



Revista Científica del Departamento Académico de
Ciencias Humanas y de la Educación de la Universidad Nacional de La Rioja
Av. Luis M. de la Fuente s/n (5.300)

Dirección web: <https://revistaelectronica.unlar.edu.ar/index.php/agoraunlar>

Correo electrónico: agoraunlar@gmail.com

La Rioja - Argentina





**REVISTA CIENTÍFICA DEL DEPARTAMENTO
ACADÉMICO DE CIENCIAS HUMANAS Y DE LA
EDUCACIÓN**

**Número Especial I Jornadas de la Asociación Argentina de
Estudios Americanos**

**Vol. 4, Nro. 9 - 2019
ISSN: 2545-6024**

Directoras:

**Elena Camisassa
Isabel Manassero**

Coordinador:

Maximiliano Bron

AUTORIDADES

UNLaR

Rector: Fabian Calderón
Vice rector: José Gaspanello

Departamento Ciencias Humanas y de la Educación

Decano: Gustavo Kofman
Secretaria Académica: Mercedes Cáceres

Comité Académico

- **Safire Abdala Leiva**, Universidad Nacional de Santiago del Estero, Argentina
- **Paulina Antacli**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina
- **Roberto Gerardo Bianchetti**, Universidad Nacional de Salta, Argentina
- **Mirta Bonnin**, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
- **Mónica Caballero**, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
- **Viviana Edith Conti**, Universidad Nacional de Jujuy, Argentina
- **Alicia Beatriz Gutiérrez**, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
- **Sara Emilia Mata**, Universidad Nacional de Salta, Argentina
- **Herminio Elio Navarro**, Universidad Nacional de Catamarca, Argentina
- **María Cecilia Perea**, Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco, Argentina
- **Cecilia Piehl**, Universidad de Alabama, United States
- **María de los Ángeles Rueda**, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
- **Pablo Quintanilla**, Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

Comité Revisor

- **Rolando Costa Picazo**, Universidad de Buenos Aires, Argentina
- **Mirian A. Carballo**, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
- **Marcos Carmignani**, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
- **Lindsey Cordery**, Uruguay
- **Gwendolyn Díaz-Ridgeway**, St. Mary's University en San Antonio, Texas, EEUU
- **Viviana Fernández**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina
- **María Marcela González De Gatti**, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

- **Kai Krienke**, The Graduate Center, City University of New York, EEUU
- **Paula Lopez Cano**, Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas "Juan Ramón Fernández", Argentina
- **Gabriel Matelo**, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
- **María Laura Spoturno**, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Comité Editorial

- **Adriana Ávila**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina
- **Lucia Álvarez**, Universidad Nacional de La Rioja Argentina
- **Mariano Fiore**, Universidad Nacional de Cuyo y Universidad Nacional de La Rioja, Argentina

Informática y Diseño

- **Ariel Giménez**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina

Asesora de Arte de Tapa

- **Marta Salina**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina

Coordinadora General

- **Nancy Viejo**, Universidad de Buenos Aires y Universidad Nacional de Córdoba

ÁGORA UNLaR

Volumen 4, Número 9 – 2019 Número Especial L Jornadas de la Asociación Argentina de Estudios Americanos

ISSN: 2545-6024

Periodicidad: Semestral

Entidad Editora: Universidad Nacional de La Rioja

Dependencia: Departamento Académico de Ciencias Humanas y de la Educación

Av. Luis M. de la Fuente s/n. (5300) La Rioja. Argentina.

Dirección web: <https://revistaelectronica.unlar.edu.ar/index.php/agoraunlar>

Correo electrónico: agoraunlar@gmail.com

Imagen de tapa: "Mensajeras"

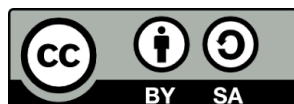
Autor: Damián Esteban Díaz¹

Técnica: Ilustración digital

Medidas: 21 x 29,5

Diseño: Ariel Giménez

**Esta publicación está bajo una Licencia Creative Commons Atribución
Creative Commons Atribución -
CompartirIguual 3.0 Unported.**



¹ Docente de la Lic. y Prof. en Artes Plásticas - UNLaR

Contenidos

Editorial	9
Artículos de Investigación	
<i>Pantera negra</i> : la epopeya de Marvel que rompió con los estereotipos de Hollywood <i>Ma. Graciela Abarca</i>	16
Reescrituras feministas: June Jordan/Adrienne Rich y su apropiación de textos canónicos <i>Rossana Andrea Álvarez</i>	23
Axel Honneth y Nancy Fraser, una teoría crítica de la sociedad capitalista para la contextualización de las luchas del presente <i>Susana Barbosa</i>	30
Los cuentos de hadas contemporáneos: una perspectiva <i>queer</i> <i>Griselda Beacon</i>	43
La poesía de Judy Grahn y de Marlene Nourbese Philip: cuestiones de identidad y prácticas de traducción generativa <i>Luciana Beroiz</i>	48
La figura del artista en <i>The Book Of Portraiture</i> en <i>In & Oz</i> , de Steve Tomasula <i>Gabriela Bilevich</i>	56
Los asesinos de Hemingway: el problema de la adaptación hollywoodense de la narrativa de Ernest Hemingway <i>Marcelo Burello</i>	64
De poetas y poéticas: Edgar Lee Masters y Cesare Pavese <i>Hebe Silvana Castaño</i>	73
Reflexiones sobre el martirio en <i>Muerte en la Catedral</i> (1935), de T.S. Eliot <i>María Angelina Cazorla</i>	80
Victoria Ocampo, un acercamiento a la cultura norteamericana: Frank, Harlem, Stieglitz y otros encuentros <i>Irene Chikiar Bauer</i>	87
Sobre cánones y luchas: el caso de la literatura latina de Estados Unidos <i>Karen Lorraine Cresci</i>	95
Desmantelar la casa del amo: las formas de la resistencia feminista según Audre Lorde <i>María Laura Cucinotta</i>	102
La lengua: topos de identidad y diferencia <i>Mónica Beatriz Cuello, Andrea Fuanna</i>	109
Lo urbano y lo rural en la configuración del sueño americano: <i>Under The Feet Of Jesus</i> y <i>Dreaming In Cuban</i> <i>Mónica Beatriz Cuello</i>	116

Elementos metafísicos en la poesía de T. S. Eliot <i>Paula Valeria D'Alessandro</i>	124
Los desposeídos: el erotismo de una utopía-in-progress <i>María Belén de los Santos</i>	132
Raymond Carver y Eugene O' Neill: adaptaciones y relecturas en la escena argentina <i>Silvina Alejandra Díaz</i>	140
Narrativa femenina estadounidense del nuevo milenio <i>Cristina Elgue-Martini</i>	148
<i>We Make America Great Again</i> : un análisis de las marcas de impersonalidad desde un enfoque semántico de marcos en discursos Donald Trump <i>Rosario Fabrini</i>	157
La retórica de política exterior de Donald Trump: insultos y reuniones cumbre <i>Sandra Fadda</i>	164
T.S. Eliot y la literatura de guerra. Violencia y lenguaje en <i>La tierra baldía</i> (1922) <i>Cristina Andrea Featherston Haugh</i>	173
La identidad negra nacional e histórica en las intervenciones científicas de los intelectuales afro-estadounidenses en del siglo XIX <i>María Cecilia Ferraro</i>	181
Cine de los 90 en los Estados Unidos: nuevos paradigmas <i>Mónica García, María Infante, Adriana Libonati, Diana Murad</i>	186
<i>A Home Away From Home</i> : reconfiguraciones de la diáspora en el judaísmo reconstruccionista <i>Angélica María Giménez Ravanelli</i>	199
<i>Penny Dreadful</i> : entre los mitos y el terror <i>Mónica Viviana Fanny Gruber</i>	205
<i>Cometas en el Cielo</i> , Khaled Hosseini: los desafíos de su adaptación al cine <i>Silvana Irusta</i>	213
El mundo según Irving después de Viena <i>Gustavo Kofman, Alejandra Portela, Ramiro Mansilla</i>	220
Los <i>Cuatro Cuartetos</i> como un correlato objetivo de la experiencia mística <i>Mariana Lloberas</i>	226
Visión de mundo y apropiación inversa en "recitado", de Toni Morrison <i>Ana Lojo</i>	233
Escritura femenina en escenarios post-apocalípticos. Dos historias de violencia: "El eslabón vulnerable" de Raccoona Sheldon y "Los sonidos del habla" de Octavia Butler <i>Patricia L. Lozano</i>	238
Ensayos ecofeministas del nuevo milenio: la perspectiva situada de Donna Haraway <i>Florencia María Martini</i>	246

Resonancias de Henry James en <i>Portrait of a Lady</i> de T.S. Eliot <i>Graciela Mayet</i>	253
Sam Shepard y la transfiguración del oeste <i>Eugenia Flores de Molinillo</i>	260
Los elementos de la ciencia ficción en una lectura del comic book de superhéroes como mitología moderna <i>Paul M. Noguero</i>	267
Globalización en la era Clinton: impacto intercultural de su política interior y exterior <i>Claudio Perrotti, Ma. Eugenia Saldubehere</i>	275
<i>La Pianola</i> , de Kurt Vonnegut: humor y desalienación <i>Romina Rauber</i>	283
Arquetipo y ciencia ficción: Frankenweenie, un perro con chispa <i>Patricia Russo</i>	289
El desmontaje del trabajo en “kid stardust en el matadero” Charles Bukowski <i>María Carolina Sánchez</i>	297
La representación de la comunidad afro-americana en la industria del entretenimiento: el cine independiente de Spike Lee <i>Viviana R. Vargas Rehnfeldt</i>	304
La narrativa estadounidense hacia fines del siglo XX <i>Nancy Viejo</i>	310
Pautas de presentación para autores	316

EDITORIAL

El presente dossier reúne los trabajos presentados a las 50° *Jornadas de la Asociación Argentina de Estudios Americanos*, que realizó la convocatoria correspondiente a 2018 con la temática “La literatura y cultura estadounidense en el cambio de milenio”. El número y la calidad de las presentaciones que integran la publicación dan cuenta del éxito de la problemática propuesta. Con un marcado énfasis en la literatura- narrativa, poesía, teatro y ensayo-, los análisis se centraron asimismo en aspectos culturales afines, como el cine, la representación teatral, la traducción literaria, las adaptaciones de la narrativa al cine, la circulación de la literatura estadounidense en literaturas de otras lenguas, como asimismo en los encuentros entre hombres y mujeres de la cultura argentina y estadounidense. La literatura latina de Estados Unidos ocupó un lugar importante, como así también la afroestadounidense, analizadas, fundamentalmente, con teoría postapocalíptica y feminista, en sus distintas orientaciones. Las problemáticas poscoloniales tuvieron también un lugar destacado, lo mismo que la ciencia ficción, abordada, específicamente, con énfasis crítico en el lugar que ocupan los elementos constitutivos del subgénero en la constitución mítica del superhéroe del comic. Se destacaron asimismo los trabajos dedicados a

teoría crítica y al análisis del discurso político, particularmente, los discursos de Donald Trump. En el campo de la política, la problemática de la globalización estuvo presente también en un estudio sobre el impacto intercultural de la política interior y exterior de Clinton.

Ma. Graciela Abarca tituló su trabajo “*Pantera negra*: la epopeya de Marvel que rompió con los estereotipos de Hollywood”. En efecto, la autora muestra cómo *Pantera Negra*, el film dirigido por Ryan Coogler, se convirtió en 2018 en un hecho cultural de trascendencia, ya que rompe con la representación de África canonizada por producciones de Hollywood.

En “Reescrituras feministas: June Jordan/Adrienne Rich y su apropiación de textos canónicos”, Rossana Andrea Álvarez estudia la apropiación de textos canónicos por parte de estas dos autoras, desde una mirada esencialmente feminista, que intenta romper con el dominio de la tradición.

Susana Barbosa tituló su artículo “Axel Honneth y Nancy Fraser, una teoría crítica de la sociedad capitalista para la contextualización de las luchas del presente”. En él analiza la actualización que el filósofo alemán Axel Honneth, realiza de la teoría hegeliana del reconocimiento y su enfrentamiento con la filósofa estadounidense Nancy Fraser.

Griselda Beacon en “Los cuentos de hadas contemporáneos: una perspectiva queer” indaga sobre los cuentos de hadas

contemporáneos con un giro queer, perspectiva que emerge como contrapartida del cuento de hadas heteronormativo y ofrece otras versiones posibles que subvierten la fórmula tradicional.

En “La poesía de Judy Grahn y de Marlene Nourbese Philip: cuestiones de identidad y prácticas de traducción generativa”, Luciana Beroiz plantea las problemáticas que surgen de la traducción al castellano de “Slowly: a plainsong from an older woman to a younger woman”, de Judy Grahn, y “Meditations on the Declension of Beauty by the Girl with the Flying Cheek-bones”, de Marlene Nourbese Philip, a partir de un estudio comparativo.

Gabriela Bilevich se detuvo en “La figura del artista en *The Book Of Portraiture* y en *In & Oz*, de Steve Tomasula”, novelas que pueden ser consideradas libros-objetos de arte ya que su diseño, su tipografía particular y el color de sus páginas resaltan la tridimensionalidad del libro, una tendencia estética que ha crecido en las últimas décadas.

Marcelo Burello tituló su análisis crítico “Los asesinos de Hemingway: el problema de la adaptación hollywoodense de la narrativa de Ernest Hemingway”. En él sostiene

que en el mundo globalizado, la creciente necesidad de interpretar productos transmediales choca con la relación asimétrica y asincrónica entre la literatura y el teatro, por un lado, y el cine, por el otro.

“De poetas y poéticas: Edgar Lee Masters y Cesare Pavese” es el título del análisis de Hebe Silvana Castaño, quien afirma que para

lectores y escritores, la literatura es un jardín de senderos que se bifurcan, se entrecruzan y ponen en diálogo espacios, tiempos, existencias y voces. Éste es el caso de Edgar Lee Masters y Cesare Pavese.

María Angelina Cazorla dedicó su presentación a “Reflexiones sobre el martirio en *Muerte en la Catedral* (1935), de T.S. Eliot”. T.S. Eliot (1888-1965) presentó *Murder in the Cathedral* en el Festival Anual de Canterbury en 1935. Esta obra teatral, se escribió en la época del crecimiento del fascismo en Europa central, y puede entenderse como una protesta en contra de la tergiversación de los ideales de la Iglesia cristiana por parte del régimen nazi.

“Victoria Ocampo, un acercamiento a la cultura norteamericana: Frank, Harlem, Stieglitz y otros encuentros” fue el tema desarrollado por Irene Chikiar Bauer, quien en su análisis revisa el acercamiento de Victoria Ocampo a la cultura norteamericana, que devino en la fundación de la revista *Sur*. También se recupera su interés por distintas manifestaciones artísticas, culturales y religiosas resultado de sus vivencias en sus viajes a Norteamérica.

Karen Lorraine Cresci, en su estudio “Sobre cánones y luchas: el caso de la literatura latina de Estados Unidos”, explica la relación de la noción de canon con la idea de lucha. Según la autora, las obras que son suficientemente originales ganan el agón (o lucha) con la tradición y pasan a formar parte del canon. Se examina la delimitación del este canon en seis

antologías de literatura latina de Estados Unidos.

En “Desmantelar la casa del amo: las formas de la resistencia feminista según Audre Lorde”, María Laura Cucinotta demuestra que la producción poética y ensayística de Audre Lorde, una de las activistas negras más reconocidas por sus luchas contra las injusticias del racismo, el sexismo y la homofobia, puede ser entendida como una operación política y como un llamado a la reconfiguración de los espacios de visibilidad delimitados por el poder *WASP*.

Mónica Beatriz Cuello y Andrea Fuanna titularon su estudio “La lengua: topos de identidad y diferencia”. Las autoras parten de la premisa de que uno de los puntos clave la cuestión migratoria es la modificación de la lengua. La hipótesis de las autoras es que la familia de trabajadores golondrina de la novela *Under the Feet of Jesus* (1996), de Helena María Viramontes vive en una frontera geográfica y metafórica que los excluye y los margina.

En su trabajo “Lo urbano y lo rural en la configuración del sueño americano: *Under The Feet Of Jesus y Dreaming In Cuban*”, Mónica Beatriz Cuello estudia dos novelas de escritoras migrantes de identidad escindida, por un lado, *Under the Feet of Jesus* (1996) de la mexicano-americana Helena María Viramontes y, por otro, *Dreaming in Cuban* (1992) de la cubano-americana Cristina García.

Paula Valeria D’Alessandro dedicó su estudio a considerar los “Elementos metafísicos en la poesía de T. S. Eliot”. El objetivo del trabajo de la autora es examinar cómo se apropia Eliot de los recursos de los poetas metafísicos, y las variadas maneras en que los emplea como expresión del esquema de pensamiento modernista.

“*Los desposeídos*: el erotismo de una utopía-in-progress” es el título del trabajo de María Belén de los Santos. Según afirma la autora, en el centro de la novela *The dispossessed: an ambiguous utopia* (1974), de Úrsula K. Le Guin, se encuentra la pregunta sobre la libertad. El instante de comunión erótica con el otro se vuelve una experiencia fundante en el recorrido del personaje y el lector de la novela, al momento de pensar la posibilidad de una comunidad libre.

Silvina Alejandra Díaz concentró su estudio en “Raymond Carver y Eugene O’Neill: adaptaciones y relecturas en la escena argentina”. Conforme afirma la autora, en el campo teatral argentino de la década del 90, la adaptación de obras fundamentales de la literatura estadounidenses conforma una importante tendencia.

Con respecto a mi artículo, “Narrativa femenina estadounidense del nuevo milenio”, el objetivo es aportar a la caracterización de la narrativa femenina estadounidense del nuevo milenio. Debo aclarar que este estudio forma parte de uno más amplio que aspira a caracterizar el “estilo de cultura” del nuevo milenio. Concentré mi análisis en las novelas

escritas por mujeres en el Siglo XXI que ganaron el *Pulitzer Prize*, en base a la hipótesis de que la ficción femenina del Siglo XXI se acerca a las estrategias narrativas del objetivismo modernista o bien de la novela del Siglo XIX.

“*We Make America Great Again: un análisis de las marcas de impersonalidad desde un enfoque semántico de marcos en discursos de Donald Trump*” es la temática del análisis de Rosario Fabrini. La autora estudia la intencionalidad argumentativa por parte del emisor (Donald Trump), que trae necesariamente a sus discursos de campaña presidencial determinadas consideraciones ideológicas y culturales, en especial, sobre las comunidades de inmigrantes de Asia y América Latina.

La presentación de Sandra Fadda, “La retórica de política exterior de Donald Trump: insultos y reuniones cumbre”, se enmarca en una investigación sobre el discurso de política exterior estadounidense. Analiza el uso de la agresión verbal a través de los insultos por parte del Presidente Donald Trump, a partir de los cruces de descalificaciones entre el primer mandatario estadounidense y el líder de Corea del Norte, Kim Jong-Un, antes de los Juegos Olímpicos de Pyongyang 2018.

Cristina Andrea Featherston Haugh se refirió a “T.S. Eliot y la literatura de guerra. Violencia y lenguaje en *La tierra baldía* (1922)”. La autora repasa los diferentes períodos en la lectura crítica que ha tenido el poema desde

su publicación, para detenerse en los últimos años del siglo XX y lo que va del XXI.

María Cecilia Ferraro trabajó sobre “La identidad negra nacional e histórica en las intervenciones científicas de los intelectuales afro-estadounidenses en del siglo XIX”. El trabajo indaga sobre las fuentes que ilustran el contradiscurso de emancipación y lo pone en diálogo con el discurso de la ciencia racial y, en especial, la historia natural, del Siglo XIX en un contexto donde lo científico era un concepto fluido y abarcativo, muchas veces apoyado en fuentes bíblicas.

Mónica García, María Infante, Adriana Libonati, Diana Murad titularon su estudio “Cine de los 90 en los Estados Unidos: nuevos paradigmas”. Sin perder de vista el contexto histórico-social, determinado por los cambios tecnológicos y una violencia que se impone como constante, el grupo aborda el estudio de la filmografía de la década del 90 tomando tres ejes temáticos: la construcción de la realidad; la conspiración y creación del miedo; las cuestiones de género y las convenciones sociales.

En su trabajo, “*A Home Away From Home: reconfiguraciones de la diáspora en el judaísmo reconstruccionista*”, Angélica María Giménez Ravanelli utiliza como marco teórico el reconstruccionismo, una corriente minoritaria de judaísmo norteamericano. La figura más sobresaliente en su desarrollo es el rabino ruso-americano Mordecai Kaplan (1881–1983).

Mónica Viviana Fanny Gruber tituló su estudio “*Penny Dreadful: entre los mitos y el terror*”. Su trabajo se propone analizar los moldes míticos que atraviesan la serie televisiva: *Penny Dreadful* (2014-2016), creada por John Logan. Esta coproducción británico-estadounidense ha explorado el vampirismo, lo demoníaco, la licantrópía, la vida artificial y la eterna juventud.

“Cometas en el Cielo, Khaled Hosseini: los desafíos de su adaptación al cine” fue el tema elegido por Silvana Irusta, quien en su trabajo explora el proceso de adaptación y de recepción de la película “Cometas en el Cielo” (2007) basada en la novela del mismo nombre (2003) escrita por el afgano-americano Khaled Hosseini.

En “El mundo según Irving después de Viena”, Gustavo Kofman, Alejandra Portela y Ramiro Mansilla exploran dos novelas del autor estadounidense John Irving: *El Mundo Según Garp* (1976) y *El Hotel New Hampshire* (1981). Irving da su visión sobre la función del arte en general, la literatura y la sexualidad humana, situándose en Viena como locus de referencia.

Mariana Lloberas tituló su estudio “*Los Cuatro Cuartetos* como un correlato objetivo de la experiencia mística”. Expresa la autora que la presencia de elementos espirituales en los *Cuatro Cuartetos* de Eliot, junto al interés del autor por el misticismo, permite indagar si los poemas pueden ser leídos como un correlato objetivo de la experiencia mística.

Ana Lojo, presenta su trabajo “Visión de mundo y apropiación inversa en ‘recitado’, de Toni Morrison”. Conforme a Lojo, en su relato breve, Morrison se apropia de una estructura musical blanca y europea (“recitado”), para concebir una historia que surge de la cosmovisión afroestadounidense.

La presentación de Patricia L. Lozano “Escritura femenina en escenarios post-apocalípticos. Dos historias de violencia: ‘El eslabón vulnerable’, de Raccoona Sheldon y ‘Los sonidos del habla’, de Octavia Butler”, analiza la representación de la mujer en contextos de violencia desde un marco teórico-crítico feminista.

El estudio de Florencia María Martini “Ensayos ecofeministas del nuevo milenio: la perspectiva situada de Donna Haraway” aborda el concepto Cyborg de Donna Haraway aplicado a la epistemología feminista y los estudios constructivistas de la Ciencia en el cambio de milenio. En este nuevo contexto, la metáfora del cyborg se construye como una herramienta política auténticamente emancipadora.

Graciela Mayet estudió las “Resonancias de Henry James en *Portrait of a Lady* de T.S. Eliot”. La autora analiza aquí las relaciones intertextuales de *Portrait of a Lady* (1917), de Eliot, entre las que se destacan especialmente los textos de la obra de Henry James.

Eugenia Flores de Molinillo sostiene en su artículo “Sam Shepard y la transfiguración del oeste”, que la obra teatral de Shepard crea un Oeste cuya hostilidad no deriva de su

geografía, sino que alberga conflictos de tipo psicológico y familiar. Las obras elegidas para el análisis, *True West (El verdadero Oeste)* y *Buried Child (El niño sepultado)*.

En su artículo “Los elementos de la ciencia ficción en una lectura del comic book de superhéroes como mitología moderna”, Paul M. Nogueroles intenta determinar qué lugar ocupan los elementos de la ciencia ficción en la constitución mítica del superhéroe, partiendo de la hipótesis de que la narrativa del comic, constituye una representación simbólica que pertenece al imaginario colectivo.

Claudio Perrotti y Ma. Eugenia Saldubehere titularon su trabajo “Globalización en la era Clinton: impacto intercultural de su política interior y exterior”. Los autores proponen analizar las medidas tomadas por el presidente Clinton para garantizar la convivencia, tanto a nivel nacional como internacional, y estudiar su impacto sobre las minorías culturales, en particular sobre la amerindia y la judía.

Romina Rauber centró su análisis en “*La Pianola*, de Kurt Vonnegut: humor y desalienación”. Afirma Rauber que la primera novela de Kurt Vonnegut, *Player Piano* (1952), introduce, a través de recursos como la parodia de arquetipos bíblicos y la polifonía en clave satírica e irónica, una representación de la contienda entre los mitos ideológicos de una tecnocracia totalitaria, por un lado, y una facción ludita revolucionaria, por otro.

Patricia Russo trabajó sobre “Arquetipo y ciencia ficción: *Frankenweenie*, un perro con chispa”. En el Bicentenario de su publicación, Russo abordará la apropiación de contenidos hacia la pantalla grande: *de Frankenstein*, de Mary Shelley, para hacer foco en la reelaboración de Tim Burton: *Frankenweenie* (2012). Según la autora, mito y ciencia se entrecruzan en esta versión peculiar, que es a la vez homenaje al cine.

María Carolina Sánchez estudió “El desmontaje del trabajo en ‘kid stardust en el matadero’ de Charles Bukowski”. Su artículo se propone examinar el abordaje y deconstrucción de la problemática del trabajo y su lugar en la sociedad estadounidense en el relato de Bukowski, donde se produce un profundo cuestionamiento al Sueño Americano.

En “La representación de la comunidad afro-americana en la industria del entretenimiento: el cine independiente de Spike Lee”, Viviana R. Vargas Rehnfeldt afirma que la llegada al cine independiente del director afro-americano Spike Lee generó una nueva mirada sobre las tensiones raciales y planteó nuevos debates en torno a temas tales como la asimilación, la brutalidad policial y los conflictos de género. En particular se detiene en la polémica surgida por el estreno de *BlacKkKlansman* (2018).

Finalmente, Nancy Viejo centra su análisis en “La narrativa estadounidense hacia fines del siglo XX”. Allí sostiene que hacia fines del siglo XX, se registran una serie de reflexiones

críticas y metaliterarias que pueden leerse hoy en día como verdaderos manifiestos de la narrativa de la época. Opina la autora que David Foster Wallace es el autor de referencia en este periodo.

Cristina Elgue-Martini

La Rioja, julio de 2019

PANTERA NEGRA: LA EPOPEYA DE MARVEL QUE ROMPIÓ CON LOS ESTEREOTIPOS DE HOLLYWOOD.

BLACK PANTHER: THE MARVEL EPIC THAT DEBUNKED HOLLYWOOD STEREOTYPES

Ma. Graciela Abarca (mga.argentina@gmail.com)
IES en Lenguas Vivas “Juan Ramón Fernández”

Resumen

Pantera Negra, el film dirigido por Ryan Coogler, se convirtió en 2018 en un hecho cultural de trascendencia, ya que rompe con la representación de África canonizada por producciones de Hollywood tales como *Tarzán* o *La caída del Halcón Negro*. Esta producción de Marvel aborda cuestiones vinculadas a la identidad negra, la historia del colonialismo, la globalización, el aislacionismo, la tecnología y el futuro de la diáspora africana. Si la subordinación de África tiene sus orígenes en la mente de los blancos, igual que los pioneros del movimiento panafricanista, *Pantera Negra* propone una recuperación que comience en la conciencia de la gente negra

Palabras clave: Poder Negro, Panafricanismo, WEB Du Bois, Colonialismo, Marvel

Abstract

In 2018; *Black Panther*; the film directed by Ryan Coogler became a groundbreaking cultural event; as it challenged the representations of Africa popularized by Hollywood productions such as *Tarzan* or *Black Hawk Down*. This Marvel production addresses questions of black identity; the history of colonialism; globalization; isolationism; technology and the future of the African diaspora. If the subordinate position of Africa has its origins in the white mind; as the pioneers of the Pan-African Movement did in the past; *Black Panther* proposes a recovery that starts in the black people's conscience.

Key words: Black Power; Pan-Africanism; W.E.B. Du Bois; Colonialism; Marvel

Pantera Negra hizo historia al convertirse en el primer film de superhéroes en ser nominado para un total de 7 premios de la Academia de Hollywood; incluida la codiciada categoría de “Mejor Película”. En febrero de 2019; finalmente se alzaría con los galardones de “Mejor diseño de producción”; “Mejor vestuario” y “Mejor banda sonora”. En realidad; la película de Marvel fue un suceso desde su estreno en febrero de 2018. En su artículo del *New York Times*; Carvell Wallace

describe la recepción que tuvo *Pantera Negra* en la comunidad afroestadounidense de la siguiente manera:

La película llega como un producto corporativo; pero la estamos utilizando para nuestros propósitos; posteando con entusiasmo desenfrenado qué nos vamos a poner la noche del estreno... declarando que el 16 de febrero de 2018 será el “Día más negro de la Historia”. Todo esto es parte de una tradición de celebración y alegría descontrolada de la que

dependemos para sobrevivir espiritualmente (Wallace, 2018).

Pantera Negra; dirigida por Ryan Coogler; es indudablemente un hecho cultural de trascendencia ya que rompe con las representaciones de África canonizadas por producciones de Hollywood tales como *Tarzán* o *La caída del Halcón negro*; y aborda cuestiones complejas vinculadas a la identidad negra la historia del colonialismo; la globalización; el aislacionismo; la tecnología y el futuro de la diáspora africana. Si la subordinación de África comenzó en la mente de los blancos; al igual que los pioneros del movimiento panafricanista; *Pantera Negra* propone una recuperación que comienza en la conciencia de la gente negra.

En su ya célebre exposición sobre “El peligro de una sola historia”; la escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie afirma; “Si todo lo que sé de África estuviera basado en imágenes de la cultura popular; también pensaría que África es un lugar de paisajes y animales hermosos; y de personas incomprensibles que pelean guerras sin sentido; mueren de pobreza y de SIDA; y son incapaces de hablar por sí mismos” (Chimamanda Ngozi Adichie; 2009). La última película de Marvel responde al desafío de contar “otra” historia sobre África.

El personaje de Pantera Negra fue eminentemente político desde sus orígenes; ya que surgió durante la década de 1960 en la era del Poder Negro y desafió los estereotipos dominantes en la cultura popular. Pantera Negra vive en Wakanda; una nación africana que no aparece en el mapa. En realidad; esto

es irrelevante; ya que el “África” que conocemos es en gran medida una creación del mundo blanco; de la literatura; de la academia; del cine y de los mecanismos políticos que dieron credibilidad a una cierta mitología. Wakanda es; hasta cierto punto; tan imaginaria como los relatos del historiador británico Hugh Trevor-Roper; que afirmaba que no había nada que enseñar acerca de la historia africana; solamente la historia de los europeos en África.

En el film de Coogler; T’Challa –o Pantera Negra – es coronado en Wakanda; un reinado de África central tecnológicamente avanzado que nunca fue colonizado por una potencia europea. El origen de esta nación se remonta a siglos atrás; cuando cinco tribus africanas luchaban por un meteorito de *Vibranium*; un poderoso metal alienígena. Finalmente; un guerrero-chamán ingiere una hierba afectada por este material y adquiere habilidades sobrehumanas que lo convierten en la primera Pantera Negra y líder de Wakanda. En la actualidad; T’Challa; como líder noble de un pueblo que nunca ha sido vencido; sostiene el aislacionismo que ha mantenido a salvo a su reino. Cuando pasa al plano ancestral durante la coronación; T’Chaka; su padre; le advierte que debe rodearse de aliados para afrontar futuras adversidades. Una falange de fuertes mujeres le ofrecen a T’Challa el apoyo maternal; militar y científico que necesita. Okoye lidera a las guerreras Dora Miraje; Shuri; la hermana menor; desarrolla tecnologías al estilo James Bond; su madre; la Reina Ramonda lo aconseja y Nakia; su novia; actúa como espía.

Al otro lado del Atlántico; Eric “Killmonger” Stevens; que creció en Estados Unidos y sufrió las consecuencias del racismo; sueña con una revolución mundial liderada por Wakanda para poner fin al *status quo*. La historia de Killmonger está íntimamente ligada a la de T’Challa. En 1992; mientras realizaba una misión encubierta en Oakland; California; el príncipe N’Jobu; hermano del rey T’Chaka; se convence de que la política aislacionista de Wakanda debe cambiar para que las personas de ascendencia africana puedan finalmente derrotar a sus opresores. Por esta razón; N’Jobu recluta a un traficante de armas blanco; Ulysses Klaue; para que se infiltre en Wakanda y robe *Vibranium* a su propio pueblo. El rey T’Chaka descubre el plan gracias a su espía Zuri; viaja a Oakland; California; y termina asesinando a su hermano en defensa propia. T’Challa desconoce esta historia. Killmonger es el hijo del príncipe N’Jobu que quedó abandonado en Estados Unidos.

Cabe señalar que 1992; el año que Coogler elige para presentar la tragedia de Oakland que definirá la vida de Killmonger; es un año trágico para la comunidad afroestadounidense. El 29 de abril de ese año se iniciaron las denominadas “revueltas de Rodney King”; cuando un jurado compuesto casi completamente por blancos absolvió a los cuatro agentes de policía. Los acusados habían aparecido en grabaciones tomadas por un video aficionado mientras le propinaban una terrible paliza al taxista negro Rodney King. Miles de personas en Los Ángeles; principalmente jóvenes negros y latinos; se unieron en lo que fue

frecuentemente presentado como un disturbio racial y étnico; que incluyó saqueos; incendios provocados y asesinatos. En total; hubo 54 muertos y más de 2.000 heridos en seis días. Este es el contexto de tensiones raciales en el que Killmonger crecerá después de la pérdida de su padre.

Estamos acostumbrados a que Marvel nos ofrezca una clara línea de separación entre los héroes y los villanos; pero *Pantera Negra* elimina a Ulysses Klaue; el supuesto villano y traficante de armas sudafricano; en la mitad de la película. El duelo final es entre T’Challa; Pantera Negra y Rey de Wakanda; y Eric “Killmonger” Stevens; su primo y rival afroestadounidense: lo que se dirime es de qué manera responder a cinco siglos de explotación en manos de Occidente. Como señala el escritor Jelanie Cobb; “El villano; si el término aplicara; es la historia misma” (Cobb; 2018). La raza es central en *Pantera Negra*; no en términos maniqueos de buenos y malos; sino como una forma de explorar preocupaciones humanas más amplias; acerca del pasado; el presente y el futuro.

A través de los temas abordados y la selección del elenco; el mensaje de la película es que existe una conexión; a veces tenue; a veces complicada; entre todos los descendientes del continente africano. Los acentos africanos de *Pantera Negra* llegan desde Nigeria; Zimbabue; Uganda y Kenia; pero el idioma principal que se habla en Wakanda es el xhosa; una de las once lenguas oficiales de Sudáfrica. Por lo tanto; el acento de T’Challa es xhosa; y muy similar al de Nelson Mandela; el de Killmonger es

inconfundiblemente estadounidense. Coogler destaca el carácter tribal de la diáspora africana; su tendencia a ver a África de manera espectacular; y el dolor profundo de vivir como un huérfano de la historia; como en el caso de Killmonger; cuya separación de África no es simplemente histórica; sino también paternal.

La nobleza de T'Challa permite la recreación del linaje noble ante las historias negras de esclavitud; el deseo de Killmonger de corregir las injusticias del pasado y su ira por haber sido abandonado recrea la separación que los afroestadounidenses sienten entre ellos y África. Además de representar estas tensiones; T'Challa y Killmonger simbolizan dos visiones acerca de cuál es el camino para que la comunidad negra progrese: el primero claramente se alinea con la filosofía de la no violencia de Martin Luther King; Jr.; mientras que el segundo reivindica la visión de Malcom X; el líder que inspiró al Partido de las Panteras Negras; fundado en 1966; unos meses *después* de que Marvel incorporara el personaje de Pantera Negra a sus *comics*.

A lo largo de casi cuatro siglos; el tráfico de esclavos trasladó alrededor de 11 millones de africanos al continente americano; mientras los colonizadores diezmaban sus sociedades y fomentaban conflictos internos para dominarlas. Cobb define el legado de dicho tráfico en los Estados Unidos de la siguiente manera: “existe una disonancia primordial en el término “afro – estadounidense”; dos linajes en conflicto unidos por un guión. Esa disonancia –ese guión representa la historia brutal que se interpuso entre África y América”

(Cobb; 2018). En 1903; el gran activista e intelectual negro W.E.B. Du Bois introdujo el concepto de “doble conciencia” en su colección de ensayos *The Souls of Black Folk*:

Esta doble conciencia de una sensación peculiar; la de verse a uno mismo a través de los ojos de los demás; de medir su alma con la vara de un mundo que lo contempla con solazado desprecio y piedad. A toda hora se siente esta dualidad de ser norteamericano; y de ser negro; dos almas; dos pensamientos; dos contendientes irreconciliables; dos ideales encontrados en un cuerpo negro cuya fuerza tenaz es lo único que lo protege de ser destrozado (Du Bois; 1903;1995).

Pantera Negra no solo presenta el problema de la doble conciencia, sino que también propone una solución centrándose en sus dos personajes principales: T'Challa y Killmonger. La doble conciencia es una forma de alienación en la cual el negro se ve obligado a deambular entre dos identidades. En África; T'Challa se enfrenta a la decisión de ayudar al resto del mundo con la tecnología que su tierra posee o esconderse como todos los reyes anteriores lo han hecho. El mundo ve a Wakanda como una nación de salvajes; y los wakandianos no desafían dicha percepción; felices de continuar desarrollándose en la reclusión gracias a su poder y conocimiento. Aunque T'Challa podría sentirse frustrado por la falta de ayuda que Wakanda ofrece a la diáspora negra al permanecer aislada; está convencido de que la separación es mejor para todos los involucrados.

Al otro lado del Atlántico; Killmonger sufre por haber sido abandonado por su tío T'Chaka —

y asesino de su padre—e ignorado por su propia familia africana. Todas sus acciones son violentas y provienen del resentimiento producido por derechos no reconocidos tanto en África como en Estados Unidos. Killmonger ha vivido con el conocimiento de su legítima posición en el reinado de Wakanda; pero tuvo que permanecer en el exilio; desarrollando su identidad como afroestadounidense; sabiendo que su familia en África no lo acogería. A esto se suma el resentimiento por el legado de la colonización europea y la esclavitud que; según Killmonger; justifican el uso del poderío de Wakanda para vengarse de los opresores blancos.

Ambos resuelven el problema de la doble conciencia de acuerdo a sus inclinaciones. El recientemente coronado T'Challa se dirime entre la decisión de proteger a Wakanda; permitiendo que siga recluida e incomprendida; o ayudar al mundo y mostrarles quiénes son realmente. Sus actitudes reflejan su reticencia a causar problemas o a lastimar innecesariamente; prefiriendo vivir aislado, pero en paz; antes de arriesgar y causar un potencial desastre. Sin embargo; cuando su madre; la Reina Ramonda; le grita durante una pelea; “¡Muéstrales quién eres realmente!”; de alguna manera anuncia el tema central de la historia. Su gran lucha es enfrentar la responsabilidad que Wakanda tiene con el resto del mundo; particularmente con la gente de origen africano.

Por otro lado; Killmonger es el que lleva el peso de la conciencia diaspórica; que asume la necesidad de la alianza entre los

wakandianos y los 1300 millones de personas en el mundo que se ven como él. Esta visión de la negritud en términos de sufrimiento compartido y obligación mutua es una visión que las audiencias afroestadounidenses comparten. Los wakandianos no pueden ser negros sin que Killmonger reclame que son parte de una comunidad más amplia. Wakanda es una fortaleza que se defiende de la historia de colonización y esclavitud; pero Killmonger irrumpe en ella para reclamar —en nombre de la diáspora negra- que son familia. Killmonger es el catalizador de la conciencia negra de T'Challa.

Los sentimientos de una prolongada pérdida y abandono están intensificados por los traumas causados por su experiencia como soldado en Irak; que personifican el lado más oscuro del poder occidental. Los sueños de liberación para Killmonger; imaginados a través del prisma del imperio; lo conducen a la caída final. El deseo de rebelión está manchado por su deseo de tiranizar; un vocabulario que ha aprendido de aquellos con los que creció. T'Chaka es en parte responsable del sentido distorsionado de justicia frente a la pérdida y el abandono que tiene Killmonger; pero la audiencia entiende que son Estados Unidos y Occidente los que lo han moldeado. La película es una alegoría de lo que sucede con una visión de libertad que se forja a través del resentimiento.

Killmonger emerge como la figura trágica con características heroicas; que usa la violencia para obtener lo que desea y romper las barreras que le impiden abrazar su verdadera identidad. Sentado al borde del precipicio; en

Wakanda; Killmonger decide que prefiere aceptar la justicia de la muerte a la humillación de la prisión. Antes de morir; después de la batalla final con T'Challa; su último deseo es "entiérrenme en el océano con mis ancestros que saltaron de los barcos porque sabían que la muerte era mejor que la esclavitud". Estas palabras parecen evocar el poema de Claude McKay; uno de los integrantes de Harlem Renaissance: "Si debemos morir; que no sea como cerdos cazados y confinados en un sitio de ignominia; mientras a nuestro derredor ladran los perros hambrientos y rabiosos; haciendo mofa de nuestro destino maldito" (McKay; 1919).

T'Challa recuesta el cuerpo sin vida de Killmonger y le cruza los brazos sobre el pecho; replicando el saludo de los wakandianos. El villano y el héroe; el bien y el mal; no son términos suficientes para captar lo que representa; lo trágico y lo heroico se unen en Killmonger; que es bienvenido en Wakanda solo en su muerte; pero deja un legado. Finalmente; rechazando el aislacionismo de los antiguos reyes de Wakanda; T'Challa establece un centro comunitario de alta tecnología en Oakland; California; en el mismo complejo de edificios donde su padre había asesinado a su hermano y padre de Killmonger.

El final de la película sugiere que el futuro de los afro-estadounidenses es auspicioso; ya que T'Challa se presenta ante las Naciones Unidas para revelar la verdadera naturaleza de Wakanda al mundo; demostrando que para alcanzar una vida plena; las comunidades deben compartir su conocimiento; habilidades

y culturas con otros pueblos. La decisión inicial de T'Challa de permanecer escondidos no es la respuesta; pero tampoco lo es el uso de la violencia. Wakanda ya no es invisible. Ahora el resultado dependerá del mundo exterior y de la medida en que acepten esta cultura y aprendan de ella. A pesar de los 115 años que separan la película de Coogler de las reflexiones de Du Bois; los anhelos de la comunidad afro-estadounidense parecen seguir siendo los mismos:

La historia del negro estadounidense es la historia de esta lucha; de este anhelo de alcanzar la confianza en su propia hombría; de fusionar su doble personalidad en una sola; mejor y más verdadera. Con esta fusión no pretende perder ninguna de sus anteriores personalidades. Deseo; únicamente; que sea posible que un hombre pueda ser ambas cosas; negro y estadounidense; sin ser maldecido y escupido por sus semejantes; sin que las puertas de la oportunidad se le cierren brutalmente en la cara (Du Bois; 1903).

A fin de abrir "las puertas de la oportunidad" de las que hablaba DuBois; *Pantera Negra* elige una ruta alternativa a la revolución propuesta por Killmonger. En lugar de revertir el colonialismo; el superhéroe deja saber que Wakanda utilizará su poderío para redefinir el debate totalmente; rechazando el uso de la violencia como forma de redistribuir la riqueza y focalizándose en la educación y la tecnología para mejorar la vida de los oprimidos. Podemos suponer que la ayuda de Wakanda; a diferencia de la proveniente de Occidente; se distribuirá sin necesidad de que

los receptores abran sus economías a los intereses económicos extranjeros.

Las palabras finales de T'Challa son más que elocuentes y nunca más bienvenidas que en los tiempos que corren:

Wakanda no mirará más desde las sombras. No podemos. No debemos. Trabajaremos para ser un ejemplo de cómo los hermanos y las hermanas de esta tierra deberían tratarse los unos a los otros. Ahora más que nunca; las divisiones amenazan nuestra existencia. Todos sabemos la verdad: es más lo que nos conecta que lo que nos divide. Pero en tiempos de crisis; los sabios construyen puentes; mientras los tontos construyen barreras. Debemos encontrar la forma de cuidarnos como si fuéramos una única tribu. (*Black Panther*, 2018).

Referencias

Adichie, Chiamamanda Ngozi (Julio de 2009). "The Danger of a Single Story".

Disponible en:
https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=en

DuBois, W.E.B (1996, 1903). *The Souls of Black Folk*, New York, NY: Penguin Books.

Cobb, Jelani (18 de febrero de 2018). "Black Panther and the invention of Africa", *The New Yorker*. Disponible en
<https://www.newyorker.com/news/daily-comment/black-panther-and-the-invention-of-africa>

McKay, Claude (Julio de 1919). "If We Must Die", *The Liberator*. Disponible en:
<https://www.poetryfoundation.org/poems/44694/if-we-must-die>

Wallace, Carvell (12 de febrero de 2018).

"Why *Black Panther* is a Defining Moment for Black America", *New York Times*.

Disponible en
<https://www.nytimes.com/2018/02/12/magazine/why-black-panther-is-a-defining-moment-for-black-america.html>

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

REESCRITURAS FEMINISTAS: JUNE JORDAN/ADRIENNE RICH Y SU APROPIACIÓN DE TEXTOS CANÓNICOS

FEMINIST REPHRASING: JUNE JORDAN / ADRIENNE RICH AND THE APPROPRIATION OF CANONICAL TEXTS

Rossana Andrea Álvarez (rosalva@mdp.edu.ar)

Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

Adrienne Rich, en uno de sus ensayos, utiliza el término “re-vision” para denominar la apropiación que algunas artistas contemporáneas hacen de textos canónicos, con un abordaje que, desde una mirada esencialmente feminista, intenta romper con el dominio de la tradición. En uno de sus poemas, que lleva el mismo título que el famoso poema de John Donne, “A Valediction: Forbidding Mourning”, Rich desafía la concepción idealista del amor heterosexual y le dice adiós a su vida pasada, no solo en cuanto a su preferencia sexual sino también textual. Por su parte, June Jordan, que en su poesía hace uso de la palabra para resistir los abusos de poder y las violaciones a la dignidad que oprimen a las mujeres, sobre todo a las mujeres negras, re-escribe en su poema “The Female and the Silence of a Man” el poema de William B. Yeats “Leda and the Swan”, desde la perspectiva de una mujer negra. El análisis de estas dos re-escrituras en clave feminista será el eje central del presente trabajo con el fin de indagar en los procedimientos empleados por cada poeta desde su posicionamiento y su activismo personal. Así, se intenta establecer una comparación y contraste de las diferentes maneras de apropiarse de estos poemas y los mecanismos utilizados para desplazarse hacia esa nueva composición que se despega del intertexto.

Palabras clave: reescritura - poesía - feminismo - apropiación - canon

Abstract

In one of her essays Adrienne Rich utilizes the concept of “re-vision” to talk about the way in which some contemporary women artists make use of canonical texts. From an essentially feminist approach, they try to break with the hold of tradition. Rich herself in one of her poems, which she names after the famous poem by John Donne, “A Valediction: Forbidding Mourning,” defies the idealist conception of heterosexual love and leaves behind her past self, not only as regards her sexual preference but also the textual one. Another poet, June Jordan, who by means of words resists the abuse of power and the violations against dignity that are suffered by women, mainly by black women, re-writes in her poem “The Female and the Silence of a Man” the poem “Leda and the Swan” by William B. Yeats, from the perspective of a black woman. The analysis of these two feminist re-writings is the core of this essay, which dwells in the procedures used by each poet from their own personal positioning and activism. Therefore, a contrast and comparison is necessary to show the different ways in which each poet appropriates the

Key words: rewriting - poetry - feminism - appropriation - canon

We need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever known

it; not to pass on a tradition but to break its hold over us.

For writers, and at this moment for women writers in particular, there is the challenge and promise of a whole new psychic geography to be explored. But there is also a difficult and dangerous walking on the ice,

as we try to find language and images for a consciousness we are just coming into, and with little in the past to support us. (Rich, 1972, p. 19)

En los poemas que son objeto de este trabajo, dos poetisas norteamericanas, feministas, utilizan como intertexto un poema canónico escrito por un poeta hombre. Adrienne Rich (1929-2012) escribe en 1970 “A Valediction: Forbidding Mourning” que entra en diálogo a través de los siglos y las culturas con el poema homónimo de John Donne (1572-1631) escrito en 1611-12, mientras que June Jordan (1936-2002) escribe en 1989 el poema “The Female and the Silence of a Man” modelado sobre y contra el poema “Leda and the Swan”, de William Butler Yeats (1865-1939), de 1924. Parodia¹, re-escritura², re-visión³ o *Signifyin(g)*⁴, estos poemas se construyen sobre textos que presuponen un orden establecido y a través de diferentes procedimientos intentan desestabilizar esos presupuestos.

