acerca de la escritura, sobre su función en la sociedad y la responsabilidad del escritor frente a la misma. Asuntos todos ellos que aportan las claves para comprender su incidencia en la composición de la obra y, lo más importante, sobre la proposición de mundo (Ricoeur 2006b) que se comunica al lector acerca de la relación entre literatura y periodismo, entre el ejercicio de un escritor de ficciones y un cronista que se establece en las dos novelas.

Los personajes de *Historia secreta de Costaguana*, Altamirano padre e hijo se configuran, el primero como periodista, y el segundo se auto-representa como autor de las memorias que constituyen la novela. Como narrador-autor dicho personaje critica la práctica profesional de su progenitor pues “lo que representaba en las crónicas [...] era más una distorsión, una versión [...] de la realidad panameña”

(2007: 105). Tal versión de los hechos es producto de un proceso que se describe de la siguiente manera:

La realidad panameña entraba por sus ojos como una vara de medir las aguas de la orilla: se doblaba, se quebraba, se doblaba al principio y se quebraba después, o viceversa. *Refracción* se llama el fenómeno, según me lo explican las personas más competentes. Pues bien, la pluma de mi padre era el más grande lente refractor del Estado Soberano de Panamá (Vásquez, 2007: 106).

A consecuencia de esta manera de actuar, aclara el narrador, se genera un “efecto refractor del periodismo”, que transforma y presenta los hechos según las conveniencias, en este caso, de los contratistas que administran la construcción del Canal y envían dichas crónicas a sus socios en Francia. Así, por ejemplo, cuando se presenta una epidemia de fiebre amarilla de la que sobrevivieron pocos, el cronista Altamirano, aunque no niega la presencia de la enfermedad, afirma que “una o dos muertes, sobre todo de obreros que antes venían de Martinica o de Haití, no deben generar alarmas injustificadas” (2007: 138).

Falsear los hechos, minimizar la gravedad de la situación y omitir datos se denuncian como acciones propias de un periodista que ‘alquila’ su pluma y sirve como promotor de operaciones que rayan con la ilegalidad. Pero más allá de esta crítica a este ejercicio poco ético de la profesión del periodista, lo que interesa destacar acá es cómo a partir de dichos rasgos se establece una diferencia entre el cronista y el escritor de ficciones. Lo que se acusa en el primero como un defecto, se considera en el segundo una prerrogativa que le otorga autonomía y capacidad creativa. Ese narrador-autor hace ostentación de su poder como demiurgo del relato, de su libertad para presentar los hechos como desee, incluso cuando estos realmente han sucedido y poseen un carácter histórico. Su osadía llega a tal punto que desafía a los historiadores, como puede observarse en el siguiente comentario explícito y directo cuya naturaleza se señala con los paréntesis:

(Sí, queridos historiadores escandalizados: las vidas ajenas, aun las de las figuras más prominentes de la política colombiana, también están sujetas a la versión que yo tenga de ellas. Y será mi versión

la que cuente en este relato; para ustedes lectores, será la única. ¿Exagero, distorsiono, miento y calumnio descaradamente? No tienen ustedes manera de saberlo) (Vásquez, 2007: 89).

De acuerdo entonces con el narrador, los límites entre el cronista y el escritor se demarcan en cuanto a la sujeción a la realidad y objetividad que debe acompañar al primero, y a la invención y subjetividad de la que puede hacer gala el segundo. Mientras al periodista le cabe la responsabilidad de informar la verdad, de investigar y aportar pruebas, de transmitir una información confiable, de sopesar la incidencia de sus palabras en el público, al literato estas cuestiones no tienen por qué preocuparle de la misma forma. Sus asuntos son la verosimilitud, mostrar su interpretación de hechos y situaciones y, dado el pacto ficcional, sabe que su lector asume su discurso como tal y, que, por tanto, no tiene por qué respetar la facticidad de los hechos, así estos se refieran a una realidad verificable.

Tales diferencias son ya un lugar común cuando se trata de delimitar el ejercicio profesional de cronistas y literatos y, sin embargo, en esta novela de Vásquez cobran vigencia por cuanto sirven al propósito, como ya se mostró, de señalar la función y la responsabilidad de cada uno de estos actores en la sociedad, dado que el mencionado efecto refractor, que se acepta y asume como una modalidad de la ficción, puede llegar a incidir en decisiones que afectan a una comunidad cuando la información se manipula con fines particulares por los periodistas. Para comprobar su postura, el narrador da cuenta de cómo, pasados los años, se acusa a Miguel Altamirano como uno de los responsables de la debacle financiera de muchas familias panameñas porque en sus crónicas “habían ‘mentido, engañado y defraudado’ al público en sus informes” (Vásquez, 2007: 171). Contrario a lo que podría pensarse, antes que condenar la función del cronista y exaltar la del novelista, el narrador dirige su mirada crítica hacia la escritura misma y concluye, entonces, que “la realidad es frágil enemigo para el poder de la pluma [...] cualquiera puede fundar una utopía con sólo armarse de buena retórica” (2007: 105). A tal punto llega la potestad de las palabras que bien puede postularse que existe una “realidad real como criatura de tinta y papel” (105). De cualquier manera, sea desde el periodismo o desde la literatura, toda representación en la que medie el lenguaje es ya una re-creación y en esta medida las fronteras entre el cronista y el novelista se dilu-

yen. Esta postura adquiere nuevos matices en *Los informantes*, donde la relación entre literatura y periodismo es, de nuevo, objeto de reflexión de parte de su narrador.

Santoró, el narrador-escritor, se presenta como un cronista de largo aliento y la novela es su segundo libro acerca de hechos históricos, o para ser más precisos, es la segunda parte de *Una vida en el exilio*, reportaje publicado en 1988, que igualmente trataba el tema de la inmigración alemana en la década del 40 del siglo XX. Para mayor credibilidad, se transcribe en las primeras páginas de la novela el primer capítulo⁷ de dicho libro al que le antecede el siguiente comentario del narrador:

No sé en qué momento me pareció evidente que la experiencia de Sara Guterman sería la materia de un libro escrito por mí, ni cuándo esa epifanía me sugirió que el oficio prestigioso de cronista de la realidad estaba diseñado a mi medida, o yo a la suya. (No era cierto. Fui uno más en ese oficio que nunca es prestigioso; fui una promesa incumplida, ese delicado eufemismo.) (Vásquez, 2004: 27).

La diferencia de percepciones del narrador que se observa en este fragmento se marca discursivamente: la primera parte del enunciado da cuenta de lo que pensaba antes de publicar ese primer libro; lo que se encierra entre los paréntesis es su evaluación acerca de aquella primera incursión periodística. Considerar el oficio como prestigioso y a la crónica como el género periodístico más adecuado a sus capacidades era la visión del mundo, quizá ingenua e idealista, del novel escritor. Pero la experiencia le enseñó que la crónica no es un género que otorga notoriedad y que él tampoco es un buen cronista. La pobre recepción del libro, las críticas negativas que recibió de su padre sobre la precariedad del contenido y la pobreza de su prosa y, lo más importante, la certeza que él tiene de que lo que allí se consignó no eran más que “palabras hipotecadas” (Vásquez, 2004: 44), son algunas de las razones que explica con detalle el narrador en las páginas del primer capítulo.

La situación, en esta su segunda experiencia como escritor no parece ser muy distinta, por lo menos en lo que atañe a su deuda

⁷ De este modo, se genera un campo de referencia interno (Harshaw, 1997) que se pretende intertextual, pero que en realidad adquiere una naturaleza autorreferencial ya que tiene como propósito contextualizar e iniciar la historia que a continuación se narrará.

con aquellas personas que entrevistó en el curso de su investigación. Sin embargo, la diferencia estriba en el reconocimiento de su papel, primero como protagonistas o testigos de una historia y, luego como colaboradores en la reconstrucción de la misma. El narrador lo enuncia de manera explícita en el siguiente comentario: “en el título del libro, *Los informantes*, estaba contenida ella [Sara Guterman]”. Y continúa a renglón seguido: “tanto como mi padre, aunque la información que cada uno había dado fuera de naturaleza distinta” (265). Esta doble referencialidad del título obedece a la diferencia que en el desarrollo de la historia narrada se establece entre quienes con su información contribuyen a re-construir una historia, de manera libre y con el interés de colaborar en el esclarecimiento de los hechos, y aquellos otros que actúan tras bambalinas y sirvieron como delatores al propósito del gobierno colombiano de la época de colaborar con los Estados Unidos en la configuración de las denominadas ‘listas negras’ de ciudadanos alemanes.

Los personajes de la novela hacen parte de uno de estos dos grupos: en el primero se ubican Sara Guterman y Enrique Deresser, quienes aportan datos acerca de las acciones del padre del narrador en el pasado y días antes de su muerte, respectivamente; del segundo hace parte el padre, Gabriel Santoro, responsable de la inclusión en la lista negra del padre de Deresser con todas las consecuencias económicas, sociales y familiares que esto implicó.

Pero también es posible catalogar en este segundo grupo a Angelina, la novia del padre en sus últimos días. Es ella quien revela en un *talk show* el secreto de su amante y expone públicamente sus remordimientos por la delación y su deseo de obtener el perdón del amigo que no ve hace más de treinta años.

Acción, por demás, que desde la perspectiva crítica del narrador, no es ajena a su oficio de cronista. Él también ha sido acusado por su padre de trasgredir los límites entre lo privado y lo público, de exponer la vida íntima de las personas, de hacer de ellas un espectáculo para los demás: “La memoria no es pública, Gabriel. Eso es lo que ni tú ni Sara han entendido. Ustedes han hecho públicas cosas que muchos queríamos olvidadas. Ustedes han recordado cosas que a muchos nos costó mucho tiempo perder de vista” (Vásquez, 2004: 74).

¿Se acusa de esta manera a los periodistas de desconocer las consecuencias que de su publicación se deriven? ¿Se afirma acaso que

el interés del cronista por su comunidad está cifrado únicamente en la obtención de una historia que le otorgue prestigio a su pluma? El asunto, como lo demuestra la novela, no es tan simple y debe ser analizado desde dos frentes: el de la recepción y el de la creación, desde el público lector y desde el autor del texto.

