

Las prácticas curriculares y la mejora de los procesos de enseñanza y de aprendizaje: la lectura, la escritura en la escuela media: diseño e implementación de secuencias didácticas diferenciadas / coordinado por Diego Bentivegna y Mateo Niro.

- 1a ed. - Buenos Aires: Proyecto Editorial, 2008.

92 p.; 28x20 cm.

ISBN 978-987-644-001-1

1. Educación Media. I. Bentivegna, Diego, coord. II. Niro, Mateo, coord.

CDD 373.01

Fecha de catalogación: 20/05/2008

Diseño de tapa: Valeria Goldsztein

Diseño interior y diagramación: Valeria Goldsztein
valeriag@fibertel.com.ar

Coordinación: Walter Di Bono
wdibono@proyecto-editorial.com.ar

Hecho el depósito que dispone la ley 11.723.
Impreso en Argentina

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede reproducirse, almacenarse o transmitirse en forma alguna, ni tampoco por medio alguno, sea este eléctrico, químico, mecánico, óptico de grabación o fotocopia, sin la previa autorización escrita por parte de la editorial.

Las prácticas curriculares y la mejora de los procesos de enseñanza y de aprendizaje:

**“La lectura y la escritura en la escuela media:
diseño e implementación
de secuencias didácticas diferenciadas”**

Literatura: formas, hibridaciones, identidades

Institución responsable: Universidad de Buenos Aires, Ciclo Básico Común
Directora: Elvira Narvaja de Arnoux

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CIENCIA Y TECNOLOGÍA
PROGRAMA DE MEJORA DE LA CALIDAD DE LA ESCUELA MEDIA
PROYECTO DE APOYO A ESCUELAS DE NIVEL MEDIO

proyecto
editorial 

Módulo: Literatura: formas, hibridaciones, identidades

Coordinación de la producción del material: Diego Bentivegna y Mateo Niro

Asesora pedagógica: Marta Salzman

Asistencia docente: Claudia Mazza

Cuadernillo de actividades de lectura y escritura

Autores: Jorge Arietto
Marta Molina
María Cecilia Mollis
Ariana Palacios

Índice:

Presentación 9

Primera Parte: Fundamentos (Diego Bentivegna y Mateo Niro)

Capítulo 1: La literatura histórica 13
Capítulo 2: La hibridación en la literatura 29
Capítulo 3: La crítica como discurso 43
Capítulo 4: Literatura y violencia 53

Segunda parte:

Primer desarrollo (Jorge Arietto y Marta Molina) 67
Segundo desarrollo (María Cecilia Mollis) 79

Presentación

El siguiente material es el resultado del trabajo desarrollado entre un grupo de docentes de diferentes asignaturas del Colegio Nro. 4 Distrito Escolar 9 “Nicolás Avellaneda” de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y del Instituto de Lingüística de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

El material está organizado en dos grandes secciones. En la primera se plantean los fundamentos teóricos que funcionaron como marcos orientadores del trabajo: discurso literario y discurso historiográfico, hibridaciones, los géneros de la crítica literaria y las relaciones entre literatura y violencia. En la segunda sección se presentan desarrollos diferenciados de secuencias didácticas que retoman estos núcleos de trabajo desde el discurso literario y filosófico.

Se propone, de esta manera, el abordaje de las discusiones planteadas a lo largo del proyecto desde distintas asignaturas para su aprovechamiento en la escuela media.

Todas las ilustraciones del cuadernillo son reproducciones de grabados de Alberto Durero (1471-1521), pintor y grabadista alemán.

Primera Parte

Fundamentos¹

Por Diego Bentivegna y Mateo Niro

¹ Los capítulos 1 y 3 estuvieron a cargo de Mateo Niro y los capítulos 2 y 4, de Diego Bentivegna.



Capítulo 1

La literatura histórica

1. El dicho y el hecho

La literatura y la historiografía, es decir, el relato que se hace de la historia, pertenecen, a simple vista, a esferas distintas. Tanto es así que la orientación que ofrecen las portadas de esos libros nos dirige, en un caso, a leerlos como ficción, por ejemplo, y, en otro, a relatos de lo que en *verdad* pasó. Los textos transformados en libros brindan indicaciones de lectura en los títulos, en el nombre de las colecciones, en los índices, en los prólogos; también, son ubicados en determinadas bateas en las librerías o catalogados de determinadas maneras por los bibliotecarios. A esa información que rodea el texto se lo llama “paratexto”.

El paratexto es para nosotros, pues, aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público. Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un umbral o —según Borges a propósito de un prefacio—, de un “vestíbulo”, que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder. “Zona indecisa” entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto), límite, o, como decía Philippe Lejeune, “franja de texto impreso que, en realidad, comanda toda la lectura (...) nombre de autor, título, subtítulo, nombre de colección, nombre de editor, hasta el juego ambiguo de los prefacios”.

Gérard Genette, *Umbrales*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2001, pp. 7-8

Pero en esta categorización que resultaría clara y evidente, subyace una discusión teórica de consideración, sobre todo cuando ciertos textos deslucen el límite preciso entre una y otra cosa, entre la literatura y la historia.

Pongamos como caso el, quizás, más significativo ejemplo de esta problemática de la historia de la literatura argentina: *Facundo o civilización y barbarie* de Sarmiento. Al poco tiempo de haberlo escrito y publicado, en 1845, Valentín Alsina, abogado y político también opositor a Rosas, escribe una serie de notas correctivas sobre el libro. Un fragmento de la Nota 2, le dice al autor:

Pues entonces le diré que en su libro, que tantas y tan admirables cosas tiene, me parece entrever un defecto general —el de la exageración: creo que tiene mucha poesía, sino en las ideas, al menos en los modos de locución—. Ud. no se propone escribir un romance, ni una epopeya, sino una verdadera historia social, política y hasta militar a veces, de un período interesantísimo de la época contemporánea.

Valentín Alsina, “Notas” en Domingo F. Sarmiento, *Facundo o civilización y barbarie*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1986, p. 255

Lo que claramente expone en forma de crítica negativa al libro de Sarmiento es la confusión entre literatura e historia. Y justifica dicha tesis en la relación existente entre el mensaje, el texto propiamente dicho, y su referente, es decir, aquello de lo que habla el texto. *Exagera*, dice Valentín Alsina de Sarmiento, el *dicho*, aquello que consigna el escritor sobre el *hecho*: el hecho es algo que *en verdad* sucedió, y que el texto histórico debería reflejar *tal cual fue*, distinto a la literatura, al *romance*, a la *epopeya*, a la *poesía*. La literatura es un tipo de discurso en el que sí se permitiría la falsedad o, mejor, el referente imaginario. Siguiendo este razonamiento, el historiador debería ser un *traductor*, un eficaz y lúcido mensajero entre una cosa y su modo de enunciarla.

Uno de los nudos fundamentales del debate sobre la relación entre la historia y la novela se basa también, siguiendo con las categorías clásicas del lingüista ruso Roman Jakobson, en los usos a través de un mismo *código*: la historiografía y la literatura tienen como medio de construcción al (mismo) lenguaje. Y, más específicamente, al género narrativo: las peripecias se encadenan en una sucesión temporal con preponderancia de cierto tipo de verbos (los pretéritos, por ejemplo).

El DESTINADOR manda un MENSAJE al DESTINATARIO. Para que sea operante, el mensaje quiere un CONTEXTO de referencia (un “referente”, según otra terminología, un tanto ambigua), que el destinatario pueda captar, ya verbal ya susceptible de verbalización; un CÓDIGO del todo, o en parte cuando menos, común a destinador y destinatario (o, en otras palabras, al codificador y decodificador del mensaje); y, por fin, un CONTACTO, un canal físico y una conexión psicológica entre el destinador y el destinatario, que permite tanto al uno como al otro establecer y mantener una comunicación.

Roman Jakobson, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 352

A partir del siglo XIX, se definió como tal un género novelístico elaborado con un referente *real del pasado*. Se lo denominó con un oxímoron²: la novela histórica.

² El oxímoron es una figura literaria que une dos términos antinómicos para establecer, en el lector, un nuevo concepto. Ejemplos de esto puede ser “El fusilado que vive” que propone Rodolfo Walsh en *Operación Masacre*, texto que abordaremos en el Capítulo 4 de este cuadernillo, o el título del

En un fundamental trabajo de 1936³, el filósofo Georg Lukács dio cuenta de la novela histórica como aquella que toma por propósito principal ofrecer una visión *verosímil* de una época histórica lejana, de forma que aparezca una cosmovisión realista e incluso costumbrista de su sistema de valores y creencias. Las características principales que esbozó para este tipo de novelas fue la de utilizar personajes y hechos verídicos aunque otros de éstos —personajes y hechos— puedan ser inventados.

La novela histórica se desarrolla dentro de un marco histórico —hechos canonizados por la disciplina historiográfica— y elabora desde allí ciertos relatos posibles. En todos los casos, se trata de un relato no sujeto a los valores de comprobación que la narrativa meramente histórica —historiografía— se impone, por ejemplo en el cotejo de cierta documentación previa, sino, en términos de Jakobson, a funciones estéticas.

(...) a propósito de vidas y de novelas, creo haber omitido el tercer tipo de biografías, las noveladas, perdona que insista, pero el libro que has escrito inspirándote en Tristano para tu personaje, alguien que escribe en primera persona, escribiendo la vida de otro como si fuera la suya, en el fondo algo tiene de este tercer tipo. ¿Por qué me has escrito en primera persona? A ti quizá te parezca normal, pero mira que no lo es. ¿Por qué te has convertido en Tristano? ¿Por qué te has puesto en su lugar? Y, además, treinta años después de que todo ocurriera, cuando Tristano ya no era Tristano, cuando ya no había razón alguna, aparte de tus razones personales, si es que de razones puede hablarse... Creo que ningún escritor ha sido capaz de decir por qué escribe, en todo caso, ¿qué tiene tu vida que ver con la de Tristano?, ¿por qué te has identificado precisamente con él?... Tú ¿por qué escribes, escritor? ¿Tienes miedo a la muerte? ¿Quisieras ser otro? ¿Sientes nostalgia del vientre materno? ¿Te hace falta un padre, como si fueras un niño? ¿La vida no te es suficiente? Y dónde se te ocurrió escribir acerca de Tristano, ¿en las montañas? Pero si tú en las montañas con una metralleta en la mano nunca has estado, si acaso habrás ido de vacaciones, posiblemente a un bonito hotel antiguo con todo su encanto centroeuropeo, porque allí, en tiempos, llegaba el ferrocarril del emperador Paco Pepe, hoteles así los conozco yo también, a los que van empresarios, políticos, notables, gente poderosa... ¿será posible que entre personas así se te haya venido a la cabeza escribir acerca de Tristano?

Antonio Tabucchi, *Tristano muere*, Barcelona, Anagrama, 2004, pp. 123-124

libro de Julio Cortázar con reflexiones sobre la revolución nicaragüense de fines de los años setenta: "Nicaragua tan violentamente dulce".

3 Georg Lukács, *La novela histórica*, México, Era, 1966

2. La escritura de la historia

Así como se discutió los alcances y la especificidad de la novela histórica con respecto a la historiografía, también el siglo XX trajo consigo la confrontación sobre los alcances y límites del discurso histórico frente al discurso literario. Roland Barthes propone analizar el discurso de la historia y preguntarse si éste

¿difiere realmente por algún rasgo específico, por una indudable pertinencia, de la narración imaginaria tal como se la encuentra en la epopeya, la novela o el drama?

Roland Barthes, “El discurso de la historia” en AAVV, *Estructuralismo y lingüística*, Buenos Aires, Nueva visión, 1970, p. 26

Para Barthes, existe una necesidad de autorización del discurso histórico que dé cuenta de que es ese tipo de discurso y no otro. Para esto, el discurso histórico contempla dos tipos de *embragues*⁴: uno es el llamado “embrague de escucha”, en el que el enunciador explicita el uso de fuentes y testimonios —el historiador, en este caso, recoge de un *afuera* de su discurso—; el segundo es el “embrague de organización”, por medio del cual el historiador administra su discurso, lo retoma, lo modifica, etc.

El discurso histórico, dice Barthes, es esencialmente elaboración ideológica, *imaginaria*. Es por eso que la noción de “hecho histórico” genera siempre cierta desconfianza. Al tratarse la historiografía de un mero discurso, el “hecho histórico” se transforma en eso porque así es nombrado. Parece ser, como dice la frase hecha, un perro que se muerde la cola. Así lo explica el propio Barthes:

A partir del momento en que interviene el lenguaje (¿y cómo podría no intervenir?), el hecho sólo puede ser definido en forma tautológica: lo anotado proviene de lo notable, pero lo notable es —desde Herodoto, en quien la palabra ha perdido ya su acepción mítica— sólo aquello que es digno de recordar, es decir, digno de ser anotado.

Roland Barthes, op. cit., p. 32

Lo que en el discurso histórico opera es, como todo discurso que genera el efecto de *realidad*, la anulación retórica del significado a favor del referente y el significante: la ilusión de un signo transparente.

4 Embragues o shifters, términos utilizados por Jakobson, son elementos discursivos que permiten el traspaso del enunciado a la enunciación o viceversa.

Vemos, a modo de ejemplo, un clásico texto de la historiografía latinoamericana:

Sin embargo, los cambios ocurridos son impresionantes: no hay sector de la vida hispanoamericana que no haya sido tocado por la revolución. La más visible de las novedades es la violencia: como se ha visto ya, en la medida en que la revolución de las élites criollas urbanas no logra éxito inmediato, debe ampliarse progresivamente, mientras idéntico esfuerzo deben realizar quienes buscan aplastarla.

Tulio Halperin Donghi, *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza, 1977, p. 135

Pero para insistir aún más con la complicación del trazado de un límite preciso entre el discurso histórico y la narrativa literaria, cierta literatura elabora su ficción con estos mismos procedimientos de la historiografía: exaltación de los *embragues* de escucha y de organización, regodeo en el efecto de realidad. Borges construye gran parte de sus *artificios* a partir de estos rasgos: un narrador —muchas veces es el propio Borges, el sujeto—autor— que encuentra un atlas, un manuscrito, un diccionario y sólo transmite al lector el resultado de aquel hallazgo. O la famosa novela del italiano Umberto Eco, *El nombre de la rosa*, que transcurre en las épocas de la Inquisición y parece ser una simple transcripción de un documento histórico encontrado por el autor. Así lo explica en la introducción de la novela:

Si nada nuevo hubiese sucedido, todavía seguiría preguntándome por el origen de la historia de Adso de Melk; pero en 1970, en Buenos Aires, curioseando en las mesas de una pequeña librería de viejo de Corrientes, cerca del más famoso Patio del Tango de esa gran arteria, tropecé con la versión castellana de un librito de Milo Temesvar, *Del uso de los espejos en el juego del ajedrez*, que ya había tenido ocasión de citar (de segunda mano) en mi *Apocalípticos e integrados*, al referirme a otra obra suya posterior, *Los vendedores de Apocalipsis*. Se trataba de la traducción del original, hoy perdido, en lengua georgiana (Tiflis, 1934); allí encontré, con gran sorpresa, abundantes citas del manuscrito de Adso; sin embargo, la fuente no era Vallet ni Mabillon, sino el padre Athanasius Kircher (pero, ¿cuál de sus obras?). Más tarde, un erudito —que no considero oportuno nombrar— me aseguró (y era capaz de citar los índices de memoria) que el gran jesuita nunca habló de Adso de Melk. Sin embargo, las páginas de Temesvar estaban ante mis ojos, y los episodios a los que se referían eran absolutamente análogos a los del manuscrito traducido del libro de Vallet (en particular, la descripción del laberinto disipaba toda sombra de duda). A pesar de lo que más tarde escribiría Beniamino Placido, el abate Vallet había existido y, sin duda, también Adso de Melk.

Umberto Eco, *El nombre de la rosa*, Barcelona, RBA, 1993, p. 7

Este “manuscrito” de Adso de Melk, del que el autor da precisiones de su pesquisa y hallazgo, no es otra cosa sino la mismísima novela. En sus primeros párrafos insiste, ya en voz del *otro* narrador, el propio Adso, profundizando así el llamado efecto de realidad: “El señor me concede la gracia de dar fiel testimonio de los acontecimientos que se produjeron en la abadía cuyo nombre incluso conviene cubrir con un piadoso manto de silencio, hacia finales del año 1327 (...)”. (op. cit., p. 11)

Esta disquisición sobre la especificidad del discurso histórico nos permite también relevar una polémica entre dos estudiosos de la historiografía: Hayden White y Michel de Certeau.

Para el primero, la contraposición manifiesta entre la tarea del historiador que *encuentra* y el escritor literario que *inventa*, obscurece y confunde la tarea del historiador. El historiador debe necesariamente *inventar* lo que *encuentra* para lograr el ordenamiento que permita dar sentido al discurso. Como un detective que reconoce distintas *evidencias* y las relaciona para otorgar significados, el historiador recurre a su “imaginación constructiva”. Esto, dice Hayden White, resulta evidente al comparar distintos discursos con distintos sentidos ante las mismas evidencias:

El punto importante es que la mayoría de las secuencias históricas pueden ser encadenadas de diferentes maneras (“puesta en intriga”, cfr. ‘The poetics of history’) para dar interpretaciones diferentes de aquellos hechos y dotarlos de diferentes significados. Así, por ejemplo, lo que Michelet en su gran historia de la Revolución Francesa construyó como un drama de trascendencia novelesca, su contemporáneo Tocqueville lo argumentó como una tragedia irónica.

Hayden White, “El texto histórico como artefacto literario” en AA. VV. *Discurso histórico*, Buenos Aires, Cursos universitarios, 1989, p. 55

Para Hayden White, estas operaciones de encadenamiento sometidas por la “imaginación constructiva” son propias de la narrativa ficcional.

De Certeau, por su parte, distingue el “hecho” del “acontecimiento”. El acontecimiento es lo que divide —organiza el discurso— para que haya inteligibilidad de la historia; el hecho es lo que llena de sentido a los enunciados. El discurso histórico pretende brindar un contenido “verdadero”, sujeto al dominio de la verificabilidad, pero bajo la forma de una narración. Esa condición de verificabilidad necesaria —que no la tiene el discurso ficcional— se da estratificadamente en el saber singular del discurso citante sobre el plural de los discursos citados. Este discurso citado cumple con el rol de acreditación referencial.

De tal manera, la estructura desdoblada del discurso funciona como una maquinaria que extrae de la cita una verosimilitud del relato y una validación del saber. Produce fiabilidad. (...) En sus diversas formas, la cita introduce en el texto un extra-texto necesario. Recíprocamente, la cita es el medio para articular el texto sobre su exterioridad semántica, para permitirle parecer asumir una parte de

la cultura y asegurarle así una credibilidad referencial. (...) Los nombres, por dar sólo un ejemplo, ya tienen valor de cita. En conjunto son fiables. Mientras que la novela debe llenar paulatinamente de predicados, el nombre propio que coloca al comienzo (así como ocurre con Julián Sorel⁵), el historiógrafo lo recibe ya lleno de predicados (p. ej.: Robespierre⁶) y se contenta con operar un trabajo sobre el lenguaje referencial.

Michel De Certeau, "La escritura de la historia", op. cit., pp. 108-109

3. Verdad y verosimilitud

La relación entre las palabras y su referencia ha sido objeto de grandes estudios y polémicas. Desde el nacimiento de la lingüística como ciencia moderna a principios del siglo XX, Ferdinand de Saussure expresa de manera categórica: "Lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica"⁷. Saussure define como imagen acústica la huella psíquica, la representación del testimonio de los sentidos. De esta manera, no hay una ligazón natural entre la palabra y la cosa, sino que parte de un acuerdo arbitrario y convencional entre la comunidad hablante. Esto no está directamente ligado a la práctica literaria sino a todo uso discursivo. Lo que está puesto en cuestión es el carácter de reflejo del lenguaje sobre la materia. Como dice Borges, ahora refiriéndose específicamente a la literatura, el arte no es reflejo del mundo sino una construcción artificiosa.

Sobre la mayor o menor autenticidad de los gauchos escritos, cabe observar, tal vez, que para casi todos nosotros, el gaucho es un objeto ideal, prototípico. De ahí un dilema: si la figura que el autor nos propone se ajusta con rigor a ese prototipo, la juzgamos trillada y convencional; si difiere, nos sentimos burlados y defraudados. Ya veremos después que de todos los héroes de esa poesía, [Martín] Fierro es el más individual, el que menos responde a una tradición. El arte siempre opta por lo individual, lo concreto: el arte no es platónico.