En la elección del texto fuente ambas poetisas coinciden en elegir a poetas canónicos hombres y de raza blanca. La selección es coherente con el objetivo que trasciende esta re-escritura en particular: desmantelar lo dado, sacudir las certezas, revisar el orden en que les ha tocado vivir a estas mujeres. Tanto Rich como Jordan han coincidido en su

activismo feminista en los años decisivos de este movimiento y en su voluntad no solo de expresar lo político en el arte sino también de generar un lenguaje que de cuenta de su lucha y que se haga carne del cambio imperiosamente necesario. Sin embargo, en estas re-escrituras, cada una decide utilizar procedimientos muy diferentes: mientras Adrienne Rich se despega claramente a nivel formal del intertexto de Donne, June Jordan se ajusta cuidadosamente al formato del texto fuente de Yeats. Esta diferencia formal es lo primero que nota el lector a nivel visual. Una indagación mayor permite desglosar cada movimiento que se apoya en el texto fuente solo para despegarse del mismo. Se hace necesario, entonces, un nuevo lenguaje surgido de la diferencia como empoderamiento, ya que como expresó Audre Lorde (1984), compañera de lucha de estas poetisas, “las herramientas del amo no desarmarán la casa del amo” (p. 112), alentando a aquellas que están de algún modo fuera de las estructuras a “definir y buscar un mundo en el que (puedan) florecer” (p. 112)⁵. Este florecimiento está, de un modo u otro, aludido en ambas re-escrituras.

¿Quién se atreve a desmantelar un poema de Donne, uno de Yeats? Este gesto ya es una sacudida fuerte, es tomar el toro por las astas.

¹ Consideramos pertinente, para el uso que daremos a este término, ajustarnos a las teorizaciones sobre parodia realizadas por Linda Hutcheon.

² Tenemos en cuenta para hablar de reescritura los estudios de André Lefevere y de Christian Moraru.

³ Adrienne Rich habla de *re-vision* en “When we dead awaken”.

⁴ Henry Louis Gates utiliza este término como procedimiento de reescritura en *Signifying Monkey*.

⁵ Traducción propia

Las que se animan son una poeta lesbiana y una poeta negra, bien conscientes de las diferencias y del uso que pueden hacer de esas diferencias. Para hacerlo, deben entrar a la casa del amo, es necesario apropiarse del poema para subvertirlo. Rich se apropia de su título, inconfundible, y nos hace entrar a la casa. Pero, conocedores del poema de Donne, se produce inmediatamente una extrañeza. La fluidez sonora y sintáctica del poema fuente, que nos va llevando de la mano a entender la lógica de la fundamentación del postulado del yo lírico, es reemplazada en el poema de Rich por el movimiento opuesto: un quiebre. Y este corte está sintácticamente señalado a través de un punto, que en el verso constituye una cesura. El lector tiene la impresión de que acá nadie lo lleva de la mano, por el contrario, hay que saltar obstáculos. El primer obstáculo es un punto que marca la diferencia en las relaciones entre un hemistiquio y otro. No hay una guía para resolver la ambivalencia creada por las palabras y la sintaxis. Jordan, por su parte, sin reproducir el título del poema fuente se hace eco del mismo uniendo a un sujeto femenino y a uno masculino. En lugar de Leda opta por "the female" y en lugar del cisne habla de "a man". De lo que sí se apropia es de la estructura del soneto, siguiendo de cerca las formas usadas por Yeats: una octava y un sesteto rimados. Entramos, entonces, a la casa del amo más que por el título por la forma. Pero en su semejanza formal, desde adentro, va socavando la aceptación del mito que se adivina en el poema fuente.

El escenario que representan estos poemas también tiene su importancia. En el caso del poema de Donne, la despedida y prohibición de duelo no es a causa de una muerte, como se sugiere al comienzo, sino por una separación temporal de los amantes. De hecho, al final del mismo, se alude al encuentro de ambos ya que el círculo se cierra. El yo lírico prohíbe el duelo al ser amado porque argumenta que el amor de ambos es tan refinado y especial que aún estando separados físicamente son un todo. La persuasión incluye los famosos conceits metafísicos de Donne: el oro, que se expande sin quebrarse, y el compás, que permite el desplazamiento de uno de sus brazos pero que vuelve al lugar de origen. En el poema de Rich, en cambio, se percibe un escenario más complejo. Por un lado, las imágenes de muerte inducen a pensar que la despedida y el duelo es por la muerte, real o simbólica, de alguien. Ese alguien es el interlocutor del poema, es el *you* al que habla el yo lírico. Sin embargo, hay otra despedida y es la del hablante del poema, probablemente una mujer, que hará un viaje "para siempre". El contraste entre los miembros de la pareja está plasmada en la subversión, semántica y gramatical, del primer verso: uno apunta a la vida, a los deseos, y otro a la muerte, a la frialdad. Hay un intento por parte del yo lírico de comunicar algo a su interlocutor, un mensaje cifrado en metáforas, en imágenes sin glosa.

Estos escenarios marcan diferencias sustanciales entre ambos poemas. Mientras en el poema de Donne se idealiza a esa

relación perfecta que hace de dos amantes un todo, en el poema de Rich se enfatizan las diferencias entre ambas partes. Al abordar el poema, y teniendo presente el título que habla de una despedida, el lector intuye que el yo lírico se despide de un amor, pero para expresarlo lo hace con un corte agramatical en un verso casi imposible de traducir: "My swirling wants. Your frozen lips." El sustantivo *wants* en plural podría funcionar como un verbo si no existiera el punto, así, "your frozen lips" sería el objeto directo de ese verbo. Esto significaría que el hablante desea los labios del interlocutor, aunque fríos. Pero esa marca sintáctica de corte da por tierra a esa intuición. Se concluye, entonces, que por un lado está el yo lírico y sus deseos cambiantes y por otro el interlocutor y sus labios helados. La poeta logra encarnar esta separación física en la gramática, que cobra vida en el poema y la ataca.

Las referencias metaliterarias que se suceden en el poema también nos inducen a pensar que el yo lírico está hablando de su propia escritura: "grammar", "notations", "themes", "metaphor", "images (...) unglossed" y "meaning". Así, las dificultades para expresar lo que quiere comunicar al interlocutor están representadas por la falta de fluidez, la cesura, la agramaticalidad de los versos, los cortes, algo que contrasta con el dominio que parece comunicar el yo lírico del poema de Donne, seguro no solo de la validez de sus argumentos, sino también de la solidez de su relación. Esto no es lo que Rich quiere transmitir, por eso su poema se lee mejor en contraste con su intertexto, para mostrar lo

que no es o lo que no quiere ser. Una de las cosas que quiere comunicar la voz lírica es la analogía entre la repetición y la muerte. Por eso en su poema no existe ese control que puede verse en el poema de Donne en la regularidad de la forma y el uso de conectores que transmiten la lógica de sus argumentos. La poeta rompe visiblemente con ese orden pero instaura una nueva manera de expresarse, una propia. Hay una progresión en sus intentos de comunicar que se traduce en el largo creciente de las estrofas (cuatro, cinco, seis versos) y en la progresiva complejidad sintáctica de los enunciados. Libre de ese control al que se hace referencia con los términos *duress*, *attack*, *drug*, *criticism* y *control*, el yo lírico emprende ese viaje sin pretensiones de tener el control de nada, admitiendo sus limitaciones al decir "but further than that I could not say". La "firmeza" que menciona Donne en su poema y que hace que el círculo se complete tiene su contraparte en el poema de Rich en esta falta de certeza y el movimiento espiral y cambiante de sus deseos. De igual modo, el refinamiento que se menciona en el poema de Donne con respecto a la relación de los amantes y que se percibe también en un cuidado del lenguaje y de las formas, está rebatido en el poema de Rich cuando el yo lírico emprende el viaje para hacer "algo muy común, a su propia manera." Sus imágenes no tienen glosas, la poeta no nos lleva de la mano para comprender sus metáforas, pero sí transmite la necesidad de un cambio auténtico, no "de plástico", de una "manera propia", no de "repetición". Como señala Claudia Rankine en la introducción a la

antología *Collected Poems: 1950-2012* (Rich, 2016), Rich logró “formular una tradición poética alternativa que desconfiaba de y cuestionaba las nociones paternalistas, heteronormativas y jerárquicas de lo que significaba tener una voz, especialmente para escritoras mujeres” (p. XIII)⁶. Es que este poema es fruto de los cambios radicales que experimentó la autora en estos años, dejando atrás no solo su vida heterosexual sino también una poética que ya no la representaba.

La manera en que June Jordan reformula el poema de Yeats es muy diferente. Ya señalamos que la poeta se ajusta a la forma del texto fuente, ahora nos referiremos a los escenarios representados. Ambos poemas relatan y reflexionan sobre una violación, pero mientras Yeats encuadra su poema en un mito griego, Jordan traslada la escena al aquí y ahora: un hombre que viola a una mujer. Esto ya marca una gran diferencia: el mito griego tiene una cierta jerarquía, es un hecho dado y no se lo cuestiona, en cambio las violaciones en la vida real exigen tomar una postura crítica. Al presentar la violación aludiendo a un mito, Yeats acepta los acontecimientos y reflexiona sobre los mismos. Los personajes son Leda, una joven, y un cisne, que está representado como masculino ya que encarna al dios Zeus. Cada uno está caracterizado con adjetivos y acciones que imprimen a la escena una cierta visión de los acontecimientos. Leda “tambalea”, está “indefensa”, “aterrorizada”, pero sus dedos son “imprecisos”, sus muslos

se “aflojan” y su cuerpo siente el latido del otro corazón. Su posición es pasiva: es atrapada y dominada. El cisne, por el contrario, representa la fuerza: hay un golpe inicial, atrapa a Leda y la sostiene contra su pecho, luego engendra en ella lo que causará la ruina de Troya. Pero también es poseedor de sabiduría y de poder, y se lo representa con el epíteto “the brute blood of the air”. Al final del poema, es indiferente a Leda y la deja caer. Si bien Leda es caracterizada como débil e indefensa, se percibe un cambio a lo largo del poema: primero está aterrada, pero luego empieza a ceder y hasta llega a sentir los latidos del corazón de su atacante, con la posibilidad de que éste le transfiera su sabiduría y su poder. En el cisne se da algo inverso, primero la acaricia y la posee, pero luego la abandona indiferente. Hay una insinuación de que Leda termina cediendo de algún modo al acto brutal. June Jordan presenta otra caracterización de los personajes: el conocimiento le llega a la mujer en el primer verso, no al final como en el poema de Yeats. Y no es a través del hombre, sino de la brutalidad de su acción. En esta representación de la violación no hay lugar a dudas sobre la asimetría entre el hombre y la mujer. Jordan elige verbos que transmiten violencia para describir las acciones del hombre: *shatter*, *plunge*, *tear*, *destroy*, *lacerate*, *claw* y *squeeze*. Además, lo caracteriza con un “gran puño”, “un torso peludo”, y utiliza para nombrarlo el epíteto “la ruina de una mujer”. Esta mujer, como Leda,

⁶ Traducción propia.

también es indefensa, y cae en la violencia del hombre. Las imágenes que se crean son de gran brutalidad: vomita sus dientes por el golpe que recibe, y finalmente su atacante le arranca el corazón. Sin embargo, la manera en que Jordan recrea la escena no está desprovista de belleza, ya que intercala imágenes y metáforas agradables como la descripción de la luna y la escena pastoril del sesteto final, donde aparece el cisne en un estanque. Y con la descripción del cielo que “oculta” la tristeza de la luna, Jordan recupera el “silencio” al que se refiere en el título del poema, que se hace más explícito cuando describe las acciones de la gente testigo del hecho: prenden la luz para mirar pero cierran la puerta. La indiferencia que Yeats le adjudica al cisne que abandona a Leda, aquí se transfiere a la gente que permite con su silencio y su olvido que estos actos violentos sigan ocurriendo. La reaparición final de la víctima que Jordan decide incluir en su poema es como un renacimiento, un nuevo ser que nace del sufrimiento. La crueldad del hombre y la indiferencia de la gente son origen de este ser que Jordan representa como “una perra loca e irracional”, una “fiebre” que marchita todo a su paso, pero que de ahora en más, no pudiendo contar con la sociedad que la rodea, estará protegida por sus propias energías.

Si bien se puede percibir, a través de este análisis, que Jordan y Rich abordan y re-escriben sus intertextos de manera diferente, podemos concluir que ambas coinciden en los efectos que quieren producir. Mediante los procedimientos de quiebre con una tradición pretenden sacudir el adormecimiento,

reformular —como las mujeres de sus poemas— a una identidad pasiva, reinventarse, sacar fuerzas del sufrimiento. Eso logra la violencia del golpe en el poema de Jordan, que nos pega de lleno en la cara y nos despierta de la fascinación que provoca la belleza y las formas cuidadas del poema de Yeats. El acto de contemplación extasiada del mito, que no juzga la acción, es reemplazado por un relato crudo de los hechos y una denuncia de la indiferencia de la sociedad. La poesía, como dice Rich sobre la escritura de Jordan (Jordan, 2005), es más que “un gazebo en un jardín” (p. xxii). Y ella misma, en su poema, trastoca con la manipulación de las palabras el abordaje cómodo a un poema que creemos ya conocido, al usar a la lengua como instrumento de golpe. Destruye de tal manera su intertexto que poco queda de aquel poema de Donne. Prescinde de su regularidad, de su musicalidad, de su fluidez, de sus certezas, para instalar un universo incierto pero propio. La imagen de una planta roja en un cementerio de coronas de plástico es más que elocuente. Al final de ambos poemas surge algo nuevo de esta destrucción: los personajes superan las dificultades y logran florecer aún a costa de la muerte o tal vez, esa muerte era un paso necesario para reformular una identidad propia, sin libreto.

Referencias

- Gates Jr, H. L. (2014). *The Signifying Monkey: A Theory of African American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press.

- Greenblatt, S., & Abrams, M. H. (Eds.) (2006).
The Norton Anthology of English Literature (Vol. 1 and 2). New York: W. W. Norton & Company.
- Jordan, J. (2005). *Directed by Desire: The Collected Poems of June Jordan*. Port Townsend, WA: Copper Canyon Press.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. London: Routledge.
- Lorde, A. (1996). *Sister Outsider* (1984), Freedom: The Crossing Press.
- Moraru, C. (2001). *Rewriting: Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*. New York: State University of New York Press.
- Rich, A. (2016). *Collected Poems: 1950-2012*, New York: W.W. Norton & Company.
- Rich, A. (octubre, 1972). "When We Dead Awaken". *Collage English*. Volumen 34, Nº 1, Women, Writing and Teaching, 18-30.

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

AXEL HONNETH Y NANCY FRASER, UNA TEORÍA CRÍTICA DE LA SOCIEDAD CAPITALISTA PARA LA CONTEXTUALIZACIÓN DE LAS LUCHAS DEL PRESENTE

AXEL HONNETH Y NANCY FRASER, CRITICAL THEORY OF CAPITALIST SOCIETY FOR THE CONTEXTUALIZATION OF THE STRUGGLES OF THE PRESENT

Susana Barbosa (susanbarbosa@gmail.com)
Universidad del Salvador

Resumen

Cuando Hegel formuló una teoría del reconocimiento como producto de algo que se obtiene a costa de una lucha entre dos autoconciencias, no pensó que 200 años después su teoría sería extendida hasta incluir la estructura de las relaciones sociales, la identidad personal y el menosprecio. Fue el filósofo alemán Axel Honneth el responsable de la actualización de la teoría hegeliana del reconocimiento y el que enfrentara el reclamo de la filósofa estadounidense Nancy Fraser.

Para Fraser las luchas por el reconocimiento se convirtieron en el esquema de conflicto de finales del siglo XX, esquema en el cual las identidades de los grupos están mejor rankeadas que los intereses de clase como generadoras de las acciones políticas. Pero, advierte Fraser, el reconocimiento se tienta con la despolitización del conflicto y se queda corto a la hora de evaluar la justicia y la redistribución. En los estados democráticos de bienestar, se desataron conflictos en torno a los recursos y la discusión se libró en el terreno distributivo. Nuestro propósito es evaluar los argumentos de ambos filósofos para ver la medida en que la teoría del reconocimiento de Honneth puede complementarse con la teoría de la redistribución de Fraser como para poder tipificar los nuevos conflictos sociales desde una teoría crítica de la sociedad capitalista.

Palabras clave: Honneth; Fraser; teoría crítica; luchas del presente.

Abstract

When Hegel formulated the theory of recognition as a product of something obtained at the cost of a struggle between two self-consciousnesses, he did not think that 200 years later his theory would be extended to include the structure of social relations, personal identity and contempt. It was the German philosopher Axel Honneth who was responsible for the updating of the Hegelian theory of recognition and who faced the claim of the American philosopher Nancy Fraser.

For Fraser, struggles for recognition were the conflict scheme of the late twentieth century, a scheme in which the groups's identities are better ranked than class interests as generators of political actions. But, warns Fraser, recognition is tempted by the depoliticization of the conflict and falls short when it comes to evaluating justice and redistribution. In the democratic welfare states, conflicts around resources were unleashed and the discussion was fought in the distributive field.

Our purpose is to evaluate the arguments of both philosophers to see the extent to which Honneth's recognition theory can be complemented with Fraser's redistribution theory to be able to typify new social conflicts from a critical theory of capitalist society.

Key words: Honneth; Fraser; critical theory; struggles at present

Hoy las teorías totalizadoras ya no dan cuenta de los conflictos sociales contemporáneos; la teoría crítica Honneth ofrece una teoría del reconocimiento como resultado de una lucha. Según Nancy Fraser, las luchas por el

reconocimiento fueron el modelo de conflicto social de fin del siglo XX, momento en el que las identidades de los grupos eran más valoradas que los intereses de clase y el principal motivador de las acciones políticas. La teoría del reconocimiento parece ofrecer

limitaciones para la emancipación. Cuando Fraser diagnostica formas de dominación en torno a movimientos sociales no considera al reconocimiento como categoría central de diagnóstico de problemas sociales debido a que una preponderancia de la filosofía del reconocimiento, puede despolitizar los conflictos. Nuestro propósito es estudiar la propuesta Fraser de una teoría crítica con fuerza práctica y emancipatoria para mostrar que la teoría del reconocimiento de Honneth puede frenar el fin emancipatorio. Ambas propuestas pueden complementarse en una teoría crítica que pueda dar cuenta del conflicto contemporáneo.

1. Teoría crítica y conflicto

Si acordamos en que la teoría crítica no ofrece una utopía sobre el ideal de vida buena, sino que interpreta lo histórico actual desde un análisis crítico hemos de aceptar que no se limita a la descriptiva del orden vigente, sino que su conocimiento sobre la sociedad es proyección en la producción del saber; la teoría crítica compara la sociedad tal como es con sus potencialidades incumplidas. Realiza una interpretación dialéctica de la sociedad de sus tendencias presentes. Es una teoría con fuerza práctica que exige actitud crítica con foco en la emancipación. Nancy Fraser, en ese contexto, busca hacer una crítica inmanente de la teoría del reconocimiento; tiene reservas de considerar al reconocimiento como la categoría central de diagnóstico del conflicto social contemporáneo, ya su preponderancia puede despolitizar el conflicto.

En la teoría crítica de Axel Honneth hay una teoría del reconocimiento (que tiene 26 años) y que hoy es insuficiente para dar cuenta del conflicto. Según Fraser, las luchas por el reconocimiento constituyeron el modelo de conflicto social de fin del siglo XX, época en la que las identidades de los grupos eran más valoradas que los intereses de clase, y el principal motivador de las acciones políticas. Ante este desplazamiento de la lucha, la teoría del reconocimiento parece frenar la emancipación. Analicemos.

La política del reconocimiento, material para debate en la teoría política contemporánea, es desarrollada por Axel Honneth y Charles Taylor para dar con el origen de las *injusticias culturales*. Como fuente mediata ellos abrevaron en la filosofía del joven Hegel sobre el reconocimiento. Nancy Fraser participa en el debate y cuestiona la centralidad del reconocimiento para pensar la dominación social y el conflicto político y para diagnosticar los problemas sociales en el capitalismo actual. Fraser cuestiona que la gramática del reconocimiento sea la forma normativa hegemónica de la lucha política y objeta los efectos de esa gramática en la dinámica del conflicto, ya que tal teoría puede vaciar parte de las reivindicaciones de los movimientos sociales y poner de espaldas la teoría crítica frente a cuestiones distributivas; además el modelo del reconocimiento puede despolitizar las luchas sociales y reducirse a mera filosofía del reconocimiento.

Nancy Fraser observa tres problemas centrales en la teoría del reconocimiento: 1) el reconocimiento deja de lado la cuestión

material referente a la justicia distributiva; 2) el reconocimiento tiene tendencia a convertirse en categoría reduccionista, encubridora de la dominación entre grupos; y 3) la teoría del reconocimiento tiene el riesgo de déficit político.

¿Cómo contrarresta Fraser estos problemas que interpreta que están presentes en la teoría del reconocimiento? Ella ofrece incluir la cuestión del reconocimiento, la distribución y la representación, a partir de una participación paritaria. Fraser complejiza la teoría al incluir tres categorías entrelazadas a partir de un fundamento normativo, la paridad de participación.

2. El reconocimiento, concepto diagnóstico en el capitalismo actual

El diagnóstico de Fraser del paradigma de conflicto hegemónico de la lucha por el reconocimiento en el capitalismo actual puede ser visto en la primera publicación de Fraser sobre el debate redistribución-reconocimiento: *¿De la redistribución al reconocimiento? Dilemas de la Justicia en la era post-socialista (2003)*. Allí Fraser afirma que frente a las cuestiones de injusticia hay una polaridad vertiginosa entre dos posiciones divergentes. Existe una división entre teóricos que ven la redistribución material como la solución al problema (la injusticia es únicamente económica) y teóricos que defienden el reconocimiento social como medio de esa superación (el conjunto de injusticias se debe sólo a la jerarquización de valoraciones culturales). Tal polarización privilegia luchas por reconocimiento y

posterga las de redistribución; además genera una falsa disputa entre las dos concepciones de justicia que deberían caminar juntas.

Los movimientos sociales ampliaron las demandas de reivindicaciones político-sociales que ya no se responden sólo a través del embate capital x trabajo, pues la dominación presente no se reduce a la relación burocrática poder-economía. Estos movimientos son para Fraser parte de conflictos "post-socialistas" en los que las *identidades de los grupos* se superponen a los intereses de clase y se convierten en el principal motor de las motivaciones políticas:

Complejidades de la actual vida política 'post-socialista'. Con la pérdida de centralidad del concepto de clase, movimientos sociales diversos se movilizan alrededor de ejes de diferencia interrelacionados. [...] Demandas por cambio cultural se mezclan con demandas por cambios económicos, tanto *dentro* como *entre* movimientos sociales. Sin embargo, de forma creciente las demandas basadas en identidades tienden a predominar, ya que los prospectos de distribución parecen retroceder (Fraser, 2001, p. 248).

El reconocimiento es un concepto-diagnóstico del capitalismo actual, diagnóstico que se ha transformado: los movimientos sociales tienen nuevas demandas y las dominaciones necesitan ser identificadas a partir de nuevas categorías de emancipación y en una nueva gramática de conflictos. Los conflictos ya no se reducen a la dominación de clase, implican diversas motivaciones: movimientos

feministas, LGBT, indígenas, negros, de inmigrantes.

En este escenario, la teoría crítica honnethiana coloca al reconocimiento como centro de las luchas por la emancipación; incluso las motivaciones que involucran la lucha de clases tienen como base elemental el reconocimiento. Honneth funda su teoría en el joven Hegel, en que un consolidado proceso de formación del yo como persona autónoma ocurre por medio de la experiencia de lucha moral por el reconocimiento. Con ello pretende colocar de forma empírica, el pensamiento hegeliano en el mundo social con el propósito de hacer su propia teoría crítica teórico-explicativa y crítica-normativa¹.

En *Lucha por Reconocimiento: La gramática moral de los conflictos sociales* (1997) Honneth explica que los sujetos sólo forman y consolidan sus identidades personales al ser reconocidos intersubjetivamente en formas de sociabilidad común, de modo que su autonomía está directamente ligada a la relación recíproca de reconocimiento con el otro. Este reconocimiento desarrolla tres formas de relaciones de reciprocidad, que se diferencian por el nivel de autonomía que el sujeto posee en cada relación: el amor, el derecho y la eticidad.

Cuando esas relaciones recíprocas se pierden, cuando el reconocimiento es denegado, los individuos pasan por una situación de irrespeto y ruptura de identidad

personal o colectiva, cuyo sufrimiento alimenta luchas por el reconocimiento de diversos movimientos sociales en busca de una transformación socioeconómica y nuevas formas de reconocimiento recíproco.

Hay tres niveles de reconocimiento y tres de falta de respeto o desprecio, que se miden a partir de grados de negación a la autorrelación práctica del sujeto, que le impiden ser reconocido en determinado contexto de identidad. 1) La forma más elemental de descenso personal es a que retira del sujeto su libre derecho de ser dueño del propio cuerpo (torturas, violaciones). Las otras dos formas de falta de respeto están relacionadas con un proceso de cambio histórico.

2) La segunda está ligada a las experiencias de descenso que alcanzan el autorespeto moral (desprecios personales, exclusión del sujeto de derechos sociales. 3) Por último, hay falta de respeto en la denegación de la estima social (comportamientos de ofensa/degradación de valores sociales de individuos/grupos).

Los sentimientos de desprecio para Honneth son la base de las experiencias morales que pasaron por una denegación de reconocimiento en las interacciones sociales, y eso se liga a la integridad psíquica del individuo, de ahí el sufrimiento y la sensación de injusticia. Esas sensaciones particulares pueden ser el motor de acciones colectivas si son experimentadas por un grupo social, o

¹ El propósito explicativo es dar cuenta de los conflictos y de la 'lógica' de los cambios sociales y el crítico-normativo es proporcionar un patrón para identificar patologías sociales y evaluar los movimientos sociales (su carácter emancipatorio o

reaccionario) para distinguir 'la función que desempeñan para el establecimiento de un progreso moral en la dimensión del reconocimiento' (Honneth 1997).

sea, si son sentimientos morales articulados colectivamente en una misma gramática, si no, se reducen a la lucha emotiva de la esfera del amor. Por tanto, es necesario el interés colectivo para tener la transformación de la situación de desprecio. En general, esa situación parte de grupos sociales que tienen sus derechos descuidados en el ámbito jurídico o social y a partir de esa falta de reconocimiento luchan por una situación intersubjetiva de integridad personal, para transformar esa situación de desprecio.

3. Los límites del reconocimiento desde la teoría crítica de Nancy Fraser

Fraser afirma que enfocar los conflictos sociales en clave de lucha por el reconocimiento acaba por sustituir las luchas que reclaman demandas económicas: "Dominación cultural suplanta la explotación como injusticia fundamental. Y el reconocimiento cultural desplaza la redistribución socioeconómica como el remedio para las injusticias y el objetivo de la lucha política" (Fraser, 2001, p. 245). Así, hay un *déficit* político en la teoría del reconocimiento cuando ésta se aleja de los modelos de acción y lucha que involucran también las injusticias materiales; predomina una filosofía del reconocimiento. Honneth, de acuerdo con Fraser, está inserto en la clave identidad y cultura, al colocar el reconocimiento como principio moral que orienta las motivaciones políticas de los conflictos, incluso las movilizaciones por redistribución serían una expresión de lucha por reconocimiento. Sin embargo, no hay

como el reconocimiento para abarcar todas las demandas de lucha, que son diversas, complejas e imbricadas unas con otras. Honneth, en términos de Fraser, asume una perspectiva culturalista y reduccionista de la distribución, en la medida que supone que las desigualdades económicas tienen raíz cultural (por el privilegio de unas formas de trabajo sobre otras) y que la alteración de ese orden cultural repara toda mala distribución. Para Fraser, sin embargo, no toda mala distribución es resultado de una falta de reconocimiento, y por ello propone ir allende los *patterns* de valoración cultural y detenerse en la estructura del capitalismo.

Fraser considera que economía, política y cultura están interrelacionados y no hay cómo separar y priorizar el reconocimiento para comprender la dominación social, ya que la subordinación de los individuos es más compleja en cuestiones culturales como económicas: "lejos de ocupar esferas separadas, injusticia económica e injusticia cultural normalmente están imbricadas, dialécticamente, reforzándose mutuamente" (Fraser, 2001, p. 251). Es fundamental a la teoría crítica, como productora de diagnósticos que indiquen proyección emancipatoria no descuidar las luchas por la redistribución, debido al carácter material inmanente a las patologías sociales del capitalismo vigente. Las situaciones de sufrimiento derivadas de la opresión implican, por lo tanto, injusticias de economía política (la explotación, la privación y la marginación económica), injusticias de base cultural (como el desprecio, el imperialismo, la dominación

cultural). La integración de estas dos categorías presentaría un campo emancipatorio más claro del que presenta la sola lucha por reconocimiento, reproductora, a veces, de dominaciones sociales.

Para Fraser por tanto, ni los teóricos del reconocimiento ni los teóricos de la distribución lograron dar cuenta del problema de la *desigualdad* al enfocarse solamente en una de las categorías. Por eso ella propone una perspectiva bifocal de justicia, en que las categorías reconocimiento y redistribución no se superpongan y sean ambas fundamentales en el análisis teórico de la dominación. Fraser afirma que su propuesta trata distribución y reconocimiento como distintas dimensiones de la justicia, sin reducir una a la otra, constituyendo un modelo más inclusivo. Desde esta integración Fraser da cuenta de parte del déficit político de la teoría del reconocimiento de Honneth, porque retoma pautas de lucha y acción política. La interrelación reconocimiento-representación se comprueba en las principales demandas reivindicadas por movimientos feministas, definidos por Fraser como "colectividades ambivalentes", pues involucran tanto la división social del trabajo (trabajo "productivo asalariado" y trabajo "reproductivo" y doméstico no asalariado) como el problema sexista referido a la devaluación cultural de la mujer. Lo mismo sucede con el movimiento negro, donde se problematiza la cuestión del trabajo, en que las mejores condiciones laborales son dirigidas a los blancos, y también el problema cultural del racismo y la depreciación:

Cuando consideramos colectividades localizadas en medio del espectro conceptual, encontramos modelos híbridos que combinan características de la clase explotada con características de la sexualidad menospreciada. Estas colectividades son 'ambivalentes'. Son diferenciadas como colectividades en virtud tanto de la estructura político-económica como de la cultura-valorativa. Entonces, en cuanto oprimidas o subordinadas, sufren injusticias ligadas a la economía política y a la cultura simultáneamente. Las colectividades ambivalentes, en suma, pueden sufrir injusticias socioeconómicas y no reconocimiento cultural de forma que ninguna de esas injusticias es un efecto indirecto de la otra... En ese caso, ni los remedios redistributivos ni el reconocimiento por sí solos son suficientes; las colectividades ambivalentes necesitan ambos. 'Raza' y género son colectividades ambivalentes paradigmáticas (Fraser, 2001, p. 259).

Ante estas patologías sociales que se dan entre cultura y economía política, Fraser establece 'remedios' para cada tipo de injusticia: 'remedios afirmativos' que actúan en la corrección de problemas sociales sin cambiar el sistema que los formó; 'remedios transformativos' que actúan en la reestructuración del sistema que produce esas patologías sociales, producen transformación social. Fraser defiende estos últimos, que implican la deconstrucción de tres categorías: raza, género y clase, que pueden bloquear la emancipación:

Los argumentos aquí colocados para género y 'raza' son válidos para cualquier

colectividad ambivalente. Así, las colectividades del mundo real movilizadas en la bandera de la sexualidad y la clase son más ambivalentes que los tipos ideales construidos [...]. También deberían preferir socialismo con deconstrucción. Y este doble enfoque de doble transformación debería convertirse en una guía para un amplio número de grupos oprimidos (Fraser, 2001, p. 281).

Para dar cuenta de aquel déficit político, la tesis de Fraser es más radical, va más allá de la problemática redistribución-reconocimiento. Fraser muestra que la diversidad de la lucha no puede ser sintetizada en un proyecto universal que englobe todas las demandas, que son múltiples. Ella trae principalmente cuestiones de género al debate, y posteriormente otra categoría importante para incluir en los análisis de conflictos sociales es la 'representación', que a menudo se niega a los movimientos sociales, como el feminista y el negro. De esta forma, su argumento involucra tres categorías, redistribución, reconocimiento y representación, es decir, la esfera económica, cultural y política.

A partir de eso, Fraser cuestiona lo problemático de la formación normativa de la crítica sólo partir de la visión de sujetos en situación de falta de respeto (Honneth). Ello porque además de desplazar las luchas por redistribución, las experiencias fundamentadas en el reconocimiento pueden encubrir formas de dominación, implícitas en las relaciones sociales. El sujeto que lucha por reconocimiento puede no percibir que al mismo tiempo vive una situación de dominación social. La expectativa del

reconocimiento está ligada a patrones de comportamientos socialmente construidos, o sea, involucra relaciones de poder y dominación. Por eso, las motivaciones venidas de la denegación de reconocimiento aún no abarcarían de hecho el punto originario de las injusticias sociales. Por eso también la crítica de Fraser a Honneth se refiere a su reducción a una psicología moral del sufrimiento, lo que hace que su teoría crítica dependa de la expectativa del reconocimiento subjetivo de los sujetos para crear su referencial normativo.

Ante ello, Fraser quiere romper con la idea de reconocimiento en clave de identidad, que, según ella, es el modelo estándar que coloca la identidad cultural de un grupo como el punto crucial del reconocimiento. Así el no-reconocimiento termina en el desprecio de esa identidad por la cultura dominante y, con ello, en la depreciación de la subjetividad del individuo perteneciente al grupo no-reconocido, que alcanza por tanto la psique del sujeto y lo estigmatiza más, como describió Honneth. La lucha por el reconocimiento significa, en ese contexto, lucha por la identidad. Para Fraser esto es problemático, por enfocarse en el carácter psicológico y no en el social, ya que el individuo es presionado moralmente a modelarse a la cultura del grupo, considerada auténtica y autoafirmativa, pero que no tiene en cuenta la complejidad de sus miembros. Esto resulta en una imposición que puede generar separatismos y dominaciones dentro de los propios grupos no reconocidos y además responsabilizar a los individuos por

las propias discriminaciones sufridas. El reconocimiento en clave de identidad contribuye a la reificación de la cultura, ignora las interacciones transculturales y trata a las culturas en forma estática, sin interactividad, como ellas estuvieran definidas y diferenciadas de una vez para siempre; esta visión fomenta el separatismo o no actividad entre grupos. Además, al negar la heterogeneidad interna, el modelo de reconocimiento (por identidad) oscurece las disputas dentro de los grupos, lo cual encubre el poder de las facciones dominantes y refuerza la dominación interna.

Para romper con el modelo de identidad, que a menudo lleva varias formas de dominación y reificación dentro de los propios grupos no reconocidos, Fraser propone un nuevo paradigma de reconocimiento: el *modelo de status*, en el cual la demanda del reconocimiento no es por identidad, e implica la participación igualitaria de los individuos en la interacción social. La lucha por reconocimiento se aparta de una lucha por la identidad y reivindica la superación de la subordinación social: lo que exige reconocimiento no es la identidad específica de un grupo sino la condición de los miembros del grupo como socios en la interacción social. El no-reconocimiento no significa desprecio sino subordinación social en el sentido estar privado de participar como un igual en la vida social. Reparar esta injusticia exige una política de reconocimiento, pero no una política de identidad. En el modelo de status esto significa una política que pretende superar la subordinación, haciendo del sujeto

mal reconocido un miembro integral de la sociedad, capaz de participar con los otros miembros como igual.

De este modo, Fraser no va en contra de la idea de Honneth de que la falta de reconocimiento trae consecuencias psicológicas de degradación al sujeto/grupo discriminado; ella quiere mostrar que solucionar esa cuestión de justicia no depende de esas consecuencias y no hay que partir de ellas. Por eso, Fraser hace una separación entre *estima* y *respeto*. La estima es algo particular del individuo, involucra características específicas vividas por él, que lo hace considerar internamente a diversos grupos sociales. El respeto, por el contrario, tiene carácter universal y debe ser dirigido a todas las personas, porque hay una humanidad universalmente compartida. Por eso para Fraser es complicado centralizar la lucha por reconocimiento en una lucha por identidad formadora de autoestima y de individualidad, pues eso puede legitimar acciones predeterminadas de un grupo que sufre alguna dominación en favor del desarrollo psicológico de su auto-estima.

Fraser ve la necesidad de una fundamentación normativa de justicia que tenga en cuenta las diversas formas de subordinación social. Es ante los tres pilares que sustentan su análisis, redistribución, reconocimiento y representación que Fraser va contra una práctica *a priori* lista para ser adoptada por los dominados. Ella destaca la importancia de tener en cuenta las demandas de las personas para ser consideradas de forma paritaria en la sociedad. Esto se

convirtió en el punto normativo principal de la teoría crítica de Fraser, la noción de *paridad de participación*. Fraser establece la paridad de participación como el criterio normativo que atraviesa el reconocimiento, la redistribución y la representación, o sea, no como concepto sólo político, sino también económico y cultural.

Considerando la paridad de participación como la justicia que exige que los arreglos sociales permitan a todos los miembros de la sociedad interactuar entre sí como pares, es esencial la distribución de recursos materiales que permiten a los involucrados independencia, voz política y un canal institucional de carácter cultural viable a todos, para considerar a todos igualmente (respeto) y garantizar oportunidades iguales de obtención de respeto. De este modo, la paridad de participación es definida por Fraser en las siguientes etapas:

1) La paridad de participación no es una categoría cuantitativa, sino cualitativa: es ser igual, estar en igualdad con los demás, interactuar con los demás en pie de igualdad. 2) La paridad de participación no se restringe a romper la dominación de los movimientos sociales en la esfera política de representación, sino que implica todos los niveles de dominación social: la 'participación paritaria' (parity of participation) debe tener en cuenta tres dimensiones de la dominación: distribución económica, reconocimiento cultural, representación política. 3) La paridad de participación cruza todos los niveles de la relación social, no se limita a instituciones políticas, se extiende a una multiplicidad de

dominios de interacción, mercados de trabajo, relaciones sexuales, la vida de las familias, la esfera pública y las asociaciones de la sociedad civil. 4) La paridad de participación, en tanto acción práctica, es vista como una posibilidad y no como una imposición, de forma que no es necesario participar efectivamente de las acciones, sino tener la posibilidad de participar en el momento de su elección.

Fraser establece un nuevo concepto unitario de fundamento normativo al intentar buscar caminos que hagan viable la emancipación entre movimientos que luchan por espacio de participación como iguales en la sociedad, por espacio de representación y por distribución material, es decir, es la posibilidad de que distintos grupos sociales tengan las mismas condiciones de interactuar socialmente y reivindicar sus necesidades en medios culturales, económicos y políticos sin ser subordinados por criterios valorativos institucionalizados que establecen patrones valorativos de lo que es cierto y aceptado socialmente.

Aquí hay una proximidad en lo normativo entre Fraser y Honneth, ambos poseen una única categoría normativa que fundamenta sus teorías, la paridad de participación y el reconocimiento. Pero Fraser quiere cambiar la centralidad de la gramática de los conflictos sociales contemporáneos en el reconocimiento; para avanzar con las luchas sociales es necesario retirar la identidad como eje central, incluyendo la pauta de la participación paritaria con la motivación de la transformación social, tanto en la lucha por el

reconocimiento como condición intersubjetiva, como en la lucha por la redistribución como condición objetiva. Y ello con el fin no de valorar la identidad de grupo sino de superar la subordinación. Las reivindicaciones por el reconocimiento en el modelo de *status* procuran hacer al sujeto subordinado, un socio integral en la vida social. Ello implica por tanto revertir la institucionalización de patrones de valoración cultural que impiden la paridad de participación.

El peligro de centralizar la lucha por reconocimiento, subordinando otras luchas es bloquear el potencial emancipatorio de otros movimientos sociales y contribuir a la reificación cultural y a dominaciones dentro de los propios grupos, además de depreciar psicológicamente a los individuos. Cualquier desigualdad presente en la redistribución, en el reconocimiento o en la representación significa bloquear la paridad y, por lo tanto, impedir la emancipación. De ahí la necesidad de un concepto amplio de justicia que dé cuenta de esas tres categorías de forma igual y que posibilite acciones reales de transformación de las desigualdades.

4. Conclusiones

A partir del escenario de polarización entre reconocimiento y redistribución como formas de solucionar el problema de la justicia social Fraser critica la teoría del reconocimiento mostrando que la contradicción presente en esa polaridad es falsa. Los textos de Fraser revelan que dar con el origen de las patologías sociales exige una concepción más amplia de

justicia que posibilite tanto redistribución material como reconocimiento cultural, o sea, un carácter bifocal de justicia que integre el reconocimiento y la redistribución como categorías independientes analíticamente pero imbricadas en la realidad social y, posteriormente, incluir la representación como parte de ese amplio paradigma de justicia.

Fraser apunta la necesidad de que la teoría crítica aborde esta dualidad para obtener una mirada más amplia de la sociedad, ya que las injusticias tienen orígenes sociales distintos (económico, cultural) pero están íntimamente relacionadas en la vida social. Por eso, la postura crítica de Fraser deriva de que no es posible ignorar las luchas por redistribución ni las luchas por reconocimiento, pues ambas son necesarias para la realización de la paridad de participación, o sea, a la posibilidad de que todos participen como iguales en la sociedad, sin ser subordinados debido a raza, género, sexualidad, etnia, entre tantas otras categorizaciones que se colocan institucionalmente en la realidad social a partir de un carácter valorativo-excluyente, en que unos son vistos como 'normales' y otros no.

Se puede enumerar varias formas de subordinación social imposibles de polarizar en la lucha social: una mujer lucha para tener voz en una institución de la sociedad patriarcal al tiempo que lucha por mejores condiciones materiales de vida (lucha por reconocimiento y redistribución); la historia de vida de una mujer negra puede hacer que ella se interese por otras vías como las artísticas y no sólo las defendidas por el movimiento negro del que forma parte. Frente a ello Fraser pretende

apartarse de las luchas por reconocimiento centralizadas en el carácter identitario y culturalista, que tienden a promover otra forma de dominación que envuelve el separatismo entre los grupos oprimidos y la imposición a los individuos para seguir prioritariamente la cultura cerrada de su grupo. Fraser coloca la lucha por reconocimiento dentro de un *modelo de status*, así que la lucha no es una lucha individual por identidad sino la lucha por ser socialmente respetado de forma paritaria por toda la sociedad.

De este modo es esencial la integración de las luchas por medio de una *concepción multidimensional de justicia* para hacer posible una transformación social mayor, ya que las luchas son complejas y diversas. Por eso Fraser incluye la tercera categoría, la *representación*, de modo que todos puedan tener voz igualmente en la esfera política.

Para Fraser, Honneth ve en la cultura el origen de todas las injusticias sociales; desplaza la centralidad del carácter material presente en las luchas para que las luchas se refieran a la identidad. La teoría honnethiana, para Fraser, es culturalista y no abarca plenamente las luchas por redistribución y, de ese modo, hay un déficit político en su teoría crítica, porque no da cuenta de las injusticias ligadas al paradigma redistributivo.

Sin embargo, contrariamente a lo que critica Fraser, el reconocimiento aparece no sólo como un concepto identitario, sino también como un concepto de contenido normativo en la teoría de Honneth. Así, la motivación de los conflictos sociales está en la denegación

moral de las relaciones recíprocas de reconocimiento, que son las formadoras de un sujeto autónomo e igual ante los demás. Además de normativo, el concepto también es descriptivo pues Honneth muestra que, al analizar las relaciones de intersubjetividad teniendo como base el reconocimiento, las demandas de los conflictos sociales no se reducen a un interés estratégico, sino que implican un carácter normativo de motivación de la lucha.

Hay, por tanto, en Honneth una motivación moral de los conflictos sociales por reconocimiento recíproco más allá de la arena de intereses y estrategias. En ese sentido, la lucha por el reconocimiento no es simplemente culturalista o identitaria, como muestra Fraser, sino que implica principalmente un carácter moral que forma la gramática de los conflictos sociales. Al defender que todas las luchas sociales reivindican reconocimiento, Honneth muestra que hay una motivación moral del conflicto que es esencial para la auto-realización personal. Esto hace, inicialmente, que las críticas de Fraser a Honneth (monismo cultural que no incluye adecuadamente las injusticias materiales) sean superadas ya que su teoría conseguía abarcar los dos tipos de injusticia. Para Honneth es, por tanto, la situación de desprecio (falta de reconocimiento) la que provoca diversos conflictos sociales. Y esa motivación crítica de la lucha según Honneth está ausente en Fraser. Para Honneth el reconocimiento aparece como un paradigma de justicia, no por haber surgido como una demanda

contemporánea de los movimientos sociales que luchan por la política de identidad, como afirma Fraser, sino como una teoría crítica que busca entender lo que mueve a las personas a luchar.

Si Fraser afirma que la redistribución ha de ser incluida en el conjunto amplio de justicia, ella no piensa las luchas desde intereses estratégicos-utilitaristas de los movimientos sociales. Fraser desarrolla una teoría social más extendida, que incluye la redistribución, capaz de revelar la complejidad de las demandas de los movimientos sociales que sufren dominaciones de diversos campos sociales, diferentes pero interconectados.

Una lectura atenta permite ver que el carácter tridimensional de justicia propuesto por Fraser, con categorías reconocimiento, redistribución y representación, como partes integrantes de un conjunto de justicia, es resultado de un análisis democrático de teoría social que parte de un principio normativo único de justicia, la participación paritaria.

Podemos concluir que hay más coincidencia que diferencia entre Fraser y Honneth en lo que se refiere a sus fundamentos normativos, ya que ambos desarrollan una teoría de carácter normativo monista, con una única categoría orientadora. La divergencia principal parece estar en el desarrollo de sus teorías sociales. Honneth parte de una teoría basada en el sentimiento de falta de respeto como motivador moral de las diversas luchas sociales y Fraser va contra eso, partiendo del origen social de subordinación para desarrollar una teoría democrática de justicia y poder que, según ella, Honneth no realiza,

pues su teoría del reconocimiento no le permite desarrollar una teoría del poder que posibilite diagnosticar diversas formas de dominación, que bloquean la emancipación de los movimientos sociales. Aún queda sin respuesta cómo es posible realizar de hecho la paridad de participación propuesta por Fraser, como modo de solucionar las injusticias sociales. Pero de algo estamos ciertos, para que una teoría crítica resulte efectiva como identificadora del conflicto social y político en el capitalismo actual se necesitan ambas propuestas.

Referencias

- Fraser, N. (2001). "Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça na era pós-socialista". In: Souza, J. (org.). *Democracia hoje: Novos desafios para a teoria democrática contemporânea*. Brasília: UNB.
- Fraser N. y Honnet A. (2006), *¿Redistribución o reconocimiento? Un debate político-filosófico (Umverteilung oder Anerkennung? Eine politischphilosophische Kontroverse 2003)*, trad. P. Manzano, Madrid, Morata. [*Redistribution or recognition? A political-Philosophical Exchange*, transl. Joel Galb, James Ingram and Christiane Wilke, London - New York, Verso, 2003].
- Honneth, A. (1997), *La lucha por el reconocimiento: por una gramática moral de los conflictos sociales (Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte 1992)* trad.

Manuel Ballester y revisión de Gerard
Vilar, Barcelona: Crítica, 1997.

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

LOS CUENTOS DE HADAS CONTEMPORÁNEOS: UNA PERSPECTIVA *QUEER*

CONTEMPORARY FAIRY TALES: A QUEER PERSPECTIVE

Griselda Beacon (griseldabeacon@gmail.com)

Universidad de Buenos Aires – IES en Lenguas Vivas “Juan Ramón Fernández”

Resumen

Este trabajo indaga sobre los cuentos de hadas contemporáneos para niños con un giro *queer*. Esta perspectiva revisita los cuentos y cuestiona la construcción de la trama, de los personajes arquetípicos y del consabido final feliz de dichos cuentos. De este modo, la perspectiva *queer* emerge como contrapartida del cuento de hadas heteronormativo y ofrece otras versiones posibles que subvierten la fórmula tradicional.

Palabras clave: cuento de hadas – *queer* – subversión

Abstract

This paper examines contemporary fairy tales with a *queer* twist. By queering the narrative, the revisited tales clearly express ironic views on the construction of the plot, the archetypal characters and the well known happy ending of the traditional ones. In so doing, queer perspective emerges as a counterpart of the heteronormative fairy tale and offers possible versions that subvert the traditional formula.