En cuanto a la recepción del público, debe anotarse que el narrador no desconoce el costo que pagan todos los actores involucrados –los protagonistas de los hechos, los informantes, el escritor mismo y la sociedad en general–, después de la publicación de un informe, como en el que esta novela se pretende construir; por el contrario, el narrador de manera reiterada inserta reflexiones al respecto, sobre todo en el primer y el último capítulo de la novela que hacen las veces de introducción y epílogo, donde el narrador da cuenta del proceso completo de composición de la novela: su origen, la escritura con sus vicisitudes y, lo más singular, su recepción por parte del público. Esta acción de dar cuenta de la recepción de su primer libro, de un lector en particular y de sí mismo, es uno de los asuntos centrales del final de la novela, titulado “Posdata 1995”, cuyo inicio dice: “Un año después de terminarlo publiqué el libro que usted, lector, acaba de leer” (Vásquez, 2004: 264). Un asunto pocas veces ficcionalizado y que en esta obra de Vásquez da pie a una serie de disquisiciones acerca de la postura ética que debe acompañar al cronista.

En efecto, a lo largo de la novela este manifiesta los conflictos éticos que le generan el uso y la divulgación de asuntos privados como los que constituyen el tema de la novela.

Para este periodista, de manera similar a como se señaló en la obra de Restrepo, las entrevistas emulan la confesión y, más precisamente, la que acompaña un proceso jurídico, pues considera que “los intercambios acaban por ser lo más parecido a un interrogatorio forense” (Vásquez, 2004: 28). Sin embargo, a diferencia de las narradoras-reporteras de Restrepo, reconoce que tanto su oficio de periodista como “una especie de compulsión interna” lo hacen proclive a “violiar secretos, a contar cosas que me habían confiado, a interesarme en los demás como un amigo cuando en el fondo los estoy entrevistando como un vulgar reportero” (Vásquez, 2004: 32-33). Situación que páginas más adelante reitera cuando afirma que: “Es probable que al hacerlo [al publicar] viole varios principios de la discreción, de la confianza, de las buenas maneras. Es muy probable”

(222). Cabe preguntarse entonces por qué a pesar de ser consciente de que transgrede ciertas normas sociales, se empeña en publicar sus crónicas.

La respuesta bien puede enunciarse en términos de la responsabilidad social que para él tiene el oficio de cronista. Una historia no existe hasta que no se configura como tal y es esta, precisamente, la tarea del cronista: “darle forma a la vida de los demás, robar lo que les ha pasado, que siempre es desordenado y confuso, y ponerle un orden sobre el papel” (Vásquez, 2004: 32). Función que se reitera páginas más adelante como la labor que sucede a la investigación minuciosa que precede a la escritura: “me sentaría frente al dossier del caso, de mi caso, e impondría el orden: ¿no era éste el único privilegio del cronista?” (2004: 34). Esa función de otorgar orden bien puede ser entendida como dotar de sentido a ese amasijo de hechos, opiniones y sentimientos que caben en un relato testimonial ya que la escritura se concibe como “un pulso contra la entropía”,⁸ como “un intento de que el desorden del mundo, cuyo único destino es siempre un desorden más intenso, fuera detenido, puesto en grilletes, por una vez derrotado” (34). Esa lucha contra la incertidumbre que supone la multiplicidad de informaciones acerca de una situación es, según el narrador, la principal ocupación del escritor. Sea que los hechos tomen la forma de una crónica o de una novela, lo importante es que la narración presente una versión en la que “los hechos significan algo, algo que no necesariamente viene dado” (95). La tarea del cronista, tanto como la del novelista, no se circunscribe pues a transcribir un testimonio; su labor supone la comprensión de los hechos, de las acciones y sus intenciones; la co-relación de versiones, la interpretación de la información y, por supuesto, su configuración en un texto que comunique todo esto. Se revela así que el interés por las vidas ajenas obedece a propósitos que si bien en principio pueden ser personales, trascienden hacia la sociedad e impactan en su configuración y comprensión.

Queda claro, entonces, que el estatuto de informante que a sí mismo se confiere el narrador, cuando precisa por qué se decidió a

⁸ Para Vervaeke la metáfora de la entropía en este libro de Vásquez, se relaciona “con una de las interpretaciones posmodernas más pesimistas del mito del apocalipsis” y, por tanto en la novela pueden observarse dos de los rasgos propios de los denominados “textos apocalípticos”: “por un lado, el afán de descubrir y comprender una serie de hechos pasados y, por el otro, la búsqueda de la manera adecuada de trasladar al papel dicha indagación” (2012: 31).

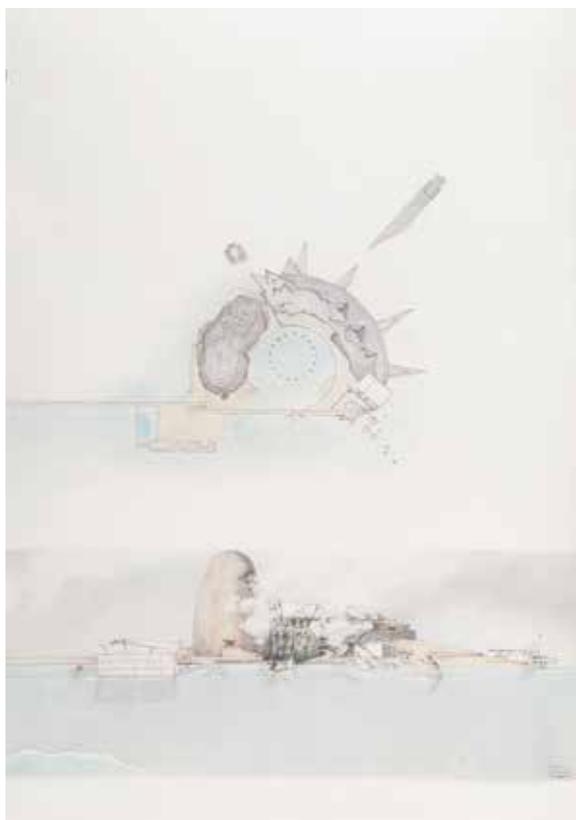
“la redacción de este informe” (Vásquez, 2004: 15), la novela misma, obedece al hecho de que a su texto lo acompaña la intención, no sólo de subsanar las falencias del libro anterior, sino sobre todo de dar cuenta de un proceso que involucra a la sociedad en general. Esta nueva crónica sobre el tratamiento injusto del que fueron víctimas los inmigrantes alemanes en los años cuarenta del siglo XX debe dar cuenta de la participación no solo del gobierno colombiano, sino también de la colaboración de algunos de sus ciudadanos. De este modo, en esta novela de Vásquez se presentan puntos de vista disímiles frente a la responsabilidad social del periodista y se ofrece una respuesta frente a su responsabilidad social que bien puede sintetizarse en los diversos papeles que como autor de una crónica, una novela, asume el narrador: “Soy sucesor, soy ejecutor y soy también fiscal, pero antes he sido archivista, he sido organizador” (2004: 95). Cada uno de ellos corresponde, en su orden, a su estatuto de hijo, de escritor, de ciudadano, de periodista y, por supuesto, de cronista.

Papeles, además –así lo propone la novela–, que deben reunirse y hacerse uno solo, en la figura del escritor, sin importar si se trata de un literato o de un cronista ■

Referencias

- Genette, Gérard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Harshaw, Benjamín (1997). “Ficcionalidad y campos de referencia”. En: Antonio Garrido Domínguez (ed.). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco libros.
- Ospino Pereira, Saulo (2010). “Laura Restrepo”. Disponible en: <http://goo.gl/7hqc81> (Recuperado: 16 de octubre de 2014).
- Restrepo, Laura (1989). *La isla de pasión*. Bogotá: Planeta.
- Restrepo, Laura (2001). *La multitud errante*. Bogotá: Planeta.
- Restrepo, Laura (2004). *Delirio*. Bogotá: Alfaguara.
- Restrepo, Laura (2006). *Leopardo al sol*. España: Alfaguara.
- Restrepo, Laura (2006). *Dulce compañía*. España: Alfaguara.
- Restrepo, Laura (2007). *Demasiados héroes*. España: Alfaguara.
- Restrepo, Laura (2011). *La novia oscura*. Bogotá: Random House Mondadori.
- Restrepo, Laura (2012). *Hot Sur*. Bogotá: Planeta.
- Ricœur, Paul (2006). “La vida: un relato en busca de narrador”. En: *Ágora. Papeles de filosofía*. Vol. 25, No. 2, pp. 9-22.
- Ricœur, Paul (2006b). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Salazar, Diego (2014). “Juan Gabriel Vásquez. Entrevista”. Disponible en: <http://goo.gl/jWz7Nv> (Recuperado: 30 octubre de 2014).
- Sánchez-Blake, Elvira (2001). “Colombia un país en el camino. Conversación con Laura Restrepo”. Disponible en: <http://goo.gl/o5W30x> (Recuperado: 14 de octubre de 2014).
- Tomashevski, Boris (1980). “Temática”. En: Tzvetan Todorov (ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.
- Vervaeke, Jasper (2012). “Una mirada en los abismos de la historia. La impronta de Pynchon, Borges y Sebald sobre *Los informantes* de Juan Gabriel Vásquez”. Disponible en: <http://goo.gl/l5gSGz> (Recuperado: 20 de noviembre de 2014).
- Vásquez, Juan Gabriel (2004). *Los informantes*. Bogotá: Alfaguara.
- Vásquez, Juan Gabriel (2007). *Historia Secreta de Costaguana*. Bogotá: Alfaguara.
- Vásquez, Juan Gabriel (2013). *Las reputaciones*. Bogotá: Alfaguara.

Reseñas



De la serie *La isla de los muertos*. Elevación central, 1986, dibujo, 108 x 78 cm. Colección particular.