Jorge Luis Borges, "La poesía gauchesca" en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974

La imposibilidad de reflejo por parte del lenguaje de la realidad pone en cuestión el

5 Personaje protagonista de la novela *Rojo y negro* del francés Stendhal.

6 Uno de los políticos líderes de la Revolución Francesa.

7 Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Alianza, 1987, p. 88

valor de la verdad (sobre el concepto de *mimesis*, nos referiremos en el último capítulo de esta primera parte). La idea de “verdad” supone una relación natural, o al menos, comprobable, entre lo que se dice y lo que es. La realidad se vuelve inasible por parte del lenguaje.

Textos antiguos abordan esta complejidad y establecen las estrategias de un saber fundamental: la retórica. En el lenguaje jurídico, por ejemplo, se debe convencer al juez a través de los discursos —por ejemplo, en los alegatos— de que la posición de uno —la parte— es *más ajustada* a la verdad, o mejor, *parece* más verdad que la parte opuesta. La verdad parece, entonces, pertenecer a otro orden y el lenguaje no lo corresponde. En todo caso, sólo puede dar la impresión de esa verdad.

Las palabras no son pues, simplemente, los nombres transparentes de las cosas, sino que constituyen una entidad autónoma, regida por sus propias leyes y que se puede juzgar por sí misma. Su importancia supera el de las cosas que se suponía que reflejaban.

Tzvetan Todorov, “Introducción”, en AA. VV, *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1970, p. 11

Desgajado ese valor de verdad, se trata de generar, a través de la artificiosidad discursiva, algo que parezca como tal. Y eso depende de la habilidad del relato, de las estrategias de construcción de ese discurso. Los discursos, entonces, no están ligados por una correspondencia con su referente, la cosa, sino por leyes propias que sólo aparentan una verdad externa. De esta manera ingresa la categoría fundamental de *verosimilitud*.

El citado crítico búlgaro-francés Todorov historiza alguno de los sentidos del concepto de verosimilitud: para Platón y Aristóteles, lo verosímil es la relación del texto particular con otro texto, general y difuso, que se llama opinión pública; para los clásicos franceses, el verosímil tiene que ver con el respeto a las leyes de cada género —la comedia, la tragedia, etc.; por último, en la contemporaneidad se utiliza el término verosímil para dar cuenta del arte de hacer creer que una obra se conforma a lo real y no a sus propias leyes, una máscara que permite esconder las leyes del texto y enarbola la relación con la realidad de esa obra.

Siguiendo este razonamiento nos podemos preguntar qué hace que la novela histórica constituya un sub-género distinto, por ejemplo al de la ciencia ficción o al de los cuentos de hadas. Diremos que la literatura, en este caso, establece lazos textuales con otros textos previos, el discurso de la historia, que cuentan que, por ejemplo, *en 1810 se formó la Primera Junta de Gobierno, cuyo orador principal fue el Doctor Juan José Castelli*. Sobre este discurso de la historia *aceptado por la opinión pública* se monta el texto literario, estableciendo nuevos relatos que no necesariamente deben corresponderse a un documento escriturario previo. En ningún caso el lector de tal ficción histórica negaría un diálogo entre dos personajes menores o el acto privado de beberse un té caliente, bajo el cargo de que *no hay documentación probatoria de que ese hecho haya pasado en realidad*.

La ficción literaria opera sobre elementos *comprobados* por la historiografía. Como citábamos de De Certeau, la novela se vale de ciertos predicados que ya vienen conforme al discurso histórico sobre un mismo referente. Pongamos por caso, la historia de la Ciudad de Buenos Aires: en el libro de Manuel Mujica Láinez *Misteriosa Buenos Aires*, cada cuento está precedido por una fecha. Todos los cuentos se desarrollan en la ahora ciudad capital de la República Argentina y en un año determinado. Nadie osaría considerar a este texto literario como un discurso histórico, ni siquiera se lo trataría estrictamente como una ficción histórica. Uno de los cuentos se intitula “El ilustre amor” y esgrime “1797” como año referencial del mismo. El cuento se desarrolla durante el entierro del Virrey del Río de la Plata y trata sobre la extraordinaria congoja que le ocasiona esta muerte a quien se esmera en ser el personaje principal: Magdalena. A todas luces, el verosímil no se pone en cuestión sobre la existencia *real* de este último personaje, pero sí en relación a, por ejemplo, la fecha y la vigencia, en ese entonces, de un Virrey en Buenos Aires. La matriz donde se monta este relato, y todos los de *Misteriosa Buenos Aires*, se corresponden con los discursos de la historia que entienden que, por ejemplo, en 1797 aún pervivía la figura del Virrey como cargo más destacado de la jerarquía política-burocrática. Esto es fundamental para el verosímil literario, para parecerse a la realidad, para hacer eficaz el pacto de lectura.

XXVI

EL ILUSTRE AMOR

1797

En el aire fino, mañanero, de abril, avanza oscilando por la Plaza Mayor la pompa fúnebre del quinto Virrey del Río de la Plata. Magdalena la espía hace rato por el entreabierto postigo, aferrándose a la reja de su ventana. Traen al muerto desde la que fue su residencia del Fuerte, para exponerle durante los oficios de la Catedral y del convento de las monjas capuchinas. Dicen que viene muy bien embalsamado, con el hábito de Santiago por mortaja, al cinto el espadín. También dicen que se le ha puesto la cara negra.

A Magdalena le late el corazón locamente. De vez en vez se lleva el pañuelo a los labios. Otras, no pudiendo dominarse, abandona su acecho y camina sin razón por el aposento enorme, oscuro. El vestido enlutado y la mantilla de duelo disimulan su figura otoñal de mujer que nunca ha sido hermosa. Pero pronto regresa a la ventana y empuja suavemente el tablero. Poco falta ya. Dentro de unos minutos el séquito pasará frente a su casa.

Magdalena se retuerce las manos. ¿Se animará a salir?

Manuel Mujica Láinez, *Misteriosa Buenos Aires*, Buenos Aires, Sudamericana, 1984, p. 162

4. La literatura histórica en Argentina: un hecho pródigo

La literatura y la historia en la Argentina son dos disciplinas que atravesaron de manera imbricada sus dos siglos de existencia. Muchos de los textos canónicos de la literatura argentina pertenecen a esa narrativa indecisa entre la literatura y la historia. Por nombrar algunos, podemos citar *El matadero*, de Esteban Echeverría, en donde el conflicto está centrado en la disputa entre unitarios y federales; el ya citado texto de Sarmiento, *Facundo*, que brinda un panorama vasto sobre las cuestiones políticas y sociales de nuestro país y construye una biografía del caudillo riojano Facundo Quiroga hasta su cruenta muerte, o *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio Mansilla, en donde se centra en la inserción del autor en el mundo ranquel, en medio de la cuestión de fronteras que implicaba la organización del Estado Nacional; en el siglo XX, *La guerra gaucha* de Leopoldo Lugones, *Bomarzo* de Mujica Láinez, *Operación Masacre* —al cual referiremos más adelante— de Rodolfo Walsh, entre tantos otros.

Resulta interesante ejemplificar esta problemática que estamos planteando a partir de *un hecho histórico*, único y singular, que se vuelve punto de confluencia de distintos autores literarios, estéticas, ideologías, modos de abordaje narrativo y poético. El 26 de julio de 1952 a las 20:25, cuando tenía apenas 33 años, moría en la Ciudad de Buenos Aires Eva Duarte de Perón. Éste fue, sin dudas, un elemento de inmensa trascendencia para el desarrollo político y social de la Nación Argentina: diarios de la época, documentos, memorias cotidianas de los supervivientes, dan cuenta del suceso con un detalle superlativo. La literatura tomó ese relato para sí como fuente inagotable de intertextualidad⁸ y lo transformó en innumerables textos: los cuentos “El simulacro” de Jorge Luis Borges; “Ella” de Juan Carlos Onetti; “Esa mujer” de Rodolfo Walsh; “La señora muerta” de David Viñas; y “La razón principal” de Luis Gusmán; los poemas “Eva Perón en la hoguera” de Leónidas Lamborghini y “El cadáver” de Néstor Perlongher; *Eva Perón*, el texto dramático de Copi; también la novela, más próxima en el tiempo, *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez. En todos los casos, existe un mismo referente histórico, que es esa muerte de una mujer que protagonizaba los tiempos históricos de un país, llegando en pleno auge de su popularidad. Decimos con esto que existe una correspondencia entre ciertos hechos históricos y la productividad literaria: otros ejemplos más contemporáneos de esta relación entre historia y literatura argentinas pueden ser el terrorismo de Estado en la última dictadura militar o la guerra de las Malvinas.

En uno de los días de julio de 1952, el enlutado apareció en aquel pueblito del Chaco. Era alto, flaco, aindiado, con una cara inexpresiva de opa o de máscara;

8 “Intertextualidad: Este término designa a la vez una *propiedad constitutiva de todo texto* y el conjunto de las relaciones explícitas o implícitas *que un texto o un grupo de textos determinados* mantiene con otros textos”. Patrick Charaudeau y Dominique Maingueneau, *Diccionario de análisis del discurso*, Buenos Aires, Amorrortu, 2005, p. 337

la gente lo trataba con deferencia, no por él sino por el que representaba o ya era. Eligió un rancho cerca del río; con la ayuda de unas vecinas, armó una tabla sobre dos caballetes y encima una caja de cartón con una muñeca de pelo rubio. Además, encendieron cuatro velas en candeleros altos y pusieron flores alrededor. La gente no tardó en acudir. Viejas desesperadas, chicos atónitos, peones que se quitaban con respeto el casco de corcho, desfilaban ante la caja y repetían: Mi sentido pésame, General. Éste, muy compungido, los recibía junto a la cabecera, las manos cruzadas sobre el vientre, como mujer encinta. Alargaba la derecha para estrechar la mano que le tendían y contestaba con entereza y resignación: Era el destino. Se ha hecho todo lo humanamente posible. Una alcancía de lata recibía la cuota de dos pesos y a muchos no les bastó venir una sola vez.

Jorge Luis Borges, "El simulacro" (fragmento), en op. cit., p. 789

Ella

Cuando Ella murió después de largas semanas de agonía y morfina, de esperanzas, de anuncios tristes desmentidos con violencia, el barrio norte cerró sus puertas y ventanas, impuso silencio a su alegría festejada con champán. El más inteligente de ellos aventuró: "Qué quieren que les diga. Para mí, y no suelo equivocarme, esto es como el principio del fin".

Juan Carlos Onetti, "Ella" (fragmento), Buenos Aires, Alfaguara, 2002.

Desde el gran ventanal del décimo piso se ve la ciudad en el atardecer, las luces pálidas del río.

Desde aquí es fácil amar, siquiera momentáneamente, a Buenos Aires. Pero no es ninguna forma concebible de amor lo que nos ha reunido.

El coronel busca unos nombres, unos papeles que acaso yo tenga.

Yo busco una muerta, un lugar en el mapa. Aún no es una búsqueda, es apenas una fantasía: la clase de fantasía perversa que algunos sospechan que podría ocurrírseme.

Algún día (pienso en momentos de ira) iré a buscarla. Ella no significa nada para mí, y sin embargo iré tras el misterio de su muerte, detrás de sus restos que se pudren lentamente en algún remoto cementerio. Si la encuentro, frescas altas olas de cólera, miedo y frustrado amor se alzarán, poderosas vengativas olas, y por un momento ya no me sentiré solo, ya no me sentiré como una arrastrada, amarga, olvidada sombra.

El coronel sabe dónde está.

Rodolfo Walsh, "Esa mujer" (fragmento), en *Los oficios terrestres*, Bs. As., De la flor, 1986, pp. 9-10.

—¿A usted le gustaba? —dijo de pronto.

Moure se sobresaltó pero largó una lenta bocanada:

¿Quién?

—La Señora... ¿Quién va a ser sinó?

Moure tomó un cigarrillo entre las dos manos, lo acható y arrancó una hebra con la misma cautela con que se hubiera cortado una cutícula; después levantó la vista y la miró a esa mujer: era joven, tendría unos veinticinco, no mucho más. “Si me la pierdo soy un...”. Pero no se la iba a perder. Los de atrás empujaban, ésos no respetaban nada, no se dio por enterado y siguió mirándola: el cuello, ese pecho tan abierto, el vientre y la deseó bastante. Por fin dijo:

—Era joven...

—¿Usted cree que la podremos ver?

—Y, no sé. Habrá que esperar.

—Dicen que está muy linda.

—¿Sí?

—La embalsamaron. Por eso.

David Viñas, “La señora muerta” (fragmento) en AA. VV., *El cuento argentino*, Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1981, p.17

Inventé la historia después de su muerte y con los años le fui agregando detalles. Yo sólo la vi cuando ya estaba muerta. En el cajón. Donde mi voz no podía alcanzarla. Fue por eso que musité un murmullo que era una oración. La primera vez que hablé para que no me escucharan, o quizás sólo hablé para ella, no fue un rezo, no fue una oración fúnebre, fue un sueño. A ese cuerpo de cera muerta me atreví a contarle un sueño. Pensé que la muerte no la profanaría, porque a ese cuerpo no lo alcanzaban las profanaciones, aunque la trasladasen como una muñeca por todo el mundo. Ella se acerca caminando. Nos separa un río. Ella está en la otra orilla. Es un río cenagoso y estrecho de tal manera que un bote que está atravesado horizontalmente ocupa todo lo ancho del río. A los costados hay malezas y piedras. Me llama desde el otro extremo del río. En ese momento me doy cuenta de que estoy desnudo; avergonzado, corro a ocultarme detrás de los arbustos. Mi única preocupación es recordar dónde he dejado la ropa. Miro hacia un extremo del río y me doy cuenta de que éste comienza a crecer. Es época de inundaciones. Ella está con un vestido floreado. Tiene estampadas todas las flores del mundo. Al menos las que le gustan. Magnolias, jazmines y violetas, y en ella estaban todos los perfumes del mundo. En un momento deja de llamarme, se da vuelta y se marcha. La veo alejarse sin poder hablar.

Luis Gusmán, “La razón principal” (fragmento) en *Lo más oscuro del río*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990, p. 101

Y si ella
se empezara a desvanecer, digamos
a deshacerse
qué diré del pasillo, entonces?
Por qué no?
entre cervatillos de ojos pringosos,
y anhelantes
agazapados en las chapas, torvos
dulces en su melosidad de peronistas
si ese tubo?
Y qué de su cureña y dos millones
de personas detrás
con paso lento
cuando las 20.25 se paraban las radios
yo negándome a entrar
por el pasillo
reticente acaso?
como digna?
Por él,
por sus agitados ademanes
de miseria
entre su cuerpo y el cuerpo yacente
de Eva, hurtado luego,
depositado en Punta del Este
o en Italia o en el seno del río
Y la historia de los veinticinco cajones

Vamos, no juegues con ella, con su muerte
déjame pasar, anda, no ves que ya está muerta!

Néstor Perlongher, "El cadáver" (fragmento) en *Poemas completos*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997, p. 42

XVIII

Ya: lo que quise decir está.
pero además; darse. el amor es.
darse.
Ya. lo dicho. lo que quise. el amor. la vida es:
dar la vida. darse. ya: hasta el fin.
ya: la razón. ya. la vida. la razón es. la vida es.
la razón de mi: darse. abrirse
la vida de mi: darse. ya. lo que quise. pero además.

la razón de mi vida es. la razón de mi muerte es: la Causa es.
ya: hasta el fin. mi misión: dar.
mi camino: dar. darse. veo. la vida de mí.
mi horizonte: dar. darse.
Ya: lo que quise, mi palabra
está.

Leónidas Lamborghini, "Eva Perón en la hoguera" (fragmento) en *Partitas*, Buenos Aires, Corregidor, 1972.

Evita:

Ayúdame a levantarme. Tengo las piernas entumecidas. ¡Ay! ¿Qué es lo que quería decir? Dejé que me apoye en vos, con ese vestido es como si me apoyara en mí misma,

vos sabés, así me da menos vergüenza estar en semejante estado. Mirá mi anillo. ¿Te gusta? Es una esmeralda corazón de cotorra. Tomá, te lo regalo. Tomá.

Enfermera:

Gracias, señora. Es muy lindo.

Evita:

Me lo regalaron durante un viaje a las Indias, yo había ido allí para firmar contratos.

Enfermera:

Es realmente magnífico, señora.

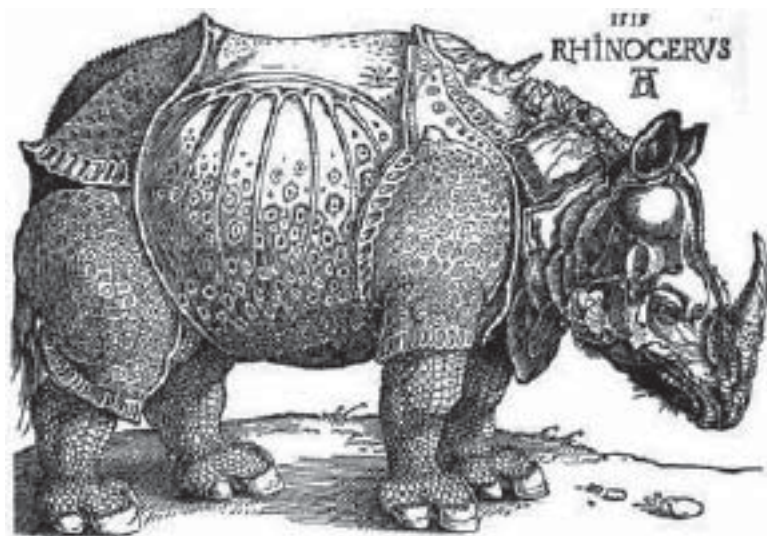
Copi, *Eva Perón* (fragmento), Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

No imaginaba el arduo trabajo que tenía por delante. Le confiaron el cuerpo a las nueve de la noche, después de un responso apresurado. Evita había muerto a las ocho y veinticinco. Aún se mantenía caliente y flexible, pero los pies viraban al azul y la nariz se le derrumbaba como un animal cansado. Ara⁹ advirtió que, si no actuaba de inmediato, la muerte lo vencería. La muerte avanzaba con su danza de huevos y, dondequiera hacía pie, sembraba un nido. Ara la sacaba de aquí y la muerte destellaba por allá, tan rápido que sus dedos no alcanzaban a contenerla. El embalsamador abrió la arteria femoral en la entrepierna, bajo el arco de Falopio, y entró a la vez en el ombligo en busca de los limos volcánicos que amenazaban el estómago. Sin esperar a que la sangre drenara por completo, inyectó un torrente de formaldehído, mientras el bisturí se abría paso entre los intersticios de los músculos, rumbo a las vísceras; al dar con ellas las envolvía con hilos de parafina y cubría las heridas con tapones de yeso. Su atención volaba desde los ojos que se

9 El doctor Pedro Ara fue el encargado del embalsamamiento del cadáver de Eva Perón.

iban aplanando y las mandíbulas que se desencajaban a los labios que se teñían de ceniza. En esas sofocaciones del combate lo sorprendió el amanecer. En el cuaderno donde llevaba la cuenta de las soluciones químicas y de las peregrinaciones del bisturí escribió: “Finis coronat opus. El cadáver de Eva Perón es ya absoluta y definitivamente incorruptible”.

Tomás Eloy Martínez, *Santa Evita* (fragmento), Buenos Aires, Planeta, 2000, p. 31



Capítulo 2

La hibridación en la literatura

1. *El concepto de hibridación*

Las diferentes culturas no constituyen un todo homogéneo y de una única dimensión, sino que son el producto de la mezcla y de la convivencia, no siempre pacífica, de elementos que aportan los distintos grupos que conforman una determinada sociedad. El concepto de hibridación, que se utilizó en principio en el ámbito de la biología para dar cuenta de entidades que no podían ser clasificadas de manera absoluta en el elenco de las variadas especies, hace referencia a los procesos culturales en los que podemos identificar elementos heterogéneos

En principio, el problema de la hibridación lo que plantea es el de la mezcla, que, entendida en términos culturales, se manifiesta en diferentes niveles. En términos generales, podemos definir la hibridación como un conjunto de procesos sociales y culturales. En estos procesos, las diversas prácticas culturales y lingüísticas se combinan para generar nuevas prácticas, nuevos objetos culturales y nuevos sujetos sociales. Ello no quiere decir que, necesariamente, esos elementos se fundan en un todo orgánico nuevo y homogéneo. Una cultura híbrida no es una cultura de la fusión, sino que es una cultura en la que superviven elementos heterogéneos.