Key words: Fairy tale – queer – subversion

Rey y Rey, un cuento de hadas contemporáneo publicado por Linda de Haan y Stern Nijland en Holanda en el año 2000, da cuenta del impacto de la crítica y las pedagogías *queer* en el mercado editorial de cuentos para niños y en las políticas educativas nacionales. En este marco, este trabajo indaga sobre los cuentos de hadas contemporáneos para niños con un giro *queer*. Esta perspectiva revisita los cuentos de hadas y cuestiona la construcción de la trama, de los personajes arquetípicos y del consabido final feliz de dichos cuentos. Así, la perspectiva *queer* emerge como contrapartida del cuento de hadas heteronormativo y ofrece otras versiones posibles que subvierten la

fórmula tradicional. Al incluir su lectura en las aulas de la escuela primaria, se visibilizan y se socializan las realidades de las personas *queer* a la vez que se desafía el heterocentrismo.

En el contexto de la República Argentina, la promulgación de nuevas leyes y políticas educativas de inclusión y de respeto a la diversidad han generado cambios sociales que reconocen los derechos civiles de las minorías, entre ellos el derecho a la identidad de género de las sexualidades disidentes. Esto llevó a la necesidad de incluir la ESI, Educación Sexual Integral, como eje transversal en la escuela y así articular en la práctica docente las ideas plasmadas en una serie de leyes que se promulgaron en el

contexto nacional. La Ley 26.150 promueve un programa nacional de educación sexual integral. Otra serie de leyes y normas se fueron sumando, la protección de la integridad de las mujeres, la incorporación del delito de "femicidio" al código penal, el matrimonio igualitario y la ley 26.743 que establece el derecho y libre desarrollo de la identidad de género de las personas en nuestro país. Estos cambios generaron la necesidad de promover la inclusión en la escuela, y garantizar una educación inclusiva en los distintos niveles y modalidades del sistema educativo nacional. La pedagogía *queer* cuestiona y desafía estructuras binarias en pos de la inclusión de la diversidad de identidades sexuales en las escuelas. En este sentido, esta pedagogía deconstruye el binarismo homosexual versus heterosexual y entiende la subjetividad humana como fluida, fragmentada y dinámica y a la sexualidad individual como una construcción dinámica de posibles sexualidades. En la escuela conviven identidades no heteronormativas que son invisibilizadas. Como plantea Trujillo, los cuerpos trans no sólo sufren más violencias que otros, sino que muestran cómo la propia construcción del género como algo binario es ya en sí misma una violencia que genera múltiples exclusiones. Sexualidades que a su vez están atravesadas y marcadas por otros factores como la clase social, la etnia, la edad, la cultura. (Trujillo, 2015, p. 1532).

En la educación inclusiva, la lectura de textos literarios *queer* en los distintos niveles del sistema educativo contribuye a desarrollar un pensamiento crítico con respecto a prácticas

culturales heteronormativas y patriarcales, y promueve la diversidad a partir de la presentación de una variedad de subjetividades. Como afirma Trujillo, la sexualidad juega un papel clave en esa construcción de las subjetividades. Por ejemplo, la heterosexualidad ha sido históricamente construida como la sexualidad natural, legítima, respetable, legal, visible, y la masculinidad hegemónica (heterosexual) se enseña y construye en oposición al otro, o la otra, el diferente: las mujeres y los gays. Vemos entonces que la escuela es uno de los espacios donde se (re)producen o se previenen la heterosexualidad obligatoria, la misoginia, el sexismo, el racismo, la homofobia (Trujillo, 2015, p. 1531).

El cuento de hadas es uno de los géneros que ha contribuido a reproducir esta heterosexualidad obligatoria. En su libro *Morfología del cuento*, Vladimir Propp realizó un análisis detallado de la estructura de los cuentos de hadas y confeccionó una lista de los puntos recurrentes en dichos cuentos que pasó a llamarse "las funciones de Propp." Este análisis es esencial para estudiar el trabajo de deconstrucción que realiza *Rey y Rey* en relación a la inclusión de otras subjetividades. Lo primero que observamos es que el cuento respeta una de las convenciones tradicionales que Propp llama "situación inicial" en la que se presenta al héroe antes de que aparezca en escena, se da a conocer su nombre y su condición social. Nos enteramos que el reino está gobernado por una reina a la que le gustaría entregar el reinado a su hijo, el joven príncipe, quien debe casarse para continuar el

legado. Las imágenes que ilustran la historia presentan el contexto maravilloso de los cuentos de hadas, es un entorno bucólico, de armonía con la naturaleza y de bienestar. Es una pequeña comarca en la que se destaca un impactante castillo, figura simbólica del reino, donde vive la familia real. Y el príncipe heredero al trono necesita una esposa consorte. Este es uno de los temas tradicionales del cuento de hadas, la búsqueda de una novia para el príncipe, la celebración de una boda real y la transformación del joven príncipe en un adulto responsable, que está en condiciones de continuar el reinado que le entrega su anciano padre. En *Rey y rey* hay una primera gran ausencia que subvierte el relato tradicional. En la historia el rey está ausente y es una reina quien gobierna. El cuento no da información acerca de la ausencia del rey, solo se sabe que la reina tuvo al menos dos maridos pero nada se dice sobre qué pasó con ellos. Todo refuerza el vínculo madre e hijo sin otras personas alrededor. Abundan los retratos que muestran a la reina y a su hijo posando para la foto oficial del reino. Esta ausencia rompe con el mandato patriarcal del traspaso de la corona del reino de padre a hijo y da autoridad política a una mujer, la reina. Las ilustraciones muestran una reina que tiene una figura imponente, con su cabello gris recogido en un rodete y con gesto adusto y alerta. En su primera aparición, ella está utilizando un catalejo para ver a la distancia desde una de las torres del castillo, esta imagen intensifica la actitud alerta y de vigilia con la que gobierna.

En las páginas siguientes, su comportamiento es firme y demandante. No duda en levantar la voz para exigir a su hijo que acepte elegir una novia para casarse. Las ilustraciones muestran el rictus de su boca para señalar su malestar ante la negativa de su hijo y, una gran sonrisa cuando logra convencerlo. Tampoco deja librado al azar la elección de la princesa en cuestión y será, junto al príncipe, una de las personas encargadas de decidir quién será la elegida. Si bien Propp señala que uno de los elementos del cuento de hadas tradicional es el alejamiento de uno de los miembros de la familia de la casa, lo que sorprende en este relato es que nunca se mencione la posible existencia de un rey o de un padre. La familia real está compuesta solamente por la reina y el príncipe. No existe. No hay un rey. Solo una reina y un príncipe. Propp también menciona que en los cuentos de hadas tradicionales recae sobre el protagonista una prohibición o una orden o proposición, en este caso es la obligación de casarse con una princesa y hacerse cargo de la corona del reino. Del mismo modo, se transgrede la prohibición u orden. Esto ocurre en *Rey y Rey*; el príncipe subvierte esta proposición y modifica el mandato. El muchacho se enamora a primera vista de un joven príncipe que venía a acompañar a su hermana, la princesa Madeleine. Este príncipe será su novio. La boda real que se va a celebrar al final del cuento romperá con los patrones heteronormativos y serán dos reyes los que dirán “¡Si, quiero!” en el altar. Como es característico en los libros álbum, el texto y la ilustración funcionan de manera

inseparable para narrar la historia en la que dos lenguajes (visual y verbal) intervienen para la construcción de significado. Desde la ilustración, la primera imagen del príncipe lo presenta como un joven cándido y sonriente vestido con ropas que tienen elementos del vestuario del transformismo. En especial se destacan un tapado o capa decorado con una estola de plumas y unos zapatos con plataforma y tacón. Aún cuando ofrece algo de resistencia, el joven acepta la propuesta de casarse, y le informa a su madre que él nunca tuvo demasiado interés por las princesas. Todos estos elementos cobran sentido cuando los dos jóvenes príncipes se conocen y se enamoran a primera vista. Este es el momento del clímax del relato en el que el flechazo de Cupido ocupa dos hojas del libro en las que prevalecen dibujos de flores, corazones y mariposas. Del mismo modo, los príncipes tienen la mirada iluminada y una enorme sonrisa en el rostro y ambos expresan la misma frase, "¡Qué hermoso príncipe!". En este marco, solo desentona la imagen de la reina que, desde su lenguaje gestual, no se alegra con lo que está pasando en escena. El texto presenta el conflicto desde la imagen pero no desde la palabra ya que en ningún momento se menciona el conflicto y mucho menos se explica cómo se resuelve. En forma abrupta se celebra la boda real y, como en todo cuento de hadas que se precie, "vivieron felices y comieron perdices".

En este libro álbum las imágenes subvierten y desafían las estructuras patriarcales, el heterocentrismo y la heteronormatividad en pos de la construcción de identidades

sexuales otras. Los retratos de la familia real refuerzan la ausencia de la figura paterna en la narrativa, figura que nunca existió en este relato, el disgusto de la madre ante el enamoramiento de su hijo y el príncipe Lee presenta el conflicto ante la transgresión del mandato, el vestuario del príncipe con elementos del transformismo da pistas sobre la construcción de identidades sexuales disidentes que fueran tímidamente expresadas con palabras ambiguas. Un gesto desafiante que solo se hace visible desde la imagen es la decoración de la torta de bodas. Los muñequitos que se ubican sobre la torta son los novios, dos varones, príncipe y príncipe. Esta imagen resignifica y se apropia desde una mirada *queer* de la torta de bodas, artefacto cultural del heterocentrismo.

Con respecto a las ambigüedades y silencios; ya hemos mencionado la falta de información con respecto a la forma en que se resolvió el conflicto del amor homosexual en el contexto del cuento de hadas. Este silencio se replica en la última imagen que muestra a ambos príncipes besándose, siendo el beso el símbolo de unión de los cónyuges. Y sin embargo, ese gesto está velado a los lectores por un gran corazón rojo que se interpone entre nosotros y ese beso de amor. Estas ambigüedades generan espacios de incertidumbre, de diálogo y de lecturas críticas sobre la inclusión, la diversidad y la educación para la libertad. Como plantea Bell Hooks (1994, p. 207), necesitamos educar con una apertura de mente y de corazón que nos permita hacer frente a nuestras realidades

para imaginar formas de vencer los límites y transgredir.

Referencias

- De Haan, L. & Stern N. (2004). *Rey y Rey* (2000). Barcelona: Serres.
- Hooks, B. (1994). *Teaching to Transgress. Education as the Practice of Freedom*. Londres & Nueva York: Routledge.
- Propp, V. (1971). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Tomé, J. M. (2018). *Educación inclusiva: teorías y prácticas de enseñanza en las escuelas primarias*. 1a ed . CABA: Lugar Editorial.
- Trujillo, G. (2015). "Pensar desde otro lugar, pensar lo impensable: hacia una pedagogía queer." *Educ. Pesqui*. São Paulo, v. 41, n. especial, Diciembre, pp. 1527-1540.

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

LA POESÍA DE JUDY GRAHN Y MARLENE NOURBESE PHILIP: CUESTIONES DE IDENTIDAD Y PRÁCTICAS DE TRADUCCIÓN GENERATIVA

THE POETRY OF JUDY GRAHN AND MARLENE NOURBESE PHILIP: ISSUES OF IDENTITY AND PRACTICES OF GENERATIVE TRANSLATION

Luciana Beroiz (lube2000@yahoo.com)
Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

En "Generative Translation in Spicer, Gelman and Hawkey", Lisa Bradford (2013) explica que los traductores intentan "transplantar un texto a un nuevo paisaje lingüístico de manera exitosa" y que pueden lograrlo mediante un estilo de traducción generativa, una poética que funciona para revelar y reavivar la articulación original y producir, al mismo tiempo, un nuevo texto (p.2). A partir de una lectura comparativa de "Slowly: a plainsong from an older woman to a younger woman", de Judy Grahn, y "Meditations on the Declension of Beauty by the Girl with the Flying Cheek-bones", de Marlene Nourbese Philip, este estudio plantea las problemáticas que surgen de la traducción de estos textos al castellano. Grahn, poeta estadounidense, es conocida por sus producciones de tinte política y sus contribuciones al movimiento lesbiano-feminista. Philip, poeta caribeña, describe en sus poemas las experiencias de la mujer negra y las cuestiones de pertenencia y lenguaje que derivan de la etapa colonial y postcolonial. Los textos seleccionados son, sin duda, claras exposiciones de la ideología y posición de estas poetisas y tratan la cuestión de la identidad mediante un juego interesante de sonidos y repeticiones, la fragmentación, la dilación y el juego de palabras. Dadas estas características, un tipo de traducción generativa que permita producir conversaciones con los textos originales y generar nuevas imágenes se transforma en una opción interesante.

Palabras Claves: traducción generativa-ideología-juego de palabras- dilación-fragmentación

Abstract

In "Generative Translation in Spicer, Gelman and Hawkey", Lisa Bradford (2013) explains that translators try to "successfully transplant a work into a new language-land in order to share and perpetuate its beauty", however, not all of them "strive to clone the source text, preferring rather to cultivate it by means of generative translation", a "translational poetics that functions to reveal and revive the original articulation while producing an entirely fresh work of art" (p.2). The comparative reading of "Slowly: a plainsong from an older woman to a younger woman", by Judy Grahn, and "Meditations on the Declension of Beauty by the Girl with the Flying Cheek-bones", by Marlene Nourbese Philip, allows analyzing some of the issues that become evident when attempting different forms of translation of these texts into another language. Grahn, American poet, is well-known for her political writings and her contributions to the lesbian-feminist movement. Philip, Caribbean poet, describes in her poems the experiences of the woman of color during and after colonial and postcolonial times. The selected poems are, without a doubt, clear examples of these poets' ideology and deal with questions of identity through the interesting mingling of the use of repetition, fragmentation, language play and delay. The option of a type of generative translation that allows conversations with the original texts and the generation of new images is indeed a valid option to consider.

Key Words: generative translation- ideology-language play- delay-fragmentation

La traducción de poesía contemporánea,
poesía que se caracteriza por una estética

que incorpora la yuxtaposición de una
variedad de géneros y registros, el
desmantelamiento de jerarquías establecidas,

y la inclusión de la experiencia personal, es un desafío complejo para cualquier traductor interesado en ser fiel a la intención y el sentido del texto original. Es por esto que un proceso de reescritura que permita a los traductores producir conversaciones con los textos originales y transformarse en constructores de imágenes que generen nuevos poemas sobre la base del original es una práctica enriquecedora para este tipo de poesía. En “Generative Translation in Spicer, Gelman and Hawkey”, Lisa Bradford (2003) explica que los traductores tratan de “trasplantar un texto de manera exitosa dentro de un nuevo campo lingüístico con el objetivo de compartir y perpetuar su belleza”; sin embargo, no todos ellos “pretenden clonar el texto original” y prefieren “cultivarlo mediante una traducción generativa”, una “poética de traducción que funciona para revelar y reavivar la articulación original mientras se produce una nueva obra de arte”¹(p.2).

James Holmes (1988) explica que cada poema que se piensa como una traducción de otro, un “metapoema”, es “fundamentalmente un tipo de objeto diferente del poema del que deriva” (10) . Entonces, en concordancia con la idea de Bradford, Holmes describe a un traductor, o “metapoeta”, que organiza y resuelve la confrontación entre las normas y convenciones de sistemas lingüísticos, tradiciones literarias, y sensibilidades poéticas de dos lenguas con el propósito de crear un nuevo texto (p.11). Umberto Eco (2001)

también contribuye al debate cuando argumenta que debido a que los textos, además de su sentido literal, tienen varios sentidos secundarios, es tarea del traductor decidir cuál de éstos deberá ser preservado en la traducción (p.9). Eco explica que “el contenido proposicional debe ser preservado pero que el sentido completo de la oración también se basa en sugerencias fónicas, en la rima y en la paranomasia” (p.11). Por último, Eco comenta que los traductores deben tener en cuenta reglas que no son “estrictamente lingüísticas sino también culturales” (p.17). Judy Grahn y Marlene Nourbese Philip son dos escritoras contemporáneas de habla inglesa cuya poesía se caracteriza por la fragmentación, la intertextualidad, el pastiche y la condensación. Grahn - poeta, activista y académica – fue uno de los miembros principales del movimiento feminista de poesía de la costa oeste en los años setenta y uno de los miembros fundadores del movimiento feminista lesbiano de la costa oeste en los Estados Unidos. Es conocida por sus escritos de tinte político y su poesía discute temas *queer* y feministas con un tipo de lenguaje sencillo pero efectivo. Philip, por otra parte, es una poeta caribeña que describe en sus textos las experiencias de la mujer de color, en particular con respecto a cuestiones de pertenencia y lenguaje derivadas de las experiencias colonial y postcolonial.

En los poemas seleccionados, “Slowly: a plainsong from an older woman to a younger

¹ Todas las traducciones del presente trabajo son propias.

woman”, de Grahn, y “Meditations on the Declension of Beauty by the Girl with the Flying Cheek-bones”, de Philip, ambas poetas discuten cuestiones de identidad e ideología a través de la construcción de productivos choques que derivan de la cuidadosa disposición de palabras y frases cortas. Además, Grahn y Philip interrumpen sus versos de manera constante produciendo un retraso en la revelación final de las ideas, lo que genera suspenso y deconstruye significados. La traducción de estos dos poemas, especialmente debido a su uso del juego de palabras y su estrategia de dilatación, dos características que, además de desestabilizar, complican la representación de significados, presentan un complejo desafío para todo traductor interesado en reflejar los efectos de las versiones originales. A través de una lectura comparativa, este estudio presenta un análisis de las características de cada texto y discute las diferentes opciones de traducción, considerando, en particular, los efectos de la traducción generativa en la reescritura de la poesía contemporánea.

La traducción de lo políticamente incorrecto: el cuestionamiento de sistemas lingüísticos impuestos.

She tries her tongue her silence softly breaks
Ella prueba su lengua, su silencio se rompe suavemente. (1989), la colección a la que “Meditations on the Declension of Beauty by the Girl with the Flying Cheek-bones” pertenece, es un claro ejemplo de cómo la literatura postcolonial se ha convertido en un medio a través del cual el contacto entre

lenguas tiene como resultado imaginativos cambios en las estructuras lingüísticas originales. En “The Absence of Writing or How I Almost Became a Spy”, el ensayo introductorio de esta colección, Philip (1989) explica que sus poemas reflejan las formas en las que, durante el periodo de colonización, el inglés oficial fue “subvertido, dado vuelta, e inclusive borrado [...] la acentuación tonal tomó el lugar de varias palabras juntas; los ritmos dominaron” (p.17). Muchas de estas técnicas, provenientes de las lenguas africanas, junto al uso de la cesura y la dilatación intencional, colaboran con el proyecto de desmantelamiento de las estructuras coloniales que Philip propone. Es por esto que sus poemas se convierten en experimentos semánticos y fonéticos que establecen la base para la redefinición de imágenes y conceptos impuestos en el pasado. En “Translocation: Translation, Migration, and the Relocation of Cultures”, Paul F. Bandia (2014) argumenta que el uso específico del lenguaje basado en prácticas innovativas deriva en “formas de hibridez cultural y lingüística que redefinen nuestro entendimiento de textualidad y desafían algunos conceptos fundamentales de traducción, como las nociones de fluidez y transparencia” (p.273). Bandia agrega que este tipo de escritura incorpora una variedad de estrategias que afirman las diferencias literarias y lingüísticas “a través de la creación del lenguaje vernacular, que puede explotar las formas y temáticas de la cultura dominante” en su intento por desplazar a la lengua dominante (p.276). Entonces,

escritores como Philip se involucran en lo que ha sido descrito como la “dinámica de la auto-composición creole” que produce textos bilingües, biculturales y dialógicos pensados a partir de un proceso de heterogeneización con la participación de varios elementos en la zona de contacto (p.276). Los traductores de estos textos deben, entonces, tratar con “lenguajes y culturas compuestos por varias capas y no con una fuente monolítica” (p.276). Mediante una estructura inusual, una distribución espacial cuidadosamente planeada y un retraso intencional, Philip utiliza “Meditations on the Declension of Beauty by the Girl with the Flying Cheek-bones” para problematizar aquellos estereotipos estándar impuestos por el oeste. El poema, que refleja la ausencia de una estética o discurso poético que pueda definir el ser y la belleza de la mujer de color, se desarrolla mediante la combinación de afirmaciones, negaciones, y referencias a la idea de posesión, todas

organizadas sobre la página en forma de zigzag. El poema abre diciendo: It not If not If / Not/ If not in yours/ In whose/ In whose language/ Am I/ If not in yours/ In whose/ In whose language/ Am I I am”² La disposición de los versos refleja la duda del hablante, su imposibilidad de definir quien realmente es. La voz poética articula claramente la angustia de un sujeto que, como consecuencia del legado colonial de subyugación lingüística y silenciamiento, carece de una lengua madre con la que definir su belleza. Sin embargo, en un momento de la estrofa central el efecto de zigzag es suspendido para dar lugar a la celebración de la negritud mediante la reapropiación de estereotipos negativos y su reconversión en versos que caracterizan positivamente haciendo énfasis en la fuerza y la sensualidad de la mujer negra: “Girl with the flying cheek-bones/She is/I am/Woman with the behind that drives men mad/And if not in yours/Where is

² **Despacio: un canto llano de una mujer anciana a una mujer más joven**, (Grahn, 2008), [Trad. en proceso]
 no soy yo vetusta vetusta vetusta
 eso es indeseable
 deseando, deseando
 no soy yo quebrada
 robada común
 no soy yo arruga rareza ponzoña
 no soy yo congelada y de ojos brillantes
 no soy yo mayor
 temblorosa vidriosa
 no soy yo borrosa
 precavida cobarde
 no soy yo solamente
 miserable pequeña
 no soy yo simple
 endeble babeante
 ¿no fui yo sobre
 sobre seída?
 es una larga historia
 ¿estarías orgullosa de ser mi versión?
 no está escrita.

escribiendo, escribiendo
 no soy yo anciana
 furiosa paciente
 no soy yo hábil
 encantadora estable
 no fui yo construyendo
 formando desafiando
 no fui yo reinando
 guiando nombrando
 no fui yo atrevida
 loca elegida
 ¿hasta las piedras harían lo que les diga?
 es una larga historia
 ¿estoy orgullosa de ser tu versión?
 no está dicha.
 diciendo, diciendo
 no soy yo añejo
 baya
 brandy
 ¿no eres tú vino antes de encontrarme
 en tu propio vaso?

the woman with a nose broad/As her strength”³ (p.53).

Ahora bien, el mayor desafío para el traductor de este poema es el de reflejar las cualidades acústicas de las estrofas y mantener el juego de palabras con los vocablos “am” y “I”, “whose” y “yours”. Consideremos los primeros versos. Una opción para replicar su efecto podría ser, “Si no Si no Si/No/Si no en el tuyo/En qué/En qué lenguaje/Soy yo/Si no el tuyo/En qué/En qué lenguaje/Soy yo Yo soy” (p.52) . Sin embargo, aún cuando la repetición del sonido /a/ en “I” y “am” se ve reproducido en la repetición del sonido /o/ en “Soy” y “yo”, la resonancia del sonido /s/ en “whose” y “yours” se pierde en la combinación “qué” y “tuyo”. Una posibilidad podría ser utilizar “cuál” en lugar de “quién” para lograr, aunque sea, la repetición del sonido /u/. Sin embargo, el significado gramatical original, que denota la idea de posesión, se perdería para lograr

dicho propósito. Las elecciones semánticas también son un desafío a la hora de traducir este poema. Hay particularmente tres palabras de la estrofa central que requieren atención: “behind”, “flying” y “cheekbones”. Una posibilidad de esta estrofa en castellano sería: “Chica con los pómulos saltones:/Ella es/Yo soy/Mujer con el trasero que enloquece a los hombres/Y si no en el tuyo/Adonde está la mujer con la nariz ancha/Como su fortaleza/Si no en el tuyo/En cuál lenguaje” (p.53). Mientras que “behind” puede ser traducida como “trasero” ó “culo”, el efecto de estas opciones, en especial la segunda, es en castellano más fuerte. Una reescritura más suave, aunque no completamente leal al original, sería “Mujer con cadera que enloquece a los hombres”. En todo caso, tanto “trasero” como “cadera” permiten articular la rima visual en estos versos, lo que también aporta a la traducción del texto.

³ **Meditaciones sobre la declinación de la belleza por la chica con mejillas prominentes,** (Philip, 1989). [Trad. en proceso]

Si no Si no Si
 No
 Si no en el tuyo
 En el de quien
 En el lenguaje de quien
 Soy yo
 Si no en el tuyo
 En el de quien
 En el lenguaje de quien
 Soy yo Yo soy
 Si no en el tuyo
 En el de quien
 Soy yo
 (Si no en el tuyo)
 Soy tuya
 En el lenguaje de quien
 Soy yo no
 Soy yo no Soy tuya
 Si no en el tuyo
 Si no en el tuyo
 En el de quien

En el lenguaje de quien
 Soy yo
 Niña con las mejillas prominentes
 Ella es
 Yo soy
 Mujer con el trasero que enloquece a los hombres
 Y si no en el tuyo
 En el lenguaje de quien
 Es el hombre con los labios de luna llena
 Llevando el color de la medianoche
 Dividido por las estrellas- una sonrisa
 Si no en el tuyo
 En el de quien
 En el lenguaje de quien
 Soy yo
 Soy yo no
 Soy yo Soy tuya
 Soy yo no Soy tuya
 Soy yo Yo soy
 Si no en el tuyo
 En el de quien
 En el lenguaje de quien
 Soy yo
 Si no en el tuyo
 Hermosa

Algo similar, pero de distinta naturaleza, sucede con la traducción de “flying cheekbones” ya que mientras que el uso de la combinación de estos términos es más bien melodioso en inglés, una de sus versiones en español, “pómulos saltones”, debido a la repetición del sonido /o/, suena más dura. Otra alternativa sería, “Chica de mejillas prominentes”. La repetición del sonido /e/ ayuda a reflejar visualmente el verso original y mantiene el ritmo al hacer énfasis en un sonido en particular. En ambos casos, las opciones claramente muestran que el campo semántico de una traducción depende en gran medida de los efectos acústicos de las palabras elegidas. En su ensayo introductorio, Philip argumenta que “el poder y la amenaza del artista, poeta y escritor proviene de su habilidad para recrear las imágenes sobre las que se basa la lengua del colonizador para que las mismas palabras puedan volver a usarse de maneras alternativas y así las maneras en que la sociedad se auto-percibe puedan modificarse” (p.21). La poeta ve a la escritura como un ejercicio que permite el cuestionamiento de las arbitrariedades del lenguaje y posibilita el cambio de lo convencional. Este poema es un ejemplo de cómo códigos impuestos pueden ser manipulados para ser desmantelados. Así, los traductores de la poesía de Philip deberían embarcarse en el mismo proyecto y dejar que sus nuevos textos expongan la agenda política y lingüística de la poeta.

El canto llano de Grahn: un juego de palabras y pausas

“Slowly: a plainsong from an older woman to a younger woman”, de Grahn, de la colección *love belongs to those who do the feeling: New & Selected Poems* (2008), presenta un hablante que, en diálogo con alguien más, se describe de manera contradictoria a través de la negación, la interrogación y la acción. El texto puede ser leído como una enumeración de preguntas dubitativas, sin signo de puntuación, sobre la personalidad del hablante, sus posibilidades de auto-definición, y su conexión con el receptor. Grahn juega con la cesura, la rima, y la aliteración para lograr efectos especiales que se relacionan con el reforzamiento de significados específicos. Las acciones que se mencionan se relacionan al deseo - “wanting wanting”-, la creatividad - “writing writing” y “speaking speaking”, - y el empoderamiento, “was I not building/forming braving//was I not ruling/guiding naming”. La combinación de estrategias que tienen que ver con el aspecto fonológico de este poema es, en realidad, la mayor cuestión que cualquier traductor enseguida notará al intentar su reescritura. Veamos algunos ejemplos del juego de sonidos del poema original y su correspondiente traducción. El verso “am I not crinkled cranky poison” incluye la aliteración del sonido /cr/ y la oclusiva /p/ al final. Para mantener dicha combinación viva una opción podría ser “no soy yo arruga rareza ponzoña”, en la que, aunque la aliteración pierde el acoplamiento “cr”, el sonido “r” permanece y se combina con el sonido “p” de “ponzoña”. Otro caso similar es “am I not simple/brittle spitting”, en el que Grahn juega con los

sonidos /i/ y /t/. Una traducción posible podría ser “no soy yo simple/endeble babeante”, en la que el efecto del sonido /i/ es reemplazado por el sonido /e/ en la versión castellana. Si otras opciones fueran consideradas, como “no soy yo simple/frágil escupiendo” ó “no soy yo simple/quebradiza salivando”, la acústica original y la rima visual se perderían por completo. Otro aspecto que necesita ser considerado durante la traducción es el semántico. Por ejemplo, en este poema dos versos que requieren especial atención son “was I not over/over ridden?” ya que la poeta juega con la dilatación y la fragmentación para generar dos significados consecutivos contradictorios. Mientras que el primer verso implica la posibilidad de que el hablante sea asesinado o abatido por otro, el segundo da el prometedor mensaje sobre aquel que ha sido perdonado o salvado. No obstante, la versión castellana no permite este tipo de fragmentación con un efecto similar. Una recreación viable de este verso que se asemeja a la original sería: “no fui yo sobre/sobre seída”. Aunque el primer verso en castellano no tiene sentido en sí mismo, lo que sí ocurre en la versión en inglés, la traducción permite el juego con el suspenso en la transición y genera sorpresa en el segundo verso. El efecto se ha preservado sacrificando la independencia semántica del primer verso. Finalmente, lo que también podría complicar al traductor en este poema, por lo menos en el caso de su reescritura al castellano, es decidir si su hablante será femenino o masculino, variable que, aunque

es relevante, especialmente considerando el compromiso de Grahn con el movimiento lesbiano y las cuestiones de identidad, no está determinada de ningún modo en el original, dejándolo así abierto a distintas interpretaciones. La decisión de considerar a una hablante y receptor femeninas marca una posición ideológica explícita que debe ser considerada. Igual sería el caso si el traductor decidiera usar un hablante masculino y un receptor femenino o viceversa. Cualquiera sea el caso, es necesario considerar las implicancias de la interpretación en la lengua receptora desde el punto de vista político y cultural.

Conclusión: “Metapoesía”: recreación a través de la confrontación y la reelaboración

Este estudio ha demostrado las maneras en que Philip y Grahn experimentan con diversas elecciones semánticas y acústicas con el propósito de crear una poesía poco convencional. Esta lectura comparativa ha descrito, por un lado, cómo ambas escritoras usan la fragmentación, las imágenes sonoras, y el juego de palabras para desafiar formas conservadoras y significados estándar. Por otra parte, se han discutido distintos intentos de traducción que podrían funcionar para recrear el efecto original de los poemas en cuestión, siempre teniendo en cuenta que la dilatación y las combinaciones de palabras implican significados que deben ser preservados. Como Eco (2001) aclara, el traductor debe considerar si el “metapoema” ha mantenido, además de su sentido literal, su

sentido intrínseco que, en la mayoría de los casos, depende del significado semántico de la composición en su totalidad más que del sentido de cada una de las palabras involucradas por separado (p.8). "Meditations on the Declension of Beauty by the Girl with the Flying Cheek-bones" y "Slowly: a plainsong from an older woman to a younger woman" son dos poemas cuyo efecto puede ser realmente interpretado si sus traductores se permiten la posibilidad de una variedad de combinaciones de sonidos e imágenes para que así que sus lectores accedan a los sistemas semánticos y fonológicos originales.

Referencias

- Bandia, P. F. (January 2014). "Translocation: Translation, Migration, and the Relocation of Cultures", *Research Gate*. Disponible en: www.researchgate.net/publication/319359227_Translocation_Translation_Migration_and_the_Relocation_of_Cultures
- Bradford, L. (2013). "Generative Translation in Spicer, Gelman and Hawkey". *CLCweb Comparative Literature and Culture*. Purdue University. V. 15, Is. 6, Art. 12, pp. 2-10.
- Bradford, L. (2016) "Haunted Compositions: Ventrakl and the Growth of Georg Trakl". *Translation Review*, Volume 95, Issue 1, pp.41-54.
- Eco, U. (2001). *Experiences in Translation*. Toronto: University of Toronto Press.
- Grahn, J. (2008). *love belongs to those who do the feeling: New & Selected Poems* (1966-2006). New York: Red Hen Press.
- James, S. H. (1988). *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi.
- Mahlis, K. (2004). "A Poet of Place: An Interview with M. Nourbese Philip." *Callaloo* 27.3: 682-97. Disponible en www.jstor.org/stable/3300838.
- Philip, M. N. (1989). *She tries her tongue her silence softly breaks*. Charlottetown: Ragweed Press.

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

LA FIGURA DEL ARTISTA EN *THE BOOK OF PORTRAITURE* EN *IN & OZ*, DE STEVE TOMASULA

“THE ARTIST” IN *THE BOOK OF PORTRAITURE* AND *IN & OZ*, BY STEVE TOMASULA

Gabriela Bilevich (gabilevich@gmail.com)
Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

The Book of Portraiture e *IN & OZ* del autor estadounidense Steve Tomasula son novelas representativas de una tendencia estética que ha crecido en las últimas décadas. Estas novelas pueden ser consideradas libros-objetos de arte ya que su diseño, su tipografía particular y el color de sus páginas resaltan la tridimensionalidad del libro. En estas obras lo textual y lo paratextual se imbrican para crear un producto único, que se puebla con personajes que son artistas, desde el pintor Diego Velázquez en *The Book of Portraiture*, hasta el neófito Mecánico de *IN & OZ*.

Palabras clave: Arte – Literatura – Artista – Post-postmodernismo – siglo XXI

Abstract

The Book of Portraiture and *IN & OZ*, written by the American author Steve Tomasula, are representative novels of a growing aesthetic tendency in the last decades. These novels can be considered books-objects of art due to their graphic design, their peculiar typography and page color, therefore making the tridimensionality of the book foregrounding. In these novels the textual and the paratextual are woven as to be inseparable. So, the characters of both novels are artists, from Diego Velázquez in *The Book of Portraiture* to the neophyte Mechanic in *IN & OZ*.

Key Words: Art – Literature – Artist – Post-postmodernism– XXI Century

En las últimas décadas en los Estados Unidos han surgido novelas con características peculiares que nos permitirían repensar el género en el siglo XXI. Responden a nuevas tendencias estéticas que están tomando cuerpo a partir de autores como Steve Tomasula, Mark Danielewsky y Dave Eggers, entre otros. Son textos en los que lo visual juega un rol preponderante en la comprensión de la obra misma y demandan un modo de

leer peculiar, lo que propone nuevos desafíos al lector. Este tipo de novela propone un quiebre entre el flujo de la lectura para hacer consciente al lector de la materialidad del libro. La tecnología juega un importante papel en estos textos, no sólo en lo intratextual sino porque posibilita su impresión.

Este trabajo se propone dar cuenta de dos obras que responden a tendencias estéticas que surgen en el siglo XXI en *The Book of Portraiture* (2006) e *IN & OZ* (2003) del estadounidense Steve Tomasula. El foco

estará puesto en cualidad material de lo que podemos llamar libro-objeto, construida a partir de las contribuciones de la gráfica y la tecnología, y de la construcción de la “figura del artista” (artista plástico, músico, diseñador).

Steve Tomasula¹, quien responde a la estética y la agenda del post-posmodernismo, se destaca por ser un artista integral: escribe, diseña e interviene sus textos para crear obras únicas en las que lo visual, tanto en forma pictórica como gráfica, toma un lugar relevante que influye, para ser en ocasiones inclusive parte de, la misma textualidad de la obra. Tanto *The Book of Potraiture*² como *In & Oz* son producciones literarias únicas en las que se funden lo visual y lo textual. No es casual que en estos trabajos Tomasula trate el tema del arte y la representación y pueble su trabajo con artistas plásticos, músicos, y fotógrafos, entre otras ocupaciones relacionadas a lo estético, ya que considera que el arte es una estrategia de vida.

La materialidad del texto

Los colores, la tipografía y el diseño dan cuenta de un valor intrínseco del libro-objeto y de un vínculo estrecho entre diseño y contenido. Al respecto, Karin Littau expresa que “la forma afecta el sentido” de un texto ya que se deben tener en cuenta “su anatomía (su inscripción física en la página) y su morfología (sus cambiantes formas, que son

parte de la historia de su transmisión)” (2006, p. 50). La “forma del libro”, su tipografía, su medio de circulación (papel o electrónico), son factores que tienen efectos sobre el contenido, la interpretación y la lectura.

En el caso de *TBOP* los elementos gráficos, que incluyen diseño página, color, enmarcado de páginas, variadas fuentes tipográficas y fotografías, funcionan como una parte integral del proyecto de Tomasula, y su recurrencia y distribución no son meramente ornamentales, sino que constituyen “una capa importante de la narrativa cuyo significado solo puede ser vislumbrado cuando el lector reenfoca su atención de la superficie textual al trasfondo visual”. (Frelik, 2019)

Tomasula nos pide reconsiderar el libro como un espacio bidimensional, donde plasma la relación entre producciones textuales y visuales en el acto de “retratar”, de allí el título *TBOP*. Sus características intrínsecas demandan un lector que acepte la incomodidad de una lectura que es intervenida permanentemente por lo visual y paratextual, y que se permita reflexionar sobre la relación ineludible entre esos elementos. *TBOP* está concebido como un todo artístico para ser mirado, tocado, y leído, en ocasiones más en sintonía con la pantalla de dispositivos electrónicos que con el clásico libro de papel. Tomasula llama la atención al material en un mundo cada vez más digital inclusive en los cuerpos de sus libros (Holland, 2015, p. 44)

¹ Steve Tomasula es el autor de las novelas VAS: *An Opera in Flatland* (2002), *The Book of Potraiture* (2006), *TOC: A New-Media Novel (en formato DVD)* (2014), e *IN & OZ* (2012), además de un libro de cuentos *Once Human* (2014) y

numerosos ensayos sobre arte, literatura y medios. Es docente en la Universidad de Notre Dame, EE.UU.

² De aquí en más este título se abreviará *TBOP*

El texto intervenido visualmente tiene antecedentes en el siglo XX, tanto en épocas del modernismo como el posmodernismo, e inclusive en siglos anteriores³. La materialidad del texto es una característica habitual en esta nueva forma literaria que aquí nos compete, y aunque podemos rastrearla en textos desde el siglo XVII, en el caso de *TBOP* e *IN&OZ* es posible a partir del surgimiento de tecnología. En primer término podemos decir que la impresión⁴ de *TBOP*, y su diseño “aunque es teóricamente posible sin la ayuda del software, sería prácticamente imposible, y ciertamente prohibitivo. No son un medio nuevo pero son ciertamente productos de las tecnologías de los nuevos medios” (Banash, 2015:14) Claramente, la complejidad de los elementos paratextuales antes nombrados (diseño de página, las fuentes, los bocetos de las pinturas, y la variedad de los colores de las páginas) se presenta como una barrera infranqueable a la hora de la publicación en masa. Es imposible leer a Tomasula sin el horizonte de los hipertextos, los video juegos, las redes digitales y el bioarte, y todas las otras técnicas de representación e interpretación que estos tipos de tecnologías hacen posible. (Banash, 2015, p. 14)

Sumado a esto, la tecnología invade *TBOP* desde lo intratextual ya que Tomasula informa su texto, especialmente la sección tercera, con lenguaje binario y referencias al mundo de la tecnología, como las cámaras de vigilancia, la computación y las noticias televisadas, las nuevas técnicas de la bio-tecnología.

Por último, la lectura de estos textos-objeto, demanda un lector avezado en la estética de la interfaz que pueda dejarse llevar por la intervención de la página que describimos anteriormente. El libro-objeto que pone en evidencia la materialidad del texto está surgiendo en la órbita de la estética post-posmodernista. Inclusive cuando la edición es en forma de libro electrónico.

The Book of Portraiture

Un ejemplo de materialidad es el capítulo dos de *TBOP* que simula un manuscrito del siglo XVII de autoría de Diego Velázquez, el famoso pintor español⁵. Acompañan esta “puesta en escena” elementos paratextuales que apoyan el simulacro, como el color del papel que emula el de un manuscrito envejecido, el título del capítulo⁶, la dedicatoria al rey (en concordancia con las convenciones de la época)⁷, la estilística y la

³ Como ejemplo de un texto artístico integral Karin Littau se remite a *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentelman* texto de Laurence Sterne escrito en 1759, y comenta que en la edición de Penguin de los rasgos tipográficos y de diseño de página fueron borrados en pos de la simplificación de la edición impresa, lo que nos da la pauta de la dificultad de la impresión de estos trabajos en la era pre-tecnológica.

⁴ Lo mismo sucede con los textos de Mark Danielewsky.

⁵ El manuscrito está encabezado por el título “The [sketch] book of portraiture”/“El libro [de bocetos] de los retratos” (017) estableciendo una relación especular con el libro real que el lector tiene en sus manos.

⁶ The Book Of Portraiture by Diego de Velázquez, Painter and Courtier as Written by Himself Near the end of a Long and Distinguished Career

⁷ AL CATÓLICO REY FELIPE VI, DEFENSOR DE LA FÉ, GRAN MONARCA DE ESPAÑA Y DEL NUEVO MUNDO, QUE DIOS GUARDE EL SAGRADO BALSÓN DE CATOLICO

ortografía propias del barroco español. El texto está acompañado de ilustraciones que simulan bocetos de Velázquez que sabemos que se convertirán, con el tiempo, en obras acabadas de su autoría. Estos bocetos son apócrifos, ya que han sido dibujados por María Tomasula, esposa del escritor, quien es una artista plástica consagrada. La inclusión de bocetos y no de obras finalizadas, tiene por objeto dar al lector una sensación de ser testigo del proceso de creación de la obra de arte, y establece una cercanía con el pintor. Como ya hemos mencionado, dichas ilustraciones, así como los detalles de diseño de la página, son viables en la actualidad gracias a la intervención de la tecnología en la industria editorial.

Todo el andamiaje que sostiene la simulación del manuscrito se ve permanentemente desafiado por intervenciones en el texto de parte de una voz extra temporal, que se podría atribuir a un editor, restaurador, o traductor, que señala hojas faltantes, omisiones, o provee información histórica, entre otros comentarios. Para hacer más notorias las intervenciones, estas acotaciones, se dan sobre un fondo blanco, que representaría un cambio temporal.

Sumado a estas rupturas en la fluidez y cronología del texto, Tomasula inserta innumerables referencias anacrónicas que son guiños intertextuales para el lector avezado. En el capítulo dos, Diego Velázquez es interrogado por el tribunal de la inquisición,

quien lo acusa de “Modernista” (Tomasula, 2006, p. 064) y hereje, ya que sus obras no se corresponden con los preceptos de la iglesia. Velázquez pinta a Adán con ombligo, a Moisés sin cuernos, a Cristo crucificado con cuatro clavos, y retrata escenas del evangelio junto a figuras paganas. En este pasaje se tratan temas que van más allá de la herejía o el origen divino de la genialidad, como la factibilidad de la representación, el concepto de original y copia, la definición de arte, o la relación entre la palabra y el arte. En referencias veladas a Magritte, Duchamp y Borges, entre otros, que revelan una voz contemporánea detrás de la de Velázquez. Un juego de voces que a modo de intertextualidad replica a la pintura “Las Meninas”, centro de la narración de esta sección. Las teorías de Velázquez sobre la representación y la relación entre quién retrata y quién es retratado, el que mira y aquel que es mirado, se plasman en esta pintura que es, justamente, un tratado sobre ese tema. La creación de “Las Meninas” es un momento de quiebre en el arte occidental. Así lo asegura Foucault (1966, pp. 14-16), quien comenta sobre lo innovador de esta obra de Velázquez con respecto al rol que juega el espectador:

[...] es simple; es de pura reciprocidad: vemos un cuadro desde el cual, a su vez, nos contempla un pintor...esa sutil línea de visibilidad implica a su vez toda una compleja red de incertidumbres, de cambios y de esquivos [...] El contemplador y el contemplado se intercambian sin cesar, el

MONARCA... (*español y mayúsculas* en el original).

sujeto y el objeto, el espectador y el modelo cambian su papel hasta el infinito. [...] En el momento en que colocan al espectador en el campo de la visión, los ojos del pintor lo apresan, lo obligan a entrar en el cuadro, le asignan un lugar a la vez privilegiado y obligatorio. (Foucault, 1968, p. 15).

El lugar que se asigna al espectador habilita la reflexión sobre los límites de la representación y que "Las Meninas" captura la oscilación entre lo que el arte puede y no puede representar, sobre la propia representación, y sobre el valor de lo ausente en la obra de arte.

El gesto de Velázquez es similar al del propio Tomasula, quien nos invita a preguntarnos si lo que estamos leyendo es un libro, y/o que clase de libro es. Esta es la razón, por la cual Flore Chevailler (2015, p. 122) expresa que el diseño este libro *TBOP*, no es "transparente", y que Tomasula "disuelve los confines entre imagen y texto" para que no pasen desapercibidos.

Cada obra de autor es un retrato de sí mismo en el que se plasma su forma de ver, su arte e, implícitamente, su lector. Quizá sea el final de este capítulo el que resume el gesto de Steve Tomasula "El secreto más profundo de la pintura de retratos [...] cada retrato dice más de su creador que de su modelo; cada retrato es y solo puede ser un autorretrato; un

retrato de su espectador, su autor, un retrato del yo (*nosotros*)"⁸. (Tomasula, 2006, p. 84)

No es casual que Tomasula recurra a genios como los antes nombrados para hablar de arte. Todos son artistas de ruptura que desde distintos campos, se cuestionan la representación. Ellos le son funcionales a un juego especular que lo incluye en la misma categoría. Si al "pintar" a Velázquez, Tomasula se "pinta" a sí mismo, ¿qué figura de artista nos ofrece? ¿Quién es el Diego Velázquez de *TBOP*? Un revolucionario, arriesgado, preocupado por los límites de la representación, cuestionado por el poder institucional por su originalidad, firme en sus convicciones y seguro de sus objetivos, quien sin embargo, se sabe producto de una genealogía, como lo expresa en el texto: "Yo, al hacer mi 'San Antonio Abad y San Pablo Ermitaño'⁹, me alimenté del regalo que nos hiciera Durero, quien se alimentó del regalo de Grünewald, quien se alimentó del regalo de los monjes que escribieron la Leyenda Dorada donde estos santos están representados en palabras"¹⁰ (Tomasula, 2006, p. 71). Aquí Tomasula refiere a lo que será una constante en sus textos: la estrecha relación entre el arte y la palabra, y exalta la importancia de ésta última al considerar la palabra como el origen del arte.

⁸ "the deepest secret of portraiture...—every portrait tells more of its creator than its subject; every portrait is and can only be a self-portrait; a portrait of its viewer, its author, a portrait of the I (*nosotros*)"⁸.

⁹ El título en inglés que figura en la cita que se transcribe a continuación varía del de la obra en español. Para la traducción hemos optado por el español.

¹⁰ "I, in making my Meeting of Saint Antony Abbot and Saint Paul the Hermit, fed upon the gift bequeath'd us by Dürer who fed upon the gift of Grünewald who fed upon the gift of the monks who wrote down the Golden Legend wherein these saints are represent'd in words."

IN & OZ

IN & OZ (2003) es un largo tratado sobre lo que es el arte, así como *TBOP* lo es sobre la representación. Es un texto difícil de clasificar y queda claro en las reseñas y trabajos críticos que lo caratulan como una alegoría, una sátira, una obra de ciencia ficción, una novela posmoderna, o “una meditación sobre el arte, el diseño, la vida bajo el signo de los commodities” (Banash, 2015, p. 2).

Tomasula presenta un mundo surrealista dividido en dos ciudades: IN, una ciudad fabril, oscura y desértica, donde la polución ha provocado que la lluvia no caiga, sino que “chorree” en forma de residuos oleaginosos; y OZ brillante, moderna, donde no existe el arte fuera de su funcionalidad, ni la música salvo la música “de ascensor”, sujeta a los vaivenes del poder, el dinero, y el deseo. Los personajes de esta novela son reducidos a su ocupación, a su utilidad, a su metiere en el campo del arte, ya que todos son creadores. Así es que los habitantes de IN que encontramos en la novela son Fotógrafo, Mecánico, Compositor, Poeta/escultora, y desde OZ se suma Diseñadora.