Los adversarios de la ficción. Una defensa de la literatura,
de Gregory Jusdanis*

Vicente Raga Rosaleny

vicente.raga@udea.edu.co

Universidad de Antioquia–Instituto de Filosofía

En el Museo de Antioquia puede encontrarse una pintura de Fernando Botero justamente famosa bajo el título de “Exvoto” y con la que el artista había participado en la segunda Bienal de Arte de Coltejer de 1970. La obra, que en primera instancia parece insertarse en la tradición católica en la que se ofrece una obra artística en agradecimiento por un favor recibido por algún santo, muestra al propio Botero recibiendo una cantidad de dinero de una enorme Virgen con divino niño al brazo y puede decirse que salvo la culebra que rodea al autor en la pintura (que cabe entender como una ilustración de la expresión dialectal colombiana que remite al endeudamiento económico) nada de lo que aparece en ella es “verdadero”. En la pintura se incluye un cartel donde el artista agradece el premio de la Bienal, que en realidad no ganó, y la cantidad de dinero que le entrega la Virgen corresponde al monto del premio que Botero no obtuvo con su pintura, con lo que ésta no habría podido eliminar las deudas del artista (pisar la culebra, como se refleja en la pintura).

Por tanto, hasta el título y el sentido aparente de la obra, agradecer el favor recibido, se contradicen con lo que sucedió en la vida del autor y, sin embargo, pese a ser una ficción hay un sentido satírico y crítico, en relación con el concurso y con la tradición católica, en el que cabe decir que hay algo verdadero en la ficticia obra de Botero.

A esa tensión entre verdad y mentira, entre ficción y realidad, remite la obra *Los adversarios de la ficción* del teórico literario y profesor en el Departamento de Estudios Clásicos de la *Ohio Sta-*

* Trad. Nayib Abdala y Vicente Raga. Cartagena de Indias: Editorial Universitaria. Universidad de Cartagena, 2014, 220 pp.

te University, Gregory Jusdanis. Se trata, en suma, de encontrar en esa antigua disputa que recorre toda obra artística una justificación actual, contemporánea, para el estudio y cultivo del arte, y en concreto el modo de re-conceptualizar la función social de la literatura (2014: 15).

Frente a las habituales acusaciones de esteticismo en el campo del arte, y contra la supuesta futilidad de la teoría literaria, oponiéndose a las críticas a la autonomía del arte y yendo más allá o bien de la celebración o bien del duelo por el posible fin del fenómeno artístico, el profesor Jusdanis propone, apelando a ese conflicto entre realidad y ficción antes mencionado, una nueva justificación del papel de la literatura y los estudios literarios en nuestras sociedades contemporáneas.

Para ello el autor retrocede al mundo clásico y parte de la noción de ‘parábasis’, tomada de la Comedia Antigua ateniense, en concreto de las obras de Aristófanes. La *parábasis* designaría aquella parte de la representación en la que los actores se quitaban las máscaras y se dirigían directamente al auditorio para criticar ácidamente a los políticos presentes entre el público así como las situaciones cotidianas de la *polis* ateniense. En ese sentido se mezclaban –sin confundirse– lo artístico, el espacio de simulación de la obra dramática, y el momento político, la crítica cívica, posible en su radicalidad por encuadrarse dentro de la ficción teatral (2014: 114-115).

Partiendo de este concepto nodal Jusdanis dilucida que la literatura se caracteriza precisamente por su potencial ‘parabático’, esto es, por su autonomía e independencia, al tiempo que por formar parte de la sociedad en tanto que práctica institucionalizada, y a esta compleja interrelación, vinculada a la mencionada tensión entre realidad y ficción, esencial para el arte, apunta la obra que reseñamos como un modo de articular el lugar del arte en la sociedad actual.

Y es que, si al menos desde Hegel se ha venido hablando de la muerte del arte (2014: 30), puede decirse que tal crítica ha estado ligada al surgimiento efectivo del arte como institución y a la precognición del colapso de tal autonomía. Pero, si bien es cierto que tal autonomía puede derivar, y lo ha hecho en diversos momentos, en esteticismo, esto es, en una suerte de hipertrofia de lo artístico que coloniza todos los ámbitos de la vida hasta confundirse o adueñarse

de ésta, no es ésta la única opción posible para un arte que hoy en día no puede sino ser autónomo.

En realidad, el arte, y en concreto lo literario, es para el autor de *Los adversarios de la ficción* una suerte de frontera (2014: 95). Así, la razón de ser de la literatura consistiría en subrayar la diferencia entre vida y ficción, entendiendo que lo característico de esta última es su facultad para constituir un espacio de simulación. Siguiendo la estela del formalismo ruso (98), pero yendo más allá de éste, Jusdanis reivindica la capacidad de la literatura para extrañarnos frente a la realidad cotidiana, ampliando nuestra percepción, pero (frente al formalismo ruso) sin descuidar el lugar social de la función estética. En ese sentido, la literatura pone en escena la brecha existente entre lo real y lo ficticio, evitando así que se fusionen ambas como sucede en el esteticismo, al tiempo que cobra relevancia política, al permitir, mediante su potencial analógico, la concepción de maneras alternativas de vivir en sociedad y la formulación de críticas al *statu quo*.

En esa misma línea, y sin perder su espacio autónomo, su soberanía, obtenida con esfuerzo (según el autor, al menos de Kant hacia adelante [70]), lo artístico, el fenómeno literario, reivindica también su inserción y repercusión social (que estaría presente ya en la propia institucionalización y especialización funcional del espacio artístico-literario en la Modernidad, en su entrada en el mercado y su incorporación al currículo moderno). Así, como provocativamente nos indica el autor, sólo el arte autónomo puede ser un arte de resistencia y oposición (90), un arte político (aunque no lo sea con necesidad, de una manera inmediata y simplista).

En suma, mediante la compleja concepción del arte, y en concreto del fenómeno literario en términos de la mencionada parábasis, de la autonomía y a su vez de la dependencia social de lo artístico que pone en juego el profesor Jusdanis, le es posible a éste hacer frente a la pregunta por el fin de la literatura que se ha venido planteando en la actualidad, en los tiempos del hipertexto, lo que supone, también, una reformulación del tema clásico de la muerte del arte (158).

Haciendo hincapié en el malentendido en el que incurren los defensores del fin de la literatura impresa (que consiste en entender que la secuencialidad del texto en papel, frente a la libertad selectiva del hipertexto, es equivalente a la ausencia de libertad herme-

néutica [173-174]), el autor sostiene que sería más correcto hablar de transiciones, del paso de una tecnología a otra, y no de la muerte del libro. En realidad, en la era digital continuará existiendo una dimensión narrativa y, por lo tanto, probablemente se conservará el potencial “parabático” de lo literario.

En un futuro inmediato, en esta época de transiciones, con toda probabilidad persistirá ese vaivén entre imaginación y realidad (181), ese destacar la frontera entre ambas que permite la simulación y que resulta irrenunciable en términos sociales y políticos desde el momento en que nos permite pensar de maneras alternativas, desde la “mentira” del arte, las realidades en que vivimos, igual que en el cuadro de Botero arriba descrito.

Vale destacar la importancia de esta obra en nuestro contexto, toda vez que, como lo señala el editor de la misma, el profesor Raúl Puello, es la primera traducción al español desde otra lengua que se publica en la Universidad de Cartagena (2014: 4). En este sentido los traductores, tanto el profesor Nayib Abdala, como yo mismo, podemos atestiguar lo arduo de la tarea pero también lo satisfactorio que resulta el poder ofrecer una versión al español de una obra de teoría literaria, pero con vocación interdisciplinaria, tan sustantiva como el libro del profesor Gregory Jusdanis 

Contra la alegoría: Hegemonía y disidencia en la literatura latinoamericana del siglo XIX, de Gustavo Faverón Patriau*

Pablo Pérez Wilson

The City University of New York - Baruch College
pablo.wilson@baruch.cuny.edu

Desde su inicio, *Contra la alegoría: Hegemonía y disidencia en la literatura latinoamericana del siglo XIX* (2011) hace una crítica del abuso de la alegoría en el estudio de las narrativas del siglo diecinueve latinoamericano. Dicha crítica no busca el abandono de la noción de alegoría sino su problematización y, hasta un cierto punto, su profundización, ya que parte de ella para proponer una terminología y procedimiento de lectura propios. El estudio centra su atención en cómo algunas de las narrativas fundacionales del siglo diecinueve latinoamericano –usualmente entendidas como alegorías de lo nacional– pueden ser releídas como parte de un movimiento que fisura desde dentro la pretendida totalización del gesto alegórico. En el agrietamiento de esas alegorías de lo nacional emerge un discurso que configura lo que *Contra la alegoría* denomina ‘contragoría’. La contragoría decimonónica emerge como forma allí donde se activa una disidencia o violencia entre líneas que, aunque intermitente, hace posible el reconocimiento y el sucesivo ocultamiento de la contragoría. La provocación contenida en el estudio invita a revisar el conjunto de presuposiciones que han mantenido la vigencia de la lectura alegórica.

El primer capítulo muestra cómo la pervivencia de la forma alegórica se filtró desde el período colonial al postcolonial. Las páginas más sugerentes del libro provienen del capítulo donde se desmonta con envidiable agudeza el constructo y genealogía de la alegoría nacional en el ya clásico *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Para Faverón Patriau el texto de Doris Sommer cae en una involuntaria (aunque monumentalizada) estabilización

* Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2011, 198 pp.

de los romances nacionales al postular el objetivo de unidad del cuerpo político como una alegoría totalizadora del liberalismo decimonónico. El estudio de Sommer, en último término, renuncia a la historización de sus propias categorías al remplazar esa indagación con las teorías del nacionalismo y del cuerpo en Benedict Anderson y Michel Foucault, respectivamente. *Contra la alegoría* basa su argumento justamente en una crítica que interroga por el sitio de fractura de la alegoría y no por su éxito. Esto tiene como consecuencia la generación de nuevos valores semánticos que confluyen en la construcción de la contragoría. Con ese objetivo el estudio provee una lectura de *El primer nueva corónica y buen gobierno* (1615-1616) de Guamán Poma de Ayala en tanto persistencia de la infiltración disidente en las alegorías del imperio español.