Desde una perspectiva que privilegia pensar los fenómenos culturales como fenómenos de hibridación, la idea es dejar de lado las visiones de la identidad cultural como algo monolítico y constituido para siempre, para poner el acento en la productividad y en el carácter positivo de las mezclas culturales. Asimismo, el concepto de hibridación permite pensar la identidad de los sujetos no como algo abstracto y absolutamente genérico (el hombre, el ciudadano, etc.), sino de pensar al hombre inmerso en las condiciones culturales concretas en las que existe, en las que desarrolla sus acciones vitales, en las que establece contactos con otros sujetos, en las que produce bienes sociales, en las que desarrolla sus actividades artísticas.

Al mismo tiempo, pensar los procesos culturales como procesos de hibridación implica pensarlos no como actividades en límites nacionales absolutamente demarcados, sino pensarlos en el seno de procesos más complejos. En el caso de naciones latinoamericanas como la Argentina, Uruguay o Brasil, la hibridación cultural se relaciona con fenómenos históricos de capital importancia, como el de la inmigración: desde mediados del siglo XIX, inmigrantes de diferente origen comienzan a afluir a sus costas, llevando consigo sus diferentes lenguas, sus diferentes

tradiciones religiosas, sus diferentes modos de concebir la relación con el cuerpo o con el trabajo. En una palabra, su diferente cultural. Asimismo, la hibridación cultural se relaciona en las distintas naciones latinoamericanas con la presencia de individuos que se identifican a sí mismo como miembros de comunidades originarias, en algunos casos altamente significativas desde un punto de vista numérico.

Desde una perspectiva literaria, es importante subrayar que los grandes textos literarios latinoamericanos se presentan como textos híbridos. Así, uno de los textos clásicos de la literatura argentina, como el *Martín Fierro*, desde la hibridación se pone el acento en los modos en que se construye una variedad lingüística que se percibe como propia de los habitantes de las llanuras rioplatenses (el gauchesco), pero también los modos en que aparecen diferentes variedades culturales y lingüísticas subordinadas a ella, como el habla del inmigrante europeo, en este caso del italiano, del indio de las pampas e, incluso, de los sectores cultos de la ciudad.

Era un gringo tan bozal,
que nada se le entendía,
¡quién sabe de ande sería!
Tal vez no juera cristiano,
pues lo único que decía
es que era *pa-po-litano*.

José Hernández, *Martín Fierro*, *Ida*, V, versos 847-852.

2. Tipos de hibridación literaria

Proponemos pensar los procesos de hibridación desde lo literario de acuerdo con tres grandes tipos, que denominamos hibridación lingüística, hibridación genérica e hibridación discursiva.

En primer lugar, podemos pensar en una hibridación de carácter lingüístico, que se plantea cuando en un ámbito determinado conviven diferentes variedades lingüísticas no de manera absolutamente autónoma e independiente, sino como componentes de un uso lingüístico que incluye esas diferentes variedades. Es lo que sucede, por ejemplo, en los siguientes fragmentos de dos poetas argentinos contemporáneos, Arturo Carrera y Roberto Raschella, que incluyen en el ámbito del castellano propio del área rioplatense algunos elementos que provienen de un universo lingüístico ajeno, como el del italiano y el de sus diferentes dialectos:

y sobre la línea pedregosa del **vicolo**,¹⁰
hay un gato
sentado.

Venera sostiene la foto, toda ojos,
con un sombrero negro siempre, tan alto
como el que pintó Piero della Francesca.
Ellos sueñan (en dialecto):

**Na volta c`era ccu c`era
cera na vecchia ca ciculattera.
ogni tantu ittava `n puntu
settete ddocu ca ora tu cuntú.**¹¹

Arturo Carrera, *El vespertillo de las parcas*, Barcelona, Tusquets, 1997, pp. 47-48.

En casa de hombres,
ya nadie será bienaventurado.
Ya nadie repartirá
los bienes de este mundo. Ya nadie
se alzaré junto a nosotros,

ahora,
que es eternamente marzo,
nell`increatea inenarrabil luce...¹²

Roberto Raschella, *Tímida hierba de agosto*, Córdoba, Alción, 2001, p. 71.

Podemos pensar, en segundo lugar, en una hibridación de carácter genérico cuando abordamos objetos literarios en los que se trabaja con diferentes géneros discursivos, literarios o no. Por ejemplo, en las novelas de Manuel Puig encontramos un trabajo de reelaboración y de inclusión de los más variados géneros discursivos, desde la carta íntima al aviso fúnebre, desde el diario personal a la libreta de apuntes, desde la publicidad hasta el discurso interno de algunos personajes.

Planteamos, en fin, en una hibridación de tipo discursivo, cuando en un mismo texto conviven elementos que provienen de discursos sociales diferenciados. Así, por ejem-

10 En italiano, callejón.

11 En dialecto siciliano, Ya no te importa quién era y quién no era. / Era la vieja y la chocolatera. / Cada tanto tejí en punto cruento, / Sentáte que ahora te lo cuento.

12 En italiano, "en la increada, inenarrable luz". Es un verso del poeta del poeta Ugo Foscolo (1778-1827).

plo, en el poemario *INRI*, el chileno Raúl Zurita explora el universo de los asesinados durante la dictadura militar apelando para ello a algunos elementos que provienen del discurso religioso tanto de la tradición judeocristiana (como indica el título, que remite al cartel que las autoridades romanas colocaron en la cruz de Cristo que en latín dice *lesu Christi, rex iudecorum*, es decir, *Jesucristo, rey de los judíos*) como de algunas tradiciones originarias de América, como la de los indios guaraníes:

Sí, porque se encenderá el cielo y las cordilleras,
los desiertos y las playas abrirán sus soledades y
nuestros cuerpos rotos atravesarán su soledad,
pisarán otra vez los pastos y parecerá un mar
que se encrespa los movimientos de nuestros cuerpos
pisando las llanuras.

Porque nuestros cadáveres revivirán. Sí, porque
nuestros cuerpos revivirán, y el cielo encendido
será un mar de pasto oyendo nuevamente
nuestros pasos. Y se abrirá un mar en las
soledades

Raúl Zurita, *Inri*, Madrid, Visor, 2004, p. 140.

He de hacer que la voz vuelva a fluir por los huesos....
Y haré que vuelva a encarnarse el habla...
Después que se pierda este tiempo y un nuevo tiempo amanezca....

Himno de los muertos de los indios guaraníes, citado como epígrafe por Augusto Roa Bastos en *Hijo de hombre*.

3. Hibridación y sociedad

El concepto de hibridación se plantea como un concepto ambiguo que se relaciona con procesos de carácter político más general, como los procesos de descolonización que se viven en las antiguas colonias europeas de América, de África y Asia, los procesos de globalización relacionados con la expansión de la economía capitalista o los procesos relacionados con los viajes y con los cruces de fronteras, muchas veces de grandes masas humanas. Todos estos procesos ponen en primer plano problemas como el de condición de extranjero, el de la necesidad y los límites de la recepción de personas de culturas diferentes de las nuestras y el de los respetos de los derechos de los miembros de alguna minoría (cultural, lingüística, cultural)

no sólo de integrarse a la vida social de la sociedad que los recibe, sino también de conservar los rasgos culturales que sienten como propios. Muchas veces, ello plantea problemas que dan lugar a largos debates, como el caso que se ha planteado en Francia con respecto al derecho de las jóvenes de religión musulmana de asistir a clases con el clásico manto que cubre gran parte de su rostro (el *chador*). Ello colisiona con la tradición laica de la escuela pública francesa, que expulsa del ámbito los elementos que tienen que ver con el ámbito de lo religioso. El debate se plantea, en este caso, porque la defensa de una tradición que en principio parece ser respetuosa de la libertad religiosa (la expulsión de lo religioso de la escuela para evitar que ésta se identifique con alguna confesión) termina cercenando la libertad de un grupo minoritario (el musulmán) de manifestar su pertenencia religiosa.

El concepto de hibridación es planteado en el ámbito del discurso sociológico por Néstor García Canclini. Para este autor, quien se plantea la necesidad de construir un ámbito de reflexión capaz de dar cuenta de las complejidades culturales que caracterizan el social latinoamericano, la hibridación no constituye una característica secundaria del universo cultural latinoamericano, sino que está en la base del conjunto de los procesos culturales que allí se producen. Ello está presente, en efecto, desde que comienza a forjarse en las colonias de España y de Portugal una cultura que no sólo adopta las formas europeas de las metrópolis, sino que lo hace también con muchos de los rasgos de las diferentes culturas originarias.

La hibridación se manifiesta en los diferentes órdenes de la vida cultural de los territorios americanos.

La tradición culinaria es un elemento esencial en la configuración cultural de un pueblo. Y en la América española no podía ser una excepción. No es de extrañar por ello que el siglo XVII sea también el siglo de la cocina criolla con sus múltiples variantes regionales, en la que a la tradicional dieta europea se han incorporado productos de origen americano, como el maíz, el frijol, el tomate o la papa, formando ya parte del yantar cotidiano de la familia indiana. Y lo mismo puede expresarse de la repostería criolla conventual, mestizada asimismo con componentes locales como la vainilla o el cacao, conservada milagrosamente hasta nuestros días en los monasterios de clausura. Y también existen indicios para afirmar que desde las décadas iniciales del siglo XVII se comenzó a percibir (como lo apreció el mismo Cervantes), la diversificación, con matices regionales propios, del español escrito y hablado, apareciendo giros, términos, expresiones coloquiales o inflexiones semánticas especialmente localizadas. Viajeros y funcionarios ya distinguen en el indiano ciertas variedades de entonación o deje distintas a las de las hablas metropolitanas. Y no podían ser una excepción la expresión musical y la danza, con la afloración de manifestaciones criollas en las se mestizaban los esquemas armónicos europeos, la sensibilidad melódica indígena y el ritmo negro aporado por la población africana.

Ramón María Serrera, "Las Indias Españolas entre 1550 y 1700" en AA.VV., *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América. 1550-1700*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2002, p. 132

Así, por ejemplo, en las misiones jesuíticas de la zona del litoral argentino o de la zona de Chiquitos, en Bolivia, encontramos fenómenos tales como la existencia de óperas musicales absolutamente híbridas, en las que se mezcla la estructura musical europea con textos en lenguas originarias.

García Canclini plantea la necesidad no sólo de pensar a Latinoamérica, sino de pensar *desde* Latinoamérica, donde los procesos de modernización se plantean con un alto nivel de especificidad, es decir, se plantean de un modo tal que los distingue de los procesos que se plantean en otros ámbitos, como el europeo o el norteamericano. En este punto, resulta obligada la referencia a uno de los planteos más eficaces referidos al proceso de modernización; el que plantea el historiador británico Perry Anderson. En el artículo “Modernidad y revolución”, Anderson define la modernidad como una experiencia de la aceleración, que se articula con un proceso económico de desarrollo de las fuerzas productivas (proceso que denomina modernización) y con un modo peculiar de experimentar aquello que se refiere a la esfera estética, que denomina modernismo. Éste, a su vez, es definido por Anderson a partir de lo que denomina una “coyuntura histórica”, un momento particular de la historia que se extiende desde comienzos del siglo XX hasta mediados de ese siglo y que se caracteriza por:

- 1) La presencia de una cultura artística y literaria oficial, organizada en un conjunto de instituciones como los museos, las academias literarias, los institutos de enseñanza, etc.
- 2) La presencia de elementos que tienen que ver con los diferentes desarrollos tecnológicos. Esto es particularmente notable en los distintos movimientos de comienzos del siglo agrupados bajo la designación de “vanguardias”, muchos de los cuales, como el futurismo o el dadaísmo, incorporaran al ámbito estético objetos que hasta entonces se consideraban como puramente industriales, como los automóviles o, incluso, un mingitorio.
- 3) La posibilidad de algún tipo de movimiento político de carácter revolucionario, como por ejemplo las luchas inspiradas en el socialismo, en el anarquismo o en el nacionalsindicalismo que desencadenarán movimientos revolucionarios en Europa y América; el más importante es la Revolución Rusa del año 1917.

El modernismo europeo de los primeros años de este siglo floreció pues en el espacio comprendido entre un pasado clásico todavía usable, un presente técnico todavía indeterminado y un futuro político todavía imprevisible. O, dicho de otra manera, surgió en la intersección entre un orden dominante semiartístico, una economía capitalista semi-industrializada y un movimiento obrero semiemergente o semiinsurgente.

Perry Anderson, “Modernidad y revolución” en Nicolás Casullo (comp.), *El debate modernidad-posmodernidad*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1993, p. 105.

En el caso Latinoamericano, esta tripartición de la que habla Anderson no se va a plantear de una manera rígida. En efecto, la modernidad se plantea en el ámbito latinoamericano como un proceso incompleto y como un proceso desigual.

Lo que los caracteriza a Latinoamérica es una cultura que es el

Resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (sobre todo en el área mesoandina y andina), del hispanismo colonial católico y de las acciones educativas y comunicacionales modernas.

Néstor García Canclini, op. cit., p. 71.

El mestizaje cultural se piensa como una característica interclasista, que generó formaciones culturales híbridas en todos los sectores sociales. Si bien las tendencias a la secularización, es decir, a la separación de las diferentes esferas sociales, se plantea con mayor fuerza en el caso de las élites políticas y económicas, la tendencia a la mezcla cultural es una característica que atraviesa el conjunto de la vida social latinoamericana.

4. Transculturación

Un concepto cercano al de hibridación es el concepto de transculturación, postulado por el sociólogo cubano Fernando Ortiz en su ensayo *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* para intentar comprender no sólo la historia y la cultura de su patria, Cuba, sino de toda América.

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *aculturación*, sino que el proceso implica necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que podría decirse una *parcial desculturación* y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*.

Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 86.

Este concepto de transculturación permite pensar las mezclas culturales no como procesos de recepción pasiva de elementos culturales ajenos, sino como procesos de construcción de nuevos fenómenos culturales a partir de la mezcla o hibridación de elementos de diferente procedencia.

5. Literatura menor

Otro concepto que se conecta con el de hibridación es de literatura menor, que permite pensar fenómenos como el de la producción literaria de minorías lingüísticas como la de los chicanos de habla hispana en los Estados Unidos o la de las minorías lingüísticas europeas trasladadas a América durante el período de la inmigración.

En su libro sobre Kafka, los teóricos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari plantean el concepto de literatura menor. El punto de partida de los planteos de Deleuze y Guattari son las reflexiones en torno a las literaturas “menores” o “pequeñas” (en alemán, *kleine*) que se desprenden del diario del escritor checo en lengua alemana Franz Kafka. La lengua alemana que encontramos en la producción de Kafka no es la lengua “pura” ni la lengua “alta” como la que se encuentra en la tradición de los autores estrictamente alemanes, desde Goethe hasta Thomas Mann, sino que es una lengua a la que Kafka pertenece pero en su condición de extranjero. La producción de Kafka se caracteriza, en este sentido, por apropiarse y reelaborar una lengua “mayor” como el alemán literario desde una perspectiva “menor”, la perspectiva del extranjero, la perspectiva del judío. Deleuze y Guattari llevan esta perspectiva abierta por Kafka y por su producción literaria a otros ámbitos culturales y a otras lenguas. Así, por ejemplo, se puede pensar como una literatura menor la literatura producida en inglés por los afroamericanos, es decir, por los descendientes de los esclavos africanos transplantados hasta el siglo XIX a los EE.UU. Asimismo, también en ámbito norteamericano, se puede pensar como literatura menor la literatura producida por los inmigrantes hispanos y por sus descendientes, una literatura que trabaja con un español en el que están presentes las marcas sintácticas, morfológicas o fonológicas de la lengua mayor, el inglés, en la que los inmigrantes de origen hispano están inmersos.

Sobre todo los habitantes de las pequeñas aldeas y puestos de pastores producen la impresión penosa de quien habla una lengua de la cual apenas conoce los rudimentos. Hablando con ellos de las cosas más triviales parece que de pronto van a sustituir el español que no saben por otra en que pueden expedirse mejor. Es decir que son hombres que han perdido una lengua y aún no están en posesión de la otra. Se suele hablar un poco ingenuamente de la tristeza muda del indio. El indio, en mi opinión, es mudo y triste muchas veces solamente porque no sabe hablar aún la lengua que le han impuesto.

Marcos Morínigo, *Programa de filología hispánica*, Buenos Aires, Nova, 1959, p. 77.

Aunque se le reconocía el acento italiano, mi padre hablaba bastante bien el español; mi madre no lo aprendió nunca. Cuando quería mantener un secreto, hablaban en dialecto, pero yo siempre entendía. Para todo lo demás, usaban las variantes de cocoliche, que fue mi lengua materna. Más tarde, cuando entré a la universidad, me propuse estudiar italiano, a pesar de que mis padres no entendían el sentido de aprender una lengua que ellos tampoco conocían.

Expresarme fluidamente fue un trabajoso proceso, para el que conté con la mejor aliada, la literatura, a menudo secundada por el diccionario. Mi carrera universitaria, la docencia y la gramática contribuyeron a la ardua conquista del español en el doble significado de esa frase ambigua...

Ángela Di Tullio, *Políticas lingüísticas e inmigración. El caso argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 2003, p. 12.

¿Cómo se caracteriza esta literatura menor, es decir esta literatura producida en una lengua mayor pero desde una perspectiva minoritaria? La perspectiva que se privilegia en las literaturas menores es la perspectiva de aquel que está en la lengua como un extranjero, como la de aquel que no está del todo incluido en la lengua que en algún momento habla. Los textos de Morínigo y de Di Tullio dan cuenta de esta situación de “extranjería” en dos sujetos diferentes: el hablante de alguna de las lenguas originarias de la región del noroeste argentino que debe abandonar progresivamente su lengua y que no logra ingresar del todo en la lengua castellana, del “blando”, y la hija de inmigrantes, en este caso italianos, que debe aprender trabajosamente la lengua castellana a través de medios “artificiales”, como la gramática o el diccionario.

En muchos casos, se busca la elaboración literaria de estas situaciones típicamente relacionadas con las literaturas menores. Así, por ejemplo, el poeta argentino Juan Gelman reescribe poemas medievales españoles escritos en su momento por judíos de lengua castellana que, en 1492, serán definitivamente expulsados de la península:

el expulsado

me echaron de palacio /
no me importó /
me desterraron de mi tierra /
caminé por la tierra /
me deportaron de mi lengua /
ella me acompañó /
me aparté de vos / y
se me apagan los huesos /

me abrazan llamas vivas /
estoy expulsado de mí /

Juan Gelman, reescritura de un poema de Yehuda Al - Harizi (Toledo, Provenza, Palestina, 1170-1237), en Jorge Monteleone y Eloísa Buarque de Holanda, *Puente / Ponte. Poesía argentina y brasileña contemporánea*. Antología bilingüe, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Según Deleuze y Guattari, las características centrales de las literaturas menores son tres:

- 1) Son literaturas producidas por una minoría en el ámbito de una lengua “mayor” o de una lengua tradicionalmente asociada con la alta cultura y con la escritura. En este sentido, la idea de “minoría” que plantean Deleuze y Guattari no remite necesariamente a una minoría en el sentido estrictamente cuantitativo o numérico. Por el contrario, la minoría se define en relación con una “identidad homogénea” o con una “identidad hegemónica”. Por ejemplo, el hispano en EE.UU. puede pensarse como una minoría en la medida en que se distingue de una serie de rasgos culturales que en ese ámbito nacional se presentan como dominantes, como el ser blanco de origen europeo, perteneciente al género masculino y reconocerse como cristiano de confesión protestante. El mestizo, la mujer o aquel que se reconoce en otras tradiciones religiosas asume, en este esquema, una posición “menor”.
- 2) En las literaturas menores, todo se plantea como directamente político. Todo problema individual asume de manera directa un carácter político, no en el sentido estrecho de una pertenencia partidaria o ideológica concreta, sino en el sentido de una intervención que erosiona de alguna manera la estructura hegemónica a la que nos referimos en el punto anterior. Así, por ejemplo, la historia de Martín Fierro no se plantea como la historia de las desgracias particulares que afectan a un sujeto en particular, sino como la historia que, encarnada en un sujeto particular, involucra las experiencias de la minoría a la que ese sujeto pertenece, en este caso el gaucho, el habitante de las campañas.
- 3) En las literaturas menores, se privilegia lo colectivo por sobre lo singular o sobre lo individual. En este sentido, Deleuze y Guattari forjan el concepto de “enunciación colectiva”, una enunciación que no se reduce a un individuo determinado, sino que involucra a todo un conjunto. Por ejemplo, frente a la literatura “mayor” organizada en un conjunto de grandes obras literarias y en un conjunto de grandes nombres de autores, la literatura menor privilegia formas colectivas en las que los nombres de las obras y los autores son secundarios e, incluso, imposibles de determinar. Así, por ejemplo, en la tradición oral, en la transmisión de las coplas y de los cantos de boca en boca, la recolección en libro es importante para preservar y para “almacenar” un producto cultural, que sin embargo existe fuera de la lógica del libro.