En *IN & OZ* de 2003, Tomasula también interviene el texto con ilustraciones y paratextos, sin llegar a ser un libro-objeto artístico en sí mismo, contiene dibujos, por ejemplo de carteleras con mensajes políticos

con los que juega el autor, seis páginas que solo contienen la representación de un dólar (\$1.00), o cuatro páginas con la misma frase traducida a innumerables idiomas. En una entrevista con Pawel Frelik el autor se refiere al tema de la materialidad del texto:

[...] en *IN & OZ* y [...] en todas mis novelas, trato de borrar la línea entre las palabras y el mundo fuera de las palabras. Las palabras son abstracciones, pero también tienen forma material: los signos de dólar en *IN & OZ* [...] no son para ser leídos, sino para llamar la atención de los lectores al hecho de que el libro que tienen en sus manos es un objeto real, no un sueño; quiero escribir libros que sean objetos reales en el mundo, no una forma de escapismo del mundo. (Frelik, 2012, p. 151)¹¹

En *IN&OZ* hay una referencia al libro-objeto de arte cuando, en ocasión de su presentación, un libro de Poeta/escultora, que aparentemente estaba en blanco (en consonancia con la ideología anti-arte del grupo) se describe de la siguiente forma:

Pero el libro no estaba en blanco para nada. Cuando lo abrió, poemas visuales brotaron de él: tarjetas de garantía, planos; un diagrama de alambre doblado en un domo geodésico del tamaño de una caja: un libro de poesía que era una escultura, o una escultura en forma de un libro que era poesía? (Tomasula, 2003, p. 124)¹²

¹¹ [...] in *IN & OZ* [...] and [...] in all my novels , I try to blur the line between words and the world outside the words . Words are abstractions , but they also have material form : all the dollar signs in *IN & OZ* , or the pages of genetic code in *VAS* , are meant less to be read than to call readers ' attention to the fact that the book they are holding in their

hands is a real object , not a dream ; I want to write books that are real objects in the world , not a form of escapism from the world .

¹² “But the book wasn't blank at all. When he opened it up, visual poems poured out: warranty cards, blueprints; a wiring-harness diagram folded out into a geodesic dome the size of a breadbox: a

Los artistas que habitan IN son vanguardistas, rupturistas y anti-mercantilistas, presentan argumentos apoyando el arte anti-realista, que consideran “una alternativa solipsística al arte tradicional” (Holland, 2015, p. 31). Las fotografías de Fotógrafo, que solo existen en su cabeza, la música silente de Compositor, y el automóvil que convierte Mecánico en un objeto artístico, y por lo tanto debe ser arrastrado por las calles de IN son argumentos a favor del arte anti-mercantilista. Su forma de resistencia al capitalismo de OZ explica Fotógrafo, hará su trabajo más significativo.

El personaje más prominente en *IN & OZ* es Mecánico, personaje alegórico que representa el mundo del trabajo, cuya vocación surge de una epifanía mientras repara el motor de un automóvil, al que despoja de toda utilidad y convierte en una obra de arte. Su contraparte es una diseñadora de automóviles de OZ, para quien el valor estético de sus diseños se corresponde con su valor de mercado.

Fotógrafo, es el vocero del grupo de artistas de IN, además del maestro que guía a Mecánico en el mundo del arte y le enseña la primera lección para convertirse en un artista “comprometerse con una franqueza de tal intensidad que puedas triunfar gloriosamente— o fracasar tan trágicamente que tu fracaso será tan legendario como un triunfo— el destino inevitable de un mortal que desafía a

los dioses”,¹³ (Tomasula, 2006, p. 132) lo alienta a compartir su arte con otros aunque sea incomprendido, ya que enuncia que la verdad artística que no se comparte es solamente una alucinación. Fotógrafo le aconseja a Mecánico trabajar donde vive, o sea, en su propio cerebro, ya que la mente humana es la creadora de todo arte. Es aquí cuando, como hemos comentado anteriormente, el relato se interrumpe con cuatro páginas con la frase “vive donde trabajas” repetida en una centena de idiomas con diferentes tipografías, lo interrumpe la lectura fluida y vuelve al lector a la materialidad del texto.

Para finalizar, el gesto artístico de Tomasula es establecer una relación especular que se proyecta infinitas veces en sus obras artístico-literarias y otras que hablan de la relación entre el arte y la palabra, y proyectar en cada personaje-artista, una parte de él mismo. O sea, repetir la mecánica Velazquiana una y otra vez, y comprometerse con la innovación en el arte. Como dice el propio Steve Tomasula en *IN & OZ*, “Tu arte, tu vida, tu amor, no son lugares para ser tímido”.

Referencias

Banash, D. (Ed.) (2015). *Steve Tomasula: The Art and Science of New Media Fiction*. London: Bloomsbury Academics.

book of poetry that was a sculpture, or a sculpture in the form of a book that was poetry?”.

¹³ “ to resolve yourself to an earnestness of such intensity that you will succeed gloriously — or fail so tragically that your failure will become as

legendary as success — the inevitable fate of a mortal who challenges the gods.”

- Barrett, M. (Febrero, 2018) "Seeing the Novel in the 21st Century". Electronic Book Review Web. Disponible en <https://electronicbookreview.com/essay/seeing-the-novel-in-the-21st-century/>.
- Chevallier, F. (2015). "Literary Archeologies in Steve Tomasula's *The Book of Portraiture*". En D. Banash (Ed.), *Steve Tomasula: The Art and Science of New Media Fiction*, (pp.117-132). London: Bloomsbury Academic.
- Foucault, M. (2002). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Frelik, P. (2013). "Reading the Background: The Textual and the Visual in Steve Tomasula's *The Book of Portraiture*". Web. *Sillages critiques*. Disponible en <https://journals.openedition.org/sillagescritiques/3582>.
- Frelik, P. (2012). Talk with Steve Tomasula. *IN & OZ*, apéndice. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hayles, K. (2015). "Beyond Human Scale: Steve Tomasula's *The Book of Portraiture*." En D. Banash (Ed.), *Steve Tomasula: The Art and Science of New Media Fiction*, (pp. 133-146). London: Bloomsbury Academic.
- Holland, Mary K. (2015). "The Work of Art after the Mechanical Age: Materiality, Narrative, and the Real Work of Steve Tomasula". En D. Banash (Ed.), *Steve Tomasula: The Art and Science of New Media Fiction*, (pp. 27-50). London: Bloomsbury Academic.
- Littau, K. (2006). *Teorías de la Lectura. Libros, cuerpos y bibliomanía*. Buenos Aires: Manantial.
- Tomasula, Steve (1996). "Three Axioms for projecting a line (or why it will continue to be hard to write a title sans slashes or parentheses)". Web. *The review of contemporary fiction*. Vol. 16, no. 1, *The future of fiction*. Disponible en <https://www.worldcat.org/title/review-of-contemporary-fiction-vol-16-no-1-the-future-of-fiction/oclc/222910886>
- Tomasula, Steve (2006). *The Book of Portraiture*. Talahassee: FC2 Press.
- Tomasula, S. (2012). *In & Oz* (2003). Chicago: The University of Chicago Press.

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

LOS ASESINOS DE HEMINGWAY: EL PROBLEMA DE LA ADAPTACIÓN HOLLYWOODENSE DE LA NARRATIVA DE ERNEST HEMINGWAY

HEMINGWAY'S KILLERS: THE PROBLEM OF HOLLYWOOD'S ADAPTATIONS OF ERNEST HEMINGWAY'S FICTION

Marcelo Burello (margbur@gmail.com)
Universidad de Buenos Aires

Resumen

En el mundo globalizado, la creciente necesidad de interpretar productos transmediales choca con la relación asimétrica y asincrónica entre la literatura y el teatro, por un lado, y el cine, por el otro. En este trabajo tomamos la obra narrativa de Ernest Hemingway y sus adaptaciones hollywoodenses como caso testigo de algunos aspectos a considerar en las problemáticas comparaciones de este tipo.

Palabras clave: Ernest Hemingway; adaptación cinematográfica; transmedialidad

Abstract

In the global world, the growing need to understand transmedial works collides with the asymmetrical and asynchronous relation between literature and drama, on the one hand, and film, on the other. In this paper we take Ernest Hemingway's fiction and its Hollywood adaptations as a leading case of some aspects to be considered in troublesome comparisons of this type.

Key words: Ernest Hemingway; film adaptation; transmedia

Muchas de las obras de Hemingway han sido adaptadas como guiones cinematográficos, pero prácticamente ninguna de las películas ha superado la mediocridad; ninguna de ellas alcanzó la altura que merecía la categoría literaria de Hemingway. (Burgess, 1985, p.190)

I
Nuestro título *no* es incorrecto: no faltan comillas, bastardillas o una coma. En principio queremos hablar de las versiones cinematográficas del relato *Los asesinos* (*The killers*, 1927) de Ernest Hemingway realizadas en Hollywood, sí, pero también de otras así llamadas *adaptaciones* de obras del autor, y esto con el propósito de señalar desencuentros, tergiversaciones, y de hecho

fallas y yerros que signan toda esa larga lista de producciones, que pronto cumplirá un siglo (la primera data de 1932: *Farewell to arms*, dirigida por Frank Borzage). Nos alienta un ánimo provocador, si se quiere, o en todo caso denunciador, pero más allá de analizar someramente algunos aspectos de los respectivos filmes, creemos que en ciertas ocasiones una obra literaria puede comprenderse mejor cuando se la ve, *ex negativo*, en el espejo deformante de la mayor industria audiovisual a escala mundial. Por eso nos referiremos aquí a quienes asesinaron –figurativamente, por supuesto– a Hemingway, o mejor dicho, a su narrativa:

productores, realizadores, guionistas, montajistas y -¿por qué no?- también intérpretes que saquearon sus textos y arrojaron al celuloide un cúmulo de obras más o menos prescindibles, casi sin interés propiamente hemingwayano.

En este sentido, cabe reconocer que acaso Hemingway fue un poco más perjudicado que muchos de sus colegas, sobre todo si se considera que su obra, dado su estilo nutrido en el periodismo, con abundancia de acciones físicas, diálogos, escenarios espectaculares, grandes pasiones e ideales en pugna, etc.,¹ parecería en principio más adaptable –si cabe la expresión- que otras, más experimentales (como la de William Faulkner... quien de hecho lo adaptó a la pantalla en una ocasión²).³ Además, y por mucho que le pesara al propio autor, que dejó impresiones negativas sobre prácticamente toda la docena de filmes basados en sus textos que se hicieron durante su vida,⁴ es evidente que hubo un *feedback* del cine sobre su propia obra, que no por casualidad surgió cuando el lenguaje cinematográfico alcanzó su madurez.⁵ De modo que la gran discrepancia entre los textos de Hemingway y sus versiones fílmicas posee una calidad casi

paradigmática, potencialmente rica de analizar, y quizá lo único que permite entender un poco el abismo en términos de logro estético sea el aspecto del género literario –y la consecuente dimensión- de sus textos: Hemingway solo escribió un drama (*The Fifth Column*) y escasa narrativa de mediana extensión (*Torrents of Spring*, *The Old Man and the Sea*), y esos son justamente los dos formatos que mejor se avienen a una pretendida adaptación fiel, en tanto por lo general no requieren mayores agregados o mutilaciones.

Antes de avanzar, sin embargo, valga una pertinente aclaración epistemológica: el enfrentar el problema de la *transmedialidad*, como lo supone el pasaje de un hipotexto literario a un hipertexto audiovisual, hay que evitar la tentación de hacer comparaciones lineales entre una y otra obra.⁶ La mente humana trabaja en forma muy distinta en la recepción de un texto y la de un filme; una es conceptual, y la otra es sensorial. Por ende, si uno juzga el segundo producto en función del primero, no debe olvidar que a éste lo califican rasgos intrínsecos; no se hace un filme adaptado sobre un libro para que el espectador lea el libro y vea el filme a la vez,

¹ Los especialistas suelen remitir más al manual de estilo del *Kansas City Star* y otros periódicos donde el escritor se formó que a escritores leídos y admirados por él.

² Faulkner fue coautor de la adaptación de *To have and have not* (1944), Howard Hawks.

³ No parece opinar así C.-E. Magny en su clásico estudio, sin embargo: Hemingway es el menos mencionado de los autores en su cómputo de las influencias entre literatura norteamericana y cine. V. Magny, 1972, *passim*.

⁴ Salvo *The killers* (1946), que aceptó ver en más de una ocasión (y de que de hecho en 2008

ingresó al *National Film Registry* por su “valor cultural, histórico y estético”).

⁵ Gene Phillips (1980, p. 131) señala que el autor necesitaba descalificar las películas basadas en sus obras para prestigiar, por contrapeso, su estatuto literario. Eso no implica que despreciara el séptimo arte en sí, y mucho menos los enormes réditos que le proporcionaban las adaptaciones, como bien lo destaca Jividen (2013, pp. 76-79).

⁶ La advertencia, ya planteada por el pionero de los estudios de adaptación cinematográfica, sigue siendo tristemente necesaria. Cfr. Bluestone, 1961, pp. 5-6.

sino, como mucho, para que el espectador recuerde el goce que le produjo el libro al ver el filme y se sienta así promovido a un nuevo disfrute, aunque esta vez de un producto independiente. En definitiva, es el público el que conecta la experiencia de la lectura con la de la percepción audiovisual, por más que haya pasado largo tiempo entre ambas y que la mente actúe en forma muy distinta; advirtamos de paso que, siquiera tendencialmente, quien juzga el cine desde la literatura suele adoptar una actitud evaluativa (por lo general, negativa respecto del séptimo arte, como lo grafica nuestro epígrafe), y quien procede al revés, una actitud descriptiva. En general, el trillado dictamen de que el libro era mejor es la constatación de una diferencia insalvable que se quisiera fácil de superar. Bastará con recordar que no se trata de una relación intertextual, en todo caso, sino *intermedial*, o mejor aún, *transmedial*, en tanto el texto literario se transforma finalmente en un producto cinematográfico audiovisual, pasando por la instancia del guión (que sigue siendo un texto, sí, aunque con puro valor indicativo).

II

Hasta hoy existen dos versiones fílmicas hollywoodenses del cuento *Los asesinos*.⁷ Ambas son homónimas, y fueron sucesivamente realizadas en 1946 (dirigida por Robert Siodmak y con guión de Anthony

Vieller, aunque se sabe que colaboraron otros talentos no acreditados, como nada menos que John Huston), y en 1964 (dirigida por Donald Siegel y con guión de Gene L. Coon).⁸ La primera, que es básicamente un desarrollo inflacionario de lo que el relato sugiere como germen y sólo lo utiliza en los primeros diez minutos, renuncia a recoger todo el material textual disponible en aras de un argumento que desborda por mucho al relato: en el fragmento que sí se basa en el texto se han suprimido las escenas en las que Nick dialoga con la encargada de la pensión y el último diálogo, entre el joven y el barman George, que para la historia de Hemingway es esencial, pues funciona como un corolario casi metafísico sobre el destino personal (acercándose mucho a las *epifanías* literarias de su colega y amigo James Joyce). La segunda versión fílmica ya no guarda prácticamente relación alguna con el hipotexto original, más allá de la idea de que dos asesinos matan por contrato a alguien que no se resiste, y en todo caso hace algunas alusiones puntuales (el atraco y la traición a la hora de repartir el botín, por caso) al filme de Siodmak, entre tanto devenido clásico menor; es evidente que en los años sesenta el solo nombre del escritor ya prestigiaba a una película (Hemingway había obtenido el Premio Pulitzer en 1953 y el Nobel de Literatura en 1954, transformándose en una referencia consagrada), y por eso se lo

⁷ Para un comentario sobre ambas adaptaciones, cfr. Phillips, 1980, cap. 5.

⁸ Cabe mencionar, fuera de nuestro corpus, el cortometraje que en 1958 dirigieran Andrei

Tarkovsky y otros dos compañeros de la academia de cine de Moscú, supervisados por Mikhail Romm.

reconoce en las acreditaciones legales como base del guión, si bien su *short story* poco y nada tiene que ver con la trama de este filme. En todo caso, no puede sorprender a nadie que a principios de los años sesenta Hollywood acometiera una *remake* de *Los asesinos*, pero sí desconcierta el uso tan parcial del mundo hemingwayano, utilizado como pobre excusa publicitaria. En esta segunda versión, de hecho, el relato ha sido borrado por completo, en vez de ser más recuperado que en la primera: Nick Adams ya ni siquiera es un personaje secundario, sino inexistente, y nada impide pensar que el guionista ni siquiera leyó el texto, contentándose con ver el filme previo.

Como es sabido, la adaptación fílmica de un relato breve supone fatídicamente que se hará uso de la expansión del texto. La diestra aplicación hemingwayana de la denominada técnica del iceberg (mostrar algo cuyo trasfondo permanece oculto pero activo)⁹ alienta y casi obliga al guionista de turno a buscar todos los indicios posibles y traerlos a la luz, desarrollándolos; algo con lo que se pierde misterio y sugestividad, claro, pero se gana dilatación. Como expansión del hipotexto, las versiones de *Los asesinos* muestran las típicas conquistas y pérdidas que se dan siempre en este proceso y no constituyen un caso excepcional; los

respectivos guionistas explotaron lo dado e inventaron lo nuevo en la medida de sus posibilidades artísticas y económicas. Lo más interesante aquí, en todo caso, es ver los efectos del proceso de endocodificación genérica, o como proponemos llamarlo nosotros, de *entramado genérico (genre emplotment)* al que el cuento fue sometido.¹⁰ Pues el género cinematográfico es el factor crucial para comprender el cine de Hollywood, y es palmario que estas dos películas estadounidenses enmarcan la historia mayormente en el género conocido como *film noir*,¹¹ lo que supone algunos datos básicos: desde la ambientación (iluminación contrastada, sitios estrechos y clandestinos, locaciones nocturnas) hasta el elenco (presencia de personajes como la *femme fatale*, el traidor, la policía como torpe institución ancilar, etc.). Pero en ninguno de ellos dicho subgénero aparece en forma pura (cosa infrecuente, dicho sea de paso), sino “contaminado” por otros cercanos, tales como el policial de enigma o el *thriller*: la primera versión es ante todo una larga investigación, llena de giros, en la que el agente de seguros actúa como detective racional, y la segunda se abre y se cierra con un tiroteo sangriento, y en medio contiene muchas escenas de acción y de violencia, siempre a plena luz del día y en ambientes que nada tienen que ver con el

⁹ La teoría fue oportunamente descripta por el autor al menos en dos obras no ficcionales: *Death in the Afternoon* y la póstuma *A Moveable Feast*.

¹⁰ No confundir con lo que en la jerga técnica se conoce como *generificación*, un proceso más amplio por el cual todos los elementos del filme –y no solo el argumento– se ajustan a un molde preexistente.

¹¹ Este género tomó su carta de ciudadanía en los años cuarenta, pero ya se insinuaba a principios de los treinta en el cine de *gangsters*. El nombre tardío que adoptó fue un trasplante del *roman noir*, el subgénero policial francés. Cfr. al respecto Altman, 2000, pp. 92-93. Para la historia global y la “filosofía” del subgénero, cfr. Esquenazi, 2018.

típico escenario del mundo del crimen (a lo que casualmente alude el rimbombante título en español: *Código del hampa*).

Si bien Hemingway no parecería un autor ideal para inspirar historias del tipo *noir*: sus heroínas no son *femmes fatales*, sus héroes no son moralmente ambiguos,¹² el ambiente urbano es limitado y pocas páginas transcurren en Estados Unidos (territorio privilegiado para ese subgénero). Pero el productor que hacia 1945 tomó en sus manos el proyecto de adaptar *The Killers*, Mark Hellinger, era un destacado crítico teatral y cronista policial devenido productor de la Warner (empresa con la que se había enemistado, como casi todo el mundo), y sin duda consideró que el cine de *gangsters* estaba acabado (Al Capone estaba en Alcatraz y la denominada *ley seca* había sido derogada) y que se imponía el nuevo formato *noir*, configurado por el magistral film *Double Indemnity* (1944) de Billy Wilder; en 1944, además, la adaptación de *To have and have not* (1944) había tenido buena repercusión en las taquillas. A la nueva fórmula *noir*, los guionistas parecen haber agregado: valerse del texto casi íntegro como disparador inicial - con perdón de la ironía- para apelar a la expansión de tipo despliegue, en vez de la del relleno de intersticios; y reutilizar *mutatis mutandis* la llamativa estructura fijada poco antes por *Citizen Kane* (1941), a base de *flash-backs* perspectivizados que desembocan en una recuperación final.

La segunda versión también suscribe al formato *noir*, e incluso lo subraya (la rubia Angie Dickinson sustituye a la morocha Ava Gardner y Lee Marvin es un arquetípico *hitman*), pero con un radical cambio de focalización: el punto de vista es aquí el de los asesinos, que indagan sobre la víctima a quien tan fácilmente mataron. De nuevo el relato fuente es un trampolín para la libre invención, sólo que con el desplazamiento de la perspectiva crea una distancia ya infranqueable: si en el film del año 46 la historia está focalizada desde un tercero, el agente de seguros (un ingenioso sustituto del detective clásico, que se solidariza –por así decirlo- con Nick Adams, y por extensión con el personaje del *sueco*), aquí está enfocada desde los antagonistas, lo que en última instancia legitima más el título original, pero transforma el film en una cacería y por ende lo acerca al *thriller*, despojando a la historia, además, de toda posición moral o connotación filosófica. La presencia de Ronald Reagan como jefe de una banda de delincuentes, a lo sumo, puede haberle conferido un carácter incómodamente premonitorio...

III

En la crítica actual campea la sospecha de que Hemingway ha perdido público y ha dejado de ser un autor leído (ej.: “¿Por qué es importante leer hoy a H?” [Sigal, 2013]). Entre otros motivos, quizá principalmente, lo haya dañado mucho el cine que se proclamó

¹² Esquenazi (2018, *passim*) insiste –quizás con demasiado reduccionismo- en que la escena

determinante del subgénero consiste en el encuentro entre una *femme fatale* y un *weak guy*.

basado en sus libros. Las súper producciones edulcoradas y románticoides (como las dos versiones de *A Farewell to Arms*), los policiales y dramas de intriga sin mayor sustancia (las versiones de *The Killers* y *To have and have not*), y las películas técnicamente fallidas que pretendieron combinar el espectáculo de la naturaleza y el turismo (*The sun also rises*, *Snows of Killimanjaro*, *The old man and the sea*¹³) dejaron su nombre ligado a un estándar bajo - o a lo sumo mediano- de calidad argumental. Y como si todo esto fuera poco, la que el propio autor reconociera como su peor novela,¹⁴ *To have and have not*, no fue llevada a la pantalla una ni dos veces, sino tres (!), por una triste y sugestiva ironía del destino. Pueden recordarse las apariciones estelares de Gary Cooper y Gregory Peck, del lado masculino, y de Ingrid Bergman y Ava Gardner, del lado femenino, y pueden recordarse los exóticos paisajes africanos y las estampas de las bellas ciudades de Europa, pero prácticamente nadie recuerda una línea de diálogo consumada o una escena magistral en alguna de esas películas. Con Hemingway, al parecer, se cumplió aquella vieja regla hitchcockiana de que cuanto mejor es un libro, peor será el filme adaptado sobre él. (Con el tiempo, como triste compensación,

Hemingway devino más un personaje en sí mismo que una obra, gracias a su polémica reputación: se lo biografiza antes de visitar sus textos...¹⁵)

Especulemos sumariamente, para concluir, acerca de los motivos de la marcada asimetría ya no entre las calidades inmanentes de los libros de Hemingway y los filmes basados en ellos, lo que supondría pecar de ingenua linealidad, sino entre el enorme disfrute que los lectores extrajeron de los primeros y el discreto y endeble placer que los espectadores sonsacaron de los segundos. Para empezar, tengamos presente que Hollywood acude por regla a un escritor renombrado ante todo para que este transfiera su capital simbólico al producto cinematográfico; los filmes son costosos e invertir largas sumas en *copyright* es un gran riesgo inicial.¹⁶ Este condicionante ha hecho que el sistema de los grandes estudios diseñara estrategias para darle un presunto realce –o nivel, si se quiere- fílmico al material literario, que en su estado original no es más que una vaga promesa de éxito. Identifiquemos las dos más importantes, siendo la segunda la menos conocida y por lo tanto aquella sobre la que hemos querido advertir aquí. Por un lado, con un criterio mayormente visual, se trata de *estetizar* un

¹³ El propio director, John Sturges, confesó sobre esta última que se trataba de su “película más torpe”. Irónicamente, fue el filme basado en una de sus obras en el que más se involucró Hemingway como asesor y consejero, pese a su postrera decepción.

¹⁴ La anécdota fue referida repetidas veces por Howard Hawks. Para la misma y un análisis de la adaptación, cfr. Chion, 1992, pp. 26-41.

¹⁵ Este presupuesto opera a lo largo de todo el estudio de Grissom, 2014.

¹⁶ Hemingway se destacó, además, por las ganancias que amasó gracias a la industria cinematográfica. En 1940, por ejemplo, batió récords al vender los derechos de adaptación de *For whom the bell tolls* incluso antes de que la novela fuese publicada (algo que desde entonces se ha vuelto costumbre).

texto ilustrándolo con grandes estrellas y vistosos decorados; puesto en una ecuación, el concepto se resumiría en: *stars + locations*. Por otro, en términos más argumentales, se busca *entramarlo* según los rasgos de algún género reconocible y vigente (incluyendo las formas del drama), de modo que los distribuidores, los críticos y los espectadores sepan de antemano cómo recibirlo, consumirlo, y al cabo evaluarlo. Asediados por estas crematísticas pretensiones de conferirles grandeza espectacular e inteligibilidad tranquilizadora a cualquier precio, los textos del nativo de Oak Park habrían caído víctimas, ¡ay!, de un mecanismo de apropiación transmedial que borró sus virtudes y acrecentó sus defectos, cuando no añadió nuevos. En suma, el *star-system* obliga a que guionistas, directores y montajistas deban hacer permanentes concesiones a la hora de contar una historia, así como la grandiosidad de los decorados y la fogosidad de los personajes son tentadoras -y hasta adictivas- para un productor que dispone de un gran presupuesto, pero en un nivel aún más sutil está el problema de la etiqueta genérica. Todos estos factores hacen a un complejo procesamiento de un texto literario a la hora de transponerlo al lenguaje audiovisual, y sería necio endilgarle toda la responsabilidad al guionista y al director.

Para nuestro autor, dejando de lado unos tempranos problemas legales no por sus obras, sino por los títulos de sus obras (!),¹⁷ el inicio de este *procesamiento* de su literatura se dio en 1932, con su reciente novela *A farewell to arms*, y de una manera mediada: el veterano de la I^oGM Laurence Stallings, también escritor, la había adaptado al teatro en 1930, simplificando algunas cosas y enfatizando la denuncia de la guerra, y los guionistas de la versión fílmica se valieron tanto de esa pre-adaptación teatral como de la novela en sí para la versión que la Paramount estrenaría –con relativo éxito- en 1932.¹⁸ El producto final fue un fastuoso melodrama que acaba con una muerte de amor a lo *Tristán e Isolda* (incluyendo una tosca versión de la partitura wagneriana), bastante lejos del texto fuente; incluso, por presión del *happy ending*, existía una versión alternativa en la que la heroína no moría y se dejaba a criterio del exhibidor cuál versión proyectar. Y la cosa no mejoró con el tiempo... El saqueo de las historias de su *alter ego* y héroe por antonomasia Nick Adams¹⁹ –una rica tradición estadounidense en la que Hemingway intermedia entre Mark Twain y Salinger- se siguió perpetrando, siempre sin una adecuada percepción de los detalles cruciales; pese a que llegó a cobrar los derechos de la adaptación, el suicida Hemingway se salvó de

¹⁷ En 1930, cuando el estudio Fox lanzó el filme de John Ford *Men without Women*, una pionera película de submarinos, Hemingway hizo una demanda y recibió un pago de cortesía.

¹⁸ Ambos eran integrales escritores al servicio de Hollywood: el irlandés B. Glazer venía de guionar

Mata Hari, y O. Garrett había coguionado una muy libre versión de *Moby Dick*.

¹⁹ En Estados Unidos el *Viejo Nick* vale por el Diablo, y en el apellido Adams está Adán, el primer hombre: con ello quería dar a entender el autor que se trataba de un carácter sumamente complejo.

ver *Hemingway's Adventures of a Young Man* (1962).

Como cierre, tomemos -casi al azar- *Under my Skin* (1950), dirigida por J. Negulesco y guionada por Casey Robinson (responsable de otras adaptaciones de Hemingway a la pantalla grande). Ya el afiche publicitario menciona a Hemingway no una, sino dos veces: arriba y abajo, y en la primera ocasión se describe al filme como *That ¡HEMINGWAY wallop! (¡Ese golpazo de HEMINGWAY!)*. Es evidente la explotación del solo nombre del autor, pero asimismo asoman otros factores: James Garfield ofrece su típica función de galán recio²⁰ y el relato es una excusa para pasear al espectador por la campiña italiana y sobre todo, por París (ciudad fetiche de Hollywood).²¹ Y cuando se compara la película con el cuento original, con todas las prevenciones del caso, resulta muy discutible la decisión de que el niño protagonista sea tan inocente (es el personaje femenino, inventado *ad hoc* para agregar un aditamento de belleza femenina, y francesa, el que comprende el sacrificio final del padre). Uno no puede dejar de preguntarse, finalmente, para qué adquirir los caros derechos de un texto del que por imposiciones comerciales, desvíos estéticos y, a fin de cuentas, traición ideológica, al final no queda casi nada. ¿La respuesta no está en

la doble mención de Hemingway que se hacía en el afiche?

Referencias

- Altman, Rick (2000). *Los géneros cinematográficos*. Trad. C. Roche Suárez. Barcelona: Paidós.
- Bluestone, George (1961). *Novels Into Films*. Baltimore: Johns Hopkins Press.
- Burgess, Anthony (1985). *Hemingway*. Trad. M. I. Merino. Salvat: Barcelona.
- Chion, Michel (1992). *¿Cómo se escribe un guión?* Trad. D. Jiménez Plaza. Madrid: Cátedra.
- Esquenazi, Jean-Pierre (2018). *El film noir*. Trad. de C. Schilling. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Grissom, Candace (2014). *Fitzgerald and Hemingway on Film. A Critical Study of the Adaptations, 1924-2013*. Jefferson, N.C.: McFarland.
- Jividen, Jill (2013). "Cinema and Adaptations", en *Ernest Hemingway in Context*. Ed. D. A. Modellmog y S. del Gizzo. Cambridge. Cambridge University Press, pp. 76-85.
- Kazin, Alfred (1987). "Hemingway, el pintor", en *Una procesión. Cien años de literatura norteamericana*. Trad. J. J. Utrilla. México DF: FCE, pp. 426-444.

²⁰ Edmund Wilson (1983, p. 417) observa que los héroes de Hemingway triunfan en lo moral y fracasan en lo físico. Sin embargo, ilustrar la narrativa de Hemingway con *playboys* y *tough guys* traía aparejado un problema: no se los podía ver caer heridos o derrotados, salvo al servicio de un gran sacrificio. Los desaciertos de *casting* han sido profusos en nuestro caso de estudio.

²¹ La suntuosidad paisajística con que se adornó los textos del autor poco tiene que ver con su captación sublime de los contextos tanto salvajes como urbanos, que Alfred Kazin (1987) supo describir con precisión. En los filmes, elefantes y peces espada, plazas de toros españolas y boulevares parisinos propenden a ser datos ornamentales, sin resonancias simbólicas.

Magny, Claude-Edmonde. *La era de la novela norteamericana* (1972). Trad. de S. Tri. Buenos Aires: Juan Goyanarte.

Phillips, Gene D. (1980). *Hemingway and Film*. New York: Frederick Ungar Publishing. [En español: *Hemingway y el cine*. 1982. Trad. A. Bárcena. México DF: EDAMEX.]

Sigal, C. (2013). *Hemingway Lives! Why Reading Ernest Hemingway Matters Today*. New York: OR Books.

Wilson, Edmund (1983). "Hemingway: Gauge of Morale", en *The Portable Edmund Wilson*. Ed. L. M. Dabney. New York: Viking Penguin Inc.

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

DE POETAS Y POÉTICAS: EDGAR LEE MASTERS Y CESARE PAVESE

POETS AND POETICS: EDGAR LEE MASTERS AND CESARE PAVESE

Hebe Silvana Castaño (hebe_cast@yahoo.com.ar)
Universidad Nacional del Comahue

Resumen

Para los lectores y los escritores, la literatura es un jardín de senderos que se bifurcan y, mucho más aún, que se entrecruzan y ponen en diálogo espacios, tiempos, existencias y voces. Éste es el caso de Edgar Lee Masters y Cesare Pavese.

Como es sabido, el escritor piamontés fue una pieza fundamental en la introducción y difusión de la literatura norteamericana en la Italia de los años '30. Entre los numerosos ensayos que le dedicó a esa literatura, hay tres de ellos en los que se centró especialmente en Edgar Lee Masters, quien era casi un desconocido por entonces. El autor de *Lavorare stanca*, como operador editorial central de la Einaudi, facilitó que la *Antología de Spoon River* fuera traducida al italiano y publicada por esa importante casa editorial.

Pero, más allá de todas estas cuestiones, Masters fue un poeta en el que Pavese reparó no sólo porque había puntos de contacto entre ambos y porque admiraba en el estadounidense cómo había logrado construir los personajes de la *Antología de Spoon River*, sino también porque al hablar de otro hablaba de sí mismo, de sus intereses vinculados a temas tan centrales para él como eran el tiempo, la muerte y el destino.

En este breve ensayo nos proponemos, por un lado, analizar cuáles son esos aspectos literarios relevantes que Pavese buscó señalar en la obra de Masters y, por otro, ponerlos en relación con sus inquietudes artísticas y personales.

Palabras Clave: escritor; lector; poéticas; arte; vida

Abstract

For readers and writers, literature is a garden of paths which bifurcate, and even more, which crisscross and put into dialogue spaces, times, existences and voices. This is the case of Edgar Lee Masters and Cesare Pavese.

As it is widely known, the Piedmontese writer was a fundamental piece in the introduction and diffusion of American literature in Italy in the '30s. Among the many essays that the writer dedicated to literature, there are three of them in which he focused especially on Edgar Lee Masters, who was almost unknown at the time. The author of *Lavorare stanca*, as the central editor operator of Einaudi publishing, eased off the *Spoon River Anthology* to be translated into Italian and be published by that major publishing house.

But, beyond these matters, Masters was a poet in which Pavese got interested in not only because of their points of contact and how much he admired the way Masters had managed to build the characters of the *Spoon River anthology*, but also because specially when talking about others, Masters talked about himself, and his interests in relation to central themes for him such as time, death and destiny.

In this brief essay we intend, on one hand, to analyze which those literary aspects are that Pavese sought to point out in Masters' work, and on the other hand, to put them in relation to their artistic and personal concerns.

Key words: writer; reader; poetics; art; life

Para los lectores y los escritores, la literatura tal vez se asemeja a un jardín de senderos que se bifurcan o, mucho más aún, que se

entrecruzan y ponen en diálogo espacios, tiempos, existencias y voces. Éste es el caso de dos escritores en apariencia tan distantes como son Edgar Lee Masters y Cesare

Pavese. Pero, afortunadamente, esa lejanía no es tal, sino más bien todo lo contrario.

A ciento cincuenta años del nacimiento de Masters y un poco menos de setenta de la desaparición de ambos escritores, producida en 1950, me parece oportuno recuperar los aspectos más sobresalientes de una obra, *la Antología de Spoon River*, y de dos autores, uno que la escribió y otro que la leyó con un océano real de por medio y otro pleno de inquietudes literarias.

Edgar Lee Masters y su *Antología de Spoon River*

Edgar Lee Masters (1868-1950) fue parte junto con Carl Sandburg entre otros, del llamado Renacimiento de Chicago, un conocido período de auge de la literatura estadounidense del medio oeste. Ese espacio se constituyó en el elegido para dar rienda suelta a su imaginación, la cual se nutriría, como suele ocurrir a menudo, de las experiencias vividas por el autor en los años de su infancia, un modo también de “combinar su imaginación con las vidas de las fieles almas” que había conocido en su juventud, como Masters declaró en una oportunidad.

Abogado de profesión, defensor por lo general de las causas perdidas de los pobres y sin voz, Masters se dedicó por un tiempo a las obligaciones laborales que le imponía su vida en los laberintos de la justicia, alternando con la escritura de poemas, obras de teatro y ensayos. Usó el seudónimo de Dexter Wallace para publicar sus primeros escritos, temeroso tal vez de que la seriedad a la que debía convocar su nombre, vinculado a los

tribunales, se viera menguada por el oficio de poeta.

No fue hasta el año 1914 en que se le ocurrió la idea de escribir las historias de distintas personas inspirándose en las vidas de algunas que había conocido en el pasado en Lewistown y Petersburg, pequeñas ciudades del estado de Illinois. Ya en 1906 había pensado pintar “el macrocosmos describiendo el microcosmos” y ahora, varios años después, casi como bajo los efectos de una iluminación inesperada, se daba cuenta de que aquella idea funcionaría, comprendía que el proyecto podía atreverse a más, intentando no sólo hacer hablar a un personaje sino poniéndolo en una relación dialógica con otro, entrelazar sus destinos “ofreciéndoles así a ambas almas incomprendidas la posibilidad de ser pesadas justamente”. Fue así que en un día de aquel 1914 los primeros poemas-monólogos de Lee Masters vieron la luz. “La colina”, poema con el que comienza la *Antología*, y otros dos o tres más surgieron casi de inmediato. Poco después de haber sido escritos se publicaron junto a otros en la revista *Mirror*, de William Marion Reedy, el 29 de mayo de 1914, oportunidad en la que Masters apeló entonces al uso de un nuevo seudónimo, Webster Ford. Pero sería la última vez que lo hiciera, porque el éxito rotundo que tuvo la *Antología* (algo asombroso si se piensa que es un libro de poesía), lo empujó a dedicarse plenamente a la literatura. Sin embargo, a partir de ahí y pese a que tuvo una producción frondosa además de *Spoon River*, Masters no pudo superarse a sí mismo y se convirtió en el “hombre de una sola obra”,

como algunos lo calificaban, debido a que nada de lo que escribió después llegó a igualar el encanto de ese universo en el que los muertos hablan y cuentan su verdad.

Es sabido que Masters sabía de la existencia de la *Antología Palatina* y se inspiró en ella para darle el título a su particular colección de epitafios. Lo que nunca probablemente imaginó es cuánto influiría con esto de dar voz a los muertos en escritores como Juan Rulfo y su *Pedro Páramo* o en el mismo William Faulkner y una novela como *Mientras agonizo*. Mucho menos figurarse que su *Spoon River* sería el precursor del imaginario condado de Yoknapatawpha del ya mencionado escritor sureño, o del Macondo de García Márquez o, más aún, de la Santa María Juan Carlos Onetti.

Cesare Pavese y Edgar Lee Masters

La profunda fascinación que ejerció la literatura norteamericana en escritores como Cesare Pavese y Elio Vittorini, traductores e introductores importantísimos en la Italia de los años '30 de escritores de aquel país del otro lado del océano, es casi un lugar común, aunque insoslayable en la historia literaria.

Cuando Pavese se ocupó por primera vez de Lee Masters, ese autor que tanto le gustaba y al que en más de una ocasión se refirió en sus escritos, era casi un desconocido y no despertaba ningún interés cultural y político en el ambiente literario de la época, ahogada como estaba por el corsé de hierro del fascismo y su estrecha idea de cultura nacional.

A lo largo de su vida, Pavese dedicó tres escritos al autor americano: el primero de ellos, "La Antología de Spoon River", lo publicó en *La cultura*, en noviembre de 1931; el segundo, "El poeta de los destinos", una reseña con motivo de la traducción que realizó Fernanda Pivano sobre la *Antología* para la editorial Einaudi, y el tercero, en 1950, publicado por *L'Unità* de Torino el 12 de marzo, "La gran angustia americana", una nota necrológica con motivo de la muerte de Lee Masters, hecho ocurrido unos meses antes de que él mismo tomara la decisión de quitarse la vida.

¿Qué aspectos del poeta norteamericano subrayaba Pavese como lector crítico? ¿Qué cuestiones poéticas le parecían valiosas en Masters que lo llevaron a darle el lugar de "padre de la literatura actual"? Haciendo gala de una aguda capacidad crítica, Pavese resalta numerosos y valiosos aspectos de ese único gran libro que fue la *Antología de Spoon River*, algunos de los cuales me parece ineludible recuperar para dimensionar una vez más la figura literaria del poeta estadounidense.

En primer lugar, si hay algo que valora Pavese en Masters, es que este último acertó de un modo excepcional en la construcción de sus personajes, en tanto que logró, haciendo uso de una extrema brevedad, resaltarlos enormemente. Los casi doscientos cincuenta personajes que a través de sus voces narran un único gran acontecimiento de su vida, son capaces de dar cuenta de un destino, relatado desde la oscuridad del cementerio de la colina como un recuerdo "indeciblemente suyo".

Esos hombres, mujeres y niños que hablan como si estuvieran vivos, prolongando “de forma sepulcral todas sus pasiones” y “ni siquiera muertos encuentran una respuesta” (Muñoz Rivas, 2014), pueden parecer “casos clínicos”. Sin embargo, ni el psicoanálisis ni el documento científico o social es lo que les provee su indiscutible encanto y eficacia, sino el hecho de condensar “una vida en un episodio elevado a significado total”. El laconismo y la condensación, contribuyen a darle a este conjunto de epitafios el carácter trágico que detentan, especialmente porque esa verdad que constituye a cada una de las voces de Spoon River, muchas veces, por ejemplo, bajo la forma de un secreto guardado, un asesinato no confesado o un amor imposible y monstruoso, sólo es verdad para cada una de ellas.

Pavese advirtió la modernidad del libro de Masters, su relatividad en cuanto a que todo se reduce a un punto de vista sobre el mundo, una lectura que plantea adelantadamente conceptos de Bajtín en relación con la polifonía y el dialogismo: nada es definitivo en el concierto de los seres vivos y de los muertos. Cada uno de ellos tiene su verdad y sólo a ellos les pertenece. De este modo, “La importancia de este libro” –nos dice Pavese– “radica en la respuesta en suspenso, renovada siempre por cada individuo; la convicción, experimentada en cada página de que, por definitiva y convincente que pueda parecer una solución de la vida, siempre habrá otros individuos que permanezcan fuera de ella.”

Además de todo esto, la rebelión es también una impronta en los personajes de Spoon River como lo es- y explícitamente lo subraya Pavese-, en los de Lewis y Anderson. La rebelión de esos personajes es lo que muestra la capacidad creativa de Masters, quien no cae en ampulósidades retóricas, sino que muestra con prodigioso realismo el sufrimiento humano.

Los contrastes, la polémica, la ironía y el sarcasmo emergen en el diálogo eterno que se da entre los habitantes de Spoon River, cuyo creador se complace, según el escritor piemontés, “al esculpir líneas eternas sobre la materia de un chisme, por la simple virtud de su juicio *sub specie aeternitatis*”.

A todo esto hay que agregar que un aspecto formal valioso de la *Antología* lo constituye el hecho del uso del verso sin rima ni ritmo y el elemento narrativo que tanto le complacía al autor italiano en la poesía, objeto de incansables reflexiones en los escritos no ficcionales del piemontés. La elección de Masters en estas cuestiones formales llevó a muchos críticos de la época a verlo como un “hijo natural de Walt Whitman”, autor al que el mismo Pavese le dedicó sus primeros estudios y una tesis en Letras.

Los senderos de la literatura y la vida que se entrecruzan

Durante aproximadamente veinte años, Lee Masters acompañó, casi como un compañero de ruta (Muñoz Rivas, 2014) las reflexiones poéticas e intelectuales del Cesare Pavese. Ya desde antes de la publicación de *Lavorare stanca*, de 1936, el poeta norteamericano

ocupaba en los inicios de esa década un lugar destacado en sus inquietudes literarias. Recordemos que ese primer libro de Pavese lo componen una serie de poemas- relatos que, a su vez, pretenden constituir un cancionero, es decir, un poemario con unidad, algo semejante a lo que sucede con la Antología. No podemos aquí, -y tampoco es la intención de este trabajo-, proponer un recorrido por esos escritos de Pavese en los que se ocupa de Masters¹. Simplemente para ilustrar este aspecto, mencionemos que Masters estuvo presente en Pavese como modelo tanto a nivel poético como a nivel humano (Muños Rivas, 2014) en los grandes momentos de su desarrollo como poeta y novelista: así fue en 1947, cuando Pavese publica los *Dialoghi con Leucò* (1947), ese libro que mal comprendieron los críticos y los lectores contemporáneos a él, aún no interesados en los mitos y la etnología. Los personajes de los *Dialoghi*, dioses y héroes de la mitología que paradójicamente exhiben su faz más humana, no están atados al fluir del tiempo, sino de lo eterno, un aspecto éste que los pone sin dudas en relación directa con los muertos de la colina de Spoon River, algo que les permite además referirse a los sufrimientos universales que aquejan a los hombres, como son la soledad, la muerte, el peso del destino, entre otras. Recordemos que esa universalidad, junto a lo trágico, es uno de los rasgos del conjunto de voces de la

antología que más admira Pavese en el poeta estadounidense.

El nombre de Masters aparece también recurrentemente en *Il mestiere di vivere* y en el epistolario pavesiano y ejerce sin dudas sus influencias en el último Pavese, ése que se hallaba sobre el fin de sus días desencantado y más solitario que nunca, el Pavese de *La luna e i falò*, con su ya logrado “realismo simbólico”, y de *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, su más desesperado poemario.

Como es posible observar, del entretreído de motivos, atmósferas y temas que aparecen a lo largo del conjunto poético de la antología de Masters, emergen afinidades significativas con el universo artístico de Cesare Pavese (Remigi, 2012). Así, por ejemplo, la parábola vital de Jonathan Houghton guarda relación con la desolación de Anguila en *La luna e i falò* y de Clelia, en *Tra donne sole*, dos personajes pavesianos divididos entre las inquietudes juveniles, las aspiraciones de evasión y la necesidad de recuperar las propias raíces cuando sobreviene la madurez. Jonathan Houghton recuerda bajo la tierra:

Pasaron después treinta años, /y el niño volvió gastado por la vida/y encontró que el huerto no estaba, /que el bosque había desaparecido, /que la casa tenía otro dueño, / que la carretera estaba llena de polvo de los coches.../ y que él anhelaba la colina. (Masters, 2014, p. 240)

¿No es acaso éste el anhelo de Anguila, también llamado el “americano” en *La luna e i falò*? ¿No es el mismo de Pavese, en el que

¹ Un detallado recorrido por los escritos pavesianos referidos a Lee Masters lo propone José Muñoz

Rivas en su estudio “Edgar Lee Masters en la teorización poética e intelectual de Cesare Pavese”.

vida y obra se confunden, y para quien el tópico de la colina se constituyó a la vez en un espacio existencial y simbólico? Dice Anguila en *La luna e i falò*, la última novela de Pavese, la del retorno a los lugares de la infancia a través del recuerdo:

“El año pasado, cuando volví por primera vez a la región, vine casi de incógnito para ver de nuevo los avellanos. La colina de Gaminella, una ladera extensa e ininterrumpida de viñedos y de riberas, (...) Pero alrededor los árboles y la tierra habían cambiado; el monte de avellanos había desaparecido, reducido a un rastrojo de maíz (...) Siempre había esperado algo así (...) Pero no me había imaginado que ya no estuvieran los avellanos. Quería decir que todo había terminado.”, (p.41) .²

Anguila y Jonathan Houghton recuerdan los lugares de su infancia, primero desean ser mayores para dejarlos; luego, ya crecidos, retornan a través del recuerdo a esos lugares, pero nada permanece igual en la realidad cuando vuelven a visitarlos. Sólo en la memoria de los vivos y de los muertos, fuera del tiempo, siguen existiendo como imágenes míticas que vuelven una y otra vez, como símbolos .³

Entre los monólogos que traduce y recupera Pavese de Masters en su ensayo no figura el de Houghton, pero sí el de Pauline Barrett, esa

mujer casada de Spoon River que se quita la vida porque ha vivido enferma y esta situación ha arrastrado a su marido a la pena, y ella ya no soporta más vivir como si estuviera muerta:

Y yo miré al espejo y algo en él me dijo: ‘Se debería estar muerto cuando se está medio muerto.../Nunca más vida fingida, nunca más amor de engaño.’/ Y lo hice mientras miraba al espejo.../Amor mío, ¿lo has llegado a comprender?, (Masters, 2014, p.149).

Esta voz de Pauline Barret bien puede ser asociada a la del último Pavese de *Verrà la morte*...: “Vendrá la muerte y tendrá tus ojos (...)/ Tus ojos serán una vana palabra, / un grito callado, un silencio. / Así los ves cada mañana/ cuando sobre ti misma te inclinas/ ante el espejo...”.

Para finalizar, el desencanto personal de Pavese parece estar sobreimpreso en las últimas palabras que dedica al autor de la *Antología*: Masters -observa tristemente el piemontés- “es ya, también él, una voz de Spoon River” (Pavese, 1975, p. 77) y su voz tiene ecos de la de los frustrados, desilusionados o resignados difuntos de aquel lugar. Le sorprende a este Pavese ya dominado sin escapatoria por la idea del suicidio que un poeta se asemeje - él, que ha dado obras a los hombres, que ha vivido

² Ésta y todas las citas corresponden a la siguiente edición: *La luna y las fogatas*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2003.