Los capítulos dos a cinco analizan en cuatro narrativas del siglo diecinueve latinoamericano la extensión, permanencia y reelaboración de la forma contragórica del periodo postcolonial. Las *Memorias* de Juan Bautista Túpac Amaru exponen la continuidad de la esclavitud indígena tras la independencia; *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda explora la subsistencia de elementos indígenas en la cultura y tradición cubanas; *María* de Jorge Isaacs trabaja el tema del desplazamiento y el judaísmo como un sistema de superposiciones de relatos; *La peregrinación* de Juan Bautista Alberdi opera como una verdadera contragoría de la contragoría al establecer una deliberada –y no velada o tácita– estrategia formal para la filtración de un discurso propio en el establecimiento de la ley nacional. Común a todos los casos estudiados es la idea de desplazamiento y exilio, este elemento activo y en movimiento se opone abiertamente a la homogeneización uniformadora de la alegoría. Del mismo modo, cada una de las contragorías se arma como resultado de la activación de una disidencia. Salvo en el caso de *La peregrinación*, la disidencia emerge producto de una lectura activa que la busca y visibiliza.

Contra la alegoría, por tanto, es un estudio que hurga en los bordes del texto a la caza de un tesoro o la revelación de un secreto.

El capítulo sexto revisa la idea de ciudad letrada acuñada por Ángel Rama. En esa línea se adhiere a las críticas de Julio Ramos, Martín Lienhard y Carlos Alonso haciendo énfasis en la captura alegórica de la ciudad letrada y en la figura del letrado como alegorista. Leyendo *Contra la alegoría* desde sus últimas páginas se advierte que la habilidad en el despliegue de la alegoría y la atrevida propuesta

de la contragoría como categoría analítica se ven, en cierta medida, desbalanceadas ante el uso restrictivo de la noción de hegemonía. El desequilibrio proviene de la forma en que es utilizada la noción de hegemonía, en un recorrido que va del uso cuasi sinónimo con ‘homogeneización’ y ‘totalización’ hasta su proposición como alternativa y reemplazo de la concepción de ciudad letrada. De esta manera, *Contra la alegoría* adelanta una línea argumental que asume una consideración de la hegemonía en la cual la disidencia se traduce en una versión frágil del antagonismo, optando por mantenerse en una órbita crítica que desaloja las consecuencias de una lectura fuerte de la negatividad del antagonismo. Prueba de ello es la oscilación entre las intermitencias en la activación de la disidencia en el texto y la presentación manifiesta del “acaso subalterno” anunciado en las primeras páginas.

Consciente de la inestabilidad de la contragoría el estudio apuesta por la adopción de la tesis sobre las ideas fuera de lugar argüida por Roberto Schwarz. El objetivo de esta introducción es describir la transición del período colonial al postcolonial como un movimiento en el que los zigzagueos del discurso público, principalmente el liberal, informan un vaciamiento semántico que dificulta la adecuada descripción de los escenarios históricos y presentes. El discurso del mestizaje vendría a reforzar la homogeneización del otro que más tarde el liberalismo vendría a asumir. La acertada sugerencia contenida en esta reconstrucción es que la importación del liberalismo, colado desde fuera para llenar un vacío semántico, opera como una fuerza arbitraria en su propia resemantización. Siguiendo esa idea la disidencia apunta a las grietas propias de la pragmatización del discurso liberal. De esta forma el estudio es capaz de evadir parcialmente la concepción errada de que la introducción del liberalismo sería meramente una “desviación” de un “modelo”. Tal vez de manera inadvertida, este punto coincide con la dirección en que la nueva historia intelectual ha venido revaluando el legado de las élites letradas del siglo diecinueve. No obstante, la diferencia es también significativa: *Contra la alegoría* quiere escuchar la voz del subalterno en los textos que analiza.

Contra la alegoría establece pistas relevantes para el estudio de las narrativas del siglo diecinueve latinoamericano agregando una significativa corrección y sofisticación en el tratamiento de la alegoría. Junto con *Nightmares of the Lettered City: Banditry and Literature*

in Latin America, 1816-1929 de Juan Pablo Dabove y *The Optic of the State: Visuality and Power in Argentina and Brazil* de Jens Andermann (publicados ambos por la editorial de la Universidad de Pittsburgh en 2007), se alza como una importante referencia para todos los interesados en este período ■

Juan Manuel Cuartas Restrepo

jcuartar@eafit.edu.co

Universidad EAFIT

Para todo poeta resulta atrayente lograr dibujarse a sí mismo como lector. En *De las señales* (2014), Jaime García Maffla lo ha conseguido. El recurso ha sido la prosa, acaso motivado por el ejemplo de Juan Ramón Jiménez cuando tomó la determinación de que su poema “Espacio” (recogido en la *Tercera antología poética*, 1957), inicialmente escrito en verso, finalmente lo fuera en prosa, en razón de que: “La poesía puesta en verso no ayuda al lector a comprenderla ni a sentirla. Cuando se escribe un poema, para ver el efecto que produce, para ver si efectivamente es poesía, nada mejor que escribirlo en prosa” (Gullón: 1958, 114-115). Desde sus primeros poemarios, García Maffla ha celebrado la forma poética del verso: *Morir lleva un nombre corriente* (1969), *Guirnalda entre despojos* (1976), *El solar de las gracias* (1978), *La caza* (1984), y de ahí en más. Por tanto, una honda significación subyace en la elección de la prosa para la composición *De las señales*. Las razones no serían menos ciertas, si se tratara de un escritor que de oficio se expresara en prosa (en la prosa del mundo), como es el caso del escritor checo Milan Kundera, que sostiene: “La prosa: esta palabra no sólo significa un lenguaje no versificado; significa también el carácter concreto, cotidiano, corporal de la vida” (Kundera: 2005). Hay en la prosa una motivación suficiente, que sirve al escritor para entender a su lector, quien participa de la obra precedida por su habituación a usos expresivos como la narración y la descripción. Pero en *De las señales*, ¿cómo es esto posible?, si no se trata de que García Maffla haya adoptado el género del relato, sino más bien, en el sentido juanramoniano, de la derivación de la poesía en la prosa para ayudar al lector a comprenderla y sentirla.

* Medellín: Sílabas, 2014, 64 pp.

Sin perder de vista el tacto que se debe desarrollar para concitar al lector, el comienzo en *De las señales* deja entrever las altas exigencias que se le presentarán a éste: “¿Por qué? ¿Cómo ese y este por qué, si hay un Logos que guía toda vida, ahora viene a ser lanzado como una carta sobre el verde tapete de la mesa del juego, sin saberse?” (García Maffla: 2014, 11). La motivación de estos dos interrogantes reside en el azar, que será nombrado de muchas maneras: “esa vida así oscuramente dirigida”; “signos vacíos de la transmutación”; “¿Cuáles las señas, que no fueron ni vistas, ni seguidas [...]?”; “el ideal de la formación del ánimo como un trébol de cuatro hojas”. En virtud de las señales que revelan la dimensión del azar, lo invisible se hace visible: “las ornamentaciones al lado de las conversaciones, que ni unas ni otras decían de la fatalidad”. De aquí en adelante el vínculo es estrecho entre ‘azar y fatalidad’ (no entre ‘azar y necesidad’, como lo indaga la ciencia). Y serán precisamente las señales (portadoras del misterio), el trasunto poético que eslabonará la remembranza de lugares, eventos, voces, vidas y afectos a lo largo de los catorce pasos del poema: “Qué se aguardaba, quién y en los sucesos, aún en la conciencia, en la mente y el ánimo, en cuáles escenarios para dar al final en este sólo y último ¿por qué? en razón de vida” (12).

La memoria de un escritor pertenece a sus lectores, que vuelven al tiempo presente la concatenación de un sentido que, en el caso de García Maffla, puede concurrir en la brevedad de un fragmento de una obra anterior, y que conecta con la abundancia del poema en prosa. Dicho fragmento se deja leer en el poema “La caza”, y dice:

¿Y quién, cómo es,
de dónde vino? Díganmelo
pues yo lo ignoro todo,
ignoro todo cuanto hay que saber,
no obstante que
conozca todo cuanto hay que ignorar (García Maffla: 1984).

Interrogar por aquello que se ignora, a la usanza de la *docta ignorancia* de Sócrates,¹ sólo es posible desde el pleno conocimiento de

¹ Al Sócrates hacer causa de su ignorancia, no se trata de un “no saber” acerca de algo, que se resolvería en una búsqueda del conocimiento, sino más bien de la actitud desde la cual ejercitar en el *preguntar* un móvil con el cual calar en la trama de lo sabido y establecido.

un oficio, que si en el caso de Sócrates es la filosofía, en el de García Maffla es la poesía, porque la poesía es ‘preguntona’; interroga las cosas para arrancarles su verdad. Este estado de cosas se ofrece de manera reiterada en *De las señales*, donde se lee: “¿Por qué? Orígenes, causa y nacimiento no ya de la pregunta, que va hacia un algo, sino del mismo preguntar” (13). El poema revela, por tanto, una estrategia, que consiste en preguntar por las señales de lo ignorado, y que tiene como respuesta, de un lado, la proliferación de los motivos y, de otro lado, la profusión de la poesía. Veamos:

Entre muchos motivos, uno será recurrente: ¿cuáles pudieron ser las señales de vida de personas queridas atrapadas en el vuelo de aviones que les trajo la fatalidad?: “Dos vuelos nocturnos: en un 727 para Liza, desde el norte de América hasta por la mar Atlántico, y en medio una muerte que no puede impedir: es el momento ya de tocar tierra. El otro, sobre el Océano Pacífico, Rochel, en un 747, cuando éste ha perdido todos los indicadores, a 12.000 pies de altura; uno y otro, ahora, en parábola, tienen ante sí, impotentes, el rostro de la adversidad” (15).