Yo aprendí desde la niñez los romances en una tierra empapada de ellos, en la arcaizane Asturias. Su canto alegraba las siempre alegres excursiones muchachiles por el puerto de Pajares, por los encinares de El Pardo, por las entonces solitarias cumbres del Guadarrama; y reanimados por frescas voces femeninas, contagiadas de la aflicción, afirmaban en mi ánimo la verdad del consabido verso: “Viejos son, pero no cansan”. Yo después para estudiar la esencia y la vida de la poesía tradicional, he buscado los restos antiguos del Romancero en las bibliotecas principales de Europa, los he buscado con avidez en la tradición viva y los he oído cantar en multitud de pueblos, desde las brañas de los vaqueros asturianos hasta las cuevas del Monte Sacro, a la vista de la romancesca Granada; los oí en las orillas del Plata y al pie de la gigantesca moles de los Andes.

Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires, Austral, 1993, p. 37.

6. Hibridación y fenómenos discursivos

Desde un punto de vista discursivo, la hibridación se relaciona formalmente con la polifonía. Este concepto, planteado por el teórico ruso Mijaíl Bajtín, hace referencia a los modos en que, en un mismo enunciado, conviven “voces” sociales diferenciadas. La noción de polifonía es una noción amplia, que recubre fenómenos diferentes, como aquellos relacionados con lo que se denomina “ruptura de la isotopía estilística”, o como los variados fenómenos relacionados con la inclusión de las voces de otros sujetos, como la cita directa o la cita indirecta.

La isotopía estilística, es decir, la pertenencia de un discurso a una lengua, a un lecto, a un determinado estilo o género, es a menudo quebrada por la irrupción de fragmentos que remiten a variedades distintas. Su presencia en un mismo espacio textual genera por contraste diversos efectos de sentido y pone de manifiesto los juicios de valor asociados a las variedades en juego. Al referirse al contacto entre dos lenguas en un texto literario, Bajtín señala que éste “subraya y objetiva precisamente el aspecto de “concepción del mudo” de una y otra lengua, su forma interna, el sistema etiológico que le es propio” (...).

Los efectos específicos de esas rupturas, cuyas marcas pueden ser rasgos fónicos, prosódicos, gráficos, sintácticos o léxicos, dependerán del funcionamiento global de texto considerado, del entrono verbal en el que aparecen. En algunos textos narrativos apuntará a caracterizar al personaje, en otros una situación, en algunos discursos argumentativos funcionará como un símbolo de prestigio o como un índice de una pertenencia cultural. Pero siempre

el contraste patentizará a partir del juego connotativo que se instaurará la aprehensión ideológica de una u otra lengua o variedad.

Elvira N. de Arnoux, "Polifonía", en *Curso completo de Análisis del Discurso*, Buenos Aires, UBA-CBC, 1996.

Asimismo, desde un punto de vista formal la hibridación se relaciona con el fenómeno, ya abordado en el primer punto, de la intertextualidad, es decir, con la referencia que, de manera implícita o explícita, un texto hace a otros textos. El trabajo sobre fenómenos como la cita o como la alusión permiten dar cuenta del modo en que, en el discurso mismo de los textos con los que trabajamos (por ejemplo, en el discurso religioso o mítico presente en el poema de Raúl Zurita), se lleva adelante los procesos de hibridación cultural.



Capítulo 3

La crítica como discurso

1. Hablar de otros textos

Los textos literarios constituyen un tipo de discurso que *habla del mundo*, un mundo posible, ficcional, fantástico o realista, del pasado, del presente o del futuro. Los textos críticos no *hablan del mundo* sino que *hablan de otros textos*. La crítica es un lenguaje sobre otro lenguaje previo, un meta-lenguaje.

Veamos un ejemplo del Borges crítico:

Arribo, así, por eliminación de los percances tradicionales, a una directa consideración del poema [*Martín Fierro*]. Desde el verso decidido que lo inaugura, casi todo él está en primera persona: hecho que juzgo capital. Fierro cuenta su historia, a partir de la plena edad viril, tiempo en el que el hombre es, no dócil tiempo en que lo está buscando la vida. Eso algo nos defrauda: no en vano somos lectores de Dickens, inventor de la infancia, y preferimos la morfología de los caracteres a su adultez. Queríamos saber cómo se llega a ser Martín Fierro...

Jorge Luis Borges, “La poesía gauchesca” en op.cit, pp. 195-196

El citado texto de Borges es un fragmento que compone un texto crítico que tematiza, no las peripecias de un gaucho de las pampas, sino el poema de José Hernández *Martín Fierro* y el género gauchesco. Es desde ese texto literario primero donde se trazan relaciones con otros textos de la vasta tradición letrada y, también, con el lenguaje del crítico.

Lo que construye la crítica, a su vez, es un nuevo texto, que se inscribe en esa serie textual de la que partió, para dialogar con el texto previo, insertarse en las relaciones interpretativas que se generarán con textos subsiguientes, y así al infinito. Es por eso que, como dice Roland Barthes,

la actividad crítica debe contar con dos clases de relaciones: la relación entre el lenguaje crítico y el lenguaje del autor analizado, y la relación entre este lenguaje-objeto y el mundo.

Roland Barthes, “¿Qué es la crítica?” en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 2002, p. 349

El crítico está inserto en la complejidad histórica de todo sujeto —tanto como el sujeto-autor del texto previo que analiza—, no está fuera del mundo para establecer verdades objetivadas, sino *valideces*. Un lenguaje no es verdadero o falso sino válido o no válido, es decir, que lo que debe poner en cuestión la crítica es si constituye un sistema *coherente* de signos.

Puede decirse que la tarea crítica (ésta es la única garantía de su universalidad) es puramente formal: no es ‘descubrir’ en la obra o en el autor analizados, algo ‘oculto’, ‘profundo’, ‘secreto’ que hubiera pasado inadvertido hasta entonces (¿por obra de qué milagro? ¿Acaso somos más perspicaces que nuestros predecesores?), sino tan sólo ajustar, como un buen ebanista que aproxima, tanteando ‘inteligentemente’, dos piezas de un mueble complicado, el lenguaje que le proporciona su época (existencialismo, marxismo, psicoanálisis) con el lenguaje, es decir, con el sistema formal de sujeciones lógicas elaborado por el autor de su propia época

Roland Barthes, op. cit., p. 350

Lo que propone la crítica es un diálogo, entonces, entre el texto literario *primero* —que, a su vez, ya estaba en diálogo con otros textos— y el texto crítico *segundo*, un nuevo texto, un diálogo entre dos historias y dos subjetividades, la del escritor y la del crítico.

2. Textos en diálogo

A diferencia de las ciencias naturales, dice el teórico ruso Mijail Bajtin, el texto es la única realidad inmediata de las ciencias humanas. Detrás de cada texto está el sistema de la lengua y en su reproducción, su uso, se genera un acontecimiento nuevo e irrepetible en la vida de ese texto, “es un nuevo eslabón en la cadena histórica de comunicación discursiva”¹³. La metáfora de la cadena sirve para entender que ningún texto se da fuera de la serie de discursos precedentes y subsiguientes, sino que conforman una sucesión vasta y compleja.

En el texto literario, esto se evidencia a partir del entramado de innumerables citas de otros textos, reelaboraciones de otros géneros primarios —diálogos, cartas, etc.—, inserción y reformulación de tradiciones estéticas, hibridaciones.

El autor de una obra literaria (una novela) crea una obra discursiva única y total, es decir, el enunciado. Pero lo conforma de toda clase de enunciados heterogéneos,

13 Mijail Bajtin, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 2002, p. 297

ajenos. Incluso el discurso directo del autor está repleto de los discursos ajenos concebidos como tales.

Mijail Bajtin, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 2002, p. 306

Los enunciados que conforman las *obras discursivas* establecen relaciones con otros enunciados de otras obras. Dialogan: unos y otros funcionan complementariamente hinchando de sentido a cada uno. En todos los casos, el enunciado nuevo no refleja —ni repite— al enunciado anterior, sino que crea algo nuevo; pero ese enunciado nuevo no se enuncia desde la nada sino desde la sucesión de enunciados dados.

Es así que el texto literario se constituye como un vasto campo dialógico con otros textos literarios y con otros discursos no estrictamente literarios. La crítica, a su vez, dialoga con ese texto complejo y promueve nuevas relaciones.

3. Interpretación y sobreinterpretación

En 1962, el semiólogo italiano Umberto Eco editó un libro sobre teoría estética al que tituló *Obra abierta*. Allí propuso a la obra de arte como forma completa y cerrada en su perfección, cohesiva, pero asimismo abierta para poder ser interpretada de infinidad de modos sin que su singularidad se vea afectada.

Todo goce es así una interpretación y una ejecución, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original.

(...)

La poética de la obra “abierta” tiende, como dice Pousseur, a promover en el intérprete “actos de libertad consciente”, a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales él instaura la propia forma sin estar determinado por una *necesidad* que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra disfrutada.

Umberto Eco, *Obra abierta*, Buenos Aires, Planeta, 1992, p. 74

La obra abierta es una poética de la sugerencia, de la ambigüedad, en donde el intérprete le carga aportes emotivos e imaginativos.

Casi treinta años después, en 1990, el mismo Eco expuso el concepto de “sobreinterpretación” en una serie de conferencias realizadas en la Universidad de Cambridge. Para esto, se valió de la descripción de lo que en distintas épocas fue hegemónico en la práctica crítica. Una de ellas, más remota, es la que se impuso como modo de interpretación de la psicología del autor, su biografía. Lo que se intentaba, a través de su obra, era *descubrir* los sentidos ocultos de su personalidad. Por otro lado, en las

últimas décadas, se impuso la idea de la “libre” interpretación: el intérprete, aquel que realizaba la lectura crítica del texto, podía establecer infinitas relaciones. Era ése el derecho del intérprete que había logrado emanciparse del autor de la obra.

Lo que propone Eco es tener en cuenta que, al elaborar una interpretación de un texto, aun de una *obra abierta*, “las palabras aportadas por el autor constituyen un embarazoso puñado de pruebas materiales que el lector no puede dejar pasar por alto en silencio, o en ruido.”¹⁴ Como el detective que lleva adelante la pesquisa, el texto es desde donde se debe partir necesariamente para elaborar hipótesis de lecturas y sentidos: entre la intención del autor, el biografismo, y la libre interpretación del intérprete, hay una *intención del texto* insoslayable.

Para ejemplificar esto, elige un pequeño relato del religioso inglés del siglo XVII John Wilkins. En éste, un esclavo es enviado por su amo con una encomienda de una cesta de higos y una carta; en el camino, hambriento, se comió una gran parte de su carga. Al entregar en el destino a quien se le había enviado la carta y la cesta con los higos que quedaban, es reprendido por la falta, ya que en el papel decía el número exacto de higos que debía transportar; el esclavo se quejó y acusó al papel de falso testimonio. En un nuevo viaje con igual cesta de higos y una carta, otra vez el esclavo se ve tentado y come gran parte de su carga; pero esta vez, para que no le ocurriera el percance anterior, esconde la carta debajo de una piedra. Así, piensa, el papel no lo vería en el momento del pecado y no podría delatarlo después con el destinatario de la encomienda. Obviamente, al llegar, nuevamente es reprendido, pero esta vez confiesa su falta y admira la divinidad del papel. El esclavo, en su candor, lo que no podía era concebir el arte de la escritura. Eco prosigue su explicación dando cuenta de posibles y diversas interpretaciones del pequeño relato, pero advierte sobre determinadas restricciones de lectura:

[El intérprete] no tendría derecho a decir que el mensaje puede significar cualquier cosa. Puede significar muchas cosas, pero hay sentidos que sería ridículo sugerir. Sin duda, dice que hubo una vez una cesta de higos. Ninguna teoría orientada hacia el lector puede evitar esta limitación. (...)

Si hay algo que interpretar, la interpretación tiene que hablar de algo que debe encontrarse en algún sitio y que de algún modo debe respetarse. Así, al menos durante mi conferencia, mi propuesta es: alineémonos con el esclavo. Es el único modo de llegar a ser, si no amos, al menos sirvientes respetuosos de la semiosis.

Umberto Eco, *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 47

14 Umberto Eco, *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 26

4. Los géneros de la crítica

La crítica literaria, según lo visto, tiene la singularidad de tomar como referente a otro texto, un texto literario primero, mientras que la literatura toma como referente “al mundo”. Pero aun así, la crítica se materializa, como toda actividad de práctica lingüística, a través de géneros discursivos.

Cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos géneros discursivos.

Mijail Bajtin, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1997, p. 248

Para Bajtin, existen ciertas regularidades temáticas, estilísticas y de estructura que permiten determinar, tanto en la producción como en la recepción, que un texto —sea oral o escrito— pertenece a uno u otro género discursivo. Estos géneros van desde textualidades simples, como conversaciones cotidianas, hasta sumamente complejas, como artículos académicos o novelas. Estos géneros son históricos y están en constante mutación. También, en muchos de los casos, son difíciles de delimitar (ya lo vimos en el apartado sobre literatura e historia).

En el discurso de la crítica, también hay distintas tipologías que están dadas por su contexto de producción, su definición de enunciador y enunciatario, etc. No se corresponderán los caracteres temáticos, estructurales ni estilísticos en un texto crítico que se exhiba en una revista académica especializada que los de una publicación de interés general. En el primer caso abordará la obra discursiva con mayor rigurosidad teórica, elidiendo supuestos de la competencia lectora del enunciatario específico y establecerá ciertas relaciones complejas, que en el segundo caso evitará.

Más allá de lo arbitrario que resulta establecer un listado definitivo cuando de géneros discursivos se trata, presentaremos algunos de los tipos de críticas literarios más extendidos con un pequeño fragmento a modo de ejemplo de cada uno.

Crítica académica:

Se trata de un tipo de texto explicativo-argumentativo. Lo que se plantean son hipótesis de lecturas sobre el texto literario primero, con sus necesarias y rigurosas justificaciones a través de diversas estrategias argumentativas. Se establecen relaciones con otros textos literarios y no literarios, indagando sobre sentidos, estéticas, tradiciones, inserciones en los mapas y en la historia de la literatura y la cultura. Las referencias bibliográficas son exhibidas de modo explícito.

En un libro aparecido en 1985, la ensayista Beatriz Sarlo elaboró un análisis pro-

fundo de las llamadas “novelas semanales”, de inmensa circulación en las primeras décadas del siglo XX en Buenos Aires. Citamos un pequeño párrafo como ejemplo de la crítica académica:

La cuestión femenina aparece en estas narraciones sólo como cuestión de los afectos. Sin embargo, el lugar de la mujer es narrativamente exaltado, porque se la presenta como señora (aunque también esclava) de pasiones arrolladoras: rodeada por las solicitudes del futuro amante, el personaje femenino es objeto de atenciones y cuidados. Una vez que se ha fijado su lugar, se lo convierte en objeto amado dulce o apasionadamente, aunque también en objeto sobre el que se ejerce la crueldad o el abandono. Comparado con las situaciones reales de la vida de sus lectoras, el mundo de las narraciones se muestra más seductor. En él, las mujeres son mejor tratadas, sus sentimientos, aunque manipulados, son más importantes para los hombres, sus gustos e inclinaciones parecen más respetables. Reinas o cautivas, están siempre en el centro del imperio de los sentimientos.

Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Catálogos, 1985, pp. 12 y 13

Reseñas periodísticas:

También priman las secuencias explicativas y —aunque en menor grado que en las académicas— las argumentativas. Es que el objeto fundamental de las reseñas periodísticas es dar a conocer —informar— las novedades editoriales. Rodeadas de fotos de las portadas de los libros, precios, notas biográficas del autor, está el texto crítico que es más o menos extenso —según la importancia del libro y de su autor, la importancia del crítico y el lugar que le impone la publicación a este tipo de textos. También establece diálogos con otros textos pero no requiere la rigurosidad documental de la crítica académica.

En los albores del año 2008, aparecía la versión castellana de *Amrita*, de la escritora japonesa Banana Yoshimoto. La revista cultural *Ñ* del diario *Clarín* dedicó, bajo el título “Exquisita y despojada sensibilidad oriental”, una de sus páginas para reseñarla. La firmó el escritor Alberto Laiseca.

Yoshimoto es tan exquisita como un té. Llama la atención el estilo severo, despojado de la autora. Pese a la aparente simplicidad del lenguaje logra revelaciones deslumbrantes del alma de la mujer japonesa. Los hombres, en cambio, no son tan claros. Resultan por lo menos sospechosos. Salvo los niños.

Sakumi, la protagonista principal, ha recibido un golpe en la cabeza que le ha hecho perder la memoria. A todo lo va recuperando de a poco. En ningún momento

se dice (éste no es libro para leer distraído), pero la tragedia de Sakumi es la del propio Japón después de la pérdida de la guerra: cómo seguir siendo japonés luego de semejante ‘golpe en la cabeza’. ¿Dónde está mi identidad? (...)

Revista *Ñ*, 2 de febrero de 2008, p. 20

La entrevista:

Entre los géneros en los que se plasma la crítica, la entrevista aparece como modo recurrente. Allí, con dos o más interlocutores, se organiza un texto en lo que prima es el carácter dialógico. El entrevistador exhibe sus pareceres y se muestra comprometido con la temática a tratar —por lo general, la obra del entrevistado—; el entrevistado completa los significados expuestos o los rebate. Existe cierto equilibrio entre los interlocutores. La entrevista como texto crítico genera mayor preponderancia del sujeto-escritor —se lo entrevista como autor/autoridad de la obra— que la crítica académica o la reseña.

El escritor argentino Martín Kohan había ganado la edición 2007 del prestigioso premio literario Herralde, por su novela *Ciencias morales*. En el suplemento “Cultura” del diario *Perfil* lo entrevistaron:

—*Ciencias morales* fue presentada al Premio Herralde bajo el seudónimo Miguel Cané. El contraste, sin embargo, con *Juvenilia*, ambientada también en el Colegio Nacional de Buenos Aires, es brutal. Para usar palabras del narrador, “ese mundo no estaba como está éste, partido en dos”.

—El seudónimo respondió a una suerte de chiste privado. Durante el tiempo de escritura de la novela, decía: “Es mi *Juvenilia*”. Pero sí, mi versión del colegio es una versión anti-*Juvenilia*, una versión contrastante desde el punto de vista de la coyuntura histórica. En esa Argentina de 1982 no existía la perspectiva fundacional ni de futuro de la Generación del 80. Lo que me termina de alejar de *Juvenilia*, sobre todo, consiste en una decisión específicamente literaria: no escribir sobre el mundo de los estudiantes, sino, más bien, indagar sobre el mundo de las autoridades. Esto, a su vez, me permitió trabajar muy oblicuamente con lo que podría ser mi propia experiencia.”

Suplemento “Cultura” del diario *Perfil*, 9 de diciembre de 2007, p. 7

Crítica como crónica:

En muchas de las críticas, además de poner ojo en el referente ajeno —el libro reseñado, aquel discurso primario del que hablaba Barthes—, también se pone el ojo en el propio acto de lectura. Es de esta manera que aparece la primera persona, el crítico, también tematizado explícitamente en la reseña. A su vez, ciertos modos narrativos se cuelan en la explicación y argumentación. Esto no es novedad de los tiempos que corren, aunque la profusión de los textos electrónicos generó una mayor circulación —el carácter diarístico del blog lleva muchas veces a anclar explícitamente en el sujeto que escribe.

Citamos para ejemplificar la entrada del 12 de marzo de 2007 del blog personal del escritor Daniel Link:

Hacía tiempo que no dejaba aquí constancia de mis lecturas. Como tantas otras cosas, me lo impidió la pérdida de la banda ancha por la que tuvimos que litigar con Speedy, la proveedora de servicios de internet de la inmundia Telefónica de Argentina, con quien tendremos que encontrarnos en el futuro en los tribunales.

Había leído, a finales del año pasado, dos obras maestras de César Aira de carácter muy distinto: *La cena* y *Parménides*. Después reclamé y obtuve *El curandero del amor* (Buenos Aires, Emecé, 2006, 216 págs., ISBN 950-04-2831-8) de Washington Cucurto. Yo no comparto con el autor el gusto por la cumbia (más bien es el cuartetazo lo que me sensibiliza), pero eso no me impidió disfrutar de un texto mayor, del cual algunas páginas (no todas, pero algunas sí, y con eso alcanza) quedarán para siempre en la memoria de lo mejor de la literatura argentina de estos tiempos.