³ “Pavese vede dunque riflesso nello scrittore americano il proprio dramma umano nella costruzione del mito: il concepire la vita come una selva di simboli, che riportano la successione storica dei fatti ‘all’attimo statico’, come nucleo vitale condizionante il senso intero della propria esistenza”, sostiene Patrizia Lorenzi Davitti en

Pavese e la cultura americana. Fra mito e razionalità (1975), autora citada por Muñoz Rivas. (Pavese ve entonces reflejado en el escritor americano el propio drama humano en la construcción del mito: el concebir la vida como una selva de símbolos que lleva la sucesión histórica de los hechos al ‘instante estático’, como núcleo vital condicionante del sentido entero de la propia existencia”. *La traducción de fragmento es nuestra*).

exitosa y plenamente su vida exterior-, a esos muertos con voz obsesionados por un solo recuerdo, que es símbolo de toda su vida. ¿De quién está hablando este decepcionado Pavese? ¿De Masters o de él mismo?

Referencias

- Masters, E.L. (2014). *Antología de Spoon River*. Madrid: Cátedra.
- Muñoz Rivas, J. (2014). "Edgar Lee Masters en la teorización poética e intelectual de Cesare Pavese". En *"Deste arte"*. *Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto en el IV centenario de las Novelas ejemplares*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Pavese, C. (1975). *La literatura norteamericana*. Buenos Aires: Siglo XX.
- Pavese, C. (2003). *La luna y las fogatas*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Remigi, G. (2012) *Cesare Pavese e la letteratura americana. Una "splendida monotonia"*. Firenze: Casa Editrice Leo S. Olschki.

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

REFLEXIONES SOBRE EL MARTIRIO EN *MUERTE EN LA CATEDRAL* (1935),
DE T.S. ELIOT

REFLECTIONS ON MARTYRDOM IN *MURDER IN THE CATHEDRAL* (1935),
BY T.S. ELIOT.

María Angelina Cazorla (angelinacazorla@hotmail.com)
Universidad Nacional del Nordeste

Resumen

T.S. Eliot (1888-1965) presentó *Murder in the Cathedral* en el Festival Anual de Canterbury en 1935. Canterbury era no sólo la arquidiócesis del Estado de Kent, sino el santuario cristiano más antiguo de Europa cuyo culto fue la razón del viaje de los peregrinos de Geoffrey Chaucer. Eliot escogió a Thomas Becket, héroe nacional y religioso, como objeto de su drama en verso. Sin embargo, el dramaturgo decidió no poner, nuevamente, el foco de la acción en el conflicto histórico-político entre el Enrique II Plantagenet y su ex canciller, pues la lucha de investiduras del siglo XII que finalizó con un brutal asesinato de Becket en la catedral durante el día de navidad de 1170, era el tema obligado en estos festivales anglo-católicos. En esta ocasión, la mirada se posó en el conflicto moral del arzobispo: sus íntimas reflexiones sobre la naturaleza real del martirio. Quien es quizás, el más grande de los poetas modernos, nos ofrece una obra de teatro comercial para una audiencia moderna que, paradójicamente, contiene líneas corales al modo del drama griego, tradición litúrgica y abstracciones al estilo de las moralidades inglesas. Esta obra teatral, con aire de grandeza antigua y escenas de ritmo lento y parsimonioso, se escribió en la época del crecimiento del fascismo en Europa central, y puede entenderse como una protesta para que los individuos de los países afectados se opusieran a la tergiversación de los ideales de la Iglesia cristiana por parte del régimen nazi.

Palabras clave: Eliot; drama en verso; asesinato; martirio

Abstract

T.S. Eliot (1888-1965) presented *Murder in the Cathedral* at the Annual Canterbury Festival in 1935. Canterbury was not only the archdiocese of Kent State, but also the oldest Christian shrine in Europe whose cult was the reason for the pilgrims' journey in Geoffrey Chaucer's tales. Eliot chose Thomas Becket, the national and religious hero, as the object of his drama in verse. However, the playwright decided not to put, again, the focus of action in the well-known historical-political conflict between Henry II Plantagenet and his former chancellor. The twelfth century struggle of investiture which ended with the brutal murder of Becket in the Cathedral during the Christmas Day of 1170, was the exclusively the subject in these Anglo-Catholic festivals. On this occasion, the viewpoint was on the archbishop's moral conflict: his intimate reflections on the real nature of martyrdom. Eliot who is, perhaps, the greatest of modern poets offers us a commercial play for a modern audience, which, paradoxically, contains choral lines in the manner of Greek drama, liturgical tradition and abstractions in the style of English moralities. This play, with an air of old grandeur and scenes of slow and parsimonious rhythm, was written at the time of the beginning of fascism in central Europe, and can be understood as a protest from affected countries citizens and to face the misrepresentation of the ideals of the Christian Church on the part of the Nazi regime.

Key words: Eliot; drama in verse; murder; martyrdom

T.S. Eliot (1888-1965) presentó *Murder in the Cathedral* el 13 de junio de 1935 en el Chapter

House de la Catedral de Canterbury. La ocasión era la celebración del Festival Anual organizado con el objeto de recaudar fondos para la construcción de una iglesia. Es así que

el texto no debe su existencia a una inspiración poética, sino a un encargo eclesiástico. Canterbury era no sólo la arquidiócesis del Estado de Kent; sino el santuario cristiano más antiguo de Europa, cuyo culto fue la razón del viaje de los peregrinos de la obra de Geoffrey Chaucer. En ella, Santo Thomas Becket fue inmortalizado en la literatura por primera vez en el Prólogo General de *The Canterbury Tales*, obra escrita entre los años 1387 y 1400. En las primeras dieciocho líneas, Chaucer menciona que al comienzo de la primavera (abril) la gente peregrina al santuario de Canterbury para honrar los restos sagrados del mártir que los alivió en la enfermedad y el sufrimiento espiritual. Siglos después, Eliot escogió a Thomas Becket, héroe nacional y religioso, como objeto de su drama en verso moderno. Sin embargo, el dramaturgo decidió no poner, como en festivales anteriores, el foco de la acción en el conflicto histórico-político entre el rey Enrique II Plantagenet y su ex canciller. No obstante, la cuestión se explica retrospectivamente al comienzo de la obra donde, refiere esta lucha de supremacías del siglo XII, que finalizó con el brutal asesinato de Becket al pie del altar de la iglesia donde era sumo sacerdote. El 29 de diciembre¹ de 1170, y por orden del rey, fue atravesado por las espadas de cuatro caballeros leales al poder monárquico. Eliot no se desvió de la tradición ni de los hechos históricos; sino que en esta oportunidad Dios entra en la historia y la mirada se posa en el

conflicto moral del arzobispo y sus íntimas reflexiones sobre la naturaleza real del martirio, unos pocos días antes de su muerte. Así, el tema de la obra no es el crimen, como sugiere el título; sino una exploración del estado espiritual de un mártir en el umbral de su inmolación. En 1927, Eliot había sido bautizado y confirmado en la iglesia anglicana y, desde ese momento, todos sus trabajos se tiñeron de un profundo color cristiano. Fue sólo cuestión de tiempo que sus intereses dramáticos se pusieran al servicio del culto a la latría (Tydeman, 1988).

El drama en verso

La afición de Eliot por el teatro poético era ampliamente conocida. Para aquella época ya había escrito *The Wasted Land* (1922), *Ash Wednesday* (1930) y *The Rock* (1933). Eliot justifica la elección del drama en verso argumentando que le permite una experiencia más profunda y compleja que la simplicidad superficial de la prosa. El ritmo, el metro, la forma versal (rima ocasional y aliteración) y las imágenes, entre otros recursos literarios, orquestan la obra como si fuera una pieza musical (*Poetry and Drama*, 2015). Obviamente, este texto no podría haber sido escrito como la poesía del anglo-sajón o el francés normando del siglo XII; ya que la lengua debía ser lo suficientemente vívida como para atraer a la audiencia moderna y, aun así, convencerla de viajar a un tiempo históricamente remoto.

¹ Día que se celebra la festividad de Santo Tomás Becket.

La obra (dividida en dos partes, cuatro escenas y un sermón a modo de interludio), describe los últimos días de la vida de Thomas Becket, después de regresar a Inglaterra tras siete años de exilio en Francia. Su pasado libertino, su amistad con el rey, sus funciones como canciller y el conflicto ente Iglesia y Estado² son resumidos en líneas corales al modo de un agón griego. Sin lugar a dudas, la inserción de un Coro, conformado por un número indefinido de mujeres pobres y simples de Canterbury, resuelve, con ritmo litúrgico, los problemas de exposición narrativa; pues Eliot asumía que la gran mayoría de los espectadores conocía la historia en sus líneas básicas. Las seis largas intervenciones corales producen un duelo verbal con Becket, fundamentado (en términos poco cristianos y nada teológicos) en tres ejes principales: la constitución espiritual de un mártir próximo a la muerte; la gradual conversión de las mujeres de Canterbury (desde una especie de letargo espiritual hasta llegar a un absoluto fervor místico) y la inaplazable separación del poder de la Iglesia y el del Estado. Los comentarios y las interpretaciones de este personaje colectivo, nos permiten rastrear el camino del arrepentimiento de Becket como consecuencia de su arrogancia, su soberbia, su orgullo excesivo y su anterior vinculación con el poder político.

En la Parte I, Thomas Becket descubre la impureza de los motivos que lo conducirán al

martirio: el ansia de inmortalidad. En ese sentido, los Cuatro Tentadores (personajes alegóricos) con provocativas intervenciones (que van aumentando en complejidad y perversión), conocen las ambiciones y pretensiones de Becket y, por ello, juegan un rol secundario pero fundamental. Sin lugar a dudas, la cuarta y última tentación es la más insidiosa por ser inesperada (recuérdese que, según los evangelios de Mateo (4:1-11) y Lucas (4:1-13), Jesús sólo habría sufrido tres tentaciones en el desierto). El Cuarto Tentador, le asegura la grandeza eterna a través del martirio y la auto gratificación de saberse con un poder espiritual invulnerable a los efectos del tiempo:

But think, Thomas, think of glory after death.
When King is dead, there's another King
And one more King is another reign.
King is forgotten, when another shall come:
Saint and Martyr rule from tomb.
Think, Thomas, think of enemies dismayed,
Creeping in penance, frightened of shade;
Think of pilgrims, standing in line
Before the glittering jeweled shine, For
generations to generations
Bending the knee in supplication,
Think of miracles, by God's grace,
And think of your enemies, in another place.
(I, 528-540)

Pero piensa, Tomás, tras la muerte, en la gloria.

Al rey muerto sucede enseguida otro rey,
Y otro rey es también un reinado distinto.

² Que posteriormente se profundizará con Enrique VIII y el Papa Clemente VII

Al rey muerto lo olvidan, cuando otro lo sucede.

Pero el santo y el mártir desde la tumba reinan.

Piensa, Tomás, no olvides que el enemigo vences.

Que temiendo a una sombra, se arrastra penitente.

Piensa en los peregrinos, formando larga hilera,

Ante tu altar cubierto de joyas deslumbrantes,

Generación tras otra habrán de venir todas, Hincando reverentes ante ti la rodilla.

Piensa en los milagros por la gracia de Dios,

Piensa en tus enemigos, en lugar muy distinto. (Eliot, 1949:68-69)

Rechazada esta tentación final, el camino para Becket es claro y luminoso. En un breve sermón³ (exposición directa y prosaica), pronunciado en la mañana de la navidad de 1170, explora la tesis central de la obra: la naturaleza real del martirio:

A Christian martyrdom is never an accident, for Saints are not made by accident. Still less is a Christian martyrdom the effect of man's will to become a Saint, as a man by willing and contriving may become a ruler of men. A martyrdom is always the design of God, for His love of men, to warn them and to lead them, to bring them back to His ways. It is never the design of man; for the true martyr is he who has become the instrument of God, who has lost his will in the will of God, and who no longer desires anything for himself, not even the glory of becoming a martyr. (Eliot, 1963: 49-50)

Un martirio cristiano no es nunca casualidad, porque no nace un Santo por casualidad. Y todavía menos un Martirio cristiano es el resultado de la voluntad de un hombre que quiere convertirse en Santo, como podría ocurrir con aquel que quisiera llegar a gobernar en el Mundo. Un martirio depende de la voluntad de Dios, de su amor a los hombres, para aconsejarles y conducirles, para volverlos a traer a sus caminos. Nunca depende de la voluntad humana; porque el verdadero mártir es aquel que ha llegado a ser instrumento de Dios, que ha perdido su voluntad en la voluntad de Dios, y que ya nada desea para sí mismo, ni tan siquiera la gloria del martirio (Eliot, 1949:84).

En este hiato que separa las dos partes del drama, hace referencia a la paz (espiritual y temporal) que significó el nacimiento de Cristo, y prepara a su congregación para su destino, pues el verdadero mártir subordina su deseo al de Dios y pierde su propia voluntad. En este sentido, María Enriqueta González Padilla (1991), en *Poesía y teatro de T.S. Eliot*, comenta:

A semejanza de Cristo, Becket obtiene con su martirio una victoria moral que transforma en triunfo la catástrofe. El drama describe un recorrido en que la tristeza se torna en gozo; el horror en gloria, y al que contribuyen, además del propio Becket, por una parte los Tres Sacerdotes, y el Coro de mujeres de Cantórbéry, y por otra, los Cuatro Tentadores y los Cuatro Caballeros. (p. 191)

³ Tomado del evangelio de San Lucas 2: 1-14

Por otro lado, la Parte II, cuya primera escena se desarrolla en el Palacio Arzobispal, es más ágil y rica en contrastes. Al parlamento del Coro, le suceden las intervenciones de los Tres Sacerdotes, cantando los introitos de las misas de los primeros mártires del año litúrgico (San Esteban, San Juan Evangelista y los Santos Inocentes). La tensión sube de improviso cuando irrumpen los Cuatro Caballeros. Estos (cuyos nombres son los tristemente célebres de los históricos asesinos)⁴, entran a la Catedral, lugar donde transcurre la segunda escena, agresivos y amenazantes. Rechazan la cordial hospitalidad de los sacerdotes, acusan a Becket de complotar contra el rey y le recuerdan que aún sigue siendo un súbdito de la corona. Luego de un duelo verbal que se traba implacable entre el arzobispo y los esbirros del rey, el asesinato es hermosamente ejecutado sobre el escenario. Un acto de extrema violencia en forma ritual y sin sensacionalismos, que desencadena el pánico de los Sacerdotes y el Coro, testigos presenciales de la escena.

Acto seguido, los asesinos se adelantan al proscenio y se dirigen a la audiencia, exhortándola a escuchar los diferentes alegatos antes de juzgar el crimen. El cambio del ritmo de la poesía a la prosa coloquial marca la coyuntura entre lo espiritual y lo mundano. Esta apología, presentada inmediatamente después del hecho se asemeja más a una parodia de cuatro

oradores sobre una tribuna política que a un intento serio de justificación de motivos. Los caballeros argumentan que provienen de la esfera del Estado Nacional, quien antecede a la fe y la religión y, por ello, justifican el asesinato por lealtad y fidelidad al monarca. Concluyen sus pseudo intelectuales alegatos dejando en claro que la violencia es el único modo de hacer justicia y que el arzobispo eligió deliberadamente el martirio, cometiendo, en definitiva, suicidio. El cuarto caballero, Richard Brito, lo expone en los siguientes términos:

[...] Who killed the Arch-bishop? As you have benn eye-witnesses of this lamentable scene, you may feel some surprise at my putting in this way. But consider the course of events. [...] I think, with these facts before you, you will unhesitatingly render a verdict of suicide while of Unsound Mind. It is the only charitable verdict you can give, upon one who was, after all, a great man. (II, 500-580)

[...] ¿Quién mató al Arzobispo? Como vosotros fuisteis testigos de esta deplorable escena, os quedaréis sorprendidos por mi pregunta. Pero examinemos el curso de los acontecimientos, [...] Creo que con estos hechos no dudaréis en emitir veredicto de suicidio producido por su mente enferma. Es el único veredicto caritativo que podéis pronunciar sobre el que, después de todo, fue un gran hombre. (Eliot, 1949:130-131)

El drama culmina con la interpretación del Primer Sacerdote: el martirio de Becket no es

⁴ Reginal Fitzurse, Sir Hugh De Morville, Baron William De Traci y Richard Brito.

derrota, desolación y pérdida; sino renovación y fortalecimiento para la Iglesia. Predice, además, el castigo de los asesinos a quienes, según la historia, aguardan el remordimiento, el naufragio y el exilio. A lo lejos, suena un bellissimo *Te Deum* en latín que certifica la santidad del mártir y anticipa su beatificación, al mismo tiempo que el Coro se propone glorificar a Dios hasta en las obras más humildes de todas las criaturas: “Lord, have mercy upon us/ Blessed Thomas, pray for us”. (II, 618-650) [“¡Oh Señor! ¡Ten piedad de nosotros! ¡Bienaventurado Tomás, ruega por nosotros!”] (Eliot, 1949:136).

A modo de conclusión

El asunto y la ocasión para la que T. S. Eliot escribió *Murder in the Cathedral*, permitieron al maduro talento de un poeta, cuyo verso era por esencia dramático, aprovechar los múltiples recursos de la liturgia del dogma cristiano y enlazar sabiamente presente y pasado. El teatro, que en la Edad Media naciera al amparo de la iglesia, volvía ahora a la iglesia. Quien es, quizás, el más grande de los poetas modernos, nos ofrece una obra de teatro “por encargo” para una audiencia moderna que, paradójicamente, contiene desde líneas corales al modo de los ancianos tebanos de *Edipo Rey* de Sófocles; antífonas del ritual cristiano; cánticos litúrgicos (*Dies Irae* II, 279-309, *Te Deum* II, 618-50); textos bíblicos (el sermón de Becket); hasta abstracciones alegóricas y discursos de personajes menores (el mensajero, los sacerdotes y los caballeros del rey). Es, en definitiva, un texto versátil, capaz de expresar

lo mundano y lo profundo; lo ordinario y lo elevado; las vanidades cotidianas y la intervención divina. Eliot omite toda referencia al nombre del prelado en el título; sin embargo deja de manifiesto que se trata de un asesinato (y no una muerte) para reforzar el sentido de pasividad o entrega voluntaria al plan de Dios que define la postura del clérigo. Sólo el recinto sagrado (la sede catedralicia) adquiere el privilegio de ser aludido; pues con su explicitación la muerte adquiere la categoría de sacrificio humano.

Eliot no se desvía de las crónicas, que recuerdan la confrontación entre dos personalidades histórica y espiritualmente poderosas; pero lleva su narrativa a un plano superior de la existencia. El conflicto esencial es interno: entre Thomas Becket y él mismo, porque su gran orgullo lo hace ambicionar, incluso, el martirio. El mismo arzobispo se cuestiona ¿es lícito llevar a cabo dudosos proyectos con fines loables?:

The last temptation is the greatest treason:
To do the right deed for the wrong reason,
The natural vigour in the venial sin
Is the way in which our lives begin (I, 667-70)
La tentación postrera es la más grande.
Hacer lo que se debe por un motivo falso.
El vigor natural en el venial pecado,
Es la forma en la cual nuestras vidas comienzan. (Eliot, 1949:76)

Su aspiración espiritual se confronta con sus propios deseos. La ambición es una trampa que se refleja en cada una de las proposiciones de los Cuatro Tentadores; esta banda de asesinos, quienes recapitulan el pasado mundano y político del canciller-

arzobispo, propone una versión banal de su muerte. Mientras tanto, los espectadores vivencian la profundidad del conflicto a través de las intervenciones del Coro.

Por otro lado, es conveniente recordar que esta obra teatral, con aire de grandeza antigua y escenas de ritmo lento y parsimonioso, se escribió en la época del crecimiento del fascismo en Europa central, y puede interpretarse como una advertencia para que los pobladores de los países afectados se opusieran a la tergiversación de los ideales de la Iglesia cristiana por parte del régimen nazi y los movimientos autoritarios y belicistas que lo secundaron en el continente europeo y fuera de él.

Referencias

- Eliot T. S (2015). *Poetry and Drama*. USA: Scholar's Choice Edition.
- Eliot T. S. (1949). *Asesinato en la Catedral*. Madrid: Epesa.
- Eliot T. S. (1963). *Murder in the Cathedral*. USA: Harcourt Brace & Co.
- González Padilla. Ma. Enriqueta (1991). *Poesía y teatro de T.S. Eliot*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Tydeman, William (1988). *Text & Performance: Murder in the Cathedral and The Cocktail Party*. Londres: Macmillan Education Ltd.

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

VICTORIA OCAMPO, UN ACERCAMIENTO A LA CULTURA NORTEAMERICANA: FRANK, HARLEM, STIEGLITZ Y OTROS ENCUENTROS

VICTORIA OCAMPO, AN APPROACH TO NORTH AMERICAN CULTURE: FRANK, HARLEM, STIEGLITZ AND OTHER ENCOUNTERS

Irene Chikiar Bauer (ichbauer@gmail.com)

Universidad Nacional de La Plata – Universidad Nacional de San Antonio de Areco

Resumen

El presente trabajo revisa el acercamiento de Victoria Ocampo a la cultura norteamericana y lo estudia a través de algunos encuentros por ella descriptos en sus *Testimonios*. Allí, se hace referencia a la idea, que tuvo Waldo Frank, de que ella encabezara una publicación americanista, idea que devino en la fundación de la revista *Sur*. Por medio de sus cartas y testimonios, se analiza su identificación como argentina y como americana. También se recupera su interés por distintas manifestaciones artísticas, culturales y religiosas resultado de sus vivencias en sus viajes a Norteamérica. Se establece lo que significó para ella conocer a Susan Sontag, sobre quien se expresó en términos de metáfora matrilineal y que tiene a Virginia Woolf como antecedente. En estos ejemplos, se evidencia cómo, a pesar de las dificultades, Ocampo defiende sus preferencias literarias y su postura como gestora cultural.

Palabras clave: norte; Revista Sur; Harlem; Ocampo; Stieglitz

Abstract

The current essay revises Victoria Ocampo's approach to the North American culture and studies it through some encounters described in her testimonies. There, she makes reference to Waldo Frank's idea of her heading an Americanist journal, an idea that became in the foundation of *Sur* magazine. Across her letters and testimonies it is analyzed her identification as Argentinian and American. What is more, she recovers her interest for different artistic, cultural and religious expressions, result of her experiences in her trips to North America. It is established what meant to her knowing Susan Sontag about whom she expressed in terms of matrilineal metaphor and which has Virginia Woolf as antecedent. In these examples, it is evidenced how, in despite off difficulties, Ocampo stands for her literary preferences and her posture as a cultural manager.

Key words: norte; Revista Sur; Harlem; Ocampo; Stieglitz

“Quiromacia de la pampa” (1929) y una crónica del encuentro con Waldo Frank

En este ensayo Victoria Ocampo comenta el libro *Ecuador*, en el que Henri Michaux habla de un viaje a nuestro continente. Para entonces, ella había conocido a Waldo Frank,

el norteamericano que la entusiasmó con la idea de fundar una revista americanista. A poco de conocerlo, Victoria le leyó lo que había escrito sobre el libro de Michaux. Esa lectura y el diálogo posterior la ratificó en la idea de que ella y Frank sentían “un mismo llamado” (1981, p. 112) americano.

Victoria conoció a Frank en una de las conferencias que él brindó en Buenos Aires (dedicada a Chaplin), también fue la primera vez que vio al joven Eduardo Mallea, que oficiaba como su traductor. Rosalie Sitman afirma: "Frank conoció a Victoria en el momento propicio. Ella acababa de regresar de un largo y significativo viaje por Europa" (2003, p. 76). Había hecho amistades, había sufrido disgustos, había iniciado una relación sentimental, "al mismo tiempo, sin embargo, la larga estadía en el viejo mundo le había hecho sentir su 'diferencia' y despertado en ella sentimientos de 'otredad', a pesar del perfecto dominio de los idiomas y de la educación cosmopolita [...] Victoria se vio impulsada a reflexionar sobre su identidad como argentina y como americana" (2003, p.76).

El caso es que Frank encontró en ella lo que buscaba. "En sus memorias, María Rosa (Oliver) recuerda cuánto la presionó Frank para que persuadiera a su amiga de la necesidad de fundar una nueva revista" (Sitman, 2003, p.77). Frank había pensado en Samuel Glusberg como codirector. Nos interesa destacar este punto no solo porque Oliver oficia como mediadora o embajadora, sino porque, una vez decidida a llevar adelante la revista, Ocampo pronto dejó "al margen" (p.77) a Glusberg y en 1930 viajó a los Estados Unidos, por primera vez, para reunirse con Frank en Nueva York a efectos de hablar de su proyecto.

La exclusión de Glusberg deja en claro que Ocampo estuvo lejos de aceptar la idea de Frank en los términos inicialmente planteados por él; al prescindir del codirector que le había

propuesto, se emancipaba del tutelaje masculino al tiempo que establecía relaciones más igualitarias con artistas y escritores. Sus vínculos con Drieu de la Rochelle y con Benjamin Fondane, y el que sostuvo con Jacques Lacan, a quien conoció poco antes de su viaje a Nueva York, encuadran en esta categoría. Después del episodio con Keyserling había aprendido: "el peligro de soñar al hombre leyendo la obra estaba eliminado" (Ocampo, 2006, p.174). Aunque seguiría idolatrando a muchos de los escritores que admiraba, ya no era la joven exaltada y algo ingenua cuya correspondencia había embrollado al (tan propicio a confundirse) conde Keyserling.

Atractiva, distanciada de su marido, en una época en la que una mujer separada era vista con recelo por la sociedad argentina (motivo que daba lugar a suspicacias paternas), Ocampo se vio rodeada de jóvenes intelectuales. Tal fue el caso de Frank, que en 1930 tenía cuarenta años. En su autobiografía ella hizo su retrato:

De estatura mediana y movimientos deliberadamente lentos, susceptible como un argentino, egoísta y generoso, envuelto en una mezcla de misticismo y de sensualidad, soñaba con una América unida, desde un extremo al otro del continente. A la vez orgulloso y descontento de su patria, se interesaba febrilmente en el costado latino del nuevo mundo. Estaba enamorado de América, del comunismo y de las mujeres en general. (2006, p. 174)

Enamoradizo o no, Victoria no se sintió atraída por Frank y él, a diferencia del aludido conde, tampoco la importunó. Toda su energía

parecía encauzada hacia el deseo de “fundar una revista para los jóvenes, una revista que sería también un *trait d’union*” (p.175) entre el norte y el sur de América.

Aunque la idea la entusiasmó enseguida, Victoria Ocampo debía encontrar por sí misma jóvenes escritores para incorporar al proyecto. Ricardo Güiraldes le había presentado a los fundadores de la revista *PROA*, Jorge Luis Borges, Pablo Rojas Paz y Alfredo Brandán Caraffa, pero hasta entonces sus “relaciones con ellos eran superficiales” (p.175). Muchas serían las dificultades para vencer, una sustancial, recordaría, era “poner en contacto los escritores de América del Norte con los de América del Sur, al mismo tiempo que revelar a nuestros lectores las nuevas generaciones de escritores argentinos y lo mejor de los europeos” (p.189). El proyecto era ambicioso, y surgían preguntas: ¿dónde se escondían “esos jóvenes argentinos” con “necesidad de una revista para agruparse y publicar sus escritos?” (pp.188-9). Finalmente, Victoria tuvo una certeza:

Los hechos probaron que nada es más difícil que establecer un contacto entre el Norte y el Sur de nuestro continente. Cuestión de dólares, entre otras cosas. Los escritores norteamericanos están habituados a recibir mucho dinero por sus colaboraciones, mucho más que no importa qué genio de otro país cuya moneda vale menos. Una revista puramente literaria y que no está sostenida por una casa editora que cuenta con gruesos dividendos, es forzosamente pobre... (p.189)

En su autobiografía recordó que Frank creía “ingenuamente” que los argentinos, al

saber del proyecto, correrían a ofrecerle “dinero a manos llenas” (p.189). En un tono más realista, ella le advirtió: “Eso pasará – quizás– entre ustedes, americanos del Norte” (p.189). Se puede apreciar, a través de estas anécdotas, un cambio y madurez en su carácter. Pero durante su viaje, al verla seducida por Nueva York y, temiendo que no se involucrara en el proyecto a la medida de sus expectativas, Frank llegó a acusarla de no “tomar las cosas seriamente” (p.189). Deslumbrada por la ciudad y por los artistas que conoció, entre ellos Serguéi Eisenstein, Victoria dispersaba su energía y entusiasmo en varias direcciones y se ilusionó con la idea de que este último filmara en la Argentina. En sus memorias evocaría: “En esta empresa, como en tantas otras, mis compatriotas me negaron su apoyo” (p.192).

“En Harlem” (Madrid, octubre 1931)

Victoria Ocampo escribió este testimonio un par de años después de leer *Un cuarto propio* (*A Room of one's own*), libro que se basa en dos conferencias que Virginia Woolf brindó ante un público mayoritariamente femenino en el Newnham College y en Girton College. Victoria Ocampo leyó “En Harlem” ante una audiencia de mujeres en la Residencia de Señoritas de Madrid. Residencia que dirigía la académica y feminista María Maetzu. Aunque el tema de los ensayos de Woolf y de Ocampo es diferente, el tono elegido es similar, también lo son algunas figuras retóricas presentes en ambos. En los dos, en la primera página, las voces narradoras se hacen una pregunta que cambia el eje de lo que,

supuestamente esperaban sus oyentes. En un caso, ese cambio está marcado por el tan celebrado “Pero” con que comienza *Un cuarto propio*: “*But, you may say, we asked you to speak about women and fiction –what has that got to do with a room of one’s own?*” (resaltado propio) (Woolf, 2005, p. 3).

Por su parte, en el tercer párrafo de su testimonio, Victoria elige un “si” antes de continuar con un “pero”: “...si Waldo Frank, venido a bordo, a recibirme, me hubiese preguntado: ‘¿En qué piensa usted?’, quizá le hubiera respondido: ‘En Walt Whitman’, y no habría mentido. *Pero*, ya en el muelle, cada vez que divisaba a un negro cargado de equipaje, era *Uncle Tom*, y *Uncle Tom* solo, quien surgía y me llamaba desde el fondo de mi infancia” (1981, pp. 119-20) (resaltado propio).

En su ensayo Woolf deja en claro que se va a ofrecer “an opinion” (2005, p. 4) y que intentará mostrar cómo llegó a ella a través de un “train of thought (p.4). En sus testimonios también Victoria Ocampo suele presentarse como conferenciante o ensayista que no habla desde el púlpito o desde la academia, sino desde su propia experiencia. En trabajos publicados anteriormente, he analizado la influencia de Woolf en Ocampo a partir del análisis de sus ensayos personales y de cómo la lectura de *Un cuarto propio* fue determinante y marca un antes y un después en el estilo y la temática de los ensayos de Ocampo.

Entre las coincidencias entre este ensayo y el libro de la escritora inglesa cabe destacar que la narradora de *Un cuarto propio* saca sus

conclusiones luego de un recorrido por una universidad, –un *College* de mujeres y luego uno de varones, en los que comparte comidas con profesores y estudiantes–; una visita al Museo Británico; una revisión histórica sobre la condición de las mujeres escritoras a través de los siglos; la lectura de escritoras contemporáneas; y un paseo catalizador por la ciudad de Londres. Por su parte, la narradora de “En Harlem” hará un recorrido geográfico particular que combina con lecturas y experiencias personales. No hacía mucho que Ocampo había leído el ensayo donde Woolf encadena pensamientos, lecturas y vivencias asociadas a una ciudad en un tono intimista y buscando la empatía del auditorio. De manera similar, Victoria recupera una lectura de infancia: “*Uncle Tom’s cabin*, obra de propaganda, alegato abolicionista de la esclavitud, original de Mrs. Beecher-Stowe, publicada en 1852” (1981, p. 120), con el fin de comentar reflexiones producto de su primera visita a la ciudad de Nueva York.

En principio celebra *The Green Pastures*, primer espectáculo sobre el tema de la esclavitud al que concurre; menciona y describe “una velada íntegra [...] en una de las iglesias de negros que existen en Harlem” (p.123); también realiza una suerte de revisión histórica que la lleva a reponer lecturas sobre la condición de los negros norteamericanos; hace mención al Cotton Club, donde escuchó la orquesta de Duke Ellington “que es el *jazz* más extraordinario de Nueva York y del mundo entero” (p.124); se refiere a una comida en Greenwich Village, a conversaciones con cantantes, escritores y

autobiógrafos, como Taylor Gordon: “excelente cantor de *spirituals*. Es autor de un delicioso libro autobiográfico, titulado *Born to be*. Este libro lleva un prefacio de Carl Van Vechten, autor del *Nigger Heaven*, y contiene ilustraciones del célebre dibujante mejicano Covarrubias” (p.126).

Entrelazando hitos de viaje y lecturas, Victoria Ocampo relata su experiencia en el Savoy, “un *dancing* frecuentado únicamente por negros” (p.128); su visita a una gran casa de departamentos “toda habitada por negros” (p.128); una visita a Long Island, a “la magnífica propiedad de un millonario, Otto Kahn” (p.130), donde conoce a Serguéi Eisenstein, “el gran maestro del film ruso [...] autor del *Potemkin*” (p.130).

Uno de los momentos claves del relato se da cuando, en el rol que disfruta tanto, el de gestora cultural, dice que luego de contarle a Eisenstein sus descubrimientos en el mundo del *spiritual*, lo entusiasmó con la idea de ir a escuchar a un predicador negro del que Taylor Gordon le había hablado. Con morosidad y deleite, Ocampo cuenta su experiencia, y no se priva de señalar, como al pasar, que una vez allí, deslumbrado, Eisenstein le susurró: “Esto es inaudito. Por nada del mundo hubiera querido perder este espectáculo” (p.133).

En este ensayo Victoria no es solo la testigo que relata una experiencia de viaje, la gestora o comunicadora cultural que introduce al famoso ruso en el mundo de Harlem, sino que también discute interpretaciones. Esta vez, polemiza con una crítica del *New York Times*, donde se decía que *Green Pastures* “era la *Divina Commedia* del teatro moderno”;

comparación que le parece “digna de un gran diario, es decir, estúpida y vacía”. Por otra parte, critica a George Henri Rivière, quien “asegura que dicha obra es la más perfecta expresión de la ‘extravagancia sublime’”. Para Ocampo ambas apreciaciones son objetables. Según ella, la obra no es lo que dice el diario ni lo que opina Rivière. Basándose en una cita del autor en el programa concluye: “es una imagen emocionante, por lo mismo que exacta, del cristianismo afroamericano en toda su simplicidad” (p.122).

Victoria Ocampo realiza un movimiento singular, que repite en otros textos en los que se refiere a sectores sociales discriminados, a la situación de las mujeres, a lo que pasa en América del Sur o en otros países del hemisferio, se muestra empática: “Hubo una época en que los reyes tenían en sus cortes bufones, enanos deformes, para amenizar su tedio. Creo que la raza negra ha sido considerada por la raza blanca –con excusas o sin ellas, lo ignoro– con un criterio bufonesco semejante, pero aún más inhumano” (p.140). Y aunque Victoria Ocampo no se engaña respecto del presente: “el desprecio, la dureza del yanqui hacia los negros persisten, aunque las costumbres se hayan dulcificado” (p.124), no insiste mucho en el tema y, con desconocimiento o negando el exterminio de negros en la Argentina, supone que en nuestro país sufrieron menos. Como ya han señalado David Viñas y otros, por cuestiones de clase e ideología no cabría esperar que ella registrara la situación histórica de los negros en nuestro país. Sin embargo, se siente capaz de encontrar en *All God's chillun got wings*,

obra de Eugene O' Neil, equivalentes contemporáneos a *Uncle Tom* y, reconociendo las injusticias sufridas por siglos, concluye: "huelga decir que todos los negros no son como Tom, ni como Jim. Pero, ¿cuántos Tom y Jim encontramos entre los blancos? ¿No basta que exista uno para que soportemos el resto?" (p.138). Amparada en su visión de jerarquías éticas o morales, ella apunta que tanto entre los negros como entre los blancos se encuentra el bien y el mal, lo alto y lo bajo.

"Testimonio" (Buenos Aires, julio 1934)

Victoria Ocampo elige llamar "Testimonio" al último texto del primer volumen de *Testimonios*, que precede con un epígrafe de Waldo Frank: "... La vida misma, tratando de descubrir qué es la vida" (1981, p. 296). En este escrito, ella retoma otra cara de sus experiencias en Nueva York. Una ciudad desmesurada "que le aplasta a uno con sus rascacielos y sus ruidos" (p.297) y que le deparó descubrimientos como Harlem, y conocer a Alfred Stieglitz y a sus fotografías. Es probable que Victoria haya sentido algún grado de identificación con el fotógrafo que Frank le presentó diciendo: "quizá es el único gran artista que hoy tenemos" (p.297). Lo cierto es que Stieglitz la recibió con hospitalidad, en un ambiente que le agradó mucho, "una sala de paredes blanqueadas, llena de luz y vacía de muebles inútiles" (p.296), muy similar a como quedaría su casa de Rufino de Elizalde. Todo ello colaboró para que sintiera algún tipo de identificación con el

fotógrafo, de quien dice (como podría decir de ella misma) que está "consumido de amor a su América, consumido de amor hasta el odio" (p.297). Es probable que también Alfred Stieglitz (que fue pareja durante muchísimos años de la pintora Georgia O'Keefe) haya sentido afinidad por Victoria, dado que ella consiguió algunas de sus fotografías, porque, según parece, él no estaba interesado en que fueran parte de colecciones de personas que no las "merecieran".

Al analizar sus fotografías, Ocampo debe tener en mente un libro de Carl Jung que su editorial publicaría, ya que retoma el tópico de la inteligencia sumada a la emocionalidad. La emoción del fotógrafo se complementaría con la fría inteligencia de la máquina: esa conjunción llevaría a que la realidad se revelara magníficamente. Pero Stieglitz también la pone en conocimiento de la obra de otros artistas: Georgia O' Keefe, Marsden Hartley, John Marin, Arthur Dove. Frente a una ventana de su apartamento en Nueva York, Victoria recuerda que Stieglitz se preguntó: "I have seen it growing. Is that beauty? I don't know. I don't care. I don't use the word beauty. It is life" (p.298). La identificación es plena, no solo porque al escribir ella recuerda palabra a palabra esa frase, sino porque, al escucharlo, sintió "uno de esos extraños deseos de llorar" (p.298).

Ese departamento, "adonde llegaron los primeros Cézanne, los primeros Matisse, los primeros Picasso, desembarcados a este lado del Atlántico", había servido de refugio "a los que, habiendo perdido a los viejos dioses, sentían dolorosamente la necesidad de

buscar otros nuevos” (p.299). Escribe Ocampo: “¿No era yo también de los que van en busca de refugio? Hombres y mujeres que sufrimos del desierto de América porque llevamos todavía en nosotros Europa, y ahogo de Europa porque llevamos ya en nosotros América” (p.299).

Victoria Ocampo comprende y vive la lógica del desterrado permanente, del habitante del mundo, una lógica que no nos resulta extraña en el siglo XXI. Como sintió ella, aunque por diferentes motivos, los exiliados y los viajeros sempiternos sienten que “ningún *cambio de lugar* podría definitivamente curar(lo)s” (p.299). El “salto” continuo, de una a otra tierra, es la bendición y la condena. Para ella “el lado de la belleza” corresponde a la vieja Europa, en tanto que “el lado de la vida” es el de América:

Allí está él [Stieglitz], inclinado sobre su América, inclinado sobre su máquina, diciéndose que no hay nada que hacer del lado de la belleza, pero que aún puede esperarse todo del lado de la vida. Le vemos en trance de resolver su problema –nuestro problema– [...]. Por vías indirectas, por vías misteriosas. Acecha la vida. La acosa: arroja su garfio sobre ella. Y la vida, así apresada, deja en lugar suyo a la belleza. (1981, p. 300)

El gran descubrimiento

Susan Sontag fue el gran descubrimiento de los últimos años de Victoria Ocampo. La norteamericana era una intelectual para quien el cuarto propio no era un sueño, sino una realidad:

Calculo que Susan andará en las proximidades de los cuarenta. Esto quiere decir que tuvo veinte años hacia 1955, mientras yo cumplí los míos en 1910. Entre dos mujeres del siglo XX, cuarenta y cinco años equivalen a enormes diferencias en cuanto a posibilidades, circunstancias, experiencias, educación, libertad. Piedra preciosa tallada y piedra bruta. (1977, p. 31)

Cuando conoce a Sontag, Victoria Ocampo se siente “embobada a la manera de una madre que perdió de vista a una hija de meses y se la encuentra, de improviso, adulta y encarnando su sueño (sueño que para la madre no pasó de serlo...)” (pp.31-2).

En *Un cuarto propio* Virginia Woolf enunció “we think back through our mothers if we are women” (2005, p. 75). Así como Victoria Ocampo encontró una predecesora en la escritora inglesa, podemos deducir que al incluirla en sus *Testimonios*, Susan Sontag representa una continuidad que Ocampo expresó con una metáfora matrilineal característica de *Un cuarto propio*. Escribir “como una mujer” (Ocampo, 1981, p. 9) puede considerarse la cita que inauguró un camino, mientras que el encuentro con los libros de Sontag indicaría el cierre de una trayectoria, interpretación a la que Ocampo nos invita cuando escribe: “La respeto. Con placer le cedo el paso. *Dein Kampf*, Susan” (1977, p. 38).

Palabras finales

Al recordar que Waldo Frank “no quedó del todo satisfecho con el rumbo de la revista nacida de su inspiración”, ella contestó: “¡Claro! Respondía a lo que yo había

imaginado y deseado” (Ocampo, 1977, p. 288). Entre las cosas que Frank le reprochaba estaban sus predilecciones literarias: “Tagore, Virginia Woolf o T. E. Lawrence” (1977, p. 288).

Lo cierto es que, contra viento y marea, ella defendió hasta el final sus preferencias literarias, su credo feminista y haciendo gala de ese “esfuerzo” (Ocampo, 1981, p.14) (Ocampo, 1967, p. 182), alentado por Virginia Woolf desde *Un cuarto propio* (2005, p. 112), cierra las últimas líneas del último tomo de sus *Testimonios*, al tiempo que recuerda la profecía de su padre que le había asegurado que se fundiría económicamente: “No me arrepiento del tiempo que algunos consideran perdido, y menos de las pérdidas anunciadas [...] y que se cumplieron. ‘Te conozco’. No sé si a él también lo habría defraudado en esta carrera que elegí en épocas en que no se les daba ninguna carrera a las mujeres” (Ocampo, 1977, p. 290).

Referencias

- Ocampo, V. (2006). *Autobiografía III. Figuras simbólicas*. Medida de Francia. Sur y compañía. Segunda. Buenos Aires: Victoria Ocampo.
- Ocampo, V. *Testimonios*. (1981). *Primera serie* (1920-1934). Buenos Aires: Sur.
- Ocampo, V. *Testimonios*. (1984). *Segunda serie* (1937-1940). Buenos Aires: Sur.
- Ocampo, V. *Testimonios*. (1967). *Séptima serie* (1962-1967). Buenos Aires: Sur.
- Ocampo, V. *Testimonios*. (1977). *Décima serie*. Buenos Aires: Sur.

Sitman, R. (2003). *Victoria Ocampo y Sur: entre Europa y América*. Buenos Aires: Lumiere.

Viñas, D. (2005). *Literatura argentina y política: I. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Woolf, V. (2005). *A room of one's own*. Estados Unidos: Harcourt.

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

SOBRE CÁNONES Y LUCHAS: EL CASO DE LA LITERATURA LATINA DE ESTADOS UNIDOS

ON CANONS AND STRUGGLES: THE CASE OF U.S. LATINO LITERATURE

Karen Lorraine Cresci (karencresci@gmail.com)
Universidad Nacional de Mar del Plata – CONICET

Resumen

La noción de canon está frecuentemente asociada a la idea de lucha. Las obras que son suficientemente originales ganan el agón (o lucha) con la tradición y pasan a formar parte del canon. La canonicidad no es inherente a un texto: es el resultado de las luchas de poder dentro de un sistema. Los cánones son el producto de la lucha por conseguir legitimidad artística. Si un canon es una lista de obras que se caracteriza por ser dinámica e imaginaria, ¿cómo podemos estudiarlo? Como las antologías generales incluyen una lista explícita de textos y autores considerados representativos de un canon determinado, su estudio permite abordar el estudio de la noción elusiva de “canon”. Primero, se ofrecerá un recorrido por varias definiciones del concepto de “canon” para explorar su complejidad e identificar a los agentes que participan en su formación. Luego, se presentará un resumen del análisis de seis antologías de literatura latina de Estados Unidos para examinar algunas de las dificultades que surgen en la delimitación de este canon.

Palabras clave: antologías; canon; literatura latina; Estados Unidos

Abstract

The notion of canon is often associated to struggle. Works that are original enough win the agon (or struggle) with tradition and join the canon. Canonicity is not inherent in a text: it is the outcome of power struggles within a system. Canons result from the struggle to achieve artistic legitimacy. If a canon is a dynamic and imaginary list of works, how may it be studied? Since general anthologies offer an explicit list of texts and authors which are considered representative of a certain canon, they offer a way to tackle the study of this elusive notion. The first part of this paper offers an overview of several definitions of the notion of canon, in order to explore the complexity of this notion and to identify the agents which participate in its formation. The second part presents a summary of the analysis of six Latino literature anthologies to examine some of the difficulties that arise in the delimitation of this canon.

Key words: anthologies; canon; latino literature; United States

En la actualidad, la influencia cultural los latinos se ha extendido a todos los aspectos de la cultura estadounidense. Ahora bien, ¿podemos hablar de la existencia de un canon literario latino? Para poder abordar este

interrogante, antes es necesario plantear otra pregunta: ¿qué entendemos por “canon literario”? Con el fin de explorar esta pregunta, en primer lugar, se ofrecerán algunas definiciones del concepto de “canon” y luego se presentará un resumen del análisis de seis antologías de literatura latina de Estados Unidos publicadas entre 1997 y 2010 para

explorar algunas de las dificultades que surgen en la delimitación de este canon.¹

Al relevar diferentes definiciones de “canon”, se observan dos ideas recurrentes: primero, que este concepto está frecuentemente asociado a la idea de lucha y segundo, que el canon suele concebirse como una lista invisible. A continuación, se presenta un breve repaso por estas dos ideas.

El canon relaciona frecuentemente con la noción de lucha. Esta idea aparece, por ejemplo, en los libros de Harold Bloom, autor de *El canon occidental* y uno de los primeros nombres que vienen a la memoria si hablamos de canon literario. Según Bloom, las obras que son suficientemente originales ganan el agón (o lucha) con la tradición y pasan a formar parte del canon. Sostiene que “[u]n signo de originalidad capaz de otorgar el estatus canónico a una obra literaria es esa extrañeza que nunca acabamos de asimilar, o que se convierte en algo tan asumido que permanecemos ciegos a sus características” (Bloom, 2006, p. 14). Agrega que “el aroma de la originalidad debe flotar sobre cualquier obra [...] que entre a formar parte del canon” (Bloom, 2006, p. 16). También destaca la importancia del concepto de tradición, que puede concebirse como un conflicto: “La tradición no es [...] un amable proceso de transmisión: es también una lucha entre el

genio anterior y el actual aspirante, en la que el premio es la supervivencia literaria o la inclusión en el canon” (Bloom, 2006, p. 18).² En *La ansiedad de la influencia (The Anxiety of Influence, 1973)* Bloom también plantea la idea de lucha desde el punto de vista del escritor con figuras literarias que lo preceden³. Según las teorías socio-históricas la canonicidad no es inherente a un texto: es el resultado de las luchas de poder dentro de un sistema. Se concibe a la literatura como un polisistema, es decir, un conglomerado de sistemas caracterizado por oposiciones internas y cambios continuos. Existen productos o modelos canónicos y no canónicos, que circulan entre el centro (la academia y las instituciones que la siguen) y la periferia del sistema, y existen actividades primarias (o innovadoras) y secundarias (o conservadoras) en constante lucha por mantener un grado de equilibrio entre la producción del centro y la periferia (Hermans, 1985, p. 10). Por su parte, Itamar Even-Zohar define lo “canónico” como las normas y obras, tanto modelos como productos, que son aceptados como legítimos por los grupos dominantes dentro de la institución literaria. Por eso afirma que “la canonicidad no es un rasgo inherente de una actividad a nivel alguno, sino el resultado de las relaciones de poder dentro de un sistema”

¹ Este trabajo es una parte de una investigación más extensa sobre este tema: mi tesis doctoral *La invención del canon literario latino en Estados Unidos* (Universidad Nacional de Córdoba, 2018), dirigida por la Dra. Lisa Bradford.

² La originalidad literaria surge a partir del alejamiento, o incluso el rechazo, de figuraciones previas.

³ “Los muertos pueden o no regresar, pero sus voces resucitan...en la subestimación agonística que se ha hecho de sus predecesores poderosos solo por los más talentosos sucesores” (Bloom, 1997, p. xxix).