Del lado de la poesía, se expresa en *De las señales* el asombro que suscita el suceso del amanecer, que ingresa con su algarabía de luz y de sonido, y que recupera la fidelidad de las cosas y de la vida misma. Si en otros poetas su elección por un motivo de la experiencia donde se pierda la objetividad de la misma, recae en la noche, como en José Asunción Silva, o en León de Greiff, mientras que en otros es el mediodía, como en Octavio Paz; en el caso de García Maffla es el amanecer de donde brotan las preguntas. Así en “Tres”: “Delante de los primeros reflejos del sol en el cristal, que llaman a la vida desde lo deleznable, a alguna fortaleza desde la debilidad ¿cuál, pues, el cómo de ese por qué un desde dónde y las formas de su forma?” (17); como también en “Cinco”: “El inicio del día es el encuentro de la consciencia con el tiempo: ¿cuándo si no en un instante límite lo temporal se hace consciente de sí mismo?”(25)

Ahora bien, indagar las señales significa entrar en correspondencia con la memoria ofrecida en la escritura; en tal sentido, *De las señales* está nutrido de alusiones y rememoraciones que se superponen, hacen contacto, fluyen bajo el principio de la fidelidad a su evocación y a su lección más profunda. Todo acaece en el poema dictado por vigorosa y aleatoria corriente de la memoria: “Guambía, San Juan por los salseros, Salamanca, el Cerro de las Tres Cruces o

en las afueras de la ciudad el río Aguacatal, Popayán o Andalucía y una calle: Lluvia” (19); “En el siglo XIV, la Nube del No-Saber. *El príncipe valiente* o *Los salmos*, *Ser y tiempo*, *Los hijos del Limo*, *Der Arbaiter*, *Ben Hur*, una *Encíclica* del Estado Vaticano como antecedentes de los actuales libros de autoayuda; pero no así las cuentas del rosario, que deben ser pasadas una a una con la mente vacía” (21). En *De las señales* se hace exhibición de múltiples enumeraciones como éstas, en las que se desatiende la lógica del orden, la proporción y las jerarquías, activando en compensación la razón poética de la simultaneidad de todas las experiencias. En su largo oficio con la poesía, García Maffla difícilmente apuntaría a otro resultado que no fuera un espléndido *aleph* –como lo define Jorge Luis Borges: “El lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos” (2008, 187). Enumerar así las cosas, los momentos vividos, las obras literarias, los autores, las rutas, los lugares, los interrogantes, las verdades, es presenciarlas en la palabra hasta recoger un inventario desprovisto de interpretación. A este respecto, ya en “Uno”, se había hecho explícito que el verdadero móvil del poema corresponde a la desatención a toda suerte de exégesis o interpretación: “El motivo, de ‘Movere’, de un Poema es siempre objeto de toda vacua exégesis. Aquí han de venir sólo ecos de ecos, líneas imprecisas por las nubes que bajan hasta las cumbres; manos tendidas hacia un no hallarse la una al lado de la otra, y no obstante, buscarse como necesitadas” (12).

En *De las señales*, el mérito de García Maffla reside en la fortaleza intelectual con la que realiza el tránsito de sus vivencias para sobrepone-las en el marco de un profundo interrogante por los orígenes, por el ascenso de la vida, por los motivos de la poesía que le enseñaron a ser y estar. En el poema en prosa, la poesía diluye la razón, buscando “acercarse a aquello que siempre estará lejos”. El reflejo que dan las cosas es su ser poético, su albur: “Saludo y despedida, día tras día, en un único y último día siempre nuevos e idénticos amaneceres y ocasos” (40). Para sentenciar esta suerte de comprensiones, de nada valdría invocar las disciplinas: filosofía, sociología, psicología, historia, porque corresponde a la poesía amplificar la comprensión de la poesía misma, sin el compromiso de realizar comprobaciones. En este sentido, es bienvenida la palabra del poeta chileno Gonzalo Rojas, cuando dice:

Lo cierto es que la poesía encarna en uno
como por azar
y nada valen los espejismos (Rojas: 1999).

La real dimensión poética en *De las señales* reside, precisamente, en concitar el decir, el preguntar, el relacionar, el desafiar, el señalar, el revelar de un gran número de poetas, músicos, filósofos y predicadores, y en expresarse por (y con) ellos. De tal suerte hacen allí presencia, entre muchos otros: Rainer María Rilke, Rubén Blades, Francisco Cervantes, Roberto Juarroz, Fray Luis de León, Joaquín Rodrigo, Barry White, Teresa de Ávila, Héctor Lavoe, Agustín de Hipona, Buda, Edith Stein, Alfonsina Storni, Alejandra Pizarnik, Thomas Merton, Abelardo, Eloísa, Juana de Arco, Roland Jeangros, Manuel José Casas Manrique, D. H. Lawrence, Camarón de la Isla, Steve Wonder, etcétera. De cada uno se distinguen las señales, que la prosa poética de García Maffla entrelaza en un *aleph* sin precedentes en la poesía colombiana **C**

Referencias

- Borges, Jorge Luis (2008). *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial.
- García Maffla, Jaime (1984). *La caza*. Bogotá: Ediciones Cromos.
- García Maffla, Jaime (2014). *De las señales*. Medellín: Sílabas.
- Gullón, Ricardo (1958). *Conversaciones con Juan Ramón*. Madrid: Taurus.
- Kundera, Milan (2005). *El telón. Ensayo en siete partes*. Barcelona: Tusquets.



De la serie *Memoria de Indias*. Balsa con escenario de De Chirico, 1989, pastel, 68 x 98cm. Colección particular.

Procesos de creación en arquitectura o construcciones ilusorias: Límites difusos en la obra del grupo Utopía*

Recibido: 11 de marzo de 2015 | Aprobado: 8 de mayo de 2015

Jorge Lopera Gómez**
jorge.escenario@gmail.com

Resumen Este artículo busca poner de presente la manera en que los procesos de creación en arquitectura producen especulaciones sobre el espacio urbano que derivan en discursos pertenecientes al campo del arte. Para ello se analizarán algunas de las obras bidimensionales del grupo Utopía a través de discursos propios del arte, la arquitectura y el urbanismo, con el fin de situar su producción plástica en un horizonte de comprensión que a primera vista parece difuso. El grupo Utopía, conformado por los arquitectos Ana Patricia Gómez, Fabio Antonio Ramírez y Jorge Mario Gómez, constituye uno de los colectivos pioneros en la relación entre arte y arquitectura en Colombia y se ha encargado, desde 1979, de llevar el lenguaje utilizado en los procesos de diseño arquitectónico a los territorios del arte. Para el análisis de su obra se acudirá también a algunos artistas-arquitectos que sirvieron como fuente de referencia desde el panorama internacional a la actividad desarrollada entre 1979 y 1992 por el grupo Utopía, particularmente Rem Koolhaas, Aldo Rossi, Cedric Price, y los colectivos Archigram y Superstudio.

Palabras clave

Grupo Utopía, arte colombiano, arquitectura, imagen, ciudad.

Creation Processes in Architecture or Imaginary Constructions

Abstract

This article intends to show how architectural creative processes produce speculative images about the urban space that derive in discourses characteristic of the art field. For this purpose, some graphic works of Utopia will be analyzed through visual art, architecture and urbanism discourses, in order to place the group's art work within a horizon of understanding that at first appears diffuse. Utopia group formed by architects Ana Patricia Gómez, Fabio Antonio Ramírez and Jorge Mario Gómez, constitutes one of the first art-architecture fusion groups in Colombia, and has been in charge since 1979 of bringing the language used in architectural design processes to territories of art. For the purpose of analyzing their work, some international artists-architects who served as a reference for Utopia's activity between 1979 and 1992, particularly Rem Koolhaas, Aldo Rossi, Cedric Price and groups Archigram and Superstudio will also be taken into consideration.

Key words

Utopia group, Colombian art, architecture, picture, city.

* Este texto es producto de la investigación *Le Corbusier en el río Medellín. Arte, arquitectura, ficción y cartografía en las obras del Grupo Utopía (1979-2009)*, desarrollada en el Departamento de Humanidades de la Universidad EAFIT. El proyecto fue ganador del VI Premio Nacional de Curaduría Histórica, otorgador por la Fundación Gilberto Alzate Avendaño en la ciudad de Bogotá.

** Candidato a Magíster en Estudios Humanísticos, Universidad EAFIT-Colombia.

1. El discurso de la arquitectura en las décadas de 1960 y 1970

Cuando tratamos con las ciudades tratamos con la vida en toda su complejidad e intensidad. Y como esto es así, hay una limitación estética en lo que puede hacerse con las ciudades: una ciudad no puede ser una obra de arte.
(Jacobs, 2011: 411)

La década de 1970 fue para la arquitectura un periodo de transformaciones en lo que respecta a la concepción del espacio urbano y el ejercicio de diseño. La inclusión de referencias propias de las ciencias sociales y humanas hizo que la disciplina encargada de proyectar el hábitat humano centrara su interés en nuevas posibilidades discursivas que se vieron manifestadas en la materialización del espacio desde sus múltiples escalas. Por otro lado la posmodernidad, que inauguró el cruce disciplinar en las áreas creativas a través de la extrapolación de lenguajes y formas de representación, permitió el desarrollo y la consolidación de propuestas artísticas desarrolladas por arquitectos que vieron la posibilidad de ingresar en el campo de la plástica a través de sus ejercicios proyectuales. En este contexto surge el grupo Utopía en la escena artística colombiana como un colectivo pionero en el uso del lenguaje proveniente del diseño arquitectónico en el arte, no solo en Colombia sino también en Latinoamérica.

El trabajo del grupo Utopía se desarrolla gracias al contacto que sus tres integrantes tuvieron con referentes internacionales durante sus estudios de posgrado entre los años 1974 y 1977 en ciudades como Londres y Nueva York (Lopera, 2014: 91), que constituían centros en los que reflexiones pertenecientes al campo de la arquitectura y el urbanismo estaban teniendo lugar.