<http://linkillo.blogspot.com/2007/03/libros-recibidos.html>

Pastilla:

Se trata de pequeños textos en donde se informa la publicación —o reedición— de un libro. Allí se exponen como mera explicación —o descripción— ascética, de los problemas fundamentales del texto: el tema, la organización, alguna curiosidad muy evidente, etc. Por lo general, no hay evaluación compleja ni juicios personales justificados. Tampoco intervienen los pronombres personales de primera persona.

En el suplemento *ADN* del diario *La Nación*, se presentan estas pastillas bajo el rótulo de micro-críticas, acompañadas del facsímil de portada y datos editoriales.

Roland Barthes, el oficio de escribir

Por Eric Marty

Manantial

Trad.: Horacio Pons

288 páginas

Roland Barthes, el oficio de escribir está dividido en tres partes de interés diverso. La primera, “Memoria de una amistad”, es una bella reminiscencia sobre la relación entre el entonces muy joven Marty y su inevitable mentor intelectual. La segunda sección agrupa los prólogos a cada tomo de las *Obras completas* mientras que la tercera y última reproduce un seminario sobre *Fragmentos de un discurso amoroso*.

Suplemento *ADN Cultura*, 1ro. de diciembre de 2007, p. 22



Capítulo 4

Literatura y violencia

1. *El chivo expiatorio*

La representación de situaciones de lucha y de violencia constituye una de las características más insistentes de los textos literarios de diferentes culturas y épocas.

A menudo la violencia asume las formas de la persecución, de la expulsión e, incluso, de la supresión física de individuos o grupos considerados, por diversos motivos, como causantes de situaciones de desgracia colectiva. En este sentido, el filósofo y crítico literario francés René Girard plantea, en sus análisis de algunos de los grandes textos de la historia literaria de occidente (*La Ilíada* de Homero, *Edipo rey* de Sófocles, *Romeo y Julieta* de Shakespeare, *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust) los rasgos que permiten definir el surgimiento de un grupo considerado como negativo y su posterior supresión violenta, ya sea por la expulsión o por el exterminio físico.

En la teoría de Girard ocupa un lugar determinante el concepto de *mimesis*. Este concepto es uno de los más usados en el ámbito de la crítica y de la teoría de la literatura y hace referencia a la capacidad de imitación de lo real que poseen los textos. Según Girard, el concepto de imitación mimético no sólo se aplica a los textos literarios, sino que permite dar cuenta del comportamiento social de los sujetos. En efecto, lo que caracteriza en general al ser humano es su condición de individuo que imita a aquel a quien considera, por algún motivo, digno de admiración. Así, el hijo imita al padre, el hermano menor al hermano mayor, el amigo al amigo que considera más experimentado, etc., etc.

Sin embargo, la mimesis no conduce necesariamente a la identificación entre un sujeto y otro, sino que a menudo surge entre el sujeto que imita y aquel que es imitado una relación de carácter violento. En general, esto se produce cuando los dos individuos establecen entre sí una competencia que tiene como fin acceder a un determinado objeto de deseo.

La lucha que surge entre dos individuos tiende, según Girard, a expandirse por todo el grupo social al que esos individuos pertenecen. Entra a operar aquí, otra vez, el concepto de mimesis, el concepto de imitación, ya que la tendencia imitativa (o mimética) de los sujetos es lo que explica la expansión de la violencia. El conjunto de los sujetos tienden a imitar las acciones violentas que perciben en otros sujetos. De este modo, se produce una lucha generalizada (que Girard denomina un momento de *crisis mimética*), que sólo finaliza cuando la violencia de

todos contra todos se canaliza en un sujeto determinado o de en un grupo social específico. Ejerciendo la violencia sobre ese individuo o sobre ese grupo, se evita la existencia de una violencia generalizada y se logra la cohesión social de una determinada posesión. Este mecanismo es el mecanismo de la víctima propiciatoria o del *chivo expiatorio*.

A partir de este esquema, Girard analiza el funcionamiento de algunos de los grandes textos de la literatura universal. Por ejemplo, de la tragedia de *Edipo rey* de Sófocles que comienza planteando una situación de crisis generalizada, materializada en la peste que asola la ciudad de Tebas, crisis que será solucionada en la obra a través de la asunción de la culpa colectiva por parte de un único individuo, en este caso el propio Edipo.

En general, aquel o aquellos seleccionados como posibles chivos expiatorios exhiben algún tipo de marca, tanto en el sentido físico como cultural.

Las minorías étnicas y religiosas tienden a polarizar en su contra a las mayorías. Éste es un criterio de selección de víctimas sin duda relativo a cada sociedad, pero en principio transcultural. Hay muy pocas sociedades que no sometan a sus minorías, a todos sus grupos mal integrados o simplemente peculiares, a determinadas formas de discriminación cuando no de persecución. En la India, básicamente se persigue a los musulmanes y en el Pakistán a los hindúes.

(...)

Junto a los criterios culturales y religiosos, los hay básicamente físicos. La *enfermedad*, la locura, las deformidades genéticas, las mutilaciones accidentales y hasta las invalideces en general tiende a polarizar a los perseguidores. Para entender que eso tiene algo de universal basta con echar una mirada en torno a uno mismo o incluso dentro de uno mismo. Aún hoy, son muchas las personas que no pueden reprimir un ligero retroceso delante de la anormalidad física al primer encuentro con ella. La misma palabra anormal como la palabra peste en la Edad Media, tiene algo de tabú; es al a vez noble y maldita, *sacer* [en latín, “sagrado”] en todos los sentidos del término. Se considera más decente sustituirla por la palabra impedido.

René Girard, *El chivo expiatorio*, Barcelona, Anagrama., 1996, p. 28.

Estos planteos de Girard nos permiten retomar lo que afirmamos en el segundo capítulo con respecto a los procesos de hibridación. En efecto, la existencia de una cultura híbrida no implica necesariamente que los sectores que por algún motivo son considerados minoritarios (como por ejemplo, el indio o el negro en el ámbito de las sociedades coloniales) se integren culturalmente sin ningún tipo de conflicto. Por el contrario, los procesos culturales de hibridación están estrechamente relacionados con procesos de mimesis y de violencia cultural.

Atahualpa usó cruelísimamente de la victoria porque, disimulando y fingiendo que quería restituir a Huáscar en su reino, mandó a hacer llamamiento de todos los Incas que por el imperio había, así gobernadores y otros ministros en la paz, como maeses de campo, capitanes y soldados en la guerra; que dentro de cierto tiempo se juntasen el Cozco, porque dijo que quería capitular con todos ciertos fueros y estatutos que de allí en adelante se guardasen entre los dos Reyes, para que viviesen en toda paz y hermandad. Con esta nueva acudieron todos los Incas de la sangre real, que no faltaron sino los impedidos por enfermedad o por vejez, y algunos que estaban tan lejos que no pudieron o no osaron venir a tiempo ni fiar del victorioso. Cuando los tuvieron recogidos, envió Atahualpa a mandar que los matasen todos con diversas muertes, por asegurarse de ellos, porque no tramasen algún levantamiento.

Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales*, edición de Ana Gerzenstein, Bs. As., Huemul, 1996, p. 478.

Este fragmento del Inca Garcilaso es particularmente interesante para pensar los procesos de hibridación y de violencia mimética. En efecto, se trata de un texto producido por un sujeto eminentemente híbrido, el Inca, emparentado por un lado con la nobleza incaica del Perú y, por el otro, con familias prestigiosas de los conquistadores españoles (es pariente, entre otros, del famoso poeta renacentista Garcilaso de la Vega). Estamos ante un texto escrito en castellano, pero que se propone dar cuenta de los más variados caracteres del mundo incaico y de la cultura andina de la zona del Perú y de la actual Bolivia antes de la conquista española. En este sentido, aparecen a lo largo de todo el texto del Inca Garcilaso toda una serie de términos que provienen de las lenguas indígenas, sobre todo del quechua. Por otro lado, el texto del Inca aborda, en este caso, el conflicto típicamente mimético que se plantea entre dos hermanos, Atahualpa y Huáscar, por el dominio del Perú. Este conflicto mimético no se plantea tan sólo como una disputa verbal entre los hermanos, sino que desemboca en un acto de violencia corporal: la supresión física mediante el asesinato de todo un sector de la población, para evitar, dice el texto, posibles levantamientos. En este caso, el valor particular que permite que un determinado sector de la población sea seleccionado como víctima no radica en una diferencia física o psicológica, sino en un rasgo relacionado con lo genético: se trata de individuos, dice el texto, de “sangre real”.

2. Argentina: una literatura violenta

En la Argentina, las relaciones entre violencia y literatura son estrechas. Muchos críticos e historiadores de la literatura argentina plantean, en este sentido, que la relación entre violencia y literatura argentina es una relación constitutiva. Ello quiere decir que esas relaciones no se plantean de manera casual o secundaria, sino que la

definición misma de lo que entendemos como literatura argentina está determinada por el modo en que esa literatura percibe, elabora y pone en circulación modos de entender la violencia.

Así, en uno de los textos que se consideran como fundadores de la literatura argentina, *El matadero* de Esteban Echeverría, se plantea una visión desde lo literario de la violencia política que atravesaba la Argentina de su tiempo, caracterizada por las guerras civiles entre unitarios y federales, por el gobierno autoritario de Juan Manuel de Rosas, por la represión violenta del adversario político que implementan los diversos sectores políticos, etc.

Otros grandes textos literarios del siglo XIX, como el *Facundo* de Sarmiento, el *Martín Fierro* de José Hernández o *La refalosa* de Hilario Ascasubi, ubican la violencia política en un lugar determinante. *La refalosa*, por ejemplo, elabora, adoptando las formas de la poesía gauchesca, una visión de la violencia política particularmente cruda, puesta en la voz de un mazorquero, es decir, de uno de los miembros del grupo rosista encargado de perseguir y castigar a los enemigos políticos:

Unitario que agarramos,
lo estiramos,
o paradito nomás,
por atrás,
lo amarran los compañeros
por supuesto, mazorqueros,
y ligao
con un *maneador* doblao,
ya queda codo con codo
y desnudito ante todo,
¡salvajón!
Aquí empieza su aflicción

Hilario Ascasubi, "La refalosa", segunda estrofa

El iluminismo había separado los dos universos, el de las ideas y el de los cuerpos: el bárbaro o salvaje afirma su identidad; se dirige a las ideas del enemigo, pero en su cuerpo: lo toca y despedaza para matarle las palabras de la ley. Construida desde la perspectiva de la víctima, del terror, de la pasión y del mártir (o de la acción del mártir, que es su pasión sin palabras), la voz del monstruo dice lo opuesto de lo que escribió Sarmiento, citando en francés cuando cruzaba la frontera de la patria hacia la patria: bárbaros, la ideas no se degüellan. Dice: yo, el salvaje, degüello las ideas que son palabras oídas, voces, en los cuerpos.

Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Bs. As., Sudamericana, 1988, p. 176.

3. Violencia y modernidad

El concepto de violencia es un concepto estrechamente ligado con acontecimientos políticos y sociales determinantes en la historia de las sociedades contemporáneas, como la formación de los estados nacionales, las luchas políticas, la implementación de políticas tendientes a la expulsión o supresión físicas de parte de la población de uno o de varios estados, etc. Cuando estas acciones políticas son asumidas por los propios estados nacionales, hablamos de terrorismo de Estado.

Algunos acontecimientos centrales en la historia moderna, como los sucesos revolucionarios, son imposibles de pensar sin tener en cuenta el concepto de violencia y el concepto de terror. Ello se percibe claramente en el período que, justamente, se toma en general como el punto de partida de la historia contemporánea: la Revolución Francesa.

No se puede querer la revolución sin el terror (tampoco la contrarrevolución). Es la lección de los cinco años que inventan al hombre moderno: los que van de 1789 a 1794. No se puede querer ese identificador nacional al cual la era moderna llama Estado sin querer terror. La invención del nuevo sujeto político se define por un marco irrebasable: entre angelismo y bestialidad.

En 1795, Garnot, que fue constituyente primero, ministro de justicia en 1792 y ministro del interior en 1793, en pleno Gran Terror, dará cuenta de aquel mixto confuso:

“Asombraremos a los siglos venideros por los horrores que entre nosotros fueron cometidos: los asombraremos también por nuestras virtudes. Lo que será eternamente incomprensible, para aquellos que no hayan observado el espíritu humano, es el contraste inaudito entre nuestros principios y nuestras locuras....”

Gabriel Albiac, *Diccionario de los adioses*, Barcelona, Seix Barral, 2007. p. 123

De diferentes maneras, los textos literarios han dado cuenta de las relaciones estrechas entre violencia y política que define la historia contemporánea. En muchos casos, nos hallamos ante textos que no sólo dan cuenta de acontecimientos particularmente violentos, como las deportaciones, las persecuciones o el exterminio de sectores de la población por motivos raciales, religiosos o culturales en un sentido muy amplio, sino que son el producto de sujetos que se han visto implicados de manera directa en esas acciones violentas. Así, por ejemplo, uno de los más grandes poetas en lengua alemana del siglo XX, el rumano Paul Celan, construye su poesía a partir de las persecuciones contra la población judía desencadenadas por los nazis durante la segunda guerra mundial en diferentes países de Europa. Uno de los poemas más conmovedores de Celan está dedicado a su madre, asesinada en un campo de concentración nazi en Ucrania. Su poema más famoso es “Fuga de la muerte”:

Leche negra del alba la bebemos al atardecer,
la bebemos al mediodía y a la mañana la bebemos de noche
bebemos y bebemos
cavamos una fosa en los aires allí no hay estrechez.
En la casa vive un hombre que juega con las serpientes que escribe
que escribe al oscurecer a Alemania tu cabello de oro Margarete
le escribe y sale a la puerta de casa y brillan las estrellas silba
llamando a sus perros
silba y salen sus judíos manda cavar una fosa en la tierra
nos ordena tocad música de baile.

Paul Celan, "Fuga de la muerte" (fragmento), en *Amapola y memoria*, Madrid, Hiperión, 1999, p. 79.

En esos mismos años, la poeta rusa Ana Ajmátova escribe su largo poema "Réquiem", en el que retrata los acontecimientos relacionados con las persecuciones políticas de los años 30 en la Rusia soviética de Stalin. El texto está producido desde el punto de vista de la madre a la que el Estado le ha arrebatado el hijo, de quien desconoce el paradero y la suerte.

No, no estaba bajo el cielo extraño,
ni al amparo de alas extrañas!...
Estuve entonces junto con mi pueblo,
allí donde mi pueblo, por desgracia, estaba.

En lugar de preámbulo...

En los años terribles de lezhov estuve diecisiete meses parada en las filas frente a las cárceles de Leningrado. Una vez alguien me reconoció. La mujer de labios azules, que estaba detrás de mí y que seguramente jamás había oído mi nombre, recobrándose del aturdimiento tan común para todos nosotros, me preguntó al oído (allí todos hablaban en voz baja...):

—Y esto, ¿puede usted describirlo?

Y yo dije:

—Sí, puedo.

Entonces, una especie de sonrisa rozó aquello, que antes había sido un rostro.

1 de abril de 1957, Leningrado

Ana Ajmátova, "Réquiem" (fragmento inicial), en *Diez poetas rusos del siglo de plata*, Bs. As., Centro editor de América Latina, 1983, p. 51. Trad. de Irina Bogdashevski.

Como contracara de los textos producidos por individuos que se han visto afectados de manera directa por los sucesos violentos desde una posición de víctimas, encontramos algunas elaboraciones literarias que se plantean desde el punto de vista del victimario. Así, por ejemplo, el relato *Deutsches requiem* (réquiem alemán) de Jorge Luis Borges, se plantea como el relato de un militante nazi interesado en los estudios filosóficos y literarios que llega a ser comandante de un campo de concentración durante la segunda guerra mundial, donde se encuentra con el poeta judío David Jerusalem, que morirá en ese campo. Del mismo modo, algunas de las obras teatrales de Eduardo Pavlovsky, como *El señor Galíndez* o *Potestad*, descolocan al espectador en la medida en que se presentan como largos monólogos de sujetos absolutamente condenables desde un punto de vista ético, como el torturador, en el caso de Galíndez, o del apropiador de uno de los hijos de un asesinado político, en el caso de *Potestad*.

Encontramos también textos producidos por sujetos que, sin haber participado de manera directa en un acto de violencia política, intentan reconstruir ese acontecimiento a través de un trabajo de búsqueda de testimonios. Es lo que ocurre con uno de los textos más importantes del escritor argentino Rodolfo Walsh, *Operación masacre*, en el que se reconstruyen algunos acontecimientos relacionados con la represión del alzamiento cívico-militar de junio de 1956 contra el gobierno de facto de Aramburu.

(...) La violencia me ha salpicado las paredes, en las ventanas hay agujeros de balas, he visto un coche agujereado y adentro un hombre con los sesos al aire, pero es solamente el azar lo que me ha puesto eso ante los ojos. Pudo ocurrir a cien kilómetros, pudo ocurrir cuando yo no estaba.

Seis meses más tarde, una noche asfixiante de verano, frente a un vaso de cerveza, un hombre me dice:

—Hay un fusilado que vive.

No sé qué es lo que consigue atraerme en esa historia difusa, lejana, erizada de improbabilidades. No sé por qué pido hablar con ese hombre, por qué estoy hablando con Juan Carlos Livraga.

Poco después lo sé. Miro esa cara, el agujero en la mejilla, el agujero más grande en la garganta, la boca quebrada y los ojos opacos donde se ha quedado flotando una sombra de muerte. Me siento insultado, como me sentí sin saberlo cuando oí aquel grito desgarrador detrás de la persiana.

Livraga me cuenta una historia increíble; la creo en el acto.

Así nace aquella investigación, este libro (...).

Rodolfo Walsh, *Operación masacre*, Buenos Aires, De la flor, 1994, p. 11.

4. El testigo y el testimonio

El punto de partida del texto de Walsh es una paradoja: la existencia de un “fusilado que vive”. Esta paradoja planteada por el texto de Walsh nos conduce a otro de los aspectos que habitualmente se relaciona con el problema de la violencia política y de los modos en que la producción literaria la aborda: el problema del testigo y el testimonio.

En griego antiguo, al testigo se lo designaba con el término *martis*, de donde proviene el término castellano “mártir”. En un principio, en los primeros siglos después de Cristo, el término fue utilizado por los primeros grandes pensadores cristianos (llamados “Padres de la Iglesia”) para designar a aquellos que habían sufrido persecución y muerte por practicar la fe cristiana. El término “mártir” pasó a designar, así, la muerte que se le da a alguien aparentemente sin una causa clara o manifiesta, más allá de su pertenencia a una determinada religión, grupo étnico o ideología.

En los años últimos años, el filósofo italiano Giorgio Agamben ha retomado esta relación entre testigo y mártir en muchas de sus obras, especialmente en su ensayo *Lo que queda de Auschwitz*. Para Giorgio Agamben, el testigo integral de sucesos particularmente traumáticos como el exterminio durante la segunda guerra mundial, son aquellos que en última instancia han sido suprimidos o exterminados. Ello produce una paradoja, ya que en última instancia el verdadero testigo, el verdadero testimonio, resulta irrecuperable. El que testimonio es, por definición, aquel que ha sobrevivido: aquel que no ha sido definitivamente martirizado.

El testigo testimonia de ordinario a favor de la verdad y de la justicia, que son las que prestan a sus palabras consistencia y plenitud. Pero en este caso el testimonio vale en lo esencial por lo que falta en él, contiene, en su centro mismo, algo que es intestimoniabile, que destruye la autoridad de los supervivientes. Los “verdaderos” testigos, los “testigos integrales” son los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo. Son los que “han tocado fondo”, los musulmanes, los hundidos. Los que lograron salvarse, como seudotestigos, hablan en su lugar, por delegación: testimonian de un testimonio que falta. Pero hablar de delegación no tiene aquí sentido alguno: los hundidos no tienen nada que decir ni instrucciones ni memorias que transmitir. No tienen ni “historia”, ni “rostro” y, mucho menos, “pensamiento” (Primo Levi, *Si esto es un hombre*). Quien asume la carga de testimoniar por ellos sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar.

Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia, Pre-textos, 2000, p. 34.