(Even-Zohar, p.47).⁴ En *The Manipulation of Literature*, André Lefevere sostiene que la interacción de la escritura y la reescritura es básicamente responsable no solo de la canonización de autores específicos o de obras específicas y el rechazo de otras, sino también de la evolución de una literatura determinada (1985, p. 219). Las antologías son una de las formas de manipulación y reescritura que entran en juego en la formación de un canon determinado, y tienen un rol importante en este proceso.

La segunda idea sobre la noción de canon en la que quiero detenerme es que el canon suele concebirse como una lista dinámica e invisible. Noé Jitrik señala que un canon no está plasmado por escrito, pero a pesar de eso tiene una fuerza que surge de la tradición y la identidad (1996, p. 6). Además, Jitrik destaca la naturaleza dinámica y cambiante de los cánones. Walter Mignolo coincide con esta idea, al señalar que los cánones no son fijos y estáticos, sino todo lo contrario; se modifican a la par de las comunidades que los construyen. Considera que la formación del canon en los estudios literarios es un ejemplo de la necesidad que tienen las comunidades humanas por estabilizar su pasado, adaptarse al presente, y proyectar su futuro (1991, p. 10). Por su parte, John Guillory en su libro *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation* retoma ciertos conceptos de Bourdieu para explorar cuestiones de canon. Define al canon como la supuesta suma total

de obras consideradas dignas de ser leídas y estudiadas en un contexto institucional serio (1991, p. 45). Postula que el canon es una totalidad imaginaria de obras: “Nadie tiene acceso al canon. [...] las obras invocadas como canónicas cambian continuamente según diferentes ocasiones de conflicto o contestación. [...] el canon no es más que una lista imaginaria; nunca aparece como una lista completa y no disputada” (Guillory, 1991, p. 45).

Si un canon es una lista de obras que se caracteriza por ser dinámica e imaginaria, ¿cómo podemos estudiarlo? Como las antologías generales incluyen una lista explícita de textos y autores considerados representativos de un canon determinado, su estudio permite abordar el estudio de la noción elusiva de “canon”. Los índices de varias antologías de un período histórico determinado permiten, en cierta medida, “visibilizar” la lista invisible que es el canon.

Por lo tanto, los índices de varias antologías de literatura latina publicadas en los últimos años que ofrecen una mirada general de lo latino permiten una aproximación del canon. Con el fin de ofrecer una mirada panorámica, estas colecciones comprenden todo el territorio de Estados Unidos y abarcan diversos géneros literarios, lo que algunos críticos llaman en inglés “omnibus anthologies”. El análisis de estas antologías puede ayudar a esbozar una respuesta a la

⁴ Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones de citas del inglés al español son propias.

pregunta “¿podemos hablar de la existencia de un canon literario latino?”.

En orden cronológico de publicación, las antologías relevadas son: *The Latino Reader: An American Literary Tradition from 1542 to the Present* (1997), *The Prentice Hall Anthology of Latino Literature* (2002), *Herencia: The Anthology of Hispanic Literature of the United States* (2002), *U.S. Latino Literature Today* (2005), *Latino Boom: An Anthology of U.S. Latino Literature* (2006), *The Norton Anthology of Latino Literature* (2010).⁵ Varios críticos coinciden en que la publicación de la exhaustiva antología de Norton, editorial de gran renombre por sus publicaciones antológicas y académicas, marcó un hito en la canonización y legitimación de la literatura de los latinos y por eso señala el fin del corte temporal del corpus seleccionado para esta investigación.

Son todas antologías de un solo tomo y en general tienen una finalidad didáctica. Todas fueron publicadas por grandes editoriales comerciales, con una amplia difusión en el mercado (Houghton Mifflin, Prentice Hall, Oxford, Pearson y Norton). Si retomamos la noción de que las antologías son una de las formas de manipulación y reescritura importantes en la formación de un canon determinado (Lefevere, 1985), podemos afirmar que la existencia misma de estas publicaciones, seis antologías de editoriales *mainstream*, es una señal de la creciente consolidación de esta literatura.

Según las antologías de literatura latina examinadas, queda claro que no existe una definición unívoca y estable de la “literatura latina”. La definición de “literatura latina” empleada para realizar el recorte en las antologías del corpus es flexible, y a veces ambigua, y por ello, no es sencillo delinear los límites de qué se considera el “canon literario latino”. La comparación de los índices de las seis publicaciones relevadas arroja pocas coincidencias: solo ocho autores que aparecen en todas las antologías, diecisiete que aparecen en cinco antologías del corpus y unos treinta y dos autores que aparecen en cuatro de las seis antologías. Retomando las nociones de las teorías socio-históricas, si se concibe a lo canónico como las obras aceptadas como legítimas dentro de la institución literaria, todavía no queda muy claro cuáles son estas obras.

Una diferencia importante entre estas antologías es lo que entienden los editores por “literatura”. Por ejemplo, en *The Prentice Hall Anthology* se destaca que los textos seleccionados tienen el objetivo de demostrar a los alumnos que hay “buena literatura” dentro de la literatura latina (Del Rio, 2002, p. ix). *Latino Boom* incluye textos que los editores consideran estéticamente valiosos (Christie y González, 2006, p. xv). En cambio, en *The Latino Reader*, *Herencia* y *The Norton Anthology of Latino Literature*, las selecciones revelan una definición de literatura del ámbito de los estudios culturales en lugar de una

⁵ Si bien en la página legal de esta antología, el copyright indica 2011, en la ficha del Library of Congress, se consigna el año 2010.

definición tradicional, de las “*Belles Lettres*”.⁶ Los editores de estas colecciones tienen una concepción más amplia de “expresiones literarias” y también reúnen textos por su valor histórico cultural, más allá de sus méritos estéticos.

Entonces, si volvemos a la idea de Bloom sobre las características de los textos que consiguen integrar un canon literario, hay obras como *Borderlands* de Gloria Anzaldúa, una de las pocas escritoras que aparece en las seis antologías relevadas, que poseen “[u]n signo de originalidad”, una “extrañeza que nunca acabamos de asimilar” (Bloom, 2006, p. 14) y por eso ha conseguido un estatus canónico no solo dentro del canon literario latino, sino también en el estadounidense. Ahora bien, ¿cuántos otros textos de escritores latinos tienen ese “signo de originalidad”?

Las diferencias de recorte temporal que se observan entre los especialistas en *Latino Studies* y sus consecuentes posicionamientos ideológicos se observan en estas antologías. Muchos consideran que, si bien esta literatura comenzó a surgir a mediados del siglo XIX, la mayoría de los textos que constituyen esta tradición literaria fueron publicados después de los años sesenta. (DeStephano, 2002). Esto se condice con las selecciones de *The Prentice Hall Anthology of Latino Literature, U.S. Literature Today* y *Latino Boom*, cuyos

textos pertenecen principalmente al siglo pasado.

En cambio, *The Latino Reader*, como *Herencia* y *The Norton Anthology of Latino Literature* presentan entre sus textos iniciales los escritos de conquistadores y exploradores españoles. Al confrontar las definiciones de “latino” de la mayoría de los prefacios con los autores incluidos en los índices de las antologías de literatura latina analizadas se observa que muchos de estos escritores no se ajustan a las definiciones provistas. Es decir, según los editores de varias de las antologías relevadas, paradójicamente, lo que ellos consideran “literatura latina” no está escrita necesariamente por autores latinos. Como consecuencia, la selección de varios escritores puede desconcertar al lector. Algunos son casos, de lo que Paul Allatson denomina “anacronismos identificatorios”, como los exploradores, conquistadores, y misioneros de la época colonial. Como consecuencia, en *The Latino Reader*, *Herencia* y *The Norton Anthology of Latino Literature* no queda clara la distinción entre la tradición literaria latinoamericana y la de la literatura latina. La inclusión de textos que se remontan a la colonización española parecen tener como objetivo “inventar” una historia para la tradición cultural latina; la invocación de figuras avaladas por la historia busca contribuir a la legitimación simbólica e institucional de esta literatura. Además, en

⁶ En *The Latino Reader*, los editores explicitan que entre los textos seleccionados hay obras que no tienen un alto valor estético. Como señala Kanellos, “[e]stamos definiendo la literatura desde la disciplina de los estudios culturales, según la

cual la mayoría de los textos pueden ser usados para comprender la lengua, cultura, e historia, y que la mayoría de los textos pueden ser observados desde el privilegiado punto de vista literario” (en Lanham)

palabras de Lefevere, “[l]as obras literarias canonizadas más de cinco siglos atrás tienden a permanecer seguras en su posición, no importa cuán seguido la poética dominante en sí haya cambiado” (1985, p. 19). Aunque no se ciñan estrictamente a las definiciones de lo latino, la apropiación de textos antiguos, es, de alguna manera, una apuesta más segura, que ya tienen un lugar en el canon literario (aunque sea el canon latinoamericano) y entonces corren menos riesgo de perder ese estatus que los textos contemporáneos.

Por otra parte, si entendemos que las antologías ofrecen un panorama de una tradición literaria construida por autores que responden a autores previos, como señala Bloom, no es el caso de toda la literatura catalogada como “latina” presentada en estas antologías. La tradición a la que responden los escritores latinos de las últimas décadas no es necesariamente la tradición “creada artificialmente” en las antologías, que en muchos casos tiene una impronta eurocéntrica y colonialista. Muchos escritores contemporáneos no leen español, por lo que pocos de ellos leyeron, por ejemplo, crónicas de la época colonial que se tradujeron recientemente (en algunos casos, por primera vez, para estas antologías). Asimismo, muchos autores latinos han tenido una mayor influencia de la literatura escrita en inglés que en español.⁷

En conclusión, el concepto de lucha es recurrente en varias aproximaciones a la

noción de canon: una lucha por mantener un grado de equilibrio entre la producción del centro y la periferia (Hermans, 1985, p. 10) y una lucha entre “genios anteriores” y los “actuales aspirantes” (Bloom, 2006). Si concebimos al canon como una lista dinámica e invisible, las antologías se convierten en herramientas que nos permiten aproximarnos a su estudio. En las seis antologías estudiadas no queda claro quiénes son los “genios anteriores” y los “actuales aspirantes” de la literatura latina. Además, no existe un amplio consenso entre los editores sobre qué textos de la literatura latina presentan el “signo de originalidad” que destaca Bloom y, por lo tanto, integran el canon. Si bien la publicación de estas antologías ha contribuido a la visibilización de obras de autores latinos, y existen textos muy valiosos en estas selecciones, el canon literario latino no se ve plasmado claramente en estas colecciones, lo cual es una señal de que la consolidación de un canon literario latino todavía no ha ocurrido, y aún está en proceso de conformación.

Referencias

- Allatson, P. (2006). Ilan Stavans's *Latino USA: A Cartoon History* (Of a Cosmopolitan Intellectual). *Chasqui*, 35 (2), 21-41.
- Augenbraum, H. y Fernández Olmos, M. (Ed). (1997). *The Latino Reader: An American Literary Tradition from 1542 to the Present*. Boston: Houghton Mifflin.

⁷ Si tomamos el ejemplo de algunos de los autores recurrentes en las antologías, Martín Espada

reconoce la influencia Walt Whitman; la heroína literaria de Judith Ortiz Cofer es Virginia Woolf.

- Baeza Ventura, G. (Ed). (2005). *U.S. Latino Literature Today*. New York: Pearson.
- Bloom, H. (1997). *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, (2da ed.), Oxford: Oxford University Press.
- Bloom, H. ([1995] 2006). *El canon occidental: La escuela y los libros de todas las épocas*, Traducido por Damián Alou, Buenos Aires: Editorial Anagrama.
- Bloom, H. (Ed). ([1994] 2009). *Hispanic-American Writers*, New York: Infobase Publishing.
- Christie, J. S. y J. B Gonzalez. (Ed). 2006. *Latino Boom: An Anthology of U.S. Latino Literature*. New York: Pearson.
- Del Rio, E. R. (Ed). (2002). *The Prentice Hall Anthology of Latino Literature*. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall.
- Destephano, M. T. (2002). Is there a Truly 'Latino' Canon? Language, Literature, and the Search for Latino Identity and Power. *Journal of Hispanic Higher Education*, 1 (2), 99-110.
- Even-Zohar, I. (1999). La literatura como bienes y como herramientas. En D. A. Monegal Villanueva, y E. Bou. (Coord.), *Sin Fronteras: Ensayos de Literatura Comparada en Homenaje a Claudio Guillén*, (27-36). Barcelona: Editorial Castalia.
- Even-Zohar, I. (2005). *Papers in Culture Research*. Tel Aviv University.
- Guillory, J. (1991). Canon, Syllabus, List: A Note on the Pedagogic Imaginary. *Transition*, 52, 36-54.
- Hermans, T. (1985). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, New York, St. Martin's Press.
- Jitrik, N. (1996). Canónica, Regulatoria y Transgresiva. *Orbis Tertius*, 1 (1),1-9.
- Kanellos, N. (Ed). (2002). *Herencia: The Anthology of Hispanic Literature of the United States*. New York: Oxford.
- Lanham, F. (2002). UH program gathers writings by Hispanics in the United States. *Houston Chronicle Book Editor*, 3 de marzo de 2002, Disponible en: www.chron.com/life/article/UHprogram-gathers-writings-by-Hispanics-in-the-2071628.php
- Lefevere, A. (1985). Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm. En: T. Hermans, (Ed.), *The Manipulation of Literature*, pp. 215–243. New York: St. Martin's Press.
- Mignolo, W. D. (1991). Canons A (nd)Cross-Cultural Boundaries (Or, Whose Canon are We Talking about?)” *Poetics Today*, Vol. 12, N° 1, primavera 1991, 1-28.
- Stavans, Ilan. (Ed). (2010). *The Norton Anthology of Latino Literature*. New York: Norton.

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

DESMANTELAR LA CASA DEL AMO: LAS FORMAS DE LA RESISTENCIA FEMINISTA SEGÚN AUDRE LORDE

DISMANTLING THE MASTER'S HOUSE: AUDRE LORDE'S FORMS OF FEMINIST RESISTANCE

María Laura Cucinotta (marialauracucinotta@gmail.com)
Universidad de Mar del Plata

Resumen

Las múltiples opresiones que sufrieron las mujeres afroestadounidenses quienes se sintieron excluidas de las luchas llevadas adelante por el feminismo blanco heterosexual, motivó la introducción en la discusión feminista de la idea de que el género interactúa con otras categorías tales como la clase, la raza y la orientación sexual. La segunda ola del feminismo, inspirada en el radicalismo marxista de los años sesenta, el movimiento hippie y las luchas por los derechos civiles, implicó un mayor protagonismo por parte de los movimientos y grupos feministas de mujeres negras. La perspectiva propuesta desde el feminismo negro buscaba reemplazar los modelos aditivos de opresión por un único modelo de análisis antirracista, antisexista y anticolonialista que comprendiera la raza, la clase y el género como sistemas que si bien son estructuralmente diferentes, están entrelazados en la práctica. En este contexto toma relevancia la figura de Audre Lorde, una de las activistas negras más reconocidas por sus luchas contra las injusticias del racismo, el sexismo y la homofobia. Su producción poética y ensayística puede ser entendida como una operación política y como un llamado a la reconfiguración de los espacios de visibilidad delimitados por el poder WASP. Al tiempo que nos permite reflexionar acerca de la noción de diferencia como fuerza creativa y de la escritura femenina como forma de resistencia, sus postulados permiten revisar el complejo entramado de una matriz de dominación mucha más compleja.

Palabras clave: feminismo; segunda ola; mujeres afroestadounidenses; operación política; poesía

Abstract

The multiple oppressions suffered by African American women, who felt excluded from the discussions held by white heterosexual feminists, encouraged the introduction of the idea that gender interacts with other categories such as class, race and sexual orientation. The second wave of feminism, inspired by the radical Marxism of the sixties, the hippie movement and the fights for the civil rights, implied a prominence of the movements and groups of black women. The perspective proposed from black feminism looked forward replacing the model of oppression for a unique model of antiracist, antisexist and anticolonialist analysis that understands race, class and gender as systems, that even though they are structurally different, can be considered as interlaced. In this context gains importance the figure of Audre Lorde, one of the most remarkable black activists, better known for her fights against racism, sexism and homophobia. Her poems and essays can be understood as a political operation and a call for the reconfiguration of the visibility spots, those who are defined by the WASP power. While she allows the reflection about difference as a creative force, her hypotheses are useful in the process of revising a much more complex domination system.

Key words: feminism; second wave; african american women; political operation; poetry

La historia moderna de la Europa Occidental condiciona el pensamiento en términos de

oposición: la distinción entre el bien y el mal es sin duda la categoría más utilizada aunque seguramente podemos citar muchísimas más. Audre Lorde sostiene que - para que dicho

condicionamiento sea efectivo y se mantenga estable a lo largo de la historia - es necesario que exista un grupo que ocupe el espacio desagradable y deshumanizado que se corresponde con lo inferior - lo bajo - lo incivilizado y otro grupo que - muy por el contrario - considere inherente su derecho a ser superior y a dominar. Los miembros del primer grupo - los negros - las mujeres - los viejos y la clase obrera - deben no solo soportar el peso de la opresión sino que también tienen que emplear sus energías en la asimilación del lenguaje y las costumbres de la clase dominante para poder sobrevivir. Preocupada por lo que ella misma consideraba una tendencia moderna a la categorización de los seres humanos en grupos - Lorde dedicó su vida y su talento creativo a la lucha contra las injusticias del racismo - el sexismo y la homofobia en una sociedad fuertemente marcada por la violencia y la discriminación.

Nacida en 1934 en Harlem - Nueva York - fue la tercera de las tres hijas de un matrimonio de inmigrantes afrocaribeños. Las consecuencias de la Gran Depresión de 1929 marcaron su infancia y adolescencia así como también lo hicieron la II Guerra Mundial y el ascenso del Mccarthismo durante los años '50. En 1968 Lorde publicó su primer libro de poemas (*The First Cities*) y desde ese momento desarrolló una vasta producción literaria que llegó hasta 1992 - año de su fallecimiento. En el marco de su trabajo poético y ensayístico - la autora abordó y exploró temáticas tales como el orgullo - el amor - la violencia - el temor racial - la

opresión sexual - los modos de vida urbanos y las diversas formas de supervivencia en la gran ciudad. Como bibliotecaria y docente trabajó en numerosas casas de estudio al mismo tiempo que desarrolló una importante reputación nacional como líder de diversos movimientos por los derechos civiles y de las mujeres.

Bell Hooks (2000) define al feminismo como "un movimiento para acabar con el sexismo - la explotación sexual y la opresión" (p. 1). Esta definición - que tiende a la totalidad - no coloca al sujeto varón en el rol de enemigo sino que implica a todo aquel individuo (hombre o mujer - niño o adulto) cuyas acciones y/o pensamientos perpetúen prácticas patriarcales opresivas. Lo cierto es que - al interior de los movimientos feministas de los Estados Unidos - durante gran parte del siglo XX las mujeres blancas educadas fueron mucho más visibles que las mujeres negras de cualquier clase. Por su parte el patriarcado reforzó la idea de que los problemas de las mujeres pertenecientes a las clases dominantes eran aquellos a los que valía la pena prestar atención. Las mujeres blancas privilegiadas militaban entonces para obtener los mismos privilegios que los hombres de su clase reforzando una vez más la supremacía blanca capitalista.

La segunda ola del feminismo - inspirada en el radicalismo marxista de los años sesenta - el movimiento hippie y las luchas por los derechos civiles - marcó el inicio de los movimientos y grupos feministas de mujeres negras - como el Combahee River Collective o la National Black Feminist Organization. La

necesidad de formar estos nuevos colectivos de mujeres se basó en dos sencillas razones: los movimientos feministas en los Estados Unidos eran - hasta el momento - predominantemente blancos y de clase media mientras que el activismo afroestadounidense era marcadamente sexista. Nattie Golubov (2012) señala que aquellas mujeres que se sintieron rechazadas por el feminismo blanco heterosexual buscaron nuevas formas de introducir en la discusión la idea de que categorías tales como la raza - la etnia y la orientación sexual también generan una matriz de dominación. La perspectiva propuesta desde el feminismo negro buscaba reemplazar los modelos aditivos de opresión por un único modelo de análisis antirracista - antisexista y anticolonialista que comprendiera la raza - la clase y el género como sistemas - que si bien son estructuralmente diferentes - en la práctica se encuentran entrelazados. Para Patricia Hill Collins (2002) el desarrollo de un pensamiento negro y feminista fue esencial para la autodefinition y el empoderamiento de las mujeres negras en los Estados Unidos así como también para generar espacios de discusión con otros grupos intelectuales.

El trabajo de Lorde como activista y como escritora contribuyó al análisis de la naturaleza de todo tipo de opresión a la vez que le permitió abrir espacios de diálogo y reflexión orientados a la transformación de las relaciones de poder. En este sentido - las conferencias y ensayos reunidos en *Sister Outsider* pueden ser entendidos como intervenciones políticas sistemáticas que le

dan una nueva resonancia a aquella frase fundamental para el movimiento feminista de que "lo personal es político". En dichas intervenciones pueden distinguirse dos objetivos; por un lado constituir un vehículo favorable para la expresión de su experiencia como mujer - madre - negra - feminista y lesbiana y - por el otro - construir un nuevo espacio de expresión donde se habilite la confluencia de voces pertenecientes a actores sociales históricamente relegados.

Crítica de los movimientos feministas de los años '60 por considerar que ponían el foco solamente en las experiencias de las mujeres blancas de clase media - Lorde propuso pensar la categoría de "mujer" como un espacio donde es posible hallar numerosas subdivisiones que determinan la experiencia femenina. De esta manera rechazó la experiencia de la mujer blanca como normativa e insistió en considerar también como válida y feminista la experiencia de las mujeres negras y de las lesbianas. Su propuesta - enmarcada en la corriente de pensamiento que supuso el desarrollo de la segunda ola del feminismo en los Estados Unidos - presupone que el discurso feminista debe nutrirse del pensamiento de otros grupos minoritarios que hacia finales de los '70 buscaban reivindicar su derecho a hacerse oír.

Su constante desacuerdo con notables figuras del movimiento feminista la condujo a convertirse en una suerte de *outsider* - una voz aislada que acusaba a otras feministas de reproducir modelos patriarcales al interior de la agrupación. Según Lorde el feminismo más

ortodoxo no consideraba diferencias en la categoría de mujer y tendía a generalizar la experiencia femenina. Aquellos sujetos que se encuentran por fuera de lo que Lorde denomina la norma mítica (concepto asimilable al modelo WASP) - es decir - quienes no son blancos - delgados - hombres - jóvenes - heterosexuales - cristianos y financieramente solventes suelen identificar una forma en la que son diferentes y asumen que esa diferencia es la causa principal de toda opresión olvidando otras. Este es el caso que Lorde identifica entre las mujeres blancas quienes se centran en su opresión por ser mujeres ignorando las diferencias de raza - preferencia sexual - clase y edad. Del otro lado del debate - muchas feministas blancas acusaban a Lorde de querer asumir una identidad y una autoridad moral basadas en el sufrimiento - sentimiento que debía pensarse como una experiencia universal para las mujeres - tuvieran el color que tuviesen - y no aplicable solamente a las mujeres negras.

En numerosas oportunidades Lorde declara que tanto para las mujeres como para los hombres negros es un axioma fundamental que si no se definen a sí mismos - otros lo harán en beneficio suyo y en claro detrimento de la comunidad afroestadounidense. La incapacidad - que percibe tanto dentro como fuera de su comunidad - para reconocer y asumir las diferencias (la puesta de acción de lo que ella misma llama las formas de la ceguera humana) es el primer paso del camino que luego devendrá ineludiblemente en el rechazo - la marginalización y el aislamiento emocional para más tarde

convertirse en ataques directos al plano físico (violaciones - linchamientos - etc.). El resentimiento horizontal que genera la homosexualidad en general - pero especialmente el lesbianismo - dentro de la comunidad negra es para Lorde uno de los drenajes de energía más contundentes ya que supone el crecimiento de un resentimiento interno y corre el foco de la lucha que debería estar centrada en el cuestionamiento de las líneas verticales de poder y autoridad. Para Lorde las mujeres negras (que comparten con el hombre negro la opresión racista - pero no de igual manera) deben poder diferenciarse de las necesidades del opresor pero también de los conflictos que hay en el seno de sus comunidades.

La lucha contra la opresión racial que sufre la comunidad negra y la sexual - que sufren las mujeres afroestadounidenses en particular - implica una primera instancia de autodefinición. Para Lorde este es el único camino posible para comenzar a dar batalla contra las fuerzas económicas - políticas y sociales que controlan y reprimen. Lorde - desde su lugar de escritora feminista y de activista por los derechos de los negros en Estados Unidos - realiza una operación política que tiene como objetivo fundamental que los rechazados y los explotados recuperen su derecho a decir el mundo y a decirse a sí mismos; que se abra el juego y se permita el libre confluir de las voces de quienes han sido desplazados y obligados a vivir en el rechazo y la marginalidad social. En síntesis - su función como artista y como militante es la de erigirse como portavoz de

aquellos que no participan en las lógicas del poder blanco patriarcal y heterosexual.

Hacia mediados de la década del '70 a Lorde le diagnosticaron cáncer de mama. Esta experiencia traumática también implicó para ella una instancia de evaluación y autoconocimiento que fue muy fructífera ya que de este período se desprenden numerosos poemas y *Los diarios del cáncer* (1980) - su primer libro en prosa. La detección de este tumor maligno le permitió poner su vida en perspectiva - revisar algunas de sus hipótesis y por sobre todo aprender a analizar el miedo teniendo siempre como premisa que la muerte sería su silencio final.

En 1977 la autora leyó en un panel sobre lesbianismo y literatura en la *Modern Language Association* el artículo que lleva por título la consigna que se constituiría en una de las formas privilegiadas de la resistencia según Lorde: "La transformación del silencio en lenguaje y acción". Allí sentencia (2007):

Cada vez estoy más convencida de que es necesario expresar aquello que para mí es más importante - es necesario verbalizarlo y compartirlo aun a riesgo de que se interprete mal o se tergiverse. Creo que por encima de todo - hablar me beneficia¹. (p.40)

La propuesta de Lorde en este discurso es la desatar una guerra contra la tiranía del silencio al que asocia en primer lugar - y siendo autorreferencial - a la enfermedad pero

también a los miedos más frecuentes en la comunidad de mujeres afroestadounidenses los cuales tienen que ver con el desprecio - la censura - la crítica - el reconocimiento - el reto y la aniquilación. Dentro de esta batería de miedos Lorde (2007) destaca el miedo a la visibilidad como el miedo mayor: "en un país donde las diferencias raciales crean una distorsión permanente - aunque no reconocida - de la visión - las mujeres negras siempre han sido muy visibles pero - la vez - se las volvía invisibles mediante la despersonalización del racismo" (p. 42)². El reconocimiento de su negritud ha sido para muchas mujeres negras central en la lucha por alcanzar esa visibilidad que al mismo tiempo es su mayor vulnerabilidad. La conclusión de este proceso es para Lorde que esa visibilidad que hace de las mujeres negras un sector vulnerable de la población es también su mayor fuente de poder.

Kwanza es una fiesta seglar de la cultura afroestadounidense que se celebra entre el 26 de diciembre y el 1 de enero. Fundada en 1967 por el activista negro Mulana Karenga - esta fiesta - cuyo nombre en suajili significa "primeras frutas" - supone la conmemoración de siete principios: unidad - autodeterminación - responsabilidad colectiva - economía cooperativa - objetivo y dirección - creatividad y fe. En su discurso Lorde se refiere a esta fiesta y menciona los tres

¹ I have come to believe over and over again that what is most important to me must be spoken, made verbal and shared, even at the risk of having it bruised or misunderstood.

² Within this country where racial difference creates a constant, if unspoken, distortion of vision, Black

women have on one hand always been highly visible, and so, on the other hand, have been rendered invisible through the depersonalization of racism.

primeros principios para detenerse especialmente en aquel que se refiere al trabajo y la responsabilidad colectiva como bases para la construcción de una comunidad armónica. De este recorrido Lorde concluye en la importancia de mantener un compromiso estable con el poder de la palabra entendiendo que cada uno tiene una labor específica en la lucha por la transformación del silencio en lenguaje y acción. Siguiendo el principio de *Ujima* - el trabajo que debe realizarse para lograr este cometido debe ser comunitario: a quienes escriben les toca analizar la verdad de lo que dicen y del lenguaje con el que hablan; a quienes no escriben les toca compartir y difundir las palabras que consideren importantes; todas deben enseñar mediante la vida y la palabra las verdades en que creen y que conocen - más allá de la razón blanca y occidental; todas deben compartir las palabras de esas mujeres que - como ella - hablan para ser escuchadas: "Es nuestra responsabilidad no refugiarnos tras las parodias de la segregación que nos han impuesto y que a menudo hemos aceptada como propias" (Lorde, 2007, p. 43)³. De todos los medios de los que dispone Lorde cumplir con la tarea que como escritora - activista y pensadora le corresponde llevar adelante - la poesía - que ella misma define como un medio secreto para expresar los sentimientos del individuo - es su herramienta

predilecta ya que para Lorde esta forma está fuertemente ligada a la clase social de quien escribe. Las diferencias económicas y de clase son determinantes a la hora de adquirir los medios para producir arte y es por esto que Lorde considera que la poesía es el medio más sencillo para que se expresen las voces de los pobres - de la clase obrera y de las mujeres de color. La elección del género lírico por sobre el narrativo tiene una justificación:

De todas las formas del arte - la poesía es la más económica. Es la más secreta - la que requiere menos trabajo físico - menos material - y la que puede ser realizada entre turnos - en la cocina de un hospital - en el subterráneo - y en trozos de papel sobrante. (Lorde, 2007, p. 116)⁴.

La prosa en cambio - requiere de un cuarto propio - grandes cantidades de papel y por sobre todo tiempo - una variable que condiciona enormemente a una mujer que es madre y al mismo tiempo trabajadora. El caso de Virginia Woolf y su reflexión sobre la escritura femenina es tomado como referente de la situación contraria a la describe Lorde (2007) en "Age - Rage - Class and Sex: Women Redefining Difference": "Cuando hablamos de una cultura de mujeres de amplia base - hemos de ser conscientes de los efectos que tienen las diferencias económicas y de clase en la adquisición de los medios para producir arte"⁵ (p.116).

³ That we not hide behind the mockeries of separations that have been imposed upon us and which so often we accept as our own.

⁴ Of all the art forms, poetry is the most economical. It is the one which is the most secret, which requires the least physical labor, the least material,

and the one which can be done between shifts, in the hospital pantry, on the subway, and on scraps of surplus paper.

⁵ When we speak of a broadly based women's culture, we need to be aware of the effect of class

La escritura de poesía es una práctica que Lorde concibe como grupal y que alienta la comunión de aquellos actores sociales a los que se dirige su discurso. En el caso particular de las mujeres la interdependencia es el camino hacia la libertad y es garantía de creatividad. El objetivo político de Lorde sería entonces el de unir a las mujeres en un feminismo político que reconozca la interconexión de todas las opresiones - haciendo hincapié en la importancia de que las mujeres analicen sus propias experiencias corporales en los Estados Unidos e identifiquen las fuerzas silenciadoras de la cultura dominante que les quita poder y las despersonaliza.

Referencias

- Golubov, N. (2012). *La crítica literaria feminista una introducción práctica*. México DF: Facultad de Filosofía y Letras - UNAM.
- Hill Collins, P. (2002). *Black Feminist. Thought Knowledge - Consciousness - and the Politics of Empowerment*. Nueva York: Routledge.
- Hooks, B. (2000). *Feminism is for Everybody. Passionate Politics*. Cambridge: South End Press.
- Lorde, A. (2007). *Sister Outsider*. New York: Crossing Press.

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

LA LENGUA: TOPOS DE IDENTIDAD Y DIFERENCIA

LANGUAGE: TOPOS OF IDENTITY AND DIFFERENCE

Mónica Beatriz Cuello (lic_mcuello@yahoo.com.ar)
Andrea Fuanna (andreaфуanna@gmail.com)
Universidad Nacional de Lanús

Resumen

La cuestión migratoria, produce un fenómeno que se llama mestizaje, marcado por continuos intercambios, conscientes o no, de cuestiones culturales. Uno de sus puntos clave de este fenómeno es la modificación de la lengua. Se migra de un lugar, de un topos particulares, con una lengua madre que cobija, a otro lugar para, al decir de Anzaldúa, “formar un tercer país, una cultura de frontera” (Anzaldúa, 2016, p. 42). Es aquí donde se va produciendo este cambio, la modificación y la resignificación de la cultura que se trae y la cultura que se recibe, este proceso se da en lo social, y necesariamente “abarca el proceso de producción, circulación y consumo de significaciones en la vida social.” (Canclini, 2004, p. 35). ¿Cómo se manifiesta esto en un contexto rural? ¿Qué sucede con el trabajador golondrina? Nuestra hipótesis es que la familia de trabajadores golondrina de la novela *Under the Feet of Jesus* (1996) de Helena María Viramontes vive en una frontera geográfica y metafórica que lejos de permitirles formar parte de un tercer país, descrito por Anzaldúa, los excluye y los margina por su condición de campesinos.

Cuando nos comunicamos la lengua va conformando el topos en donde nos situamos. En este texto literario la palabra es algo que los protagonistas no pueden articular, su incapacidad para comunicarse en la lengua extranjera los margina y los excluye. Sus escasas palabras y significativos silencios los separan de un mundo en donde no pueden insertarse.

Palabras clave: lengua; migración; identidad lingüística; topos

Abstract

Migration is a phenomenon that brings about hybridity. The continuous cultural exchange, of which we may or may not be aware, particularly impacts on language change. People migrate from one place to another, from a particular geography with a particular mother tongue to another place where, as Anzaldúa puts it, people “can inhabit a third country, a culture of borders” (Anzaldúa, 2016, p. 42). It is in this borderland where change takes place, both the migrant’s culture and the local culture are modified and resignified. This process operates at a social level and it comprises “processes of production, circulation and consumption of meaning in social life” (Canclini, 2004, p. 35). How does this operate in a rural context? What happens to the migrant worker? We hold that the family of migrant workers, characters of the novel *Under the Feet of Jesus* (1996) by Helena María Viramontes, live in a geographical and metaphorical border which excludes and discriminates them for their condition of peasants and does not allow them to be part of the third space which Anzaldúa describes.

When we communicate language constitutes the topos which we inhabit. Words in the literary text under study are hard to articulate, the lack of command of the foreign language excludes and marginalizes the characters. The meaningful silences and the few words they do articulate detach them from a world of which they cannot be part.

Key words: language; migration; linguistic identity; topos

La lengua¹

La lengua es un sistema de signos que utiliza una comunidad para comunicarse oralmente o de forma escrita con sus pares, la aprendemos primeramente en nuestro entorno familiar, en el lugar común, en ese topos particular en el que nacimos y que nos ayuda a comunicarnos naturalmente. En Los fundamentos de la argumentación en Topos, Garantías y pre-construidos culturales Bitonte y Matienzo afirman que Aristóteles, utiliza el término topos (τόπος) en la Retórica para designar los lugares construidos (asamblea, estrados judiciales, ceremonias públicas) y los del discurso. En este último caso, Aristóteles utiliza el término topos (τόπος) para referirse a cómo, con la operación de reunir y clasificar tipos de enunciados obtenidos de lo sedimentado en la experiencia compartida, estos son archivados en la memoria colectiva de los pueblos. La memoria es aquí como un contenedor o recipiente.

Para que la lengua se mantenga viva debe ser usada y es esa misma lengua la que vamos enriqueciendo o perfeccionando con el paso tiempo y en sociedad. Es esa lengua con la que nos trasladamos de un lugar a otro y la que incluso permite ir ampliando el lugar compartido, dándole nuevo significado, creando hábitos, maneras de pensar, conductas, caracteres y en la que vamos fijando morada. De este modo creamos nuestro ethos desde donde nos constituimos. En *Borderlands. La frontera* (2016), Gloria

Anzaldúa hace referencia a la lengua como identidad lingüística, ella afirma "yo soy mi lengua" y que "hasta que pueda enorgullecerme de mi lengua, no puedo enorgullecerme de mi misma" (2016, p.111) es esta lengua primera, la lengua materna, la que permite constituirme en un lugar, morar en él, aunque ese lugar no sea donde nací, sino que o sea el lugar adonde me traslade. Es esa lengua madre la que me ayuda a afirmarme y desarrollar, permite la evolución y el enriquecimiento de ese lenguaje con nuevas palabras o variantes que muestren ese nuevo modo de insertarme, "un lenguaje que corresponda a un modo de vivir. (...) una lengua viva". (Anzaldúa, 2016, p. 105)

Traspassando fronteras, el mestizaje

La cuestión migratoria, produce la que se llama el mestizaje, ese entrecruzamiento de razas, de sangre que deja resaltar además la cruza ideológica, cultural y biológica.

Continuamente hay intercambios, entrecruzamientos de cuestiones culturales que se manifiestan a veces de manera consciente y otras veces no. La cultura siempre se presenta en los procesos sociales, por eso es dificultoso hablar de ella ya que como es parte de la historia social al decir de Canclini "no es algo que aparezca siempre de la misma manera." (2005, p. 34).

Una de las vertientes en la consideración de la cultura es la instancia en que un grupo organiza su identidad. Anteriormente estas prácticas se desarrollaban dentro de una sola

¹ Las traducciones de este artículo fueron hechas por Mónica Cuello.

sociedad, ahora debemos considerarlas en el marco de la interculturalidad. Esta tarea se torna dificultosa ya que “no es posible un entendimiento intercultural mínimo sin un esfuerzo conceptual y racional, un proceso de interpretación mutua sobre la base de las connotaciones de ciertos conceptos en el contexto de origen y de su función dentro de ello.” (Estermann, 2017, p.6).

Continuamente estamos traspasando fronteras, los fronteras nacionales o étnicas se hacen cada vez más porosas, se complejizan también los sistemas simbólicos. Basta con encender el televisor para traspasar las fronteras de nuestro propio mundo de significaciones y cobijo para encontrarnos con un sinfín de repertorios culturales ajenos de los cuales nos apropiamos incluso muchas veces sin entenderlos del todo.

Se pueden encontrar en diferentes culturas palabras idénticas, pero que tienen un significado distinto, ya que están insertas en un ámbito determinado que podrían llevar a que “traducciones unívocas de semejantes elementos llevan, por lo tanto, cada vez a trastornos de la comunicación intercultural, porque no se ha traducido junto al elemento (o la palabra) también el marco interpretativo (topos) correspondiente. Un entendimiento intercultural sólo es posible como esfuerzo “holístico” (Estermann, 2017, p.9)

Uno de los puntos clave de este fenómeno es la modificación de la lengua. Se migra de un lugar, de un topos particular con una lengua madre que cobija, a otro lugar, para –al decir de Anzaldúa– “formar un tercer país, una cultura de frontera” (2016, p. 42). Es aquí

donde se va produciendo este cambio, la modificación y la resignificación de la cultura que se trae y la cultura que se recibe, este proceso se da en lo social, y con la necesidad de que “abarque el proceso de producción, circulación y consumo de significaciones en la vida social.” (Canclini, 2005, p. 35).

Una de las cuestiones que más aparecen en la condición mestiza es la ambivalencia, tener que dejar de lado la lengua materna para asimilar una nueva lengua que permita la incorporación a este otro lugar, a esta otra cultura, a este otro modo de ser. Es desde adentro de la condición mestiza que van surgiendo además ese otro nuevo lenguaje que retrate la nueva condición, según explica Anzaldúa refiriéndose a estas personas “obstinados, perseverantes, impenetrables como la piedra y, sin embargo, poseedores de una maleabilidad que nos hace inquebrantables, nosotros, las mestizas y los mestizos, perduraremos” (2016, p. 117). Ese otro lenguaje que va surgiendo es un lenguaje secreto en donde el migrante, el ya mestizo se comunica con su gente y consigo mismo. Una lengua es silenciada, dando lugar a la incorporación de un lenguaje nuevo, pero para que pueda comunicarse esta nueva situación es necesario que surja una tercera lengua, una que diga los modos del vivir, no un lenguaje correcto sino una lengua viva “ en la que puedan conectar su identidad, una lengua capaz de comunicar las realidades y los valores auténticos para ellos, una lengua con palabras que no son ni español ni inglés, no Spanish ni English, sino las dos cosas a la vez” (Anzaldúa, 2016, p. 106)

El caso de *Under the Feet of Jesus*

¿Cómo se manifiesta esto en un contexto rural? ¿Qué sucede con el trabajador golondrina? Nuestra hipótesis es que la familia de trabajadores golondrina de la novela *Under the Feet of Jesus* de Helena María Viramontes viven en una frontera geográfica y metafórica que lejos de permitirles formar parte de un tercer país, los excluye y los margina por su condición de campesinos.

Al decir de Octavio Paz en *El Arco y la Lira* 1967, los hombres y las mujeres somos seres de palabras, por medio de ellas nos comunicamos y además es la lengua, la que permite decir esas palabras, e ir conformando nuestros topos en donde nos situamos. En el texto literario que nos ocupa la palabra es algo que los protagonistas no pueden articular, su incapacidad para comunicarse en la lengua extranjera los margina y los excluye. Sus escasas palabras y significativos silencios los separan de un mundo en donde no pueden insertarse. Y como dice Anzaldúa se usan anglicismos, esas palabras que se toman del idioma inglés y se transforman debido a las “presiones que sufren los hablantes de español para adaptarse al inglés” (2016, p. 109)

La novela de Viramontes nos presenta a Estrella, una joven de trece años, quien viaja junto a su madre Petra, embarazada de su

pareja Perfecto Flores, sus hermanos Ricky and Arnulfo, y sus hermanas mellizas Perla and Cookie en un viejo Chevy Capri station wagon. El vehículo los lleva a todos lados, porque “it was always a question of work, and work depended on the harvest...”² (4). La referencia al vehículo, algo permanente en una realidad cambiante, puede ayudar a comprender la precariedad en la que viven estas personas.

La descripción de la apariencia física de Estrella también nos ayuda a comprender lo anterior “dirty face, fingernails lined with mud, her tennis shoes soiled”³ (137) al igual que su familia y los otros trabajadores. Hasta su maestra, Mrs. Horn, le señala su aspecto y su falta de higiene: “(...) how come her mama never gave her a bath. Until then, it had never occurred to Estrella that she was dirty (...)”⁴ (25). Esto nos muestra que parte de los pobladores de este lugar ignoran o minimizan las condiciones en que viven y se desempeñan estos trabajadores golondrina. Nos muestra una brecha que entre estas personas que no se perciben como semejantes sino que la cuestión de clase social las marca como diferentes.

En su condición de migrante forzada Estrella tiene que aprender una nueva lengua y adentrarse en una nueva cultura. La novela describe los pensamientos de esta joven y su esfuerzo por recordar los nombres de los compañeros ya que “they changed with the

² “era siempre una cuestión de trabajo, y el trabajo depende de la cosecha...”.

³ “cara sucia, uñas negras de mugre, sus zapatillas mugrientas”.

⁴ “(...) cómo puede ser que su mamá nunca le dio un baño. Hasta ese momento nunca se le había ocurrido a Estrella que estaba (...)”.

crops and the seasons and the state lines”⁵ (28). En el contexto del valle de San Joaquín, California, donde trabaja esta joven es una extranjera que a pesar de edad no tiene los derechos de los que un niño debe gozar: salud, educación y una vida familiar. Estrella ha estado trabajando desde sus cuatro años “when she first accompanied the mother to the fields”⁶ (51). Ella parece vivir en este tercer espacio, según explica Anzaldúa, no se siente cerca de sus raíces mejicanas ni de la sociedad estadounidense. Junto a su familia siempre son recién llegados, siempre están en busca de algún trabajo, ha vivido parte de su vida en la ruta: “the car running, their health, the conditions of the road, how long the money held out, and the weather, which meant they could depend on nothing”⁷ (4).

Esto se ve reflejado en lo cotidiano. Estrella interactúa diariamente, con sus iguales, personas que en este texto literario tienen nombres: Maxine, Alejo, Gumecindo, caras e historias. Estos son sus semejantes con los que comparte trabajo, privaciones y sufrimiento. Mientras que el texto nombra a los capataces con quienes diariamente interactúan los campesinos con el pronombre “ellos”. Estrella los percibe como un otro

amenazante ya que recibe de ellos muestras de hostilidad. Lo mismo sucede con la policía migratoria “la Migra” que también es una amenaza concreta: “If *they* stop you, if *they* try to pull you into the green vans, you tell *them* the birth certificates are under the feet of Jesus, just tell *them*.”⁸ (63). Al parecer la palabra solo se puede articular en la lengua materna y con los semejantes. Con los otros no hay una vía de comunicación; no se puede establecer un lenguaje común y por tanto un mutuo entendimiento

A pesar de todos estos inconvenientes Estrella trata de ver su futuro con optimismo:

She turned and pushed with her hands and the door swung open against the roof and the swallows flew out from under the eaves of the cedar shakes like angry words spewing out of a mouth. Estrella stood bathed in a flood of grey light....She was stunned by the diamonds. The sparkle of the stars cut the night – almost violently sharp. (175)⁹

La cita anterior nos muestra a esta joven dispuesta a seguir luchando y a transformar una realidad opresiva en algo mágico. Su optimismo es quizá el modo que tiene de seguir adelante a pesar de las escasas oportunidades que su realidad le ofrece.

⁵ “Ellos cambiaban con los cultivos y las estaciones y los límites entre estados”.

⁶ “cuando ella acompañó por primera vez a su mamá a los campos.”

⁷ “el auto andando, su salud, las condiciones de la ruta, hasta cuando alcanza el dinero, y el clima, lo que que significaba que no podían depender de nada.”

⁸ “si ellos te detienen, si tratan de empujarte dentro de las camionetas verdes, deciles que las partidas de nacimiento están bajo los piés de Jesús, solo deciles.”

⁹ Ella giró y empujó con sus manos y la puerta se abrió contra el techo y las golondrinas volaron desde debajo de los aleros de cedro como palabras enojadas arrojadas de una boca. Estrella se puso de pie, bañada por una luz gris...Ella estaba maravillada por los diamantes. El brillo de las estrellas cortaba la noche – casi violentamente fuerte. (175)

Conclusión

El español se muestra en este contexto literario como una lengua silenciada, ignorada por los que están en situación de poder. Los campesinos tienen dificultades para incorporar este lenguaje nuevo; no reciben estímulos o aliento para hacerlo. Para achicar esta brecha es necesario que surja una tercera lengua, una que diga los modos del vivir, no un lenguaje correcto sino una lengua viva. Una lengua en la que puedan conectar su identidad, una lengua capaz de comunicar las realidades y los valores auténticos para ellos, una lengua con palabras que no son ni español ni inglés, no Spanish ni English, sino las dos cosas a la vez” (Anzaldúa, 2016, p. 106). Esta tercera lengua no se manifiesta en los ejemplos antes mencionados que nos muestran la soledad y la marginación a la que estas personas están sometidas. Estas situaciones de sometimiento llevan al silencio, “el Anglo con cara de inocente nos arranco la lengua. A las lenguas salvajes no se las puede domesticar, solo se las puede cortar”. (Anzaldúa, 2016, p. 104)

“¿En qué lengua se nombran y razonan las dificultades de hacer coincidir los distintos significados de la relación con la tierra y con el trabajo?” (Canclini, 2005, p. 48), ¿cómo se vuelve a recuperar la voz arrancada? ¿Se puede volver a hacer oír la voz que fue callada?

“Una herida abierta de 2.500 kilómetros divide un pueblo, una cultura recorre la longitud de mi cuerpo”. (Anzaldúa, 2016, p. 41) es en ese momento, cuando se es consciente de la esperanza, de ese fondo cultural desde nos

constituimos y que permanece callado, que permanece agazapado, pero que además es el que también me permite sobrevivir en la frontera, en ese mínimo lugar, “esa fina raya a lo largo de un borde empinado”. (Anzaldúa, 2016, p. 42) y es desde allí, donde surge el decir la realidad del sometimiento y el sobrevivir, es el surgimiento de ese lenguaje, ese que me permita decir este nuevo vivir, ese nuevo lenguaje que abarque esta nueva realidad.

Al volver a articular el lenguaje, ese que me permita relatar esta transformación, puedo incluso transformar ese lugar donde habito, ese topos, ese lugar común.

Lugar común, construido en este nuevo habitad de traspaso de la frontera, ese nuevo lugar en donde enraizarían los diferentes conceptos que van surgiendo, topos de identidad y diferencia en donde “lo pasado me estira pa’tras. Y lo presente pa’delante”. (Anzaldúa, 2016, p. 41).