Cabe resaltar la influencia que ejercieron Rem Koolhaas, Aldo Rossi, Léon Krier y Cedric Price en la concepción de la práctica arquitectónica, que luego sería llevada al arte a través del uso de lenguajes como el dibujo y la escultura. Colecciones como las del Archivo de Arquitectura Visionaria de la Colección Gilman, que presenta obras de los arquitectos mencionados anteriormente, ofrece la oportunidad de considerar los anclajes teóricos que permitieron el discurso de la arquitectura en la década de 1960, un discurso que estuvo marcado por cuestionamientos acerca de la dimensión

utópica de la ciudad como respuesta a la desilusión general que había producido el movimiento moderno. Con respecto a esto, Marco De Michelis plantea:

Durante este singular periodo, el papel de la arquitectura jugó un rol importante en la articulación con la desilusión general producida por el movimiento moderno. Una expresión análoga de estas preocupaciones también puede encontrarse entre las obras de los escritores e historiadores, algunos de ellos arquitectos, que buscaban analizar el incumplimiento de la promesa utópica del modernismo para remediar su ruta equivocada (De Michelis, 2003: 89).

En este contexto, no se puede obviar el papel que jugaron los bocetos de paisajes metafísicos realizados por Aldo Rossi, Léon Krier y Massimo Scolari, que como se mencionó son referentes directos del trabajo del grupo Utopía. El libro *La arquitectura de la ciudad* publicado por Rossi en 1966 fue uno de los textos más influyentes en el pensamiento crítico del campo arquitectónico de la década de 1960. En él, Rossi exponía las bases para una autonomía individual de la arquitectura que permitiría luego entender el urbanismo a partir de la concepción de la ciudad como una producción arquitectónica. Esta postura conlleva a pensar la ciudad como un artefacto en el que las relaciones programáticas y constructivas hacen parte de una unidad arquitectónica articulada. En este contexto, trabajos como el de la agrupación *Archigram* merecen especial atención, toda vez que sus propuestas estuvieron marcadas por la especulación sobre nuevas relaciones estéticas y funcionales en el espacio urbano. El proyecto tal vez más conocido de esta agrupación, *The walking city* (1964), mostraba ya unos intereses previos por la autonomía de los dispositivos arquitectónicos. En esta propuesta el colectivo británico propuso una serie de estructuras robóticas a gran escala que podrían desplazarse a lo largo del planeta como una suerte de ciudades independientes e itinerantes.

Un caso similar al de *Archigram* sucede con el trabajo realizado a finales de la década de 1960 por el colectivo italiano *Superstudio*. Sus propuestas, que estuvieron enfocadas en discursos que abogaban por el papel monumental de la arquitectura, su capacidad de devenir en imagen y la inclusión de nuevas técnicas constructivas para lograr otras posibilidades formales, consolidaron el panorama

ideológico sobre la utopía. Cabe señalar en este punto la afirmación del historiador de arte español Juan Antonio Ramírez con respecto a la utopía: “La utopía, el anhelo, la esperanza, coexisten siempre con la llamada realidad, estableciendo con ella un maridaje tan estrecho que resulta aventurado intentar la separación” (Ramírez, 1991: 20). Esta afirmación tiene lugar en las propuestas del grupo Utopía, ya que en ellas se asiste a un punto de confluencia entre la realidad y la utopía a través de escenarios ficcionales que toman elementos y lugares conocidos de la ciudad para hacer verosímiles las intervenciones urbanas que plantean.

2. El grupo Utopía y las construcciones ilusorias.

El paisaje urbano, entre sus múltiples papeles, tiene también el de algo que ha de verse, recordarse y causar deleite. Dar forma visual a la ciudad constituye un tipo especial de problema de diseño; un problema bastante novedoso, dicho sea de paso (Lynch, 2012: 7).

De acuerdo con los planteamientos que tuvieron lugar en la arquitectura durante las décadas de 1960 y 1970 es posible ver en el trabajo del grupo Utopía una inquietud por realizar elucubraciones sobre la ciudad que responden a estos postulados. En este sentido, el trabajo bidimensional de Utopía presenta una riqueza significativa que remite a un pensamiento estético sobre la ciudad y el espacio urbano. A través de estos dibujos, y como se verá en el desarrollo del texto, se aprecian una serie de posibilidades discursivas en torno a la utopía, que no en pocas ocasiones toma lugares de ciudades colombianas para proyectar ficciones arquitectónicas, ubicando su trabajo en un límite difuso entre los procesos del diseño y el arte.

La ruta del río (1979), obra con la que el grupo Utopía inicia su producción artística, no es ajena a este tipo de propuestas. La obra plantea una mirada sobre el río Medellín en la que los arquitectos especulan sobre nuevas construcciones que se emplazan en las zonas aledañas al río, para ello acuden a referentes de la historia del arte y la arquitectura que les permiten mostrar situaciones tales como la construcción a gran escala de los muros del pabellón de Barcelona de Mies Van Der Rohe sobre la Calle Colombia y Barrio Triste, los Jardines de Versalles en una zona cercana al río en el sur de la ciudad, la inserción de una planta de purificación con edificios del

Chicago Tribune de Adolf Loos en un sector industrial del río, el río congelado con una retícula y un bloque tridimensional proyectado del piso que contrasta nuevamente con uno de los muros de Mies Van Der Rohe, entre otros. Este tipo de situaciones ponen de presente una dimensión lúdica en el trabajo de Utopía, que como se aprecia a lo largo de la producción plástica, será una constante en la manera de abordar el límite entre la arquitectura y el arte. Esta metodología, que proviene del “taller de proyectos” originada por la escuela Bauhaus en las primeras décadas del siglo XX, inaugura una de las estrategias colaborativas más recurrentes en las décadas siguientes por otros artistas colombianos. Con respecto a esto Efrén Giraldo afirma:

Las estrategias de trabajo del colectivo, pese a vincularse con la racionalidad instrumental inherente a la cooperación en proyectos específicos, apuesta también por la deriva y por la asociación para pronunciamientos particulares y momentáneos; dos rasgos que son representativos y a la vez excéntricos del campo del arte y su modo de funcionamiento (Giraldo, 2014: 12).

La obra de Utopía se encarga también de descripciones acerca de espacios indescifrables, en los que a través del recurso del dibujo arquitectónico, muestran ficciones y especulaciones constructivas de este tipo de lugares. En este punto una obra merece mención especial, se trata de *La catedral* realizada en 1992. En ella el grupo proyecta el interior de la cárcel que lleva el mismo nombre y en donde en ese momento se encontraba el capo del narcotráfico Pablo Escobar.

La incertidumbre por conocer el interior de la cárcel y su diseño arquitectónico hace que Utopía elabore una serie de dibujos en los que especulan sobre el interior y en los cuales nuevamente se hace presente el léxico arquitectónico mediante el uso de plantas, secciones, fachadas y perspectivas. Estrategias descriptivas como las que realiza Utopía en *La Catedral* (1992), *La isla de los muertos* (1986) o *Fábrica de leche para niños* (1992), responden a planteamientos como los de Aldo Rossi con respecto a la descripción de la arquitectura de las ciudades. Como lo expresa Marco De Michelis:

Los recursos de Rossi para discutir acerca de la ciudad son bastante variados. Estos abarcan un amplio rango que va desde la lingüística clásica

sica y las herramientas para procesos interpretativos [...] a disciplinas como la antropología estructural, la geografía urbana, la sociología, la política económica, la tradición moderna de la planeación urbana y el vasto patrimonio de la teoría arquitectónica [...] Rossi enfrenta el problema de describir la arquitectura de la ciudad, proponiéndola como la asimilación de artefactos a gran escala (De Michelis, 2003: 90).

Aquí, los planteamientos de Rossi y en consonancia con el trabajo de Utopía, dan cuenta de otro de los puntos de ruptura en el arte de la segunda mitad del siglo XX; se trata de la apertura al trabajo transdisciplinar, que particularmente desde las áreas creativas como el diseño y la arquitectura se da a través del diálogo con las ciencias sociales y humanas. Cabe señalar que en su manifiesto retroactivo sobre Manhattan, Rem Koolhaas hace alusión a la utopía urbana y arquitectónica a través del uso del lenguaje en el ejercicio de diseño, esta relación que se inscribe en los inicios del proceso de proyectación, es lo que permite a algunos arquitectos elaborar una tangente en la que la especulación deriva en propuestas artísticas. Con respecto a la concepción del espacio urbano en los procesos de diseño de Manhattan, Koolhaas señala que:

La retícula es, sobre todo, una especulación conceptual. Pese a su aparente neutralidad, supone un programa intelectual para la isla: con su indiferencia respecto a la topografía, a lo que existe, reivindica la superioridad de la construcción mental sobre la realidad (Koolhaas, 2009: 20).

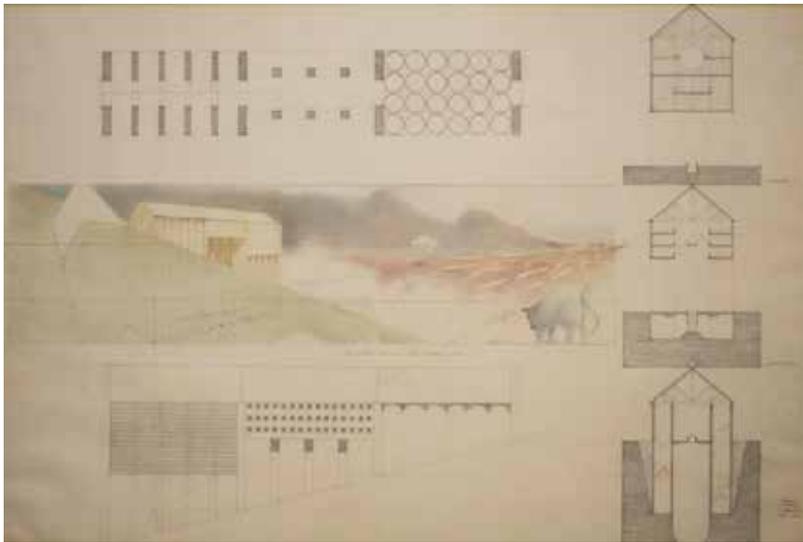
La afirmación de Koolhaas pone de manifiesto el papel que juegan los procesos de conceptualización en la producción del hábitat humano, y es justamente allí donde se abre el intersticio para las relaciones entre el arte y la arquitectura como las planteadas en la obra del grupo Utopía. Si bien la arquitectura tiene una concreción en la realidad humana a través de construcciones pragmáticas que deben obedecer a lógicas de habitabilidad completamente funcionales, el proceso creativo también permite la elaboración de construcciones ilusorias, tal y como las denomina Juan Antonio Ramírez. El mismo Ramírez utiliza el término arquitectura ficticia para referirse a este tipo de propuestas luego de citar un pasaje del historiador y urbanista francés Pierre Lavedan escrito en 1954, donde Lavedan menciona las libertades que ofrece la arquitectura falsa que ocurre a través de dibujos en la superficie del papel:

Casi treinta años después de que Pierre Lavedan escribiera estas palabras, la arquitectura ficticia sigue prácticamente por explorar. Es cierto que durante las últimas décadas los historiadores del arte han presentado una atención creciente a la relación entre las construcciones imaginarias de los pintores y las materializaciones de los arquitectos, pero tales investigaciones parecen más orientadas a esclarecer problemas del lenguaje arquitectónico que a valorar de modo autónomo un campo particular de la actividad plástica (Ramírez, 1983: 9).