El testimonio se relaciona con el valor de verdad que se le otorga a un discurso en el que se reconstruyen hechos sucedidos en un pasado más o menos inmediato. El testimonio, en efecto, presenta, entre otras, las siguientes carac-

terísticas, que retomamos del análisis del mismo que plantea el filósofo francés Paul Ricoeur:¹⁵

- 1) Plantea la aserción, o aseveración, o afirmación, de un hecho pasado que, por algún motivo, se plantea como un hecho significativo, como un hecho que escapa de la norma o de lo habitual.
- 2) Esta aserción es inseparable de ciertos elementos que indican al sujeto que testimonia. La fórmula de todo testimonio, es, en efecto, la fórmula “yo he estado allí”. Esta fórmula señala al hablante, al espacio y al tiempo en que se produce el testimonio mediante la primera persona del singular (“yo”), el adverbio de lugar (“allí”) y el pretérito perfecto compuesto (“he estado”).
- 3) El testimonio se produce en un intercambio que implica una situación dialógica, que implica una situación de diálogo. En esta relación con uno o más interlocutores, el que testimonia pide a aquellos que lo escuchan o lo leen ser creído.
- 4) La situación de diálogo implica, también, la posibilidad de controversia. Ello tiene lugar cuando intervienen otros testigos, o cuando el testimonio entra en conflicto con los conocimientos o las experiencias de aquellos que se ubican en el lugar de receptores.
- 5) De este último punto se deriva la posibilidad de búsqueda de otros testimonios que consoliden lo que el testigo testimonia: “Si no me creen —puede afirmar el testigo— pregunten a algún otro que haya pasado por esa experiencia”—
- 6) Finalmente, el testigo se presenta en general como alguien dispuesto a reiterar su testimonio. Un testigo fiable es, en general, aquel que puede mantener en el tiempo su testimonio.

De esta manera, la reconstrucción de sucesos como los fusilamientos de civiles en junio de 1956 es posible en *Operación masacre* de Walsh por la búsqueda de aquellos que han estado en el lugar de los acontecimientos como víctimas y que, en consecuencia, pueden dar cuenta, pueden testimoniar, aquello que han vivido como experiencia.

Más recientemente, el escritor español Javier Cercas ha escrito una novela, *Soldados de Salamina*, en la que se plantea la reconstrucción de uno de los tantos sucesos violentos que se produjeron durante la guerra civil española: el fusilamiento de un conjunto de prisioneros políticos en las cercanías de Barcelona por parte de los republicanos en los últimos días de la guerra, cuando la victoria de los sublevados era inminente. El fusilamiento, con todo, no conduce a la muerte de todos los prisioneros: uno de ellos, el escritor Rafael Sánchez-Mazas, logra escabullirse en la confusión y, de esa manera, salvar su vida.

15 Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Bs. As., Fondo de Cultura Económica, 2000.

Presa de la anómala resignación de quien sabe que su hora ha llegado, a través de sus gafas de miope enteladas de agua Sánchez Mazas mira al soldado que lo va a matar o va a entregarlo —un hombre joven, con el pelo pegado al cráneo por la lluvia, los ojos tal vez grises, las mejillas chupadas y los pómulos salientes— y lo recuerda o cree recordarlo entre los soldados harapientos que le vigilaban en el monasterio. Lo reconoce o cree reconocerlo, pero no le alivia la idea de que vaya a ser él y no un agente del SIM quien lo redima de la agonía inacabable del miedo, y lo humilla como una injuria añadida a las injurias de esos años de prófugo no haber muerto junto a sus compañeros de cárcel o no haber sabido hacerlo a campo abierto y a pleno sol y peleando con un coraje del que carece, en vez de ir a hacerlo ahora y allí, embarrado y solo y temblando de pavor y de vergüenza en un agujero sin dignidad. Así, loca y confusa la encendida mente, aguarda Rafael Sánchez Mazas —poeta exquisito, ideólogo fascista, futuro ministro de Franco— la descarga que ha de acabar con él. Pero la descarga no llega, y Sánchez Mazas, como si ya hubiera muerto y desde la muerte recordara una escena de sueño, observa con incredulidad que el soldado avanza lentamente hacia el borde la hoya entre la lluvia que no cesa y el rumor del acecho de los soldados y los carabineros, unos pasos apenas (...)

—¿Hay alguien aquí?

El soldado le está mirando; Sánchez Mazas también, pero sus ojos deteriorados no entienden lo que ven: bajo el pelo empapado y la ancha frente y las cejas pobladas de gotas la mirada del soldado no expresa compasión ni odio, ni siquiera desdén, sino una especie de secreta e insondable alegría, algo que linda con la crueldad y se resiste a la razón pero tampoco es instinto, algo que vive en ella con la misma ciega obstinación con que la sangre persiste en sus conductos y la tierra en su órbita inamovible y todos los seres en su terca condición seres, algo que elude a las palabras como el agua del arroyo elude a la piedra, porque las palabras sólo están hechas para decirse a sí mismas, para decir lo decible, es decir todo excepto lo que nos gobierna o hace vivir o concierne o somos o es este soldado anónimo y derrotado que ahora mira a ese hombre cuyo cuerpo casi se confunde con la tierra y el agua marrón de la hoya, y que grita con fuerza al aire sin dejar de mirarlo:

—¡Aquí no hay nadie!

Luego de media vuelta y se va.

Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets, 2004, pp.103-104.

El texto de Cercas plantea la reconstrucción de un acontecimiento que podemos relacionar con el que se propone reconstruir Walsh: hay aquí también un “fusilado que vive”, hay también una paradoja que desencadena la búsqueda de los supervivientes que puedan testimoniar acerca de ello: el hijo de Sánchez Mazas, el escritor Rafael Sánchez Ferlosio, que puede reiterar aquello que ha escuchado de boca de su padre, los campesinos de la zona por la que deambuló el sobreviviente que, ya ancianos y

afectados por las “enfermedades” de la memoria propias de la edad senil, sólo pueden reconstruir los hechos de manera muy fragmentarias. Finalmente, uno de los que participó directamente del acontecimiento: un miliciano republicano que formaba parte del grupo encargado de conducir a los prisioneros a un descampado y proceder a su fusilamiento.

El texto de Cercas permite reflexionar acerca del modo en que la literatura se ha relacionado con sucesos violentos, como la guerra o la persecución del enemigo, en un momento particularmente significativo de la historia: los años 30, los años de consolidación del fascismo en Italia y del nazismo en Alemania, de las grandes persecuciones de enemigos políticos en la Rusia soviética, del estallido de guerras como las de Etiopía, de la que enfrentó a Bolivia y Paraguay (la Guerra del Chaco) o de la de España. Permite también pensar también un problema de carácter ético que se ha venido planteando con fuerza en los últimos años: el problema de los límites de la violencia física ejercida sobre el enemigo, límite que puede resumirse en uno de los diez mandamientos de la tradición judeo-cristiana: “No matarás”.

Segunda parte



Primer desarrollo

Por Jorge Arietto y Marta Molina

1. Introducción

Clifford Geertz, en *La interpretación de las culturas*¹⁶, señala que suponer una naturaleza humana constante e independiente del tiempo, del lugar y de las circunstancias consiste en una mera ilusión. “Lo que el hombre es —afirma— está entrelazado con el lugar de donde es y con lo que él cree que es, de una manera inseparable.”¹⁷ Sostiene, además, que el pensamiento humano es social y público, y que el pensar se realiza mediante un tráfico de símbolos significativos: básicamente palabras, pero también todo aquello que sea usado para dar significación a la experiencia. Esos símbolos le están dados al individuo. Los encuentra en su comunidad. Son previos a él y continuarán estando después de él. “El hombre necesita de esta fuente simbólica (...) para orientarse en el mundo.”¹⁸ Por eso, Geertz asegura que el sistema de símbolos es para el proceso de la vida social lo que el gen es para el desarrollo del organismo: “la fuente de información que da forma, particularidad y sentido a un continuo flujo de actividad.”¹⁹

Esta idea de la particularidad de las culturas de algún modo está relacionada con la idea de contexto. “La historia del contexto con respecto al significado —señala George Steiner en *Presencias reales*— es el contexto de la historia humana.”²⁰

El contexto es siempre dialéctico. Nuestra lectura modifica la presencia comunicativa de su objeto y es modificada por él. Todos los actos de significado, ya sean verbales o materiales, pertenecen al contexto que da forma a nuestras vidas en la multiplicidad del ser. Los fenómenos *semántico-estéticos* son datos de la experiencia emanados de la existencialidad histórica, social y psíquica.

En Argentina, y sobre todo en Buenos Aires, nuestras identificaciones se nutren de lo heterogéneo. Hemos convivido con inmigrantes de todas partes compartiendo las diferencias. Precisamente a causa de ello podemos distinguir el influjo recíproco de culturas que interactúan vinculadas por lazos espontáneos de proximidad o afinidad, del sometimiento cultural urdido por los imperios.

16 Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1995

17 Op. cit.

18 Op. cit.

19 Op. cit.

20 George Steiner, *Presencias reales*, Barcelona, Destino, 1991

La inclusión de lo diverso en nuestro horizonte dinamiza nuestra experiencia. Quedar excluidos de ese horizonte nos aniquila, porque nos separa de las propias significaciones y del propio deseo.

Desde esta óptica, indagaremos, en *La revolución es un sueño eterno* —texto clave de la literatura argentina— un acontecimiento fundante de nuestra historia: la Revolución de Mayo.

2. Vínculos entre la literatura y la historia

La revolución es un sueño eterno, de Andrés Rivera²¹ es, en efecto, la novela que hemos elegido para desarrollar nuestra secuencia didáctica.

Observamos que este texto nos sitúa, de inmediato, ante un entrecruzamiento que es de tipo disciplinar: la historia a través de la literatura. Esto supone, no sólo dos discursos diferentes conviviendo en una misma textualidad, sino algo de mayor relieve: una presunta ciencia compartiendo el registro de una forma que a veces desborda sus propios límites como arte.

Esa transdisciplinariedad resulta por demás interesante, pues no sólo puede vislumbrarse en ella el preanuncio de una ciencia social integral, sino que deja al descubierto facetas cuya percepción sería imposible desde una única y excluyente mirada.

Intentar una travesía histórica a partir de un texto literario dilata, sin duda, la territorialidad de ambas disciplinas. Al contemplarse cada una en el espejo de la otra, se ven a sí mismas revitalizadas, impregnadas de significaciones nuevas que favorecen, no sólo la comprensión textual, sino también la comprensión de la realidad.

Habiendo llegado a este punto, nos parece necesario expresar, de algún modo, desde qué concepción de la historia imaginamos nuestro anclaje. Pues bien, esa concepción aparece vertida, de manera impecable, en los párrafos subsiguientes, extraídos de un texto de Ana Esther Ceceña:

(...) la historia de la humanidad es de lucha, de conformación y de subversión de identidades y concepciones del mundo (...) El saber histórico se nutre de múltiples manantiales, algunos muy antiguos, otros recientes o incluso imaginarios, que dan

lugar a una existencia (...) en la que conviven y entretienen pensamientos, cosmovisiones, experiencias y voluntades diversas.

El saber histórico es praxis, intersubjetividad y horizonte. Sólo se construye en colectivo porque supone sensaciones y aprehensiones corporales tanto como pensamientos, reflexiones, acciones y sueños. Se conforma de costumbres y tradiciones tanto como de rebeldías y subversiones; de memoria, de invención,

21 Andrés Rivera, *La revolución es un sueño eterno*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1987

de experiencia y descubrimiento. Es teoría y es práctica, es convicción e incertidumbre, es a un tiempo lo que somos y lo que vamos siendo en ese proceso de transformación infinito que es la vida.”²²

Como puede observarse, intentamos configurar aquí un contexto, en cierto modo, reflexivo acerca de la historia ya que resulta inevitable apelar a ella para realizar cualquier abordaje de *La revolución es un sueño eterno*.

Pues bien, consideramos especialmente adecuado para nuestro propósito tener en cuenta algunas conclusiones a las que arriba Hayden White²³

- No puede haber “historia propiamente dicha” sin que sea a la vez *filosofía de la historia* (se incorpora otra disciplina: se amplía así el entrecruzamiento de intereses y de saberes)
- Los modos posibles de la *historiografía* son los mismos que los de la *filosofía especulativa de la historia*.
- En realidad, esos modos son a su vez formalizaciones de intuiciones poéticas que toman la forma del relato histórico bajo el aspecto de una “explicación” (la historia comparte con la literatura zonas profundas donde comienza la trama de su discursividad).
- Ninguno de esos modos es más “realista” que los otros. Hayden White sostiene que “no hay ninguna base teórica apodícticamente cierta”²⁴ para afirmar lo contrario.
- En consecuencia, si se pretende reflexionar acerca de la historia es inevitable “una elección entre estrategias interpretativas rivales”.²⁵
- Ello demuestra que elegir una perspectiva de la historia en vez de otra es una decisión estética o moral más que epistemológica.

Roger Chartier, en *Cultura escrita, literatura e historia*²⁶, confiesa haber sostenido una polémica con Hayden White²⁷.

22 Ana Esther Ceceña, “Los desafíos del mundo en que caben todos los mundos y la subversión del saber histórico de la lucha”, en Chiapas (16), México, Clacso (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales), 2004

23 Hayden White, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1998

24 Ibídem

25 Ibídem

26 Roger Chartier, *Cultura escrita, literatura e historia. Conversaciones de Roger Chartier (con Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin y Antonio Saborit)*, en una edición de Alberto Cue, México, Fondo de Cultura Económica, 1999

27 Véase: Roger Chartier, “Cuatro preguntas a Hayden White”, *Historia y Grafía*, núm. 3, 1994. Y véase también: Hayden White, “Respuesta a las cuatro preguntas del profesor Chartier”, *Historia y Grafía*, núm. 4, 1995

White identifica el registro del conocimiento de la historia con el registro del conocimiento de la ficción: ambos participarían de la misma naturaleza.

Chartier no está de acuerdo. Existe —según él— un estatuto específico del conocimiento histórico. No obstante, reconoce que fundamentar esa idea es muy difícil ya que, de acuerdo con Paul Ricoeur²⁸, “...estamos obligados a considerar que la historia es escritura y que por tanto, al ser escritura, utiliza los mismos procedimientos y las mismas figuras que la ficción.”²⁹

Por otra parte, y en otro orden de cosas, el mismo Roger Chartier afirma que toda práctica —y toda estructura— está producida por las “representaciones, contradictorias y enfrentadas, por las cuales los individuos y los grupos dan sentido al mundo que les es propio.”³⁰ Según él, las estrategias simbólicas construyen, “para cada clase, grupo o medio, un ‘ser percibido’ constitutivo de su identidad.”³¹ Sin duda, el concepto de *representación* se vuelve así una clave para el análisis cultural.

Quien intenta descifrar —de manera exhaustiva— esa clave es Bronislaw Baczko en *Los imaginarios sociales*³². Baczko plantea que la categoría de *historia global* se ha fragmentado y que esto contribuye a la apertura de la historia hacia los aspectos más diversos de las realidades propias de cada sociedad en particular. También el objeto del discurso histórico se ha fragmentado debido a su expansión hacia las ciencias humanísticas y ya no es más *uno* sino *múltiples* discursos. Asimismo, Baczko sostiene que “los ‘imaginarios sociales’, en tanto que objeto de historia, han surgido (...) de esa fragmentación.”³³

Adentrándonos en el tema, advertimos que es decisiva la importancia atribuida por Bronislaw Baczko al *imaginario*. Es precisamente en su interior donde se dan los conflictos sociales y donde se debate la legitimidad del poder, o más bien donde se enfrentan las representaciones fundadoras de esa legitimidad. Toda institución —social o política— participa del universo simbólico que la rodea y se constituye, a su vez, en el marco dentro del cual funciona ese universo. Las formas simbólicas —que van de lo religioso a lo mágico, de lo económico a lo político, etc.— constituyen un campo en el que se articulan las imágenes, las ideas, las acciones. La función del símbolo es introducir valores y modelar conductas individuales y colectivas. Todo símbolo está inscripto en una constelación de relaciones con otros símbolos. Los símbolos designan tanto el objeto como la reacción del sujeto frente a él.

Por último, Baczko sostiene que el imaginario asegura al grupo social un esquema colectivo de interpretación de las experiencias individuales. Del mismo modo codifica

28 Véase: Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983-1985. O véase: *Tiempo y Narración*, México, Siglo XXI, 1995

29 Roger Chartier, *Cultura escrita, literatura e historia. Conversaciones...* Op. Cit.

30 Roger Chartier, *El mundo como representación...* Op. cit.

31 Op. cit.

32 Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991

33 Op. cit.

las expectativas y esperanzas y fusiona, en la memoria colectiva, los recuerdos y las representaciones del pasado. En suma, el imaginario se nutre del deseo, del temor, de las fantasías que se generan y se transmiten en el seno de cada sociedad.

Estos *imaginarios sociales*, que son hoy objeto de la *historia*, están, además, en la base del fenómeno literario. Como vemos, nuevamente se entrecruzan las dos dimensiones y comparten, en este caso, un aspecto esencial: la polisemia de los símbolos.

Finalmente, Edward Said tampoco deja de percibir los vínculos profundos que existen entre ambos discursos. “Las historias —dice— están en el corazón de lo que los exploradores y los novelistas cuentan sobre regiones extrañas del mundo; también se convierten en el método que las personas colonizadas utilizan para afirmar su propia identidad y la existencia de su propia historia.”³⁴

3. *Revolución e identidad*

No se puede abordar *La revolución es un sueño eterno* sin hacer algunas consideraciones precisamente acerca del concepto de *revolución*. Por lo tanto, intentaremos ceñir el término, aunque de forma somera, a través de ciertos planteos.

Vamos a situarnos, en primer lugar, ante una mirada semiótica: la de Julia Kristeva.

Kristeva denomina *práctica significativa a la constitución de un sistema de signos más la travesía de un sistema de signos*.³⁵ La *constitución* adviene cuando un sujeto hablante se identifica con una institución social y la *travesía* se realiza en el proceso de cuestionamiento que hace el hablante a aquellas instituciones en las que se había reconocido. La *travesía de signos* coincide con las instancias de ruptura, de *revolución* de la sociedad.

Julia Kristeva afirma que

a partir de las finitudes socio-simbólicas (signo, familia, Estado, religión) es posible plantear la alteridad de otras prácticas y sistemas significantes (...) que obedecen a otra distribución de la relación unidad/proceso, sistema simbólico/unidad semiótica.³⁶

Evidentemente, lo descrito es una instancia revolucionaria ya que instaura una concepción distinta de las *prácticas significantes*. Y eso incluye, no sólo a los modos de producción, sino también a la simbólica de la que es inmanente el nuevo sistema y aun a las estrategias a través de las cuales se interpretan las nuevas significaciones.

34 Edward Said, *Cultura e imperialismo*, Barcelona, Anagrama, 1990

35 Julia Kristeva y otros, *Travesía de los signos*, Buenos Aires, La aurora, 1985

36 Op.cit.

Dejando de lado el enfoque semiótico, nos ubicamos ahora ante la mirada del historiador: leemos en un texto de Tulio Halperín Donghi:

...la revolución configura un clima histórico radicalmente distinto del prerrevolucionario; su rasgo esencial consiste en que en él las relaciones entre hombres están, como no estaban antes, presididas por una auténtica justicia, por una auténtica libertad.³⁷

Según Halperín Donghi, en los siglos XVII y XVIII la *revolución*, lejos de estar concebida como un hecho de Dios —así lo estuvo alguna vez— se consagra plenamente como acontecimiento político y social. Además, no es el pasado lo que la legitima sino, por el contrario, la ruptura con él.

Por otra parte, Halperín Donghi afirma que “la idea de revolución contradice minuciosamente las bases mismas de los sistemas políticos dominantes en el mundo hispánico”³⁸. Es así que nuestra Revolución de Mayo “se integra en el ciclo de experiencias políticas modernas abierto en el siglo XVIII con la crisis universal del absolutismo.”³⁹

No es extraño, entonces, que Mariano Moreno, tal como Tulio Halperín Donghi señala, haya admirado al ciclo revolucionario francés. Tanto, como lo admiró Juan José Castelli, el protagonista de *La revolución es un sueño eterno*, el magnífico orador del Cabildo Abierto del 22 de Mayo que se debate, en la novela de Rivera, con la ingratitud, con la injusticia, con la muerte. Y, ante todo, con el silencio.

Finalmente, es importante aclarar que tener como modelo la Revolución Francesa, tal como ha sucedido con algunos actores del Mayo argentino, no debilitó —más bien intensificó— el deseo de desasirse de la identidad amordazante impuesta por el imperio hispano y de constituir un sujeto propio, dueño de su historia.

Que la voz de nuestra Revolución haya perdido la voz —ése fue el drama de Juan José Castelli— de algún modo simboliza las persistentes dificultades que debemos enfrentar, una y otra vez, para quedar definitivamente escindidos de todo coloniaje. Esto, quizá, signifique una derrota. Sin embargo, lo único verdaderamente irreversible, irreparable, sería perder el anhelo de libertad.