Referencias

- Bitonte, M. E., y Matienzo, T. (2011). “Los fundamentos de la argumentación: Topos, Garantías y pre-construidos culturales”. En G. Arroyo y T. Matienzo (comps.), *Topos, Garantías y pre-construidos culturales Pensar, decir, argumentar. Lógica y Argumentación desde diferentes perspectivas disciplinares*, Buenos Aires, Editorial Prometero/Universidad. Nacional de General Sarmiento. Disponible en <https://tallerlecturayescritura2unm.files.wordpress.com/2012/08/los-fundamentos-de-la-argumentacion3b3n.pdf>

- Anzaldúa, G. (2016) *Borderlands. La frontera*. Madrid: Ensayo.
- Canclini, N. (2005) *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- Estermann, J., (2017). Hermenéutica diatópica y filosofía andina esbozo de una metodología del filosofar intercultural. FAIA VOL 6. N°27, (pp. 1-17). Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5845469.pdf>
- Paz Octavio (1967). *El Arco y la Lira*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Viramontes, H. M. (1996). *Under the Feet of Jesus*. New York: Plume Books.

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

LO URBANO Y LO RURAL EN LA CONFIGURACIÓN DEL SUEÑO AMERICANO: *UNDER THE FEET OF JESUS Y DREAMING IN CUBAN*

URBAN AND RURAL ELEMENTS IN THE CONFIGURATION OF THE AMERICAN DREAM: *UNDER THE FEET OF JESUS AND DREAMING IN CUBAN*

Mónica Beatriz Cuello (lic_mcuello@yahoo.com.ar)
Universidad Nacional de Lanús

Resumen

Podemos entender el fenómeno de la literatura latina de los Estados Unidos como una expresión literaria de una identidad cultural surgida de los procesos migratorios de nuestro tiempo. En este trabajo me propongo estudiar dos novelas de escritoras migrantes de identidad escindida, por un lado, *Under the Feet of Jesus* (1996) de la mexicano-americana Helena María Viramontes y por otro *Dreaming in Cuban* (1992) de la cubano-americana Cristina García. Es mi intención indagar la manera en que dos protagonistas femeninas, Estrella y Pilar respectivamente, configuran el ideal del sueño americano en un contexto rural como San Joaquín Valley, California y en un contexto urbano como el barrio de Brooklyn, New York. Ambas novelas fueron escritas durante la década de los noventa y sitúan su narración en la década de los sesenta.

Palabras clave: identidad; migración; sueño americano; contexto urbano; contexto rural

Abstract

The phenomenon of Latino literature in the United States can be understood as a literary manifestation of cultural identity which emerges as part of processes of migration. This work explores two novels by migrant women writers of hyphenated identity: *Under the Feet of Jesus* (1996) by the Mexican-American Helena María Viramontes and *Dreaming in Cuban* (1992) by the Cuban-American Cristina García. This work explores the way in which two female protagonists, Estrella and Pilar, configure the ideal of the American dream from the rural context of San Joaquin Valley, California, and the urban context of the neighbourhood of Brooklyn, New York. Both novels were written during the 1990s and they are set in the 1960s.

Key words: identity; migration; American dream; urban context; rural context

La literatura latina de los Estados Unidos constituye un fenómeno cultural de creciente importancia. Podemos entenderlo como una expresión literaria de una identidad cultural surgida de los procesos migratorios de nuestro tiempo. En este trabajo me propongo estudiar dos novelas de escritoras migrantes de identidad escindida, por un lado, *Under the Feet of Jesus* (1996) de la mexicano-

americana Helena María Viramontes y por otro *Dreaming in Cuban* (1992) de la cubano-americana Cristina García. Es mi intención indagar la manera en que dos protagonistas femeninas de cada una de las novelas, Estrella y Pilar respectivamente, configuran el ideal del sueño americano en diferentes contextos geográficos. Por un lado, Estrella se inserta en el contexto rural de San Joaquín Valley, California; mientras que Pilar crece en un contexto urbano: el barrio de Brooklyn,

New York. Ambas novelas fueron escritas durante la década de los noventa y sitúan su narración en la década de los sesenta. Los personajes seleccionados, Estrella en el texto de Viramontes y Pilar en el de García, son jóvenes que por circunstancias familiares desarrollan su vida en los contextos geográficos antes mencionados. ¿Las interpela el sueño americano? ¿Cómo responden a este ideal? ¿Se sienten incluidas o excluidas del mismo? Para responder a estos interrogantes voy a recurrir a autores que me ayuden a entender el sueño americano desde su concepción hasta nuestros días. El ideal se define en el siglo XVIII con las palabras de J. Hector St. John de Crèvecoeur, y es James Truslow Adams, quien acuña la frase en el siglo XX. Recientemente Bob Skandalaris y Amber Clark lo analizan desde el punto de vista del desarrollo y éxito de la Nación, mientras que Noam Chomsky lo hace desde la perspectiva de la desigualdad.

Herramientas teóricas

El ideal del sueño americano cumple un rol importante en la construcción de la identidad de los ciudadanos de los Estados Unidos. Además, se convierte en la promesa de una vida mejor para migrantes de otros países. Su significado se ha ido transformando como resultado del cambio en valores individuales, factores socioeconómicos y contexto político. Varios trabajos nos ayudan a abordar este tema. El primero de ellos es el del escritor franco-americano J. Hector St. John de Crèvecoeur quien define por primera vez el

sueño americano en *Letters from an American Farmer* (1782). Ciento cincuenta años más tarde el historiador James Truslow Adams se refiere a la historia de su país y acuña la frase el sueño americano en su texto *The Epic of America* (1931). Recientemente Bob Skandalaris y Amber Clark exploran este concepto en su texto *Evolution of the American Dream: How the Promise of Equal Opportunity Became a Quest for Equal Results* (2011). La contribución más actual a este tema la propone Noam Chomsky en el documental *Requiem for the American Dream* (2015), dirigido por Peter Hutchison y Kelly Nycks.

La carta tercera de Crèvecoeur define por primera vez el sueño americano. Aquí el autor caracteriza la identidad americana y establece una relación entre ésta y el sueño americano. Crèvecoeur señala que los habitantes de esta nueva tierra son gente libre, trabajadora, unida y respetuosa de la ley. El autor la describe como la sociedad más perfecta en el mundo de entonces. Define a esta raza americana como una compuesta de una mezcla de ingleses, escoceses, irlandeses, franceses, holandeses, alemanes y suecos. Es interesante notar que ni los habitantes nativos de esta tierra ni los colonizadores españoles están incluidos en esta descripción. El autor sostiene que este inmigrante, habitante del nuevo territorio, ha dejado atrás sus costumbres y prejuicios para abrazar un nuevo modo de vida en esta tierra que lo cobija y lo nutre. Unión, tolerancia, libertad y trabajo duro son las características que definen esta identidad americana según

Crèvecoeur. Podemos notar una correspondencia con la idea actual del sueño americano.

James Truslow Adams en el epílogo de su texto *The Epic of America* (1931) completa los conceptos de Crèvecoeur. En este capítulo sintetiza las ideas que presento anteriormente y señala que el sueño americano es la contribución que los Estados Unidos hacen al mundo. Allí escribe la famosa frase que lo define como: “el sueño una tierra en la que la vida sea mejor, más rica y más completa para cada hombre, con oportunidades para cada uno de acuerdo con su habilidad o logro” (p. 404). Explica que por una parte este es un sueño de autos y altos salarios, y por otra es un sueño de orden social en el cual cada persona pueda alcanzar sus metas y ser reconocido por quien es, dejando de lado las circunstancias de su nacimiento o posición social. Al igual que Crèvecoeur, Truslow Adams describe una sociedad de gente respetuosa de la ley, libre, trabajadora y unida.

Según Adams, el alcance de estos objetivos se ve amenazado por los hombres de negocios que están interesados en crear consumidores. Si bien el autor sostiene que la sociedad necesita consumidores para que las fábricas produzcan, cree también que la abundancia tiene que ver con valores espirituales. Para que este sueño americano se haga realidad el autor sostiene que hay que cuidar el bienestar de todos los ciudadanos y

evitar el individualismo. Truslow Adams señala la existencia de injusticia en la distribución de la riqueza y advierte que “we cannot become a great democracy by giving ourselves up to individualism, to selfishness, physical comfort and cheap amusements”¹ (1941, p. 411).

Recientemente Skandalaris y Clark describen la evolución del sueño americano en *The Evolution of the American Dream: How the Promise of Equal Opportunity Became a Quest for Equal Results*. Los autores señalan que cada generación reinventó el ideal para satisfacer sus necesidades. Esta famosa frase ha mostrado a los Estados Unidos como una tierra de oportunidades, de movilidad social ascendente, mejoramiento financiero, entre otras. Este ideal ha estado relacionado con la libertad de expresión, propiedad, religión, educación, etc. Skandalaris y Clark sostienen que muchos estadounidenses hoy están deprimidos y tienen una mirada pesimista hacia el futuro; creen que la clave está en la palabra oportunidad en la frase de Truslow Adams. Los estudiosos señalan que el éxito no está garantizado para todos ya que el sueño americano ahora se manifiesta como un ideal de autoindulgencia, seguridad y acumulación de riqueza sin trabajo duro (2011, p. 5).

¿Qué significó este ideal en los sesenta, momento en que transcurren los textos literarios? Según Skandalaris y Clark el movimiento por los derechos civiles puso un

¹ No podemos convertirnos en una gran democracia si nos entregamos al individualismo, al

egoísmo, a la comodidad física y al entretenimiento barato.

gran énfasis en la igualdad de oportunidades y resultados para medir el éxito. Después de la Segunda Guerra Mundial los Estados Unidos se consolidan como una potencia política y económica. Durante la administración Kennedy las minorías reclaman soluciones para la pobreza y la injusticia social. La agenda del presidente Kennedy da respuesta a estos reclamos: incrementa el salario mínimo, abre programas de capacitación para obreros, construye viviendas sociales, incrementa los fondos para la educación, reconoce los derechos de las mujeres y termina con la segregación racial (p. 172). Esta agenda ofrece igualdad de oportunidades a todos los ciudadanos y promete mejoras a las clases bajas.

La más reciente contribución al debate sobre el sueño americano es de Noam Chomsky. Esta se manifiesta en el documental dirigido por Peter Hutchison y Kelly Nycks *Requiem for the American Dream* (2015). En sintonía con los autores discutidos anteriormente Chomsky muestra cómo la acumulación de riqueza y poder por parte de una pequeña elite ha polarizado a la sociedad estadounidense y contribuido al empobrecimiento de la clase media. Chomsky explica que durante las últimas cuatro décadas la sociedad estadounidense ha estado involucrada en un círculo vicioso en el cual la concentración de poder lleva a la concentración de riqueza. Por tanto, el poder político beneficia a aquellos que son ricos. La inequidad en la distribución de la riqueza ha tenido un efecto corrosivo en la democracia. Un pequeño porcentaje de la población, 0.1 por ciento, constituye una

plutonomía (porcentaje de la población con una inmensa riqueza) ya que gana anualmente más de nueve millones de dólares mientras que el 90 por ciento restante, los *precariat* (proletarios en situación precaria), dividen entre ellos una cifra similar. Para entender esto mejor Chomsky señala diez principios de concentración de poder y riqueza que han contribuido al colapso de sueño americano. Ellos son: “Reducir la Democracia”, “Rediseñar la Economía”, “Cambiar la Carga”, “Atacar la Solidaridad”, “Manejar a los Reguladores”, “Organizar las Elecciones”, “Mantener a la Chusma (el pueblo) en Línea”, “Fabricar Consensos” y “Marginalizar a la Población”.

Para este trabajo seleccioné el primero, tercero, quinto, octavo y décimo de los principios. El primero, “Reducir la Democracia”, muestra que las clases bajas siempre han reclamado mayor libertad y democracia, mientras que las clases altas reclaman más control y dominación. Chomsky señala que para proteger a esta minoría opulenta se reduce la calidad de la democracia. La década de los sesenta se puede caracterizar como un período de gran democratización, se reconocen los derechos de las minorías y se incrementa la conciencia ambiental. Estas conquistas se van a percibir como una amenaza a los intereses de los ricos. Es por ello que se toman medidas para restringir los avances de las minorías.

El tercer principio “Rediseñar la Economía” muestra cómo se apunta a la financialización de la economía y a deslocalización de la producción. Chomsky señala que las políticas

gubernamentales están diseñadas para incrementar la inestabilidad y la precarización del empleo. El cuarto principio es “Atacar la Solidaridad”; este postulado refuerza la idea del individualismo, uno tiene que preocuparse por uno mismo. Chomsky advierte que hay un intento programado de destruir la seguridad social y la educación pública a través de su desfinanciamiento. El octavo principio, “Mantener a la Chusma en Línea”, muestra como la tiranía de las corporaciones se ve amenazada por las organizaciones de trabajadores. Es por ello que ha habido un constante ataque a los sindicatos ya que son una fuerza democrática que defiende a los trabajadores y sus derechos. El décimo principio es “Marginalizar a la Población”. En este estudio se establece una relación entre los actos y las políticas públicas. Los resultados muestran que un setenta por ciento de los ciudadanos no tienen poder sobre las políticas, esto conduce a una población frustrada que pierde su fe en las instituciones.

El sueño americano en las obras literarias

La primera de las obras a considerar es la primera novela de Helena María Viramontes *Under the Feet of Jesus* (1996). Este texto, dividido en cinco partes y desde un narrador en tercera persona, cuanta la historia de Estrella, su madre, la pareja de ésta, y sus hermanos. Estrella y su familia migran a California para trabajar como campesinos en el tiempo de cosecha.

¿Qué sabe Estrella del sueño americano? ¿Es un ideal al que aspira? Ella no hace referencia a esto, ella y su familia son los “precariat”, según Chomsky. En la plantación Estrella y su familia luchan por el sustento diario: “las mellizas tan hambrientas y sus pies demasiado pesados, demasiado pesados para levantar”² (p. 19). Hasta el agua, un elemento vital, no es segura y puede ser una amenaza para su salud: “el Capataz mintió sobre que los pesticidas no se derramaban en la zanja” (p. 32). Estos ejemplos muestran que el lugar dónde Estrella y su familia viven no refleja los dichos de Truslow Adams (p. 404). El valle de San Joaquín no es una tierra de oportunidades, lo podemos caracterizar como un lugar carente de alimentos, agua segura, viviendas dignas y atención médica. En este contexto Estrella parece darse cuenta que no va a tener muchas chances, tiene que aprovechar las pocas que se le presentan que de ningún modo alcanzan a satisfacer sus necesidades básicas. Ella siente que es un engranaje en la maquinaria de la sociedad estadounidense:

Ella recordaba las fosas de alquitrán. El dinero de la energía, los huesos fosilizados de la energía importan. Como los huesos hacen petróleo y el petróleo, combustible. El petróleo se hace con sus huesos y eran sus huesos los que hacían que el auto de la enfermera no se detuviera en alguna autopista, la llevaban a Daisyfield a buscar a sus hijos a las seis. Sus huesos mantenían el aire acondicionado de los autos funcionando, eso los hacía moverse por la

² Todas las traducciones son propias.

larga línea punteada del mapa. Sus huesos
¿Por qué no podía la enfermera ver esto?
Estrella lo había descubierto: la enfermera
les debía tanto como le debían a ella. (p.
148)

El principio diez de los presentados por Chomsky muestra que como la población en general no tiene poder sobre las políticas que los gobiernan, se siente enojada y frustrada. Esto se ve en reflejado en la visita a la clínica cuando buscan ayuda para Alejo:

Estrella abre ambas manos y las sostiene en alto para Perfecto vea. Petra la vió hacer esto, y la hizo pensar en cuando la gente se rinden a la policía o a La Migra y cómo levantan las manos cuando ven las pistolas apuntando a su ombligo. (p. 144)

El texto que va a dialogar con el anterior es la primer novela de Cristina García *Dreaming in Cuban* (1993), situada en Cuba y los Estados Unidos. El texto cuenta la historia de tres generaciones de la familia del Pino. Se centra en los personajes de Celia del Pino, sus hijas, Lourdes y Felicia, y su nieta Pilar. Esta novela está dividida en tres secciones, algunas escritas en primera persona, otras en tercera persona y otras son epistolares. La historia no está contada en orden cronológico, se mueve a través del tiempo, los lugares y los personajes. Está estructurada alrededor de la revolución cubana, hecho que marca las vidas de estos personajes.

¿Cómo construye Pilar su idea del sueño americano? La actitud controladora de su madre Lourdes tiene un gran impacto en Pilar.

La joven construye su idea en oposición a la de su madre. Lourdes tiene una panadería llamada “Yankee Doodle”³, en la cual los empleados no “duran más de un día o dos” (p. 31). Esto sucede según Pilar porque su madre “contrata a los verdaderos marginados, inmigrantes de Rusia o Pakistan, gente que no habla inglés, pensando que le pueden salir baratos” (p. 31). Esto irrita a Pilar porque ella analiza el contexto en el que vive. Por un lado los modelos económicos implementados por las diversas administraciones marginalizan a las clases bajas según señalan Skandalaris y Clark. Además las escasas oportunidades de estos migrantes están condicionadas por sus habilidad y logros como señala Truslow Adams. Otro motivo que hace que Pilar discrepe con su madre es su falta de solidaridad, Lourdes siempre insiste en una actitud individualista y muestra indiferencia hacia sus semejantes. Esto se puede leer a la luz del cuarto principio que presenta Chomsky que es “Atacar la Solidaridad”. Es por todo esto que la joven va construyendo una imagen negativa del sueño americano.

Como muestran Skandalaris y Clark cada generación reinventa el sueño americano para satisfacer las expectativas de su tiempo. Al ser una exiliada política, Lourdes idealiza el sueño americano al punto de provocar rechazo en su hija y su esposo. Esto se puede ver en la siguiente cita:

Mamá hace comida que come la gente de Ohio, como los moldes de gelatina con

³ Este es el himno del estado de Connecticut y también se refiere a una canción patriótica muy popular que se sigue cantando hoy.

malvaviscos en miniatura o recetas que saca de *Family Circle*⁴. Y ella asa todo lo que tiene a mano. Después nos sentamos atrás del depósito y nos miramos con nada para decir. Como, ¿y esto era? Estamos viviendo el sueño americano. (p. 137)

Pilar usa también el arte como modo de expresión. Su madre le pide que pinte un mural para su segunda panadería. Ella quiere “algo simple, algo elegante. Como la Estatua de la Libertad.” (140). En la inauguración después de un redoble de tambores se descubre la pintura: “hay un silencio absoluto mientras que Libertad, en su gloria punk completa, fulmina con su mirada.” (p. 144). Esta estatua de la libertad no les da la bienvenida a las gentes al nuevo mundo como explicaban Crevecouer y Truslow Adams, es una representación punk del original. Pilar entiende al sueño americano como una quimera, que atrae a los reales marginados a sus costas y tiene muy poco para ofrecerles. Lo urbano y lo rural en la configuración del sueño americano. La brecha entre lo urbano y lo rural es evidente entre dos personajes. Estrella está condicionada por su clase social, su género y su raza. Es una campesina migrante. A pesar de ser mujer y una trabajadora rural indigente, ella desafía los roles patriarcales y defiende a su gente ante la injusticia y toma decisiones en nombre de los suyos. Por su parte Pilar pertenece a una familia de clase media que no necesita preocuparse por la diaria subsistencia. Para Pilar el sustento, el vestido y la educación

están garantizados. A pesar de esto, ella es una joven preocupada por la suerte de los que la rodean, en particular de los migrantes que su madre emplea en la panadería.

En mi opinión la realidad que las jóvenes viven en los contextos dónde crecen conforman su opinión del sueño americano. Estrella no está inspirada por este ideal, esa tierra no le ofrece oportunidades y la obliga a defenderse con violencia de las injusticias y carencias que la rodean. En esta sociedad hay una distribución desigual de la riqueza y por lo tanto se abre un abismo entre ricos y pobres. Estrella sabe la posición que ocupa, es una trabajadora precaria que está excluido de esta comunidad. Cuando ella reclama su dinero, también reclama sus derechos. La historia de Estrella es una historia de exclusión. La brecha entre los campesinos y los dueños de las plantaciones es enorme y las políticas aplicadas por la administración de entonces parecen solo agudizar la precariedad e inestabilidad de los trabajadores.

Si bien la solidaridad es un valor fundamental para construir una sociedad inclusiva, no encontramos en la novela muestras de estos sentimientos hacia Estrella, su familia u otros trabajadores. Todos los escenarios en que se mueve este personaje están marcados por la inestabilidad. Por ello construye su propio ideal basado en su propio esfuerzo y elige un granero derruido como escenario para reflexionar sobre su vida: “el aroma del estiércol y la paja húmeda persistía

⁴*American home magazine*, [Revista del hogar americano], que comenzó su publicación en 1932.

pesadamente y las motas de polvo se arremolinaban” (p. 10) y estaba “tan extrañamente vacío; a ausencia se aferraba fuertemente y el viento silbaba entre las maderas.” (p. 10). En este lugar puede proyectarse y pensar en su futuro con optimismo a pesar de sus circunstancias:

Algunos de los pájaros comenzaron a descender; con cautela al principio, luego en grupos, y finalmente algunas golondrinas aletearon hasta sus nidos no muy lejos de donde ella estaba. Estrella permaneció tan inmóvil como un ángel parado al borde de la fe. Como las campanas repiqueteando en las grandes catedrales, ella creía que su corazón era lo suficientemente fuerte para convocar a todos los que se habían quedado atrás (p. 176)

Desde un contexto urbano Pilar también concibe el sueño americano como una ilusión, como un sueño materialista para aquellos que pueden acceder a él. Para ella, éste es una promesa imposible de cumplir para muchos, en especial para los migrantes de muchas partes del mundo que llegan a los Estados Unidos para seguir viviendo en condiciones precarias.

Como podemos ver estos personajes configuran el ideal del sueño americano de diferentes maneras. Si bien Pilar no padece necesidad por crecer en una familia de clase media, es capaz de ponerse en el lugar del otro y entender lo que le pasa a los que no tienen oportunidades. El hecho de que crezcan en contextos diferentes es un factor a tener en cuenta. Otro es el valor que le asignan a la solidaridad hacia ellas u otras

personas en estos escenarios. Estos factores hacen que se agrande la brecha de rechazo o exclusión que vivencian estas jóvenes. En síntesis el ideal del sueño americano no es un don al que pueden acceder todos en los Estados Unidos. Muchas variables determinan la posibilidad de su concreción: el origen, el acceso a la educación, el contexto social, las oportunidades de trabajo y sobre todo el sentido de solidaridad que la sociedad y las instituciones manifiestan.

Referencias

- Crèvecoeur, M. G. J. (1770-1778). “What Is an American?” Letter III of *Letters from an American Farmer*. National Humanities Center Resource Toolbox Making the Revolution: America, 1763-1791.
- García, C. (1992). *Dreaming in Cuban*. New York: Ballantine Books.
- Hutchison, P. y Nycks, K. (2015). *Requiem for the American Dream*. EE.UU: PF Pictures.
- Skandalaris, B. y Clark, A. (2011). *The Evolution of the American Dream: How the Promise of Equal Opportunity Became a Quest for Equal Results*. Auburn Hills: Pembroke Publishing LLC.
- Truslow Adams, J. (1941). *The Epic of America*. New York: Blue Ribbon Books.
- Viramontes, H. M. (1996). *Under the Feet of Jesus*. New York: Plume Books.

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

ELEMENTOS METAFÍSICOS EN LA POESÍA DE T. S. ELIOT

METAPHYSICAL ELEMENTS IN T. S. ELIOT'S POETRY

Paula Valeria D'Alessandro (paudale@yahoo.com.ar)

IES en Lenguas Vivas 'Juan Ramón Fernández' - Universidad Nacional de Río Cuarto

Resumen

Con frecuencia, se observa que la poesía de T. S. Eliot abunda en recursos formales y temáticos que parece haber *aprendido* de los poetas metafísicos, tales como el concepto metafísico (*metaphysical conceit*), el ingenio metafísico (*metaphysical wit*), las preocupaciones universales del tiempo, de la vida y la muerte, del amor, el carácter dramático, o el sentido de audiencia y de inmediatez. Sin embargo, como los principios sobre los que se basa la poesía modernista del siglo XX difieren radicalmente de los del siglo XVII, no parece acertado asumir que el uso que Eliot hace de las figuras retóricas y las temáticas tradicionalmente asociadas con la poesía metafísica sea simplemente el resultado de la imitación o el préstamo (*borrowing*). Por lo tanto, el objetivo de este trabajo es examinar cómo se apropia Eliot de los recursos metafísicos y las variadas maneras en que los emplea como expresión del esquema de pensamiento modernista. Utilizando un análisis de la traducción de Felipe Benítez Reyes del poema de Eliot "Rapsodia en noche de viento" (1911) se sugerirá que, en vez de explicar la presencia de recursos metafísicos en la poesía de Eliot como una instancia de simple imitación tal como se ha hecho en numerosas oportunidades, deberíamos pensar en un proceso de apropiación y resignificación de tales recursos que, en la poesía de Eliot, construyen un retrato fiel de las sensibilidades y las ansiedades del hombre modernista.

Palabras claves: poesía metafísica; modernismo; T.S. Eliot

Abstract

It has frequently been noted that Eliot's poetry relies heavily on rhetorical devices which he *learned* from the metaphysical poets, such as the metaphysical conceit, the metaphysical wit, the references to the universal themes of time, life and death, love, the dramatic quality of the poems, or the sense of immediacy and audience. However, as the Modernist ideals of poetry in the twentieth century differed radically from those of the seventeenth century, it should not be assumed that Eliot's use of devices traditionally associated with the metaphysical poets is the result of borrowing or simple imitation but a complex creative process of appropriation. Therefore, it is the purpose of this paper to examine Eliot's appropriation of metaphysical devices and the ways in which he puts them to new use in order to fit the Modernist frame of mind. Through an analysis of Eliot's "Rhapsody on a Windy Night" (1911), it will be suggested that rather than accounting for the presence of metaphysical devices in Eliot's poetry as an instance of straightforward imitation, they should be viewed as the result of a process of appropriation and resignification which, in Eliot's poetry, builds a faithful portrait of the sensibilities and anxieties of modernist man

Key words: metaphysical poetry; modernism; T.S. Eliot

El famoso ensayo de T. S. Eliot "Los poetas metafísicos" (*The Metaphysical Poets*, 1921) fue publicado por primera vez en el suplemento literario de *The Times* a modo de reseña de la edición de Grierson de *Metaphysical Lyrics and Poems of the 17th Century, Donne to Butler* (1912). Con el paso del tiempo, el ensayo de

Eliot resultó ser mucho más que una reseña ya que, a partir de él, se produjo el resurgimiento en la escena literaria de un grupo de poetas del siglo XVII que habían caído en el olvido por más de tres siglos. Aunque Eliot fue el responsable de este fenómeno, nunca aceptó el crédito recibido por la reivindicación. Desde la publicación del ensayo de Eliot, los poetas metafísicos han pasado a formar parte

indiscutible del canon literario occidental y su influencia aún nos acompaña.

Con frecuencia, se observa que la poesía de T. S. Eliot abunda en recursos literarios que parece haber *aprendido* de los poetas metafísicos. De hecho, algunos de sus versos más famosos como las líneas del poema "Canción de amor de J. Alfred Prufrock" (*The Love Song of J. Alfred Prufrock*, 1915) en los que compara al anochecer con un paciente anestesiado en una mesa de quirófano (*Like a patient etherised upon a table*; l.3), o aquellas en las que describe el descenso de la niebla sobre la ciudad y fregándose sobre los vidrios de las ventanas (*The yellow fog that rubs its back upon the window panes*; l.14) como lo hace un gato, son ejemplos claros del concepto metafísico (*metaphysical conceit*). Por supuesto, podrían incluirse innumerables ejemplos más. Por otra parte, la poesía de Eliot es extremadamente ingeniosa (*witty*) y reflexiva acerca de las preocupaciones universales del tiempo, de la vida y la muerte, del amor, tal como lo son la mayoría de los poemas metafísicos. En muchos casos, presenta además un carácter dramático, un sentido de audiencia, de inmediatez, que transportan al lector al mundo metafísico.

Sin embargo, no parece acertado asumir que el uso que Eliot hace de las figuras retóricas tradicionalmente asociadas con la poesía metafísica surja de un proceso directo de *borrowing* o préstamo, o simple imitación. Los principios sobre los que se basa la poesía modernista del siglo XX, muchos de los cuales son descritos por el mismo Eliot en sus ensayos críticos, resultan radicalmente distintos de los del siglo XVII. Por lo tanto, el objetivo de este trabajo

es examinar el proceso de apropiación de los recursos metafísicos que Eliot practica y las variadas maneras en que los emplea como expresión del esquema de pensamiento modernista. Utilizando un análisis de la traducción de Felipe Benítez Reyes del poema de Eliot 'Rapsodia en noche de viento' (*Rhapsody on a Windy Night*, 1911) como ejemplo, que de ninguna manera pretende ser exhaustivo, se examinará el funcionamiento de algunos recursos literarios típicamente metafísicos en un contexto modernista. Desde el punto de vista formal, el análisis se basa en la premisa de que el resurgimiento del interés en la poesía metafísica en el siglo XX se encuentra estrechamente relacionado con el hecho de que ciertos recursos metafísicos, especialmente el concepto metafísico (*conceit*), resultan instrumentales en la expresión de las ansiedades modernistas tal como las expresa Eliot en su poesía. Desde la perspectiva semántica, se establecerán relaciones entre algunas de las inquietudes expresadas por los poetas metafísicos y la manera en la que aparecen resignificadas en la poesía de Eliot.

Eliot y la poesía metafísica

Hoy en día, el término *metafísico* se refiere a un grupo de poetas del siglo XVII liderados por John Donne cuya característica distintiva es el uso del *conceit* metafísico tal como lo define Chiacchio (2007, p.108):

[...] aquella metáfora donde los dos términos no presentan similitud sino que ésta nace forzada por el contexto del poema. Es decir, mientras en una metáfora los dos elementos de la comparación mantienen semejanzas fuera del contexto del poema, en el *conceit* esas

semejanzas son creadas por el poeta en el poema.

Las opiniones acerca de este recurso son dispares. En *La vida de los poetas (Lives of the Poets, 1781)*, Samuel Johnson (en Ruthven, 1969, p.7, mi traducción) expresa su desprecio hacia este recurso, en el cual

Las ideas más heterogéneas son unidas con violencia unas contra otras; la naturaleza y el arte son forzados en busca de ilustraciones, comparaciones y alusiones. Su erudición instruye y su sutileza sorprende, pero el lector comúnmente siente que paga un alto precio por ambas alegrías y, aunque a veces siente admiración, rara vez obtiene satisfacción.

Al otro extremo del espectro se encuentra T. S. Eliot quien, en 1921, lo definió como “la elaboración (en contraste con la condensación) de las imágenes poéticas hasta el punto más extremo a las que el ingenio las pueda llevar” (mi traducción), revelando así su actitud aprobatoria hacia el *conceit*. Existen, además, innumerables opiniones intermedias que no han sido incluidas en este trabajo por razones de tiempo y espacio. Es principalmente a través de este recurso que Eliot se conecta formalmente con los metafísicos.

Sin embargo, el *conceit* no es el único punto de contacto. En sus ensayos, Eliot se refiere a una “sensibilidad asociada”, a “un mecanismo de sensibilidad que era capaz de devorar cualquier tipo de experiencia”, a “la recreación del pensamiento en sentimiento” (Eliot, 1921; mi traducción), entre otras habilidades de este grupo de poetas. Lo que llamó la atención de Eliot fue que, en tanto los poetas metafísicos tenían una concepción holística del hombre y escribían acerca del espíritu, las emociones y el

cuerpo como un todo, los poetas neoclásicos que los sucedieron en el siglo XVIII se enfocaron en la racionalidad del hombre (su “corteza cerebral”, nos dice Eliot), y así minimizaron la importancia de los sentimientos y se olvidaron de que el hombre tiene un cuerpo con el que percibe al mundo (Eliot lo simboliza en el “tracto digestivo”). Por otra parte, los románticos del siglo XIX, quienes reaccionaron contra la racionalidad extrema de los neoclásicos, dejaron los procesos mentales de lado pero tampoco tomaron en cuenta al cuerpo, ya que la forma en que presentan el amor y otras tantas emociones es siempre idealizada y etérea, pero casi nunca una experiencia corporal. Eliot (1921) explica:

En el siglo XVII tuvo lugar una disociación de la sensibilidad de la que jamás nos hemos recuperado. Y esta disociación, como es natural, se vio agravada por la influencia de los dos poetas más poderosos del siglo, Milton y Dryden. Cada uno de ellos cumplió determinadas funciones poéticas tan extraordinariamente bien que la magnitud de algunos efectos ocultó la ausencia de otros [...] Uno debe observar la corteza cerebral, el sistema nervioso, y el tracto digestivo.

Éste es el tipo de disociación de la sensibilidad que Eliot critica y se propone superar en su poesía.

Eliot y el modernismo

En su búsqueda de una nueva sensibilidad asociada, Eliot incluye en su poesía un número considerable de recursos que *aprendió* de los metafísicos. No obstante, y tal como se anticipa en la introducción de este trabajo, no se trata de un simple “tomar prestado” o de una copia de estilos; el proceso es mucho más complejo: Eliot

se apropia de los recursos estilísticos metafísicos y los emplea de manera innovadora dentro de un contexto modernista, resignificándolos y transformándolos así en las herramientas perfectas para expresar las ansiedades del hombre moderno.

Faulkner (1977, p.1) ubica la edad de oro del modernismo entre las décadas del 10 y 30 del siglo XX y lo describe como “parte del proceso histórico por el cual las artes se apartan de las convenciones del siglo XIX, que con el paso del tiempo se habían transformado en convenciones muertas” (mi traducción). Una vez perdido el consenso victoriano, el hombre modernista tuvo la sensación de que su momento histórico era el más complejo que hubiera existido, y sería Eliot el encargado de plasmar esta complejidad en su poesía. Según Salingar (en Ford, 1983, p. 443; traducción propia).

Eliot le devolvió la dignidad intelectual a la poesía inglesa; en un momento en que pocas personas la tomaban con seriedad, él ideó una forma de expresar a través de la poesía que representaba tanto lo superficial como lo profundo de la mente modernista, siempre atento a lo que lo rodeaba, a su lugar en la historia [...].

El análisis de “Rapsodia en noche de viento” (*Rhapsody on a Windy Night*) que se ofrece a continuación intentará ilustrar el punto anterior, es decir que, a través de su poesía, Eliot se convertiría en el vocero de una generación. El foco del análisis estará puesto en cómo Eliot se transforma en la voz del hombre modernista empleando recursos estilísticos tradicionalmente metafísicos y construyendo nuevos significados alrededor de problemáticas también

tradicionalmente metafísicas, y de esta manera se intentará demostrar que la hipótesis admiración/imitación resulta, si no completamente incorrecta, al menos debatible.

Análisis de ‘Rapsodia en noche de viento’

El poema ‘Rapsodia en noche de viento’ fue publicado en 1917, durante el auge del modernismo, como parte de la colección *Prufrock y otras observaciones* (*Prufrock and Other Observations*). Eliot lo compuso en Harvard en 1911 luego de su regreso de París, y trata principalmente de la sordidez de la vida urbana, al igual que otros poemas en la colección.

Los primeros versos del poema muestran a la voz del poema (de aquí en más, “el personaje”) vagando en las calles, y su pensamiento parece haber perdido coherencia bajo los efectos de la luz de la luna. Una farola parlante le advierte acerca de presencias perturbadoras: una mujer en un vestido sucio y harapiento (¿una prostituta?), un gato escarbando restos de comida. Muchas de las imágenes que cobran vida en la advertencia de la farola se expresan como *conceits* metafísicos y describen una realidad que aparece como fragmentaria y compleja en la mente del personaje y que, por lo tanto, no puede trazarse en términos cotidianos o utilizando recursos retóricos más conservadores. Observemos dos ejemplos de *conceits* metafísicos trabajando en pos del modernismo:

Cada farola	<i>Every street</i>
que dejo atrás	<i>lamp that I pass</i>
	<i>Beats like a</i>
	<i>fatalistic drum,</i>

redobla como
un tambor
fatalista
y, a través de
los dominios
de lo oscuro,
la
medianoche
agita la
memoria
como agita un
demente el
cadáver de un
geranio.

*And through the
spaces of the
dark
Midnight
shakes the memory
As a madman
shakes a dead
geranium. (l.8-
12)*

la farola dijo:
"Mira a esa
mujer
que titubea ante
ti a la luz de la
puerta
que se abre
ante ella como
una mueca.
Puedes ver que
la cenefa de su
vestido
está hecha
jirones y
manchada de
arena,
que el rabillo de
su ojo
se retuerce
como un alfiler
doblado".

*[...] Regard
that woman
Who hesitates
towards you in
the light of the
door
Which opens
on her like a
grin.
You see the
border of her
dress
Is torn and
stained with
sand,
And you see
the corner of
her eye
Twists like a
crooked pin.
(l.16-22)*

En primer lugar, Eliot compara una farola con un tambor; luego, compara la medianoche que "sacude" recuerdos con un loco agitando una planta. Estas comparaciones son claramente inusuales y dependientes del contexto del poema; en la vida real, las farolas no suenan como tambores y la medianoche, aunque esté personificada, no puede sacudir nada literalmente hablando. También resulta interesante la manera en que Eliot yuxtapone lo tangible y lo intangible para construir estas imágenes: en la primera, a un objeto sólido e inanimado, la farola, se le atribuye movimiento y sonido; en la segunda, un momento intangible se concretiza en el acto de agitar de una manera típicamente metafísica. Más adelante, el abrir de una puerta se compara con una mueca/sonrisa (*a grin*), y el retorcerse del rabillo del ojo de una mujer se compara con un alfiler torcido (*a crooked pin*):

Una vez más, estas dos imágenes constituyen ejemplos de la elaboración de una metáfora "hasta el punto más extremo a las que el ingenio la[s] pueda llevar" (Eliot, 1921)¹. La imagen visual de la puerta abriéndose se iguala a la separación de los labios en una sonrisa/mueca. El peso del *conceit* recae sobre el segundo elemento, que es altamente sugestivo, en contraste con la puerta que simplemente se abre. Eliot invita al lector a especular acerca de lo sugerido por el abrir; la oscuridad que yace más allá de la puerta, lo no dicho en el interior de esa sonrisa/mueca (que no es un *smile* sino un *grin*, y por lo tanto carga con la connotación negativa de esta palabra); lo sugerido por la

¹ Traducción propia.

arena adherida al vestido harapiento de la mujer (*torn and stained with sand*).

El segundo *conceit* contribuye a construcción de la imagen negativa. El lector podría preguntarse por qué se retuerce el ojo de la mujer, y por qué resulta posible asociarlo con un alfiler, un objeto puntiagudo, afilado y capaz de causar dolor, al mismo tiempo torcido (*crooked*; l.22). La comparación es indudablemente ingeniosa, pero el *conceit* hace más que transformar a la poesía de Eliot en ingeniosa. Cada *conceit* describe un fragmento de la percepción y/o de la memoria del personaje que camina de noche por las calles de la ciudad; cada *conceit* es una invitación al lector a acompañar los pensamientos que cruzan la mente del personaje, que se presentan como una serie de imágenes interconectadas, a la vez sucesivas y simultáneas. De esta manera, aunque el poema parece ofrecer un relato cronológico de la caminata del personaje, Eliot juega con una noción de tiempo sofisticada y compleja que va más allá de lo lineal.

Su preocupación por el tiempo, tan frecuente en la poesía metafísica, resulta evidente desde el principio, cuando el verso “Las doce en punto.” (*Twelve of the clock*; l.1) abre el poema. El tiempo constituye el principio estructurador del poema, que se divide en estrofas cuyas primeras líneas refieren a horarios: “las doce en punto”, “la una y media”, “las dos y media”, y así sucesivamente. La estructura es al mismo tiempo espacial (Bergson, 2003 en Cherniavsky, 2006, p.2) porque los horarios se corresponden con las pausas que el personaje realiza en cada una de las farolas, lo que construye el ritmo, “las propiedades musicales que preocupan al poeta

de cerca” ya que brindan “un ritmo de emoción fluctuante, esencial para la estructura musical del todo”. En el poema,

[...] el ritmo y la estructura se construyen a partir de la alternancia entre momentos de quietud y fases de movimiento, entre análisis y síntesis, entre el campo reducido de la visión física y el campo de la visión imaginativa, entre la percepción inmediata y la evocación.’ (Eliot, 1942 en Mendilow, 1968, p. 323; traducción propia).

Mientras cada farola murmura un encantamiento que dirige la atención del personaje hacia nuevas imágenes, éstas penetran la memoria y se mezclan con recuerdos ya existentes para formar un tiempo subjetivo. Eliot conecta el tiempo y la experiencia individual de manera indivisible; en otras palabras, presenta al tiempo como un permanente *fluir* de momentos, cada ellos representado por una imagen/pensamiento, que no pueden medirse con el reloj sino con *le durée*, una noción Bergsoniana que se refiere a la duración en la mente, a un tiempo psicológico, que no es fijo sino que se modifica permanentemente.

Así, el poema abunda en imágenes de esterilidad, aislamiento y decadencia que funcionan como correlato objetivo de los sentimientos del personaje, quien percibe e incorpora la sordidez de la ciudad como propia. Desde esta perspectiva, es posible afirmar que las referencias a horarios precisos responden a la necesidad del personaje de controlar estos pensamientos fragmentarios, estas imágenes aparentemente desconectadas que atraviesan su mente mientras camina, y de transformarlos en una experiencia unificada. El tiempo funciona

como un marco en el poema que contiene el incesante fluir de la conciencia. Así, las imágenes que brotan en su mente en distintos horarios se transforman en las piezas de un rompecabezas que, al armarse, da vida a la imagen de la vida sórdida de la ciudad tal como la experimenta la voz del poema. Las imágenes se conectan por asociación de ideas, repetición léxica y evocación, reflejando así la dinámica de los procesos mentales: el ojo de la prostituta que se retuerce como un alfiler doblado (*twists like a crooked pin*; l.22) evoca “en la playa una rama retorcida” (*a twisted branch upon the beach*; l.25) como también “un enorme tropel de cosas retorcidas” (*a crowd of twisted things*; l.24), y las tres imágenes conducen a “El último retorcimiento del cuchillo” (*The last twist of the knife*; l.78) al cierre del poema. De la misma manera, el raballo del ojo de la mujer mencionado más arriba se relaciona con el vacío en los ojos del niño cuando el personaje declara “Nada pude yo ver tras la mirada de ese niño” (l.40), los ojos que intentaban mirar a través de las contraventanas luminosas (*peer through lighted shutters*; l.42) y el ojo debilitado de la luna (*the moon’s feeble eye*; l.52) Cada instancia de repetición léxica funciona como un hilo en la red de la experiencia del personaje en su caminata y a lo largo del tiempo, contribuyendo así a la construcción de un patrón de significado que intenta resolver el problema de la fragmentación. La última línea del poema sugiere la unificación de la experiencia en “El último retorcimiento del cuchillo” (l.78). Ésta parece ser la única conclusión posible al recorrido del personaje, el resultado inevitable de su vagabundear físico, mental y espiritual, que le revelan la triste

realidad: recluirse en su habitación mientras la farola le indica el camino no significa que pueda escapar de su desamparo y su desazón. “El último retorcimiento del cuchillo” simboliza el momento de dolor epifánico que experimenta el personaje al encontrarse en el mismo lugar en el que todo comenzó, y al tomar conciencia de su parálisis y alienación, tal vez los peores males de la existencia modernista.

Conclusión

Del análisis se desprende que el poema posee una sensibilidad unificada. La experiencia de vagar por las calles durante la noche afecta al personaje en todos los ámbitos de su personalidad ya que Eliot demuestra que posee ese “mecanismo de sensibilidad capaz de devorar cualquier clase de experiencia” (Eliot, 1921; mi traducción) que tanto admiraba en los poetas metafísicos. Sin embargo, resulta evidente que ésta no es la sensibilidad de un hombre del siglo XVII sino la de un modernista. En otras palabras, si el análisis se limitara a los aspectos formales del poema, podría decirse que la poesía de Eliot y la de los poetas metafísicos son notablemente similares; no obstante, al examinar en profundidad cómo Eliot emplea los recursos retóricos en “Rapsodia en noche de viento” se revela una transformación de los recursos metafísicos en armas modernistas. Cada imagen y cada *conceit* responden a la necesidad del poeta de expresar las complejidades del hombre moderno, cuyo cuerpo, corazón y mente son sustancialmente diferentes de los de los sujetos de la poesía metafísica. Por lo tanto, resulta posible concluir que, en vez de explicar la presencia de recursos

metafísicos en la poesía de Eliot como simple imitación tal como se ha hecho en numerosas oportunidades, deberíamos pensar en un proceso de apropiación y resignificación de tales recursos que, en la poesía de Eliot, construyen un retrato fiel de las sensibilidades y las ansiedades del hombre moderno.

Referencias

- Cherniavsky, A. (2006) "La concepción del tiempo de Henri Bergson: el alcance de sus críticas a la tradición y los límites de su originalidad", (pp. 45-68). Buenos Aires: Revista de filosofía y teoría política. Universidad de Buenos Aires.
- Chiaccio, C. (2007). *Rostros de la humanidad: La poesía de John Donne*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Escuela de Lenguas.
- Eliot, T. S. (1917). *Prufrock and Other Observations*. Londres: The Egoist Ltd.
- Eliot, T. (1921). Review of *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century: Donne to Butler*, by Herbert J. C. Grierson. *Times Literary Supplement*. Disponible en www.the-tls.co.uk/articles/public/archives/. (Recuperado 18/08/2016)
- Faulkner, P. (1977) *The Critical Idiom 35: Modernism*. Bristol: J. W. Arrowsmith Ltd.
- Grierson, H. (1912) *Metaphysical Lyrics and Poems of the 17th Century*. Oxford: Clarendon Press.
- Reyes, B. (2011). "Un poema de T.S. Eliot". Disponible en <http://felipe-benitez-reyes.blogspot.com/2011/08/un-poema-de-ts-eliot.html>. (Recuperado 10/10/2018)

Ruthven, K. (1969). *The Critical Idiom 4: The Conceit*. Londres: Methuen.

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

LOS DESPOSEÍDOS: EL EROTISMO DE UNA UTOPIA-IN-PROGRESS

THE DISPOSSESSED: THE EROTICISM OF A UTOPIA-IN-PROGRESS

María Belén de los Santos (mbsantos91@gmail.com)
Universidad de Buenos Aires

Resumen

En el abismo del instante erótico (tal como lo ha pensado a mitad de siglo Georges Bataille y, décadas más tarde, Anne Carson), la identidad se disuelve y funde por un momento con *el otro* —lo desconocido— que es al mismo tiempo amenaza y posibilidad de comunión y transformación. Lo intrínsecamente revolucionario de lo erótico reside en ese ataque a la subjetividad que lucha por mantenerse idéntica a sí misma: la experiencia erótica arrastra al individuo en un proceso dinámico de reconstrucción en el contacto con lo diferente. Esta idea es recurrente en la novela *The dispossessed: an ambiguous utopia*, de Úrsula K. Le Guin.

En el centro de la novela se encuentra la pregunta sobre la libertad: ¿en qué reside la libertad de un individuo o una comunidad? Se encuentra en la posibilidad de cambio, y el verdadero cambio surge a partir del contacto con la otredad. El instante de comunión erótica con el otro se vuelve así una experiencia fundante en el recorrido del personaje y el lector de la novela, al momento de pensar la posibilidad de una comunidad libre. Esa es la travesía de Shevek, siempre más allá de los límites de lo conocido.

Palabras clave: Úrsula K. Le Guin; *Los desposeídos*; erotismo; utopía; comunidad

Abstract

At the edge of the erotic abyss (as it has been thought out by Georges Bataille and, later on, by Anne Carson) the identity dissolves itself and is merged for a second with *the other* —the unknown—, which represents both a threat and the possibility of communion and transformation. What is truly revolutionary about eroticism is this attack upon the subjectivity that struggles to remain identic to itself: the erotic experience drags the individual into a dynamic process of reconstruction through the contact with what's different. This idea recurs throughout Ursula K. Le Guin's, *The dispossessed*. At the center of the narrative lays the question about freedom: what makes an individual or a community truly free? The text's answer will be the possibility of change, and true change is the result of being in contact with the otherness. Therefore, the instant of erotic communion with the other becomes a fundamental experience in the main character's search for the possibility of a free community. This is Shevek's journey, always beyond the limits of his own known world.