De acuerdo con lo anterior, valdría la pena preguntarse acerca del límite difuso que separa el arte de la arquitectura en el caso de la plástica contemporánea en Colombia. Como se ha mostrado hasta este punto a través de las descripciones en contexto sobre algunas de las obras del grupo Utopía, algunas de las cuales hacen parte del número de la presente edición de esta revista, la recepción del trabajo realizado por referentes internacionales tuvo tan solo algunos años de diferencia para hacerse visible en el panorama nacional. Esta forma de abordar el arte, que emerge con el grupo Utopía en el año 1979, abre nuevas discusiones sobre la práctica artística en relación con el espacio desde sus múltiples dimensiones: cultural, social, urbana, escultórica, etc., y deja entrever la influencia que este colectivo de artistas tuvo en procesos de este orden que se han venido consolidando de manera reciente. Si bien en el arte colombiano el trabajo de artistas como Leyla Cárdenas, Gabriel Sierra, Fredy Alzate o John Mario Ortiz han dado cuenta de un creciente interés por la arquitectura como tema de reflexión desde el arte y más aún desde las posibilidades representativas que ofrece esta disciplina, trabajos como el realizado en la investigación sobre el grupo Utopía aportan elementos de discusión para un capítulo aún por explorar en la escena crítica y teórica del arte en Colombia ■

Referencias

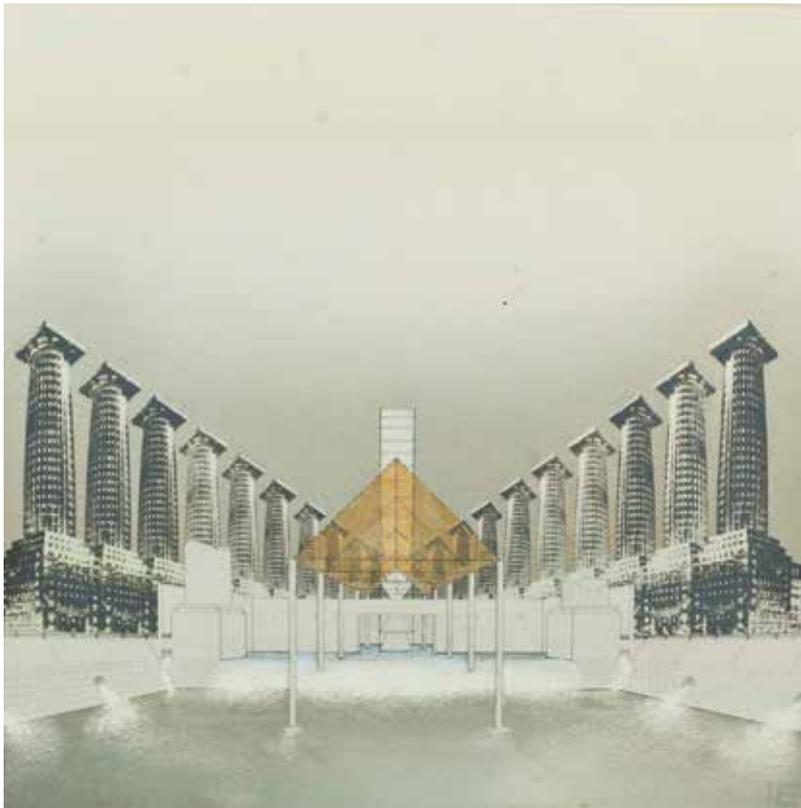
- De Michelis, Marco (2002). "Aldo Rossi and autonomous architecture". En: AA.VV. *The changing of the avant-garde. Visionary architectural drawings from the Howard Gilman Collection*. Nueva York: Editorial Museum of Modern Art (MOMA).
- Giraldo, Efrén – Óscar Roldán-Alzate (2014). *Le Corbusier en el río Medellín. Arte, arquitectura, ficción y cartografía en las obras del grupo Utopía (1979-2009)*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Jacobs, Jane (2011). *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Koolhaas, Rem (2004). *Delirio de Nueva York*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lopera, Jorge (2014). "Arquitectura y arte en el grupo Utopía. Apuntes para una mirada retrospectiva". En: Efrén Giraldo – Óscar Roldán-Alzate. *Le Corbusier en el río Medellín. Arquitectura, ficción y cartografía en la obra del grupo Utopía (1979-2009)*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Lynch, David (2012). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ramírez, Juan (1983). *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid: Alianza.
- Ramírez, Juan (1991). *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*. Madrid: Nerea.



De la serie *La catedral*, 1992, dibujo. 100 x 70 cm. Colección particular.

**PAGINA
PARA PAUTA**

**PAGINA
PARA PAUTA**



De la serie *La ruta del río*. "Planta de purificación, con edificios del Chicago Tribune de Adolf Loos". Grupo Utopía, 1979, Fotomontaje coloreado, 40 x 40 cm. Colección Suramericana de Seguros.

Guía para autores

La revista *Co-herencia* del Departamento de Humanidades de la Universidad EAFIT está orientada a la publicación de artículos inéditos que correspondan a las categorías señaladas por Colciencias para las revistas científicas: resultados o avances de investigación, utilizando generalmente una estructura de cuatro apartes: introducción, metodología, resultados y conclusiones (*Artículo de investigación científica*); ensayos académicos en los que se presentan resultados de investigación desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica sobre un tema específico, recurriendo a fuentes originales (*Artículo de reflexión derivado de investigación*); y estudios en los cuales se analicen, sistematicen e integren los resultados de investigaciones, sobre un campo científico en particular, con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo; presentan una revisión bibliográfica de, por lo menos, 50 referencias (*Artículo de revisión*). También se incluyen traducciones y reseñas bibliográficas.

Un criterio de selección, adicional a la correspondencia con la anterior tipología, es que el artículo pertenezca a alguna de las áreas de importancia en el dominio temático de la Revista, en particular, los estudios literarios, políticos, históricos, filosóficos y culturales. Cada uno de los artículos recibidos es sometido a un proceso de revisión y selección en dos etapas: *interno* por parte de algún miembro del Comité Editorial que evaluará la originalidad y pertinencia del artículo, y posteriormente, *externo* a cargo de un árbitro quien conceptuará sobre su calidad científica, estructura, fundamentación, manejo de fuentes y rigor conceptual. Dentro de los dos meses siguientes al envío del texto, el autor será notificado del resultado de los procesos de evaluación.

Requisitos formales

- Además de tratarse de artículos inéditos, el autor se compromete a no presentarlo simultáneamente para su examen por parte de otra revista, nacional o extranjera.
- Los textos deben contener puntuación, acentuación y ortografía acordes con las normas de la lengua en que está escrito el artículo y el buen uso. Correcciones estilísticas y de forma podrán ser sugeridas.
- Los términos o expresiones que no pertenezcan a la lengua en la que está escrito el texto, deberán aparecer en cursiva.
- Los proponentes pueden ser docentes o estudiantes de postgrado de instituciones locales, nacionales o extranjeras, así como académicos e investigadores independientes.
- Además del idioma español, se recibirán textos en portugués, inglés, italiano y francés.
- La extensión estimada es:
 - **Artículos de investigación y revisión:** entre 5.000 y 10.000 palabras
 - **Estudio de caso:** entre 2.500 y 3.000 palabras
 - **Reseñas:** entre 500 y 1.000 palabras

Estructura (en este orden)

- Título del texto que oriente con claridad el tema tratado y en nota a pie de página con un asterisco agregar su procedencia (si se trata de investigación, incluir toda la información disponible: grupo, categoría, proyecto, miembros, año de duración, entidad que respalda o financia).
- Fecha de envío.
- Nombre y apellidos del autor(es), y en nota a pie de página con dos asteriscos, incluir el último título académico y la institución otorgante; el cargo y la afiliación institucional del autor(es).
- Dirección de correo electrónico.
- Resumen analítico, palabras clave, título en inglés, Abstract y Key words.
- Los epígrafes no deben ir en la primera página sino en la segunda, antes o después de la Introducción.

Citas y referencias

- La Revista sigue para tales efectos la forma establecida por la Asociación Norteamericana de Psicología (APA, por sus siglas en inglés).
- Las citas y referencias deben incluirse al interior del texto conforme al siguiente formato. (Primer apellido del autor, año de la publicación, dos puntos y número de página). Ejemplo: (García, 1997: 45).
- Al final del artículo debe aparecer la Bibliografía completa en la cual se relacionen por autor, alfabéticamente y sin enumeración ni viñetas, todos los textos citados o referenciados.

- Las notas al pie de página sólo serán para aclaraciones o comentarios adicionales. No incluyen referencias bibliográficas, salvo cuando se trate de ampliaciones a las citadas.
- Cuando se trata de llamado a confrontación con otro texto, aparecerá entre paréntesis: *Cfr.*, apellido del autor y año de publicación.
- Si se consultó más de un trabajo del mismo autor, deben ordenarse según la fecha empezando por la más antigua.
- Cuando las citas superen los tres renglones de extensión, deberán ubicarse en párrafo aparte y un centímetro hacia la derecha de la margen general.