No olvidemos que los momentos en que intentamos constituirnos como sujetos de nuestros discursos —de nuestros relatos, de nuestras culturas— están impregnados de un deseo que es, en sí mismo, una revolución: no ser más el proyecto del otro ni repetir su *mismidad*, sino llegar a ser, en consonancia con las propias pulsiones y el propio imaginario.

37 Tulio Halperín Donghi, *Tradición política española e ideología revolucionaria de mayo*, Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1985

38 Op. cit.

39 Op. cit.

4. Claves de indagación textual

Una de las claves posibles es el enfrentamiento entre *ley* y *revolución*. La *ley* es la ley del *padre*, del *poder*. La *revolución* es el cambio de *signo*, cambio de código, de lenguaje.

Trasvasar el acontecimiento histórico (Revolución de Mayo) al discurso literario ya es en sí una práctica subversiva. Para percibir el sentido de este supuesto es preciso remontarse a Julia Kristeva (“El sujeto en cuestión: el lenguaje poético”⁴⁰). Kristeva afirma que la *literatura* es algo diferente de un *saber*. Es “el lugar mismo donde se destruye y se renueva el código social dando así salida a las angustias de su época.”⁴¹

La *literatura*, según Artaud —citado por la misma Kristeva—, imanta, atrae, hace “recaer sobre sus hombros las cóleras errantes de la época para liberarla de su malestar psicológico”⁴².

Por otra parte, Julia Kristeva advierte que existe en el lenguaje un *elemento heterogéneo* respecto del sentido y de la significación que opera a través de ésta, excediéndola, “para producir, en el lenguaje poético los llamados efectos musicales, pero también un sin-sentido que destruye no sólo las creencias y significaciones recibidas, sino incluso, en las experiencias límites, la sintaxis misma, garantía de la conciencia...”⁴³

Es interesante observar cómo funcionan estos aspectos señalados por Kristeva en *La revolución es un sueño eterno*. Si bien en la novela no hay *habla* (porque el protagonista —Castelli— la ha perdido) la escritura —desesperada— con la que intenta reemplazarla aparece frecuentemente con irrupciones vertiginosas propias de la oralidad, a través de la repetición constante, del quiebre de las ideas —de la sintaxis misma— que luego se retoman con más ímpetu o se abandonan ante el agotamiento de la necesidad de expresar —de comunicar— el dolor, la desolación, la derrota.

En ese tipo de uso del lenguaje pueden percibirse no sólo contenidos racionales y conscientes sino también una modalidad de *significancia semiótica* que es algo así como la marca de una articulación incierta e indeterminada que no remite a un objeto significado por una conciencia. Esa *significancia semiótica*, ese *elemento heterogéneo*, se intuye por momentos como las resonancias de la muerte dentro del silencio que corroe a Castelli. También, como los ecos carcomidos de la revolución silenciada, deshecha entre pústulas sangrantes como la lengua de su orador.

Además, en esa repetición sonora, sin semantizaciones precisas, en ese persistente *estar sin voz* se insinúan otras voces⁴⁴. Susurrantes, violentas, estridentes, simultáneas,

40 Julia Kristeva, “El sujeto en cuestión: el lenguaje poético”, en Claude Lévi-Strauss, *Seminario: La identidad*, Barcelona, Petrel, 1981

41 Ibídem

42 Antonin Artaud, *L'anarchie sociale de l'art*. O.C., t. VIII, p.287.

43 Kristeva, op. ct.

44 Ver *La novela argentina de los años 80*. Edición a cargo de Roland Spiller. Vervuet Verlag. Frankfurt am Main, 1991, pág. 48

ensordecedoras, gritos de mando, redobles de batallas, alaridos, gemidos, sublevaciones en voz baja. Son los signos fantasmas de todas las revoluciones que perdimos. También son los balbuceos, que el sueño arrastra a la vigilia, de la revolución que todavía esperamos. Dicho de otra forma, son “las ecolalias infantiles a modo de ritmo y entonaciones anteriores a los primeros fonemas, morfemas, lexemas, frases...”⁴⁵ con que el deseo de llegar a ser —siempre insatisfecho, y por lo tanto siempre recurrente— nos hostiga desde el vacío del lenguaje, desde lo inefable.

En ese sentido, Julia Kristeva señala que lo vago, lo impreciso del lenguaje poético son marcas de los procesos pulsionales (apropiación/rechazo, oralidad/analidad, amor/odio, vida/muerte). Sin embargo, el ingreso a lo simbólico, al lenguaje que nos introduce en la sociedad, sólo se constituye por un corte con esa etapa anterior. Sólo reprimiendo la pulsión y la relación continua con la madre se constituye el lenguaje como función simbólica. “En cambio —dice Kristeva— será al precio de una reactivación de lo reprimido pulsional, materno, como se sostendrá el sujeto del lenguaje poético, para quien la palabra nunca es exclusivamente signo.”⁴⁶

Por último, Julia Kristeva señala que “si es la prohibición lo que constituye a la vez al lenguaje como código de comunicación y a las mujeres como objetos de intercambio para que se pueda fundar una sociedad, el lenguaje poético sería (...) equivalente a un incesto”⁴⁷. En *La revolución es un sueño eterno* el incesto aparece desdoblado en distintas vertientes: se da con la propia esposa, vivenciada como madre pese al contacto sexual. Y con la hija, Ángela, vivenciada no sólo como tal sino también como la *patria*. La patria joven que se desea y que traiciona consumando su sexualidad con el enemigo. Y finalmente el incesto de la palabra precipitada en un estallido poético, que es el único modo de rozar lo inexpresable.

El lenguaje se ha subvertido. La racionalidad de lo real se desvanece. La literatura, que es incesto, nos devuelve el sueño, eterno, de la revolución.

4. Diseño de la secuencia didáctica

a. Corpus literario

Texto eje: *La revolución es un sueño eterno* / Andrés Rivera. Género: narrativa / novela⁴⁸

Intertexto: *Tres jueces para un largo silencio* / Andrés Lizarraga. Género: drama⁴⁹

45 Kristeva, op. cit.

46 Ibídem

47 Ibídem

48 Rivera, Andrés, *La revolución es un sueño eterno*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1987

49 Andrés Lizarraga, *Tres jueces para un largo silencio*, Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1982

Intertexto: “La derrota” / Edna Pozzi. Género: lirica⁵⁰

Texto complementario: *Kafka. Por una literatura menor* / Cap 3 / Deleuze-Guattari.⁵¹

Textos críticos:

*Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*⁵²

*La novela argentina de los años 80*⁵³

Andrés Rivera. *Utopismo y revolución*⁵⁴

Recursos fílmicos:

Cabeza de Tigre / Claudio Etcheberry ⁵⁵

Memoria del saqueo / Fernando Solanas ⁵⁶

b. *Objetivos y actividades*

Objetivos

Las actividades previstas han sido pensadas para que se cumplan ciertos objetivos generales tales como:

- Incorporación de nuevos conocimientos
- Integración de saberes
- Desarrollo de las siguientes capacidades: expresiva, creativa, reflexiva, asociativa (inferir, deducir, relacionar), crítica (juzgar, seleccionar, tomar decisiones acerca de una cuestión determinada, asumir una posición), autocrítica (poder ejercer la autoevaluación, poder modificar las posturas asumidas si a partir de nuevos conocimientos o nueva información se captan cuestiones antes ni siquiera entrevistas).

50 Edna Pozzi, “La derrota” en *País de vientre abierto (Poesía Social Argentina de principios del Siglo XXI)*. Buenos Aires, Patagonia, 2005

51 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka, Por una literatura menor*, Cap. 3, México, Era, 1992.

52 AA.VV., *Ficción y política. La narrativa Argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza, 1987

53 Spiller, Roland (editor), *La novela argentina de los años 80*, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 1991

54 Teresita Frugone de Frizche y otros, *Andrés Rivera. Utopismo y revolución*, Discusiones/9, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1996.

55 Claudio Etcheberry, *Cabeza de Tigre* / Argentina, 2001/ 93 min. Color. Con Héctor Alterio y Damián de Santo.

56 Fernando Solanas, *Memoria del saqueo* / Argentina, 2004/ 120 min. Color.

En cuanto a los objetivos específicos se espera que los alumnos alcancen cierto placer estético, que disfruten con los textos y se sientan inducidos por ellos a apasionarse frente a determinados conflictos, a tomar partido por ciertas causas, a reflexionar acerca de sus propias identificaciones, su mundo de pertenencia, su historia, sus afectos, sus propios deseos, el sentido de la vida.

Actividades

1) Distinguir las categorías fundamentales que atraviesan el siguiente párrafo (Texto de María Esther Ceceña/op. cit.) y relacionarlas con:

- sistema de ideas que circula de manera explícita en *La revolución es un sueño eterno* /Andrés Rivera.
- sentidos inferibles del texto.
- sentidos que se construyan según las estrategias de lectura conformadas por las focalizaciones de la ideología propia.

(...) la historia de la humanidad es de lucha, de conformación y de subversión de identidades y concepciones del mundo (...) El saber histórico se nutre de múltiples manantiales, algunos muy antiguos, otros recientes o incluso imaginarios, que dan lugar a una existencia (...) en la que conviven y entretienen pensamientos, cosmovisiones, experiencias y voluntades diversas.

El saber histórico es praxis, intersubjetividad y horizonte. Sólo se construye en colectivo porque supone sensaciones y aprehensiones corporales tanto como pensamientos, reflexiones, acciones y sueños. Se conforma de costumbres y tradiciones tanto como de rebeldías y subversiones; de memoria, de invención, de experiencia y descubrimiento. Es teoría y es práctica, es convicción e incertidumbre, es a un tiempo lo que somos y lo que vamos siendo en ese proceso de transformación infinito que es la vida.

2) Implementación del texto complementario y de los textos críticos. El alumno deberá seleccionar en ellos contenidos que le parezcan evidentes o inferibles en la novela de Rivera. No obstante, sugerimos algunas cuestiones que sería interesante tener en cuenta:

- En el texto complementario (“¿Qué es una literatura menor?” / Cap. 3 de *Kafka. Por una literatura menor* / Deleuze-Guattari) reparar en este eje: Imposibilidad de no escribir / imposibilidad de escribir en la lengua del opresor / imposibilidad de escribir en la propia lengua. Comparar con el *silencio* de Castelli, en la novela. ¿Ese *silencio* es la marca de la derrota o es una forma de resistencia?
- Constatar en el texto de Rivera algunos aspectos señalados en *La novela argentina*

de los años 80, tales como: punto de vista doble / lo recurrente / un solo narrador (sin voz) a veces invadido por diferentes voces, en tensión, contradictorias. (pág. 48). Ver también en *La revolución...* que, a través de las preguntas y dudas de Castelli, se pone de manifiesto la pluralidad de sujetos (pág. 23).

3) Comparar el film *Cabeza de tigre* con *La revolución...* Intentar una argumentación crítica al respecto.

4) El hipertexto, un recurso más para la investigación:

Buscar en Internet material referido a la Doctrina del padre Francisco Suárez.

Seleccionar los tramos sustanciales de esa doctrina y compararlos con el parlamento de Castelli (personaje) en la pieza dramática de Andrés Lizarraga *Tres jueces para un largo silencio*. (Parlamento desde: “No reconocemos a los virreyes ni a sus secuaces (...) / hasta “ (...) nadie podrá jamás esclavizar a un pueblo virtuoso, quedando impune.” (p. 13 de la edición citada).

5) Contexto en el que aparece *La revolución es un sueño eterno*. Década del 80, inmediatamente después de la dictadura militar, del genocidio. Etapa de aniquilamiento del *sueño revolucionario*. Comparar esta instancia con el calvario de Castelli después del congelamiento de la Revolución de Mayo. Vincular con el intertexto poético: “La derrota”, de Edna Pozzi.

6) Observar en *La revolución es un sueño eterno* circunstancias políticas, económicas, sociales, como así también ideologías identificables con las cuestiones planteadas en el film de Fernando Solanas, *Memoria del saqueo*.

7) Vertir los resultados de la investigación propuesta en una producción escrita. Este trabajo se presentará por grupos.

8) Defensa de la producción escrita en un coloquio grupal orientado por el / los docente/s.

9) Puesta en común: integración de las variables introducidas por cada uno de los trabajos y conclusiones.



Segundo desarrollo

Por María Cecilia Mollis

1. Introducción

El texto dramático de Andrés Lizarraga, *Tres jueces para largo silencio*, nos sitúa ante un cruce de tipo disciplinar: la *historia*, a través de la *literatura*, que suscita una reflexión que pertenece al ámbito de la *filosofía*. Esto supone, no sólo tres discursos diferentes conviviendo en una misma textualidad, sino algo de mayor relieve: un conocimiento abordado desde tres ámbitos disciplinares que comparten el registro de una forma que a veces desborda sus propios límites hasta encontrarse en el arte.

2. Revolución. Revolución Francesa. Revolución de Mayo.

Una revolución es un cambio o transformación radical y profunda respecto al pasado inmediato. Se puede producir en varios ámbitos al mismo tiempo tales como el económico, político, militar social, cultural y religioso. Los cambios revolucionarios, además de ser radicales y profundos y de traer consecuencias trascendentales, han de percibirse como súbitos y violentos, como una ruptura del orden establecido o una discontinuidad evidente con el estado anterior de las cosas. Si no es así, debería hablarse más adecuadamente de una evolución, de una transición o de una crisis. Si faltara su carácter trascendental debería hablarse entonces de una revuelta.

Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su libre arbitrio, en circunstancias elegidas por ellos mismos, sino que la hacen en aquellas circunstancias con que se encuentran directamente, que existen y les han sido legadas por el pasado. La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos. Y cuando éstos se preparan justamente a revolucionarse y a revolucionar las cosas, a crear algo nunca visto, en estas épocas de crisis revolucionaria, es precisamente cuando conjuran temerosos en su auxilio los espíritus del pasado, toman prestados sus nombres, sus consignas de guerra, su ropaje, para, con este disfraz de vejez venerable y este lenguaje prestado, representar la nueva escena de la historia universal.⁵⁷

57 Marx, Karl, *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, Capítulo I.

El estudio de la Revolución Francesa permite comprender el origen de la democracia liberal y social que se desarrolló a lo largo del siglo XVIII así como la naturaleza de la ciudadanía y el inicio de las ideas nacionalistas. Además, por ser modelo de la mayoría de las revoluciones subsiguientes, su análisis facilita la comprensión de otros procesos revolucionarios, y la reflexión acerca de qué es una revolución y cómo nos identificamos en ella.

Dicho estudio es relevante, además, en tanto algunos de nuestros revolucionarios de Mayo de 1810 se inspiraron en principios jacobinos como los de Robespierre.

Por otra parte la investigación de los géneros dramáticos y novelísticos sirve para tener una idea de lo que pasa en el mundo en el tiempo en que son escritos en tanto que el mundo se constituye en la literatura en la medida en que ésta representa, según el modo específico que supone el material artístico, los lenguajes sociales y sus conflictos.

El teatro es la ilustración viviente de la historia del hombre a través de sus conflictos. Capta con fidelidad las vivencias sustantivas de cada hombre en relación a su lugar y a su época.

Desde este punto de vista se investigará *Tres jueces para un largo silencio*, obra dramática estrenada el 15 de abril de 1960, en homenaje al sesquicentenario de la Revolución de Mayo y texto fundamental para la historia argentina en cuanto refiere el tramo final de la vida de Castelli, orador de Mayo y héroe de la Revolución de 1810. En ella, Andrés Lizarraga pone en juego las contradicciones existentes dentro del ejército liderado por Antonio Balcarce y el coronel Viamonte, que actuaba bajo órdenes de la Primera Junta, cuyo presidente era Cornelio Saavedra.

3. Kant y el impacto de la Revolución Francesa sobre su moral.

Inmanuel Kant tenía 65 años cuando en 1789 la Revolución Francesa alentó en él la creencia de que el género humano se mantenía en progreso.

La revolución de un pueblo lleno de espíritu, que hemos visto realizarse en nuestro días, puede tener éxito o fracasar; puede acumular tantas miserias y horrores, que un hombre sensato, que pudiera realizarla por segunda vez con la esperanza de un resultado feliz, jamás se resolvería sin embargo a repetir este experimento a ese precio; esa revolución, digo, encuentra en los espíritus de todos los espectadores (que no están comprometidos ellos mismos en este juego) una simpatía rayana en el entusiasmo y cuya manifestación, que lleva aparejado un riesgo no podía obedecer a otra causa que a una disposición moral del género humano.

La causa moral que interviene aquí es doble: primero es la del derecho que tiene un pueblo de no ser impedido por otros poderes cuando quiere darse una Constitución política que considera buena; segundo, la del fin (que al mismo tiempo es un deber), es decir, que sólo es legal y moralmente buena en sí una Constitución

de un pueblo, que por su naturaleza, esté en condiciones de evitar por principio la guerra agresiva —y no puede ser otra cosa que la Constitución republicana—. [...] Esto y la participación afectiva en el bien, en el entusiasmo —aunque no se pueda aprobar enteramente, porque toda pasión como tal merece censura—, gracias a esta historia da motivo a la siguiente observación importante para la antropología: que el entusiasmo verdadero siempre se refiere a lo ideal y a lo puramente moral, esto es, al concepto del derecho, por ejemplo, y no puede ser injertado sobre el interés.⁵⁸

Las afirmaciones que acabamos de leer tienen una importancia muy relevante en cuanto a la ética formal, desde el momento en que un hecho histórico, por lo tanto un hecho empírico, aunque tenga sentido y connotaciones morales, ha pasado a tener, según Kant, implicaciones directas para un nuevo concepto de hombre en antropología y en consecuencia también en ética.

Este hecho moral, aunque excepcional, no podría estar justificado por ningún imperativo categórico en tanto y en cuanto un estado general de revolución sería contradictorio, porque eliminaría a la propia especie humana.

Se podría llegar a decir que el impacto de la Revolución Francesa sobre Kant provocó en él la consideración de una moral nueva que comienza a contemplar condiciones materiales de existencia. Los sujetos han dejado de vivir en un mundo inteligible para pasar a formar parte de pueblos y de sociedades históricas. Esto lleva a Kant a señalar una nueva consideración de la moral y del derecho en 1797 en *La metafísica de las costumbres*.

Por otra parte, en *El existencialismo es un humanismo*, Sartre sostiene lo siguiente:

Si Kant es un filósofo sistemático conocido por haberse mantenido fuera de toda actividad política, esto no quiere decir que su filosofía no haya desempeñado cierto papel político (Kant, el Robespierre alemán, según dijo Heine)⁵⁹.

Actividad:

- Tomando en cuenta lo leído y sus conocimientos acerca de la ética de Kant, fundamente a favor o en contra de la afirmación de Sartre sobre el autor mencionado.
- Investigue quién era Heinrich Heine.
- Compare críticamente lo que usted sabe de la moral Kantiana y lo que ha visto del desempeño revolucionario de Robespierre en la película *Dantón*, con la tesis de Heine.

58 Inmanuel Kant, *El conflicto de las facultades*, Buenos Aires, Losada, 1963, p. 109.

59 Sartre, Jean Paul, *El existencialismo es un humanismo*, Buenos Aires, Losada, 2003, p. 60

4. Diseño de la secuencia didáctica

a. Recursos

Recursos bibliográficos:

- Texto eje: *Tres jueces para un largo silencio*. Andrés Lizarraga. Género: drama
- Intertexto: *La revolución es un sueño eterno*. Andrés Rivera. Género: narrativo / novela
- Intertexto: *El hombre rebelde*. Albert Camus. Género: narrativo / ensayo
- Intertexto: *El existencialismo es un humanismo*. Jean Paul Sartre. Género: narrativo / ensayo filosófico
- Texto complementario: *Blasón del Plata*. Ricardo Rojas. Género: narrativo / ensayo
- Texto crítico: *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, Karl Marx; Capítulo I. Género: narrativo / ensayo
- Texto crítico: *El conflicto de las facultades*, Immanuel Kant. Género: narrativo / ensayo

Recursos fílmicos:

- *Danton*, Andrzej Wajda, 1982, 136 min., color. Con Gérard Depardieu y Wojciech Pszonlak. (Punto de vista del pueblo)
- *La dama y el duque*, Eric Rohmer, 2001, 124 min., color. Con Lucy Russell y Jean-Claude Dreyfus. (Punto de vista de la nobleza)

Textos de extensión temática (bibliografía no obligatoria)

- Georg Büchner, *La muerte de Danton*. Género: drama.
- Rodolfo Modern, “La Revolución Francesa en *La muerte de Danton* de Georg Büchner” y “El pueblo en *La muerte de Danton* de Georg Büchner”, en *Literatura y teatro alemanes*. Género: crítica literaria.

b. *Objetivos y actividades*

Objetivos generales

Que los alumnos:

- Inicien la construcción de un concepto de *identidad*.
- Inicien la construcción de un concepto de *revolución*.
- Se entrenen en lectura, reflexión y crítica
- Adquieran destrezas para seleccionar información literaria e histórica relevante para el campo de la filosofía.
- Práctica para observar, contextualizar, investigar y relacionar contenidos cognoscitivos.
- Aptitud para reconstruir argumentaciones y/o construir argumentos alternativos.
- Habilidad para inferir ideas filosóficas de la lectura.
- Elasticidad para asumir nuevos conocimientos.
- Capacidad para autoevaluarse.

Objetivos específicos

Que los alumnos reflexionen acerca de

- sus propias identificaciones,
- su mundo de pertenencia,
- su historia,
- sus posturas
- sus afectos,
- sus propios deseos,
- el sentido de la vida.

Actividades sugeridas:

- 1) a. Según Albert Camus “El hombre rebelde es el que dice ‘no’ pero [...] es también el que dice ‘sí’ desde su primer movimiento”. Explique esta aparente paradoja tomando como ejemplo el desempeño de Castelli descrito por Andrés Lizarraga en la obra *Tres jueces para un largo silencio*.

b. ¿Cree usted que puede haber un tipo de hombre rebelde que diga solamente ‘no’? Fundamente su respuesta y, si ésta es afirmativa, ejemplifique.
- 2) Analice críticamente esta afirmación del 2º párrafo: “La desesperación como el absurdo, juzga y desea todo en general y nada en particular”
- 3) a. Explique en qué consiste la toma de conciencia del esclavo para Camus, [4º párrafo], y compare con las siguientes afirmaciones:

El hombre es autoconciencia. Es autoconciente; conciente de su realidad y de su dignidad humana, y en esto difiere esencialmente del animal que no supera el nivel de simple sentimiento de sí. El hombre toma conciencia de sí en el momento en que por ‘primera vez’ dice: ‘yo’. Comprender al hombre por la comprensión de su ‘origen’, es comprender al origen del Yo revelado por la palabra.”⁶⁰

(Hegel (1770-1831), su pensamiento en el siglo XIX)

El amo no puede nunca desprenderse del mundo donde vive y, si ese mundo perece, sucumbe con él. Sólo el esclavo puede transformar el mundo que lo forma y lo fija en la servidumbre y crear un mundo formado por él en el que será libre. Y el esclavo llega a ello por el trabajo forzado y la angustia soportada en el servicio del amo. Ciertamente ese trabajo no lo libera a él sólo. Pero al transformar el mundo mediante ese trabajo, el esclavo se transforma a sí mismo y genera en sí las condiciones objetivas nuevas que le permiten retomar la lucha liberadora para el reconocimiento que rehusó en el comienzo por temor a la muerte.⁶¹

(Kojéve (1902-1968) exégesis del pensamiento hegeliano en el siglo XX)

- b. Proponga a Juan José Castelli o a Bernardo de Monteagudo como ejemplo

60 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenología del espíritu*.

61 Alexandre Kojève, *La dialéctica del amo y del esclavo en Hegel*, Buenos Aires, La Pléyade, 1987.

- concreto de un rebelde en el que se advierte el proceso descrito por Camus, o por Hegel o por Kojève.
- c. Frente a ellos ¿cómo describiría la conducta de Alvarado en este juego de roles? Tome en cuenta la afirmación de la página 19: “Sepa, caballero, que soy el señor de Alvarado. Ni masón... ni afrancesado... ¡Ni comulgo con ninguna herejía de esas que admiten el título de ‘ciudadano’!”
- 4) Del 5º párrafo se puede inferir qué piensa Camus acerca de la muerte:
- a. Explíctelo.
- b. Compare esta posición acerca de la muerte con la del cristianismo o con la del judaísmo.
- c. Compare con la postura de los jacobinos en la Revolución Francesa acerca de la muerte de todo aquel que obstaculice la conformación de la república.
- 5) “Saavedra fue fiel al Rey hasta el instante en que triunfó la revolución. Realista con el Rey..., patriota con los patriotas... y los Anchorena..., y los Lezica..., los que hacían y deshacían dentro del gobierno español..., también hacen y deshacen en el gobierno nuestro.” Analice esta afirmación de la página 14 de *Tres jueces para un largo silencio* a la luz de la mirada sartreana en cuanto a la buena o mala fe.
- 6) ¿Por qué no atacó Viamonte? (ver página 40 de *Tres jueces para un largo silencio*). El hombre comprometido ha muerto en las angustias de la revolución traicionada. Pero el hombre libre no ha dicho su última palabra. En la página 41 afirma Castelli: “Arriesgar la vida en toda una campaña para traicionar en el momento decisivo. Esto ¿es humano?” Analice a la luz de lo que define Sartre como humano en *El existencialismo es un humanismo*. Para el mismo análisis tome en cuenta también el *dictum* Kantiano que en *Fundamentación de la Metafísica de las Costumbres* dice: “Pues todos los seres racionales están sujetos a la ley de que cada uno de ellos debe tratarse a sí mismo y tratar a todos los demás, *nunca como simple medio*, sino *siempre al mismo tiempo como fin en sí mismo*.”
- 7) Camus sostiene en el 6º párrafo que la rebelión no nace solamente en el oprimido “sino que puede nacer, también, del espectáculo de la opresión de la que el otro es víctima por un proceso de identificación con el otro” pero añade que ésta no es una *identificación psicológica* sino una *identificación de destino y de toma de posición*.
- a. Explique el significado de las expresiones en negrita.

- b. Proponga un ejemplo de cada una de las identificaciones.
- c. ¿Está de acuerdo con que la identificación que se da en la rebelión es la que señala Camus? Fundamente tomando como ejemplo a Castelli.
- 8) Según Camus ¿puede haber una rebelión estrictamente individual? Argumente su respuesta e ilustre con un ejemplo de *Tres jueces para un largo silencio*.
- 9) **A.** Luego de leer el capítulo completo enumere todas las características que tiene el hombre rebelde según Camus, y vea cuáles se dan en el Orador de Mayo.
- 10) Tome en cuenta las respuestas dadas en 9. **A** y 9. **B** y reconstruya la concepción de hombre que subyace a la descripción del hombre rebelde. Compare con la vida ejemplar de Castelli, vista a través de *Tres jueces para un largo silencio*, ampliando con una indagación personal. ¿Se puede decir que Castelli fue un hombre rebelde? ¿En qué sentido? Fundamente críticamente.
- 11) Si dijéramos que un revolucionario es un hombre o mujer que maneja un lenguaje emancipador ¿qué querríamos decir? Cite un ejemplo.
- 12) En *La revolución es un sueño eterno* de Andrés Rivera, páginas 160 y 161 se habla del *dictum* de Marat: “¡Ay de la revolución que no tenga suficiente valor para decapitar el símbolo del antiguo régimen!” Indague en *Vigilar y Castigar* de Foucault y busque por medios virtuales o en bibliotecas qué pasaba antes de que la revolución de 1789 por demanda del Doctor Joseph-Ignace Guillotin propusiera el uso general de la guillotina, y exponga la razón de esta demanda.
- 13) Compare el film *Danton* (Andrzej Wajda / 1982) y/o *La dama y el duque* (Eric Rohmer / 2001) con *La revolución es un sueño eterno* y con *Tres jueces para un largo silencio*. ¿Por qué a Castelli se lo consideraba un *jacobino*? Tome en cuenta como uno de los ejes de comparación el tema de la muerte.
- 14) Sartre ha escrito en el siglo XX entre postguerras y ha dicho que fueron momentos en que la esperanza se hacía difícil. Según Feinman los militantes de la esperanza, los que hacen de la esperanza una profesión y un negocio, atacaron a Sartre por decir en su obra *Muertos sin sepultura*, que “la esperanza hace daño”, por su pesimismo, su nihilismo y su desesperanza reaccionaria. Piensen en qué sentido puede decir Sartre que la esperanza hace daño y vincule con la lectura eje.
LUCIE: —¿Necesitáis esas *palabras* para daros coraje? He visto morir a los *animales* y quisiera morir *como ellos: ¡en silencio!*
SORBIER: —¿Quién te habló de morir? Conversamos sobre lo que nos harán *antes*.⁶²

62 Jean Paul Sartre, *Muertos sin sepultura*

- 15) La crueldad, el humor negro, el absurdo son las experiencias que Lizarraga estrena en el hondo dramatismo que encierran los últimos días de la vida de Castelli para terminar muriendo en silencio. Proponga la relación que hay entre “palabra”, “proyecto” y “acción”. Entre “rebelde” y “revolucionario”. Tome en cuenta la tesis 11 de Feuerbach “no alcanza con que la filosofía interprete...”
- 16) ¿Se puede decir en el sentido sartreano que Castelli fue un hombre libre? Fundamente su respuesta.
- 17) En la página 37 de *La revolución es un sueño eterno*, dice Andrés Rivera por el puño y la letra de su personaje, Castelli: “El acusado ruega al señor escribano haga constar que menospreció la más espléndida enseñanza de San Agustín”. Tomando en cuenta que la cita de San Agustín señalada en renglones anteriores dice: “La misión de la Iglesia no es liberar a los esclavos, sino hacerlos buenos.” y tomando en cuenta que Castelli también dice: “Hágase constar, donde sea, que el acusado proclamó, desde las gradas de Kalassassaya, en Thiahuanaco, la libertad del indio, cumpliendo órdenes que recibió de la Primera Junta. Hágase constar que los señores mineros y los señores encomenderos por merced real, que cobran tributo de por vida a los indios, y que se flagelan en la negra noche de Semana Santa, en las calles de piedra de ciudades de piedra y plata, deploraron la abrupta manumisión del indio, y el señor obispo Lasanta, que habló por esa caudalosa aristocracia, dijo que el doctor Castelli y sus compañeros son malditos del Eterno Padre, del Hijo y del Espíritu Santo”.
- Aquí se ve el choque de dos concepciones, la del pensamiento medieval y la de una postura propia de un heredero de la Revolución Francesa. Señale cuáles son los principios filosóficos de cada una de esas posturas.
- 18) ¿Qué es una revolución? Tomando en cuenta las respuestas a este interrogante, todo el curso puede formular y discutir hipótesis alrededor del carácter de la revolución, partiendo del texto de Georges Lefevre, *La Revolución Francesa y el Imperio. 1787-1815*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993 (Primera edición, 1938). (pp. 283-289). ¿La Revolución Francesa, fue una revolución política, político-social o económica? ¿Fue una revolución burguesa? ¿Existieron una o tres revoluciones? Construya con sus compañeros un concepto de revolución
- 19) ¿Qué fue lo que ocurrió en Argentina en 1810? Felipe Pigna dice al respecto que nos podríamos preguntar con todo derecho si la Revolución de Mayo fue un acto económico, o un acto político o un acto militar. Y responde que simplemente fue un acto escolar.⁶³ Pigna desacraliza la *Gesta de Mayo* porque al constituirse una

63 Pigna, Felipe, *Los mitos de la historia argentina*, Buenos Aires, Norma, 2004.

Junta de Gobierno que incluyera a españoles y nativos en sustitución del Virrey, pero supeditándose al rey Fernando VII (por entonces depuesto por Napoleón) fue un cambio importante en la institucionalidad pero no una innovación sobre el status de la dependencia colonial entre otras consideraciones. Contraste el pensamiento de Pigna con el de Lizarraga, Andrés Rivera y Ricardo Rojas, expresado en sus obras.

Actividades obligatorias:

- 20) Integrar los resultados de estas reflexiones en un trabajo escrito que se entregará por grupos, cuyo título será *Soy Castelli*, redactado en primera persona en donde el personaje defina su propia identidad, sus sueños, sus anhelos, sus expectativas y, finalmente, diga en qué consiste para él su revolución.
- 21) Defensa de la producción escrita en un coloquio grupal orientado por el/ los docente/s.
- 22) Puesta en común e integración de variables introducidas por cada uno de los trabajos. Conclusiones. Cierre.

5. Anexo

Blasón del Plata, capítulo xxv, editorial Losada, 1951

A la orilla del lago Titicaca, en las altas mesetas donde tuvo su cuna la dinastía de los Incas, quedaban a principios de la revolución, menos destruidos que ahora, los muros de Tiahuanaco (resto de las moradas imperiales, del convento de las vírgenes aicllas, de la casa de la justicia y del más antiguo templo del Sol). Desde lo alto de aquellas rocas mutiladas, que fueron casa de la vieja dinastía y ara del viejo culto, proclamó Castelli, ante las tribus y las legiones de la patria, la liberación del territorio y la igualdad de los nuevos hombres americanos que venían a continuar, en la historia, la interrumpida empresa del indianismo.

La legión emancipadora que a raíz de los sucesos de mayo partiera de Buenos Aires, hallábase un año después de la frontera norte del virreinato. Había jornado la vasta zona que media del Plata al Desaguadero, recibiendo en los pueblos el apoyo de los cabildos provinciales o la adhesión de los curacas indios en la meseta alto-peruana. Castelli, que conducía aquel ejército, era la encarnación más viva del espíritu porteño —entusiasta, ligero y locuaz—, cuyas cualidades y defectos poco han cambiado desde entonces. Agente de la emancipación en las provincias, lo mismo la hubiera salvado con su arrojo que la hubiera perdido con su irreflexión. Diez ciudades le vieron a su

paso imponer por la sangre o la palabra el credo democrático de Moreno; pero el ideal de la Junta, tan ponderado en la mente del admirable secretario, simplificábase hasta el jacobinismo en el corazón del intrépido representante. Su verbosidad se derramaba igualmente en el brindis de los banquetes salteños, entre damas gentiles, que ante las tribus estupefactas, en el sermón diabólico de sus misas de Viacha. Libertad e igualdad eran su único credo: por ambas palabras se declaraba enemigo de Dios y del rey. Las ideas exóticas prendían con facilidad en su inteligencia, pues poseía la mentalidad marítima de los hombres del puerto. Pero viajar al interior, volver de nuevo a Chuquisaca, por entre campos conocidos antaño, camino de la universidad, y recibir la hospitalidad de los hogares provincianos; ver a los pueblos indios alzarse en su favor, capitaneados por sus viejos alcaldes, desde Humahuaca hasta Potosí; vivir la vida castrense en contacto con los cholos, mestizos de la ciudad, y con los gauchos, mestizos de la campaña, que le enviaban Santiago, Tucumán, Salta, Jujuy y Oruro; sentir todos los días, desde su tienda de guerrero o desde su caballo de capitán, nacer el sol o caer la tarde sobre la hermosa tierra americana, grandiosa en esa ruta del Alto Perú, todo ello despertó en su alma porteña el instinto indiano que duerme en la sensibilidad del nativo. Caída en tan brusco chapuzón la cáscara del europeísmo y de universidad que lucía, la pulpa de sus buenas ideas francesas sólo sirvió para nutrirle entonces aquel instinto. Sensual y vanidoso como era, hasta esos dos defectos le ayudaron para encontrar un bello gesto americano el día de la proclamación. Castelli mostró aquel día, por uno de esos actos que sólo la raza inspira, cómo los hombres de Indias podían asimilar sin bastardearse ideas exóticas, y cómo éstas podían, a través de su sensibilidad, cobrar nuevo significado en las fuentes de la propia tradición, y nueva belleza en el escenario estupendo de los paisajes natales.

La proclamación de la igualdad argentina en las ruinas de Tiahuanaco, es el acto más lleno de teatral indianismo que haya consignado la historia de nuestra emancipación. Eran aquellas ruinas el monumento más prestigioso de la arquitectura quichua. Los indios de las inmediaciones les atribuían una data preincaica y un origen divino. Ya en tiempo de la conquista mostraban estas construcciones, comienzos de ruina y huellas de una remota antigüedad. En presencia del español Juan Varagas, que tenía encomienda sobre las tribus locales, preguntaba Cieza de León a unos indios si los Incas habían sido los autores de aquellos palacios. Y los indios al oírle sonreían, asegurando que, según la tradición, eran anteriores al establecimiento de la dinastía. Manco Capac, al fundar el imperio, había vacilado, siendo Titicaca su cuna, si debía establecer cerca de ella su capital. La triple muralla del Cuzco construyéronla los Incas sucesores a imitación de los muros de Tiahuanaco; pero éstos fueron alzados por manos sobrenaturales en sólo una noche. Autorizaban esta creencia el carácter sagrado de su edificio, el tamaño enormísimo de sus bloques transportados hasta allí por un arte misterioso que dejaba atónita a la posteridad, y hasta la leyenda de la alta montaña, tálamo del sabeísmo indiano, donde el Sol y la Luna engendraran a los primeros reyes de la estirpe solar. Autorizábala, igualmente, la vecindad del Titicaca, lago altísimo, cuya belleza y misterio turbaban la fantasía de los naturales.

En torno de aquellas ruinas se congregaron el 25 de mayo de 1811 las tribus y las legiones de la patria. Formaban la democrática legión —vestida de chiripá y armada

de tercerolas y lanzas— gauchos, negros, cholos, mulatos, peones de las campañas o artesanos de las ciudades. Y engrosaban la muchedumbre, encrespando los suaves collados, todos los pueblos montañoses, que al mando de sus curacas o caciques tradicionales, habían prestado acatamiento a la Junta de Buenos Aires. Convertidos al cristianismo, pero indígenas puros en su mayoría, veían al representante como a un restaurador de la antigua vida indiana, pues no otra cosa significaba para ellos la revolución, al oír la alzada contra los amos extranjeros que asesinaron a Atahualpa. Bajo sus ponchos decorados por figuras geométricas al estilo de sus huacas arcaicas o sus piedras míticas, aquellos millares de indios traían sus hondas y sus chuzos para ofrecerlos a la revolución. Todos venían para oír la palabra de liberación y de igualdad, en los labios del hidalgo criollo; blanco, pero hijo de la tierra como ellos.

Acaso eran los indios, en la simplicidad de su patriotismo territorial, los que mejor sentían la emoción de aquel instante y la sugestión de las ruinas cercanas, inmóviles en su altura de gloria. Pero tanto como ellos, sentíala el jefe, blanco, quien volvía por la curva de las ideas universales, al hogar imperecedero del indianismo. La tierra y el ideal identificaban a unos y otros en una sola emoción. Castelli, vanidoso y sensual, debió sentir como ninguno la gloria de aquella escena que él mismo fraguara, al aparecer —la figura arrogante— sobre las rocas del derruido palacio de la justicia, que aún se llamaban “los escaños del Inca”. La mirada de sus ojos profundos pasó quizá por la rumorosa muchedumbre de “argentinos”, a quienes iba a bautizar con ese nombre, pero bajo la advocación de los viejos dioses tutelares.

El trueno popular de las aclamaciones subió en hurras y aplausos hasta el cielo celeste, como la bandera todavía increada. La luz del claro día destacó mejor sobre las ruinas cercanas, entre las jambas y los ídolos, la línea simple y ruda de sus ornamentaciones. En lo alto de la puerta central, el templo ostentaba la figura del sol esculpida en la piedra, con la nariz triangular, los ojos cuadrados y los rayos poliédricos que fingían extraños mitos vueltos hacia su lumbre en acto de adoración. Y mientras el rumor popular se desvanecía allá lejos, sobre los horizontes y las cumbres, la mirada del Héroe se volvió hacia las ruinas como evocando la sombra de los penates indios de quienes se sentía solidario y continuador.

En medio del silencio que engrandecía a los hombres y a las montañas, el representante del gobierno libre proclamó la igualdad de los que le oían. Anunció entonces a los pueblos la esperanza de la futura república. Y como preguntase a los indios emancipados qué pedían para su felicidad, le respondieron en coro: —“¡Abarrante, Tatay!”— ¡Aguardiente, señor!, pedían en su jerga, desde lo profundo de la secular ignominia...

No escapaba a los héroes el problema difícil de semejante república. Pero en el frenesí de la tierra y el ideal comunes, se prometían elevar la raza hasta la dignidad de las democracias verdaderas. Desde allá partimos, y las ruinas de Tiahuanaco nos miraron partir. Ya sin sus vírgenes, el convento de las sacerdotisas solares; saqueados por el antiguo invasor los iconos de oro que decoraban el templo, apenas si las vastas murallas ciclópeas se levantaban como un testigo colosal sobre los alcores andinos, integrando en solemnidad y grandeza la visión de la circundante montaña...

Ricardo Rojas