Key words: Ursula K. Le Guin; *The dispossessed*; eroticism; utopia; community

Deseo erótico / Deseo de conocimiento

El deseo erótico de otro cuerpo —otro ser— y el deseo de conocimiento pueden pensarse como dos impulsos equivalentes. Esta es una de las ideas que recorre la tesis de Anne Carson sobre el erotismo publicada en el año

1998. En un recorrido que parte de los poemas de Safo y llega a la narrativa del siglo XX, Carson se detiene en esa semejanza. Deseo sexual y deseo de conocimiento son variantes, quizá, de un mismo impulso erótico (2015, pp. 152-153). Octavio Paz, por su parte, llama al deseo un disparo hacia el más allá (2014, p. 20). Ese más allá es el otro,

radicalmente diferente a mí, con el cual pretendo fundirme. Ese más allá es también todo eso que escapa a mi conocimiento, eso que comienza en el borde externo de mi mundo conocido: lo que no puedo nombrar, pero me llama. El instante de comunión erótica es el punto de contacto con lo que está más allá de la propia consciencia, un momento de arrastre y transformación. Ninguna subjetividad puede emerger intacta, idéntica, de este encuentro.

Los desposeídos: la utopía ambigua de Anarres

En la novela *Los desposeídos. Una utopía ambigua* (1974), de Úrsula K. Le Guin ambas formas del deseo no solo recorren toda la obra sino que se construyen y presentan como experiencias análogas, íntimamente relacionadas. El texto nos presenta dos mundos, dos tejidos sociales separados y claramente delimitados: Urras, tierra de *proprietarians* y *profiteers* o ‘buscadores de ganancia’, y Anarres, su luna, en la que se ha instalado y desarrollado una sociedad anárquica independiente. Sus habitantes se han dado el nombre de *odonians*, siguiendo la filosofía revolucionaria de quien fuera su ideóloga: Odo. El contacto entre ambos mundos está firmemente censurado: las dos sociedades le tienen pánico al contagio de las ideas ajenas y sus posibles consecuencias. La pretendida utopía anarquista del mundo de Anarres se construye a partir de una revolución en contra de los tres principios más

dañinos de Urras: la idea de ego, de posesión y, su consecuente, el concepto de ganancia. Frente a esto, la comunidad de Anarres se funda sobre las nociones de igualdad, libertad y comunitarismo. La acción de ‘egoizar’ — *egoizing*— , que implica focalizar una situación, relación o reflexión en el propio ego por sobre la comunidad, es fuertemente reprendida entre los odonianos. El impulso individual es visto como un peligro, como resabios de sus antepasados propietarios y especuladores.

La novela intercala dos líneas temporales diferentes. Una de ellas está dedicada al viaje de Shevek, un destacado físico odoniano, a Urras, la tierra de sus antepasados; la otra, anterior, focaliza en el crecimiento de Shevek y su vida en Anarres antes del viaje. La trayectoria que realiza el personaje dentro de su comunidad irá revelando poco a poco las limitaciones que presenta esta utopía, que ya Le Guin desde el título de la novela nos advierte es ‘ambigua’. Sin embargo, en la experiencia y el recorrido de Shevek se encuentra también el germen de su posible salvación.

Desde sus primeras instancias de sociabilización, la vocación de conocimiento de Shevek encuentra trabas dentro de la comunidad. “Stop egoising!” (Le Guin, 2002, p. 28) [“¡Deja de egoizar!”¹], le responde el maestro, a la edad de ocho años, ante sus primeros intentos de exponer el dilema espaciotemporal al que le dedicaría su vida. Pero Shevek no es el único personaje que se

¹ Todas las traducciones son propias.

enfrenta a esta clausura en la novela. Su amigo Tirin, a quien se nombra sucesivamente como artista y creador, resulta señalado y expulsado de la comunidad a causa de su obra. En ambos casos, la creación tanto científica como artística (un impulso necesariamente individual, ya que propone insertar algo nuevo a la comunidad) es censurada como una forma de egoizar, de anteponer el ego a lo compartido en comunidad. Tanto el caso de Shevek como el de Tirin anticipan el rechazo comunitario que sufrirá el primero al momento de dar el paso definitivo en su búsqueda de conocimiento, paso que no casualmente coincidirá con el inicio de la novela: su viaje a Urras.

El obstáculo que parece repetirse es el mismo: la obstinación de cerrar la utopía sobre sí misma para protegerla de las invasiones (tanto territoriales como de ideas) acaba aniquilando la esencia misma de la comunidad libre. Cualquier postulación de una idea nueva es vista como una posible amenaza hacia la comunidad y, por ende, rechazada. Shevek llama *walls* —muros— a esta necesidad de blindarse ante lo extraño, la otredad.

La novela se abre y se cierra con la imagen del único muro físico dentro de la obra: el que separa a la comunidad de Anarres del puerto que la comunica con el universo exterior. “There was a wall” (*Ídem*, p. 5) [“Había un muro”], comienza la novela. En el esfuerzo de destruir toda tiranía de los egos individuales, la comunidad cae en una suerte de gran ego comunitario replegado sobre sí mismo, blindado ante lo extraño y, por ende,

reaccionario a todo cambio. Toda fijación y obstinación de lo idéntico tiende al estancamiento y muere: “Change is freedom, change is life—is anything more basic to Odonian thought than that? But nothing changes any more! Our society is sick. You know it. You’re suffering its sickness. Its suicidal sickness!” (*Ídem*, p. 139) [“El cambio es libertad, el cambio es vida —¿hay algo más central dentro del pensamiento Odoniano que eso? ¡Pero ya nada cambia! Nuestra sociedad está enferma. Vos lo sabés. Estás padeciendo su enfermedad. ¡Su enfermedad suicida!”].

La función social de Shevek dentro de Anarres, y la función narrativa de su personaje dentro de la ficción, será la de cruzar aquellos muros hacia el más allá y mantener viva la utopía. Para que eso suceda, una experiencia es fundamental: la experiencia erótica del encuentro con la otredad.

Experiencia erótica en Urras y Anarres

Una vez en la nave que se dirige a Urras, Shevek entra en contacto por primera vez con la desigualdad de género que atraviesa en su conjunto a la sociedad urrasti: “This matter of superiority and inferiority must be a central one in Urrasti social life.” (*Ídem*, p. 18) [“Este asunto de superioridad e inferioridad debe ser central dentro de la vida social Urrastiana.”]. Y, en seguida, de aquella premisa deriva otra pregunta: ¿Cómo afectaría esto a sus vidas sexuales? Dentro de la novela, la naturaleza de la experiencia sexual está directamente relacionada con la naturaleza de la relación entre el individuo y el mundo que le rodea. Una vez en Urras, Shevek vuelve a notar este

estrecho vínculo al ver la animosidad que despierta el tema del rol de las mujeres entre los hombres de aquel mundo extraño: “He had no right to tease them. They knew no relation but possession. They were possessed” (*Ídem*, p. 64) [“Él no tenía derecho a burlarse de ellos. No conocían otra relación que la posesión. Ellos eran poseídos”].

No toda relación sexual constituye una experiencia erótica. Si pensamos en los términos en que Georges Bataille planteó el concepto, lo erótico tiene lugar entre dos (¿o más?) subjetividades que tienden hacia el otro en un intento por saltar las barreras de su propia discontinuidad y trascender hacia una fusión inalcanzable pero deseada, un más allá por fuera de las limitaciones de cada individuo (2015). De esta manera, se trata de un instante que pone entre paréntesis la función reproductora del acto sexual y se vuelve una experiencia fundante en la relación entre el individuo y el mundo que lo rodea. Esta instancia que llamé antes “comunió erótica” es, está claro, un horizonte insostenible en el tiempo, ya que ninguna subjetividad puede aniquilarse completamente. La experiencia de roce con la otredad, sin embargo, sí implica necesariamente un cambio o un corrimiento para las subjetividades comprometidas y un recíproco reconocimiento de igualdad.

En el caso de los habitantes de Urras, la experiencia erótica es imposible. Las ideas de jerarquía y propiedad están enraizadas en lo más hondo de la experiencia sexual nuclear y se corresponden con el modelo relacional que rige todo el mundo ‘propietario’ o *profiteer*. Sólo en Anarres puede darse una verdadera

experiencia erótica. Esta diferencia esencial se traslada al lenguaje: en la lengua *anarresti* no existen términos posesivos para referirse a la experiencia sexual, sólo términos plurales: ‘copular’. El único término sexual que indica dominación es el que refiere a la violación.

Las experiencias sexuales de Shevek en Anarres son la contracara de la sexualidad posesiva de los Urrasti. Dentro de una sociedad que alcanza la igualdad de género entre individuos, en la que desaparece el concepto mismo de identidad sexual, las experiencias de Shevek son plenamente eróticas. La primera, con Bashun:

They went out into the plain in the night, and there she gave him the freedom of the flesh. That was her gift, and he accepted it. [...] Beshun, expert in delight, took him into the heart of sexuality, where there is no rancor and no ineptitude, where the two bodies striving to join each other annihilate the moment in their striving, and transcend the self, and transcend time (Le Guin, 2002, pp. 45-46) [“Salieron al llano en la noche, y ahí ella le dio la libertad de la carne. Ese fue su regalo, y él lo aceptó. [...] Beshun, una experta en el placer, lo llevó hacia el corazón de la sexualidad, donde no hay rencor ni ineptitud, donde los dos cuerpos enforzándose por fusionarse aniquilan el momento en su esfuerzo, y trascienden el ser, y trascienden el tiempo”].

Y la última, la definitiva, con Takver, con quien decide formar una pareja —una asociación, en la lengua nativa—:

We came, Takver thought, from a great distance to each other. We have always done so. Over great distances, over years, over abysses of chance. It is because he

comes from so far away that nothing can separate us. Nothing, no distances, no years, can be greater than the distance that's already between us, the distance of our sex, the difference of our being, our minds; that gap, that abyss which we bridge with a look, with a touch, with a word, the easiest thing in the world. Look how far away he is, asleep. Look how far away he is, he always is. But he comes back, he comes back, he comes back... (*Ídem*, p. 265) ["Llegamos, pensó Takver, desde una gran distancia hasta el otro. Siempre lo hemos hecho. A través de grandes distancias, a través de los años, a través del abismo de la suerte. Es porque él viene desde tan lejos que nada puede separarnos. Nada, ninguna distancia, ninguna cantidad de años, puede ser mayor que la distancia que ya está entre nosotros, la distancia de nuestro sexo, la distancia de nuestro ser, nuestras mentes; esa grieta, ese abismo sobre el cual nos lanzamos con una mirada, con un roce, con una palabra, la cosa más fácil del mundo. Mirá qué lejos que está, dormido. Mirá qué lejos que está, que siempre está. Pero él vuelve, vuelve, vuelve... "].

El vínculo erótico entre Shevek y Takver se extiende y perdura a través del tiempo por medio de la elección mutua y la promesa de fidelidad que se guardan. "Their sexual hunger persisted as passionate delight, their desire for communion was daily renewed because it was daily fulfilled" (*Ídem*, p. 153) ["El hambre sexual persistía como apasionado placer, su deseo de comunión era renovado a diario porque era satisfecho a diario"]. A partir de esa experiencia erótica, ambos se reconocen tan

extraños como iguales y, sólo por un instante, al alcance de la mano.

La verdadera experiencia erótica, tal como la experimentan Shevek y Takver, subvierte los principios de ego y posesión, pero sin borrar las subjetividades individuales en función de una entidad mayor igualmente cerrada. La comunión erótica no aniquila cada individualidad, sino su idea de identidad. Se trata de un movimiento continuo de ida y retorno, un disparo hacia el más allá, hacia el encuentro con lo otro, y luego el regreso. En ese movimiento los dos son arrastrados en perpetuo cambio, girando en círculos "about the center of infinite pleasure, about each other's being, like planets circling blindly, quietly, in the flood of sunlight, about the common center of gravity, swinging, circling endlessly" (*Ídem*, p. 265) ["alrededor del centro de placer infinito, alrededor del otro ser, como planetas rodeándose a ciegas, en silencio, inundados de luz solar, alrededor de un centro de gravedad común, hamacándose, girando eternamente"]. Lo único eterno es ese movimiento constante de cambio a partir de la continua relación con el otro.

Es así como se da lugar a una particular paradoja. Por un lado, son las bases que constituyen el comunitarismo de Anarres las que posibilitan la experiencia de una comunión erótica entre pares. Ahora bien, es esta misma experiencia erótica la que abrirá el camino hacia la continua revolución y subsistencia de la utopía, la que le permitirá a Shevek repensar las limitaciones de su comunidad y dar lugar a una nueva forma de conocimiento: un conocimiento que también

es impulso hacia lo desconocido y cambio — es decir, un conocimiento también erótico.

El conocimiento erótico de Shevek

El vínculo entre la experiencia sexual erótica y el proceso de conocimiento de Shevek está permanentemente señalado durante la novela: “There’s a connection. But I don’t know what it is, it’s not causal. About the time sex began to go sour on me, so did the work. Increasingly. Three years without getting anywhere. Sterility. Sterility on all sides” (*Ídem*, p. 150) [“Hay una conexión. Pero no sé cuál es, no es causal. Cerca del momento en el que el sexo comenzó a volverse amargo para mí, también lo hizo el trabajo. Cada vez más. Tres años sin llegar a ningún lugar. Esterilidad. Esterilidad por todos lados”].

Esto sucedía justo antes de comenzar la relación con Takver. Luego, casi instantáneamente, algo fluyó. Lo mismo vuelve a ocurrir en Urras: más allá de contar con todas las comodidades provistas, Shevek no consigue avanzar en su teoría. Luego descubre la razón de su bloqueo: la comunidad excesivamente cerrada y homogénea de aquella universidad de hombres. La relación que Shevek no logra explicar radica en aquella que Carson señala en su obra: entre el deseo erótico sexual y el deseo de conocimiento hay un mismo impulso por aquello que está más allá, por el corrimiento de los límites de la propia subjetividad. A partir de la experiencia de la comunión erótica, puede modelarse una nueva forma de conocimiento y de relación con el mundo.

Mientras se mantengan en alto los muros que separan y protegen a lo conocido de lo desconocido, la circulación de la información sólo puede darse dentro de un círculo cerrado. La verdadera transformación está en la apertura erótica hacia el más allá: Shevek necesita moverse de su ciudad original a Abbenay, el centro de Anarres. De ahí, decide partir hacia Urras. Sólo así se producirá el intercambio necesario para la producción de algo nuevo. Y el instante de comunión, la revelación, se logra incluso más allá, al dar en Urras —curiosamente— con el trabajo de un científico de Terra llamado Ainsetain:

“The wall was down. The vision was both clear and whole. What he saw was simple, simpler than anything else. It was simplicity: and contained in it all complexity, all promise. It was revelation. It was the way clear, the way home, the light” (*Ídem*, p. 231) [“El muro había caído. La visión era clara y complete. Lo que vio fue simple, más simple que cualquier otra cosa. Era la simplicidad: y contenía dentro toda la complejidad, todo lo prometido. Era una revelación. Era el camino claro, el camino a casa, la luz”].

Lo que sucede entre Shevek y Takver no es diferente a lo que sucede entre Shevek y Ainsetain. La experiencia erótica no es otra cosa que una forma de conocimiento de la alteridad. Shevek, vuelto sujeto erótico en su experiencia junto a Takver, es capaz de emprender el viaje de conocimiento de todo aquello que está más allá. Se convierte en verdadero sujeto de conocimiento. Y, como tal, es consciente de que el viaje sólo es tal si hay regreso: “True voyage is return” (*Ídem*, p.

72) ["El verdadero viaje es el regreso"] lee la tumba de Odo.

Shevek ha decidido emprender un viaje, no un exilio. El proceso de conocimiento de la otredad es, como el proceso erótico, un movimiento de ida y vuelta. El regreso es la posibilidad de narración de la experiencia, la traducción de la experiencia al lenguaje de la comunidad que, de esta manera, recibe lo nuevo y cambia. La enfermedad de Anarres como utopía es la pérdida del balance entre la comunidad y los impulsos individuales:

Sacrifice might be demanded of the individual, but never compromise: for though only the society could give security and stability, only the individual, the person, had the power of moral choice—the power of change, the essential function of life. The Odonian society was conceived as a permanent revolution, and revolution begins in the thinking mind (*Ídem*, p. 274) ["Se puede exigir sacrificio del individuo, pero nunca transigencia: pues si bien solo la sociedad podía dar seguridad y estabilidad, solo el individuo, la persona, tenía el poder de la elección moral —el poder del cambio, función esencial de la vida. La sociedad Odoniana fue concebida como una revolución permanente, y la revolución comienza en la mente que piensa"].

Esta es la razón del rechazo que sufren Tirin como artista y Shevek como científico. El movimiento erótico de fusión y regreso propone una nueva forma de balance. En él, las individualidades no se anulan, se reformulan: cambian. Y esta es, en esencia, la consigna original de la propia Odo, pensadora de la revolución permanente, creadora de lo

nuevo, la utopía: "To be whole is to be part" (*Ídem*, p. 72) ["Estar completo es ser parte"] es la otra mitad de la frase que acompaña su tumba. La comunidad de Anarres misma, como organismo vivo, debe entrar en el abismo erótico con lo que está por fuera de sí, debe encontrar su más allá para mantenerse viva, y sólo puede hacerlo por medio de los impulsos individuales de sus habitantes libres. ¿Puede concretarse la fusión de dos cuerpos? ¿Puede conocerse el absoluto? ¿Puede realizarse la utopía? "If it is seen as having any end, it will never truly begin" (*Ídem*, p. 296) ["Si se concibe con un final, nunca comenzará realmente"]. Lo erótico es en esencia una línea de fuga continua, no un estado que alcanzar. Si lo único eterno es el cambio, la revolución permanente, entonces cualquier medio para aislar la utopía y mantenerla segura está destinada al fracaso. Fracasa, así, la utopía acabada, la utopía como isla, como fracasa también la idea de identidad. Sin embargo, es posible pensar la utopía viva, en perpetua reformulación. De esta, claro está, podemos ver sólo un fragmento en movimiento y una dirección.

Referencias

- Bataille, G. (2015). *El erotismo*. Buenos Aires:
Tusquets Editores.
- Carson, A. (2015). *Eros el dulce-amargo*.
Buenos Aires: Fiordo.
- Le Guin, U. (2002). *The dispossessed*.
Londres: Gollancz.
- Paz, O. (2014). *La llama doble*. Barcelona:
Seix Barral.

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

RAYMOND CARVER Y EUGENE O' NEILL: ADAPTACIONES Y RELECTURAS EN LA ESCENA ARGENTINA

RAYMOND CARVER AND EUGENE O' NEILL: ADAPTATIONS AND REINTERPRETATIONS IN THE ARGENTINE SCENE

Silvina Alejandra Díaz (silvinadiazorban@yahoo.com.ar)
CONICET - Universidad de Buenos Aires

Resumen

Entre la gran diversidad de escrituras escénicas, modelos estéticos y valores ideológicos que caracterizan al campo teatral argentino de la década del '90, la adaptación de obras fundamentales de la literatura estadounidenses conforma una importante tendencia. En especial, la dramaturgia de Eugene O'Neill y la narrativa de Raymond Carver despertaron constantemente un profundo interés en dramaturgos y directores argentinos.

Aludiremos a *Dos personas diferentes dicen hace buen tiempo* (1995) de Rafael Spregelburd, a partir de una adaptación libre de la narrativa de Raymond Carver, y a la adaptación de *Un largo camino de un día hacia la noche* de Eugene O'Neill, dirigida por Miguel Cavia (1999). En ambos casos, los procesos de reescritura y resemantización producen la apertura de los textos a nuevos y diversos sentidos.

Palabras clave: dramaturgia estadounidense; adaptación; puesta en escena; década del 90

Abstract

Among the great diversity of scenic Scriptures, aesthetic models and ideological values that characterize the Argentine theatrical field of the 90's, the adaptation of fundamental pieces of American literature forms an important trend. In particular, the dramaturgy of Eugène O'Neill and narrative of Raymond Carver, constantly awoke a deep interest for playwrights and Argentine directors.

We allude to *Two different people say makes good time* (1995) of Rafael Spregelburd from a free adaptation of Raymond Carver's narrative, and the adaptation of a *Long Day's Journey into Night*, of Eugene O'Neill, directed by Miguel Cavia (1999). In both cases, the process of rewriting and resignification produce open texts to new and different senses.

Key words: American drama; adaptation; staged; the 90's.

En la década del 90, el campo teatral argentino dejaba en evidencia su densidad y complejidad a partir de una multiplicidad de poéticas, con diversas líneas estéticas e ideológicas. Entre las obras teatrales de dramaturgos estadounidenses "clásicos", cuatro resultan las más significativas en

cuanto al trabajo de adaptación que supusieron por parte de autores o directores argentinos y su buena recepción entre el público y crítica. Nos referimos a *Dos personas diferentes dicen hace buen tiempo* (1995), una adaptación libre de la narrativa de Raymond Carver, de Rafael Spregelburd; *Recuerdo de dos lunes* de Arthur Miller, dirigida por Agustín Alezzo (1997), *Viaje de un*

largo día hacia la noche de Eugene O'Neill, con dirección de Miguel Cavia (1999) y *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams, dirigida por Dora Baret (1999). Estas adaptaciones responden a complejos procesos de reescritura que producen una diversificación de sentidos y una apertura del texto a nuevos contextos, por cuanto cada circunstancia histórica supone y exige nuevas concretizaciones, que tienen en cuenta necesariamente los cambiantes horizontes de expectativas. (Jauss). En este sentido, si bien los textos de O'Neill y de Carver se hallan fuertemente anclados en sus respectivas coyunturas socio- culturales y, al mismo tiempo, trascienden la circunscripción local, se presentan como obras abiertas a problemáticas universales y a condiciones particulares del momento en que se ponen en escena.

La profunda crisis socio- económica que fue gestándose a lo largo de los años '90 produjo, en el campo teatral argentino, una clara polarización. Por un lado, aquellas puestas en escena que evidenciaban un carácter autotextual, por cuanto se centraban en su lógica interna y evitaban toda alusión al contexto inmediato. Por otro, una tendencia escénica con clara voluntad crítica, que buscaba dar visibilidad a los conflictos sociales e incentivar la conciencia crítica del espectador. Y lo hacía de diversos modos: tanto desde el nivel semántico de la trama -a

partir de la idea de familia como reflejo de la sociedad o de la metaforización de problemáticas sociales vigentes- o bien desde la construcción formal, el lenguaje y los principios compositivos de la pieza¹. En consonancia con el denominado *Nuevo cine argentino*, esta última tendencia -en la que se enmarcan las obras que mencionamos- expresa la necesidad de alejarse de los clichés del teatro comercial y oficial recuperando elementos del teatro de arte. Sus exponentes reivindican la función social de la escena abordando, desde diferentes poéticas, los cambios políticos y sociales relacionados con el contexto histórico inmediato: la Argentina del menemismo.

Estas obras poseen la particularidad de combinar la productividad de modelos extranjeros del teatro de arte con rasgos localistas -asociados con el modo de hablar y el lenguaje utilizado, con determinados giros musicales o bien con alusiones a nuestra propia realidad-. El quiebre con un teatro que se distanciaba del entorno socio- político y de nuestros intereses, como país se concreta a través de una narración que, rechazando todo efecto grandilocuente, se centra en historias sencillas acerca de sujetos anónimos en situaciones cotidianas.

Entre la dimensión lúdica y la crítica social

Junto con Ernst Hemingway, Raymond Carver aparece como uno de los exponentes más

¹ Como explica Jacques Rancière, la dimensión política del teatro no se vincula "con la validez moral o política del mensaje transmitido por el dispositivo representativo. Concierno a ese dispositivo mismo". Señala además, que su

eficacia política no radica tampoco en "transmitir mensajes, ofrecer modelos o contramodelos de comportamiento", sino que "consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares". (2017: 57).

representativos del minimalismo, tendencia artística y literaria que surge en Estados Unidos en la década del '60. A partir de una notable economía del lenguaje, que concentra la producción de significados en los elementos esenciales, se pretende estimular al lector para generar sus propias lecturas e interpretaciones. En este sentido, en su "teoría del iceberg", Hemingway² plantea la necesidad de reducir las descripciones y limitar el uso excesivo de adjetivos y adverbios.

La literatura de Carver, asociada años después con el "realismo sucio" que, en tanto derivación del minimalismo, apela a diálogos escuetos, lacónicos, concisos y carentes de adornos estilísticos, lo cual no atenta por cierto contra la solidez de la historia narrada. Lejos de ello, su literatura da cuenta de una enorme riqueza y una multiplicidad de recursos -alegorías, alusiones, simbolismos- que permanecen ocultos o implícitos en el relato.

Con el concepto de *dirty realism*, desarrollado en un artículo de la Revista *Granta* de junio de 1983, Bill Buford caracterizaba a un movimiento literario integrado por Carver, Richard Ford, Elizabeth Tallent, Tobias Wolf, Jayne Anne Phillips, Bobbie Ann Mason, Carolyn Fourché, entre otros. Buford señalaba, a propósito de esto:

This is a curious, dirty realism about the belly-side of contemporary life, but it is realism so stylised and particularized -so insistently, informed by a discomfiting and sometimes elusive irony -that it makes the more traditional realistic novels. [...] The sentences are stripped of adornment and maintain complete control on the simple objects and events that they ask to witness; it is what's not being said -the silences, the elisions, the omissions- that seems to speak most.³ [Pagina?](#)

Adentrarse en la rutina de sujetos anónimos - con cuyo punto de vista se identifican el autor y el lector- plasmada en un relato despojado, que produce un potente efecto de verosimilitud, lo emparenta con la literatura de Anton Chejov, uno de los principales referentes literarios del autor estadounidense. Como en la obra del dramaturgo ruso, lo que organiza los relatos es, en verdad, una imagen en torno a la cual se va entretejiendo la historia, que de algún modo condensa su sentido y que el lector resemantiza a medida que avanza la trama.

A propósito de esto pueden hacerse extensivas a la literatura carveriana dos concepciones que Raymond Williams propone para referirse al teatro chejoviano. Williams habla de la "comunicación de los límites de la comunicación" (1997, p. 132), manifestada en la creación de vínculos superficiales entre los sujetos, que disimulan u ocultan sus

² Remitimos en este sentido a Romeo Giger (1977).

³ Este es un realismo curioso y sucio, sobre las tripas de la vida contemporánea, pero es un realismo tan estilizado y particularizado -tan insistientemente, informado por una incómoda y, a

veces, esquiva ironía-, que hace las novelas realistas más tradicionales. (...) Las oraciones están despojadas de adornos y mantienen un control completo sobre los simples objetos y eventos que se deben presenciar; es lo que no se dice -los silencios, las elisiones, las omisiones.

verdaderos sentimientos, y de una “poderosa creación de una posición de estancamiento” (1997, p. 131) que evoca los momentos de crisis, contradicciones y zonas oscuras del orden burgués de su tiempo. Las narraciones y los poemas de Carver, además, eluden los retratos psicológicos y la usual anécdota central. Su literatura transcurre más bien por los bordes, por los márgenes, tanto en lo que concierne a su manera de entender la escritura como a las historias y los personajes que aborda: seres fracasados y solitarios, que no suelen alcanzar su tan anhelada libertad.

Por otro lado, sus cuentos -los más reconocidos de los cuales seguramente sean *De qué hablamos cuando hablamos de amor* (1981), *Catedral* (1983), *El Elefante y Tres rosas amarillas*, incluidas en la antología *Tres rosas amarillas* (1988)- configuran una literatura desencantada que permite abonar la hipótesis de que el minimalismo “puede pensarse como un descubrimiento y desvelamiento del proceso literario mismo” y que articula una visión crítica, tanto de la literatura como del época histórica en que se desarrolla. (Voionmaa, 2016, p. 51).

Si en la década del '80 Carver se convirtió en un autor de culto en lengua española -_sin duda gracias a las traducciones de sus textos por la Editorial Anagrama, que facilitaron el acercamiento de su obra a los lectores de habla hispana-, fue recién a partir de los años '90 cuando el teatro independiente argentino se aproximó a su literatura para proponer diversas adaptaciones escénicas.

La recepción y relectura de Carver, Heiner Müller y Philippe Minyana, entre otros, por

parte de dramaturgos y directores como Spregelburd, Daulte, Szuchmacher, Veronese condujo a la teoría y a la crítica teatral a acuñar nuevas concepciones que tuvieran en cuenta la dinámica generada entre la incorporación de modelos extranjeros y su resignificación desde el teatro local. Se alude, por ejemplo, a la idea de “teatro de la desintegración” (Pellettieri), que aparece como resultado de la mezcla de esos intertextos con el teatro absurdista de los '60 (Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Jorge Petraglia, Roberto Villanueva) y que implica de algún modo una nueva “entrada al mudo” del teatro argentino. En correspondencia con lo que padecía la sociedad en la década del '90, la textualidad del teatro de la desintegración plantea como problemáticas la desintegración del núcleo familiar y los lazos sociales, como así también la crisis valores, individual y colectiva.

Dos personas diferentes dicen hace buen tiempo, primer espectáculo de la Compañía Patrón Vázquez, de Andrea Garrote y Rafael Spregelburd, con dirección de éste último, estrenada en 1995 en el Centro Cultural Ricardo Rojas fue, como dijimos, una de las primeras obras que abordaron la literatura de Carver en nuestro campo teatral. A la puesta de Spregelburd le siguieron, entre otras, *Parece algo muy simple* (2005), *Hablar de amor* (2006) y *Parte de este mundo* (2014) que componían la Trilogía Carver realizada por Adrián Canale, y *Los días de Raymundo están contados* (2008) de Diego Echegoyen. La versión de Spregelburd adscribe a una poética minimalista, no ya solo a nivel

semántico sino también en el plano formal. Rechazando las grandes historias, el dramaturgo y director argentino produce un teatro de situaciones banales, individuales, aparentemente sin importancia, que rozan lo absurdo y que dejan apenas entrever la dimensión misteriosa de la existencia y la idea de lo siniestro como la otra cara de la realidad⁴. Su valorización ficcional de acontecimientos irrelevantes se corresponde con la creación de personajes desdramatizados e inestables que se encuentran, casi sin intervención de su voluntad, frente a encrucijadas que suelen conducirlos a la resignación y la pasividad. En estos aspectos su poética escénica se muestra afín a la escritura carveriana y logra, a través de los signos teatrales, aproximarse notablemente a su universo creativo.

La puesta ostenta una interesante recreación del minimalismo pero al mismo tiempo representa una parodia⁵ al realismo teatral y a sus convenciones, basándose especialmente en el humor irónico y en una importante dimensión metateatral. En este sentido, y si bien Spregelburd expresa una concepción lúdica del teatro, en *Dos personas diferentes*

dicen hace buen tiempo se intensifica la corrosiva parodia a los discursos sociales, como así también a las convenciones de los lazos familiares y sociales. Es justamente su formulación de una visión crítica del entorno social -que complementa la perspectiva de Carver al vincular a esta última con nuestra propia cultura- pero sin dudas también el final abierto, el humorismo y la ridiculización de los comportamientos estereotipados y los roles sociales, lo que le permite introducir, de modo oblicuo e indirecto, una crítica al contexto social.

Por su parte, cuando, en 1956⁶ se publicó y se estrenó *Long Day's Journey into Night*, [Viaje de un largo día hacia la noche], de Eugene O'Neill, tres años después de la muerte del dramaturgo en Boston, la crítica coincidió mayoritariamente en que se trataba de una de sus obras más logradas y que representaba una acabada expresión de lo que Abraham Michael Rosenthal -crítico y editor del New York Times- denominó "*confesional poetry*" [poesía confesional]. Esta concepción aludía a la obra de poetas norteamericanos que, a mediados de la década del cincuenta, habían puesto en tela de juicio la impersonalidad

⁴ Señala Rafael Spregelburd: "Para mi generación, que veía en la generación previa un predominio salvaje del simbolismo, de la metáfora como maniobra para encriptar un significado, Carver proponía un clima muy comprensible, inmediato y emocional". (...) "Es un ejemplo fabuloso de cómo la narración produce un ciframiento entre lo aparente y lo oculto, pero sin llegar jamás a develar lo oculto como un verdadero 'significado' (con una carga simbólica, como una equivalencia) que el público deba reconocer para comprender la obra. Lo oculto en Carver respira debajo de lo cotidiano, y por eso produce un gran extrañamiento, porque hace posible, en escena, que con muy pocos

elementos el mundo alcance una dimensión de capas muy densas de sentido". (Pag 12, 5-4-2009).

⁵ Los artificios paródicos transgreden el modelo en tanto se apropian de sus convenciones y las hacen estallar otorgándoles una orientación ajena, que responde a propósitos diversos de los de la textualidad parodiada (Bajtín, 1986: 270-272).

⁶ El estreno mundial de la pieza de O'Neill estuvo a cargo de una compañía sueca, *Dramnaten*, con dirección de Bengt Ekerot (febrero 1956). Mientras que su presentación en Broadway tuvo lugar en noviembre del mismo año, dirigida por el panameño José Quintero. Dos años después se estrenó en The Globe Theatre con el mismo director y un elenco de actores ingleses.

característica de la lírica y la literatura anglosajona dominante desde comienzos del siglo XX. En lo sucesivo la “confesión” y las alusiones a la propia vida se convertirían en recursos privilegiados por narradores y dramaturgos -entre ellos Tennessee Williams, Arthur Miller y el mismo O’Neill- para construir sus relatos.

En *Viaje de un largo día hacia la noche* -escrita entre 1941 y 1942- O’Neill lleva al extremo la incorporación de elementos autobiográficos, por cuanto la trama involucra a los miembros de su familia e incluía episodios de su propia vida⁷. La pieza transcurre en 1912, en la casa de verano de los Tyrone -una familia de clase media norteamericana de origen irlandés-, en un pueblo de Connecticut. La trama se desarrolla durante las horas que transcurren entre una situación de equilibrio inicial -un agradable desayuno familiar- y la cena, momento en que se desencadena definitivamente la crisis de todo lo que parecía estable. A partir de la primera discusión entre el padre y uno de sus hijos -cuando esa armonía se devela como falsa- va generándose progresivamente un

clima enrarecido que acaba por tornarse agobiante. La noche no hace más que profundizar esa condición trágica: las situaciones se precipitan hasta el punto en que los tres hombres de la familia se muestran absolutamente ebrios mientras la madre deambula por la casa, aislada completamente del mundo, sumergida en las alucinaciones que le producen la morfina y su propio deseo de escapar de la realidad. Dado este panorama, no sería desatinado decir que la pieza expone todas las miserias humanas, lo que autorizó a la crítica a compararla con *La Comedia humana* de Balzac: agresividad, avaricia, agresividad, deseo de venganza, envidia, enfermedades, alcoholismo, drogadicción y una fatal dependencia emocional.

Un procedimiento típico del realismo teatral que se pone en juego, tanto en el texto dramático como en la puesta en escena a la que aludimos, es la trivialidad deliberada: los personajes hablan constantemente de cosas irrelevantes, evitando establecer lazos profundos con el otro. Este hablar “sin decir nada” se alterna con una serie de encuentros

⁷ Señala a propósito de esto Alejandro Oliveros: “La descripción de la casa de campo de los Tyrone en New London, Connecticut, se corresponde metro por metro con la de los O’Neill en el mismo estado. De tal manera, que la fachada ha sido utilizada en las filmaciones y producciones de la obra, y es un lugar de culto para los seguidores del gran dramaturgo. No es de otra manera con la figura del padre (...). El viejo O’Neill fue un actor itinerante, obligado a su familia a una existencia sin hogar (...). La madre, un personaje patético y desgarrado se consuela, como la madre de Eugene, en el rarificado mundo del opio; mientras su primogénito, Jamie, acumula frustraciones como intelectual y actor, talentos que despliega en los bares y lupanares del hostil poblado, emulando

en todo, incluso en sus resentimientos al hermano mayor del dramaturgo. Eugene O’Neill se retrata en el segundo de los hijos de la familia Tyrone, Edmund” (Oliveros, 2018). Refiriéndose a las connotaciones catárticas de la obra, Stephen Black, uno de los biógrafos más conocidos de O’Neill expresa: “Hasta cierto punto, el acto de escribir *Largo viaje*, le permitió a O’Neill consolidar el proceso de duelo que, a finales de los veinte, lo llevó a intentar suicidarse, en tres ocasiones. Durante esa misma década, en el período de tres años, el escritor había visto desaparecer a toda su familia.” (Prólogo a la edición de *Long Day’s Journey into Night*, editada por Yale University, 2006).

entre padre- hijo, esposo y esposa, y de los hermanos entre sí, en que se sacan a relucir conflictos y reproches que habían permanecido ocultos, silenciados durante años. En este sentido, el encuentro personal y el consiguiente desenmascaramiento del personaje -otro recurso privilegiado del realismo teatral- no solo supone el enfrentamiento del personaje con el otro y consigo mismo sino que contribuye también a configurar el pasaje de un estado armonioso a un clima opresivo y decadente.

Es necesario destacar que, más allá de que la pieza debe los aspectos más sórdidos y oscuros de cada personaje, O'Neill aspira a despertar en el lector y en el espectador una mirada comprensiva y piadosa. Y lo hace, por un lado, dejando entrever expresiones de ternura y cariño entre los miembros de la familia, que matizan la dramaticidad de la situación y, por otro, recurriendo a la "justificación dramática" de comportamientos y acciones -tal como la llamaba Stanislavski-, estrategia que permite comprender las reacciones de un sujeto ante una situación de extrema vulnerabilidad y desprotección.

El estreno en Buenos Aires de *Viaje de un largo día hacia la noche* en 1999, bajo la dirección de Miguel Cavia⁸, constituye una versión clásica de la obra de O'Neill, que elude toda forma afectada, falsa o melodramática, lo que redundaba en una sensación de organicidad

y en la generación de un potente efecto de verosimilitud.

Del mismo modo, los pequeños cambios que buscan aproximar la obra a nuestro contexto, la mezcla entre lo ajeno y lo propio -los rasgos localizadores en la relación de los personajes, especialmente por medio de un habla contextualizada en Argentina - tiene por objeto reconocer ese mundo íntimo y familiar como verosímil y establecer un vínculo de empatía con el personaje y con las situaciones dramáticas en un entorno próximo y reconocible. Más allá de la universalización del conflicto, son justamente esos matices locales los que proponen una reflexión acerca del contexto argentino inmediato, señalando al núcleo familiar -enfermo y disfuncional- como metáfora de una sociedad en crisis.

Con respecto a la recepción crítica, digamos que el estreno no pasó desapercibido, debido principalmente a las figuras de renombre que la protagonizaban -Norma Aleandro y Alfredo Alcón- y al interés que despertaba, en nuestro campo intelectual, la obra del dramaturgo norteamericano. En concordancia con las crónicas internacionales, las críticas argentinas reconocieron rápidamente las referencias autobiográficas. Por otro lado, la mayoría de ellas prefirió centrarse más bien en las novedades que suponía el realismo estadounidense de nuevo cuño y solo se refirieron de un modo indirecto a la relación de la puesta con nuestro contexto social. Como

⁸ Intérpretes: Norma Aleandro, Alfredo Alcón, Fernán Mirás, Oscar Ferrigno y Mirta Wons. Escenografía: Andrés Díaz Mendoza y Marcelo Valiente, sobre una idea de Miguel Cavia. Iluminación: Gabriel Cavia. Música original:

Edgardo Rudnitzky. Dirección: Miguel Cavia. Teatro Maipo, 1999.

ejemplo paradigmático de ello, la crítica publicada en *Página 12* (15-06-99) se focaliza en la poética realista del dramaturgo, como así también en los datos biográficos que lo emparentan con la tendencia confesional para aludir luego, como parte de un análisis formal, a la “introspección” y a los “silencios reflexivos” típicos del sistema de actuación stanislavskianos. Mientras que otras críticas destacan, además de la entidad poética del texto, su capacidad de “trascender el conflicto familiar puntual” y proponen una visión perspectivista que involucra al entorno social. (*Clarín*, 13-6-99).

Digamos, a modo de síntesis, que en señal de oposición a los discursos totalizadores y con el deseo de romper con un lenguaje estereotipado y vacío, los directores de las piezas que mencionamos proponen lecturas articuladas desde la propia subjetividad. En ellas se plantea una moderada crítica al contexto inmediato, aunque sin referirse a él de un modo simplista ni explicitando verbalmente las condiciones políticas y sociales, sino más bien a través de determinados procedimientos narrativos: el final abierto, la desdramatización, la parodia y la autorreferencialidad -como sucede en la adaptación de los cuentos de Carver-, o bien, como en la versión de la pieza de O’Neill, planteando a la familia como una metáfora de la sociedad, emergente de sus crisis y su pérdida de valores.

Referencias

- Bajtin, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bufford, B. (1983). “Editorial”. *Granta: Dirty Realism. Essais & Memoir* 8 (pp.1-2). Disponible en <https://granta.com/dirtyrealism/>. Consultado el 20 de enero de 2019.
- Giger, R. (1997) *The creative void: Hemingway’s iceberg theory*. Bern: Francke.
- Oliveros, A. (2018). *Dos dramas de Eugene O Neill. Prodavinci. Post- Data*. Disponible en <https://prodavinci.com/dos-dramas-de-eugene-oneill-1-el-viaje-de-un-largo-dia-hacia-la-noche/>. Consultado el 10 de febrero de 2019.
- Rancière, J. (2017): *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Strickland, E. (1993). *Minimalism: Origins*. Bloomington: Indiana UP.
- Voionmaa, N. D. (2016). “Formas de ver la memoria. El minimalismo de Alejandro Zambra”, *Revista Nuestra América* N°10, (pp. 49-62).
- Williams, R. (1997). *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformismos*. Buenos Aires: Manantial.

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

NARRATIVA FEMENINA ESTADOUNIDENSE DEL NUEVO MILENIO

AMERICAN FEMININE NARRATIVE OF THE NEW MILLENNIUM

Cristina Elgue-Martini (celgue@unc.edu.ar)
Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

Como surge de su título, el objetivo de mi presentación es aportar a la caracterización de la narrativa femenina estadounidense del nuevo milenio. Debo aclarar que este estudio forma parte de uno más amplio que aspira a caracterizar el “estilo de cultura” del nuevo milenio. Concentré este estudio en las novelas escritas por mujeres en el Siglo XXI que ganaron el *Pulitzer Prize*. Trabajé en base a la hipótesis de que la ficción femenina del Siglo XXI se aleja de los homenajes intertextuales paródicos posmodernos -que requerían un lector iniciado en la historia literaria y se acerca más bien a las estrategias narrativas del objetivismo modernista o bien de la novela del Siglo XIX, novela de intrigas, con tramas detectivescas en muchos casos, *bildungsromans* que en el Siglo XXI incorporan, naturalmente, las nuevas tecnologías.

Palabras claves: ficción femenina estadounidense; nuevo milenio; estrategias narrativas

Abstract

As expressed in the title, the aim of my presentation is to contribute to characterize the American feminine narrative of the new millennium, this study being a contribution to a broader one aspiring to characterize the “style of culture” of the new millennium. To this end, I concentrated my analysis on the novels written by women in the XXIst Century that won the *Pulitzer Prize*. I worked on the hypothesis that XXIst Century feminine fiction departs from the postmodern intertextual parodic homages -which demanded the presence of a competent reader with a sound knowledge of literary history-and is more akin to the narrative strategies of modern objectivism or those of the XIXth Century novel, a novel of intrigues, with detective plots on many occasions, *bildungsromans* that in the XXIst Century incorporate the new technologies.

Key words: american feminine fiction; new millennium; narrative strategies

Como surge de su título, el objetivo de mi presentación es aportar a la caracterización de la narrativa femenina estadounidense del nuevo milenio. Debo aclarar que este estudio forma parte de uno más amplio que aspira a caracterizar el “estilo de cultura” del nuevo milenio. Al hablar de “estilo de cultura” sin duda aludo a Terry Eagleton, en cuya

definición de posmodernismo me apoyo. Como sabemos, en el Prólogo a su libro *Las ilusiones del posmodernismo*, Eagleton distingue entre “estilo de pensamiento” y “estilo de cultura”. Dice al respecto: “La palabra posmodernismo remite generalmente a una forma de la cultura contemporánea, mientras que el término posmodernidad alude a un período histórico específico” (VII)¹. Es

¹ Las citas del libro de Eagleton (1996) son traducciones propias.

claro que Eagleton se está refiriendo al período histórico marcado por la caída de los grandes relatos. El autor también aclara que

Esa manera de ver, podrían decir algunos, tiene razones materiales reales: surge de un cambio histórico en Occidente hacia una nueva forma de capitalismo, hacia el efímero, descentralizado mundo de la tecnología, el consumismo y la industria cultural, en el cual las industrias de servicios, finanzas e información triunfan sobre las manufacturas tradicionales, y las políticas clásicas de clase ceden lugar a una difusa serie de "políticas de identidad". (VII)

Por otra parte, el posmodernismo, según Eagleton, es un estilo de cultura que "refleja algo de este cambio de época en un arte sin profundidad, descentrado, sin fundamentos, autorreflexivo, lúdico, derivado, ecléctico, pluralista que rompe las fronteras entre cultura "alta" y cultura "popular" tanto como entre el arte y la experiencia cotidiana" (VII).

Más allá de que no coincido con Eagleton en la totalidad de su caracterización del estilo posmoderno, me interesa el acento que pone el autor en su carácter autorreflexivo y derivado, que apunta a la metaficción y a una fuerte intertextualidad, paródica en muchas instancias, aspecto éste desarrollado ampliamente por Linda Hutcheon. Estas características se dieron en las últimas décadas del siglo pasado no sólo en literatura sino en otros aspectos de la cultura: la arquitectura y la pintura, por ejemplo, para mencionar campos en los que he trabajado. Les pido me permitan, a manera de introducción, ejemplificar esta fuerte intertextualidad que otorga el carácter

derivado al estilo posmoderno con una breve referencia a la arquitectura -por la facilidad con que puede ser ilustrada- e introducir al mismo tiempo la hipótesis sobre la que estoy trabajando, que sostiene que, en el campo de la arquitectura, el siglo XXI produjo una vuelta a formas modernas, aunque no siempre con el contenido moral y funcional que muchos teóricos atribuyeron a ésta. Pensemos en Louis Sullivan, maestro de Frank Lloyd Wright, y su postulado de que "la forma es (o debería ser) el resultado de la función": "Form follows function". Al respecto podemos agregar que mientras la arquitectura moderna significó un quiebre total con la historia de la arquitectura, el advenimiento del posmodernismo representó la recuperación del pasado, a través del homenaje intertextual a los grandes hitos de la arquitectura de todos los tiempos. La arquitectura del Siglo XXI, en cambio, vuelve a los principios formales y funcionales del modernismo. No quiero detenerme más en este aspecto de la cultura. Si contemplemos el sur de Manhattan, (espacio privilegiado de dos de las novelas que comentaré) podremos ver las diferencias entre uno y otro estilo plasmados en el *World Financial Center* (actual *Brookfield Place*), del argentino César Pelli, un edificio de los 80, y la nueva *Freedom Tower*, o *One World Trade Center*, del prestigioso estudio Skidmore, Owings y Merrill, finalizado en 2014. Mientras el primero rinde homenaje, a través de intertextos, al *Crystal Palace* de Paxton, que albergó la Exposición Mundial de 1851 y que Pelli considera la primera obra de arquitectura moderna, pero también, a través de los coronamientos de las torres tiende

puentes con el pasado egipcio, azteca y renacentista, el *One World Trade Centre*, en cambio, rechaza el “doble código” posmoderno y vuelve a una versión simplificada de los rascacielos estadounidenses de los años 30: el *Crysler* y el *Empire State*, para mencionar los más significativos.

Pasemos ahora a la literatura, específicamente a la ficción femenina. Concentré este estudio en las novelas escritas por mujeres en el Siglo XXI que ganaron el *Pulitzer Prize*. Trabajé en base a la hipótesis de que la ficción femenina del Siglo XXI -lo mismo que la arquitectura, por otra parte- se aleja de los homenajes intertextuales paródicos posmodernos -que requerían un lector iniciado en la historia literaria- y se acerca más bien a las estrategias narrativas del objetivismo modernista (y cuando digo “objetivismo modernista” remito a Ricardo Piglia cuando caracteriza los relatos de Ernest Hemingway, los de Nick Adams, por supuesto- en *In Our Time* y otros volúmenes), o bien de la novela del Siglo XIX, novela de intrigas, con tramas detectivescas en muchos casos, *bildungsromans* que en el Siglo XXI incorporan, naturalmente, las nuevas tecnologías. El análisis de las novelas confirmaría entonces la hipótesis -ya trabajada en ficción francesa, quebequense, inglesa y canadiense masculina- de que la narrativa del Siglo XXI, más que un lector intelectual, requiere un lector conocedor de

las tecnologías actuales y alerta a los datos y saltos temporales y espaciales aportados en la narración para poder construir la trama, y sobre esas bases, el sentido de la novela.

La primera narradora en obtener el *Pulitzer Prize* en nuestro Siglo fue Marilynne Robinson, en 2005, por su novela *Gilead*². No he estudiado todavía esta novela, ya que partí del presente, pero en uno de mis cursos sobre narrativa femenina en lengua inglesa analizamos una ficción posterior de Robinson: me estoy refiriendo a *Home*, de 2008, que ganó el *Orange Prize*, una meditación sobre la familia, problemáticas de etnia, el perdón y la posibilidad de redención. Sin duda *Home* responde