Bibliografía

Libro

Apellido y nombre del autor, o letra inicial del nombre (sólo mayúsculas iniciales, separados por coma) y año de la publicación (entre paréntesis). Título y subtítulo del libro (en cursiva y sólo mayúsculas iniciales para cada uno). Ciudad de la edición y nombre de la editorial, separados por dos puntos.

Ejemplo: Sánchez, Gonzalo (1991). *Guerra y política en la sociedad colombiana*. Bogotá: Ancora.

Capítulo de libro

Apellido y nombre del autor, o letra inicial del nombre (sólo mayúsculas iniciales, separados por coma), año de la publicación (entre paréntesis), título del capítulo entre comillas seguido de la referencia "En:", editor académico o compilador de la obra y título de la misma, que deberá aparecer en cursiva; ciudad de la edición y nombre de la editorial, separados por dos puntos.

Ejemplo: Ariza, Carolina (2008). "La teoría constitucional de la federación, de Carl Schmitt". En: Jorge Giraldo – Jerónimo Molina (Eds.) *Carl Schmitt. Derecho, políticas y grandes espacios*. Medellín: Universidad EAFIT, Sociedad de Estudios Políticos de la Región de Murcia.

Publicación seriada (revista o periódico)

Apellido y nombre del autor, o letra inicial del nombre (sólo mayúsculas iniciales, separados por coma), año de la publicación, con el mes y día en caso de diario o semanario. Título del artículo entre comillas y título de la revista o periódico en cursiva (Número o volumen), la inscripción "En:",

el nombre de la fuente principal, Volumen (Vol.), número correspondiente a la edición (No.), ciudad de publicación e institución de la revista, finalizando con las páginas.

Ejemplo de Revista: Uribe de Hincapié, María Teresa & López Lopera, Liliana María (2008). "Los discursos del perdón y del castigo en la guerra civil colombiana de 1859 a 1862". En: *Co-herencia*, Vol. 5, No. 8 (enero – junio), Medellín, Universidad EAFIT, pp. 83-114.

Ejemplo de periódico: Arango, Rodolfo (2009, abril 15). "Exclusión e inclusión". En: *El Espectador*, Bogotá.

Publicaciones en internet

Apellido y nombre del autor (mayúsculas iniciales, separados por coma), año de la publicación entre paréntesis. Título del artículo entre comillas. «En:» (mayúscula inicial y dos puntos), dirección URL ("*Uniform Resource Locator*") y fecha de consulta entre paréntesis (mes, año).

Ejemplo: Bobbio, Norberto (1994). "Razones de la filosofía política". En: <http://www.isonomia.itam.mx/> (Visitado el 7 de febrero de 2008).

De la Presentación

- Los textos se deberán entregar en formato electrónico, utilizando el programa *Word*.
- Las fotografías, imágenes, mapas e ilustraciones se adjuntan en formato digital a 300 dpi, mínimo. Su ubicación debe aparecer señalada en el texto, con la información correspondiente.
- Los gráficos, cuadros y otros elementos similares deben aparecer con tabuladores (no utilizar la forma de "Insertar tabla", de *Word*).
- Las imágenes, fotografías, ilustraciones, cuadros, gráficos y demás deberán parecer con sus respectivos *Pie de imagen*, en los que se referencia el número de la serie, el nombre de la pieza (en cursiva), autoría, procedencia, técnica, fecha de elaboración y demás informaciones que correspondan.
- El texto deberá estar ajustado a la presente *Guía para autores*. Sólo cuando el artículo sea entregado con base en estas directrices, ingresará en el proceso de evaluación.
- El Departamento de Humanidades de la Universidad EAFIT, apoyado por la Biblio-

teca "Luis Echavarría Villegas", costea la edición, publicación y distribución de la Revista. Los autores, inmediatamente acceden a la publicación de su ensayo, ceden los

derechos patrimoniales de autor y reiteran que se trata de un ensayo inédito. Cualquier cuestión contraria deberá ser expresamente manifestada al director o al editor.

Guidelines for authors

Coherencia journal (Humanities Department, EAFIT University) is geared towards the publication of un-published articles within the categories indicated by Colciencias for scientific journals: the results of research or advancement in research, generally employing a four section structure: introduction, methodology, results and conclusions (*Scientific research article*); academic essays in which the results of research regarding a specific subject are presented from an analytical, interpretive or critical perspective, by recurring to original sources (*Reflection article derived from research*); and studies in which research results within a particular scientific field are analyzed, systematized and integrated, to evidence advancement and development tendencies; these exhibit a bibliographic review of at least 50 references (*Review Article*). *Translations* and *bibliographic reviews* are also included.

In addition to correspondence with the preceding typology, another selection criteria is that the article belong to one of the subject areas of importance of the Journal, in particular, literature, philosophy, history, politics and communication studies. Each one of the articles received is subjected to a two-step revision and selection process: *internal* by one of the members of the Editorial Board who will evaluate the originality and pertinence of the article. Subsequently an anonymous referee will consider the scientific worth, structure, basis, use of sources, and conceptual rigor of the potential article. Within the two months following the submittal of the text, the author will be notified of the evaluation process results.

Formal requirements

- Besides assuring it is an un-published article, the author will abstain from presenting the article for review concurrently to various journals whether national or international.
- Texts must include: the punctuation, accentuation and grammar in accordance with the rules of grammar and good use of the language in which the article is written. Corrections in style and form may be suggested.
- All the terms and expressions not in the language in which the text is written, must be italicized.
- The proponents may be professors or graduate students of local institutions, national and international, as well as academics and independent researchers.
- Other than Spanish, texts will be received in Portuguese, English, Italian and French.
- Estimated length is:
 - **Research and review articles:** between 5,000 and 10,000 words
 - **Case study:** between 2,500 and 3,000 words
 - **Reviews:** between 500 and 1,000 words

Regarding the structure

- A title which clearly states the subject matter.
- Information about the author: (nationality, field of study, recent publications, institutional affiliations and e-mail address).
- An abstract and keywords written in the language of the article and in English, their length respectively, 100 to 150 words and 5 to 7 words.
- The title of the article in the other language.
- Indicate the origin of the text (if a research text, the project it is ascribed to and the group of which it is part, as well as the Institution supporting it).

Citations and references

- For such effects the Journal adheres to the format established by the American Psychology Association (APA).
- Citations and references must be included in the text according to the following format. (Author's last name, year of publication, colon, and page number). Example: (Garcia, 1997: 45).
- A complete Bibliography must appear at the end of the article, all the cited or referenced texts must be listed alphabetically by author without numbers or vignettes.
- Footnotes will only be used for explanations or additional comments. They should not include bibliographical references, except when expanding on those cited.
- When confronting another text, the following will appear in parenthesis: *Cfr*, the author's last name and year of publication.
- If more than one work by a particular author was consulted, the works must be organized by date beginning with the earliest.
- If length citations exceed three lines, they must be placed in a separate paragraph and a centimeter to the right of the general margin.

Bibliography

Book

Author's last name and first name, or first letter of name (only the first letter in upper case, separated by a comma) and year of publication (in parenthesis). Book title and subtitle (in italics and only the first letter in upper case respectively). City of publication and publishing house name separated by a colon.

Example: Sánchez, Gonzalo (1991) *Guerra y política en la sociedad colombiana*. Bogotá: Ancora.

Book chapter

Author's last and first name, or first letter of name (only the first letter in upper case, separated by a comma), year of publication (in parenthesis), chapter title in quotation marks followed by the reference "In:", academic publisher or series editor and title of the same, which must appear in italics; city of publication and name of publishing house, separated by a colon.

Example: Ariza, Carolina (2008) "La teoría constitucional de la federación, de Carl Schmitt". In: Jorge Giraldo – Jerónimo Molina (Eds.) *Carl Schmitt. Derecho, políticas y grandes espacios*. Medellín: EAFIT University, Organization of Political Studies of the Murcia Region.

Serial publications (magazine or newspaper)

Author's last name and first name, or first letter of name (only the first letter in upper case, separated by a comma), year of publication, include month and day if a journal or weekly publishing. Article title in quotation marks and journal or newspaper title in italics (Issue or volume), the inscription "In:," name of the principal source, Volume (Vol.), edition number (No.), city of publication and institution of the journal, ending with the page numbers.

Journal example: Uribe de Hincapié, María Teresa – López Lopera, Liliana María (2008). "Discourse on forgiveness and punishment during the Colombian Civil War from 1859 to 1862". In: *Coherencia*, Vol. 5, No. 8 (January – June), Medellín, Universidad EAFIT, pp. 83-114.

Newspaper example: Arango, Rodolfo (2009, April 15). "Exclusión e inclusión". In: *El Espectador*, Bogotá.

Internet publications

Author's last and first name (first letters in upper case, separated by a comma), year of publication in parenthesis. Title of the article in quotation marks. «En:» (first letter in upper case and colon), URL address ("*Uniform Resource Locator*") and date of enquiry in parenthesis (month, year). Example: Bobbio, Norberto (1994) "Causes for political philosophy". In: <http://www.isonomia.itam.mx/> (Visited February 7, 2008).

Regarding the presentation

- Texts must be submitted in electronic format, using the program *Word*.
- Photographs, images, maps and illustrations should be attached in digital format at a minimum 300 *dpi*. Their location should be described in the text, along with the pertinent information.
- Graphics, tables and other similar elements must be tab-delimited (do not use *Word's* "Insert Table").
- Images, photographs, illustrations, tables, graphics and alike must have a corresponding *Image footer* referencing the series number, name of the work (in italics), author, origin, technique, date of creation and other pertaining information.
- The text must adhere to this *Author's Guide*. Only if presented following these guidelines, the text will enter to the evaluation process.
- The Humanities Department at EAFIT University, with the support of the "Luis Echarvarría Villegas" Library, finances the editing, publication and distribution of each issue. The authors instantaneously assent to the publication of their essays, relinquish the author's proprietary rights and assert that the work is un-published. The Director or Editor must be expressly informed of any situation divergent with the preceding.

Esta revista se terminó de imprimir
en la Editorial Artes y Letras S.A.S.
en el mes de junio de 2015

e-mail: artesyletras@une.net.co
PBX: 372 77 16 • FAX: 374 81 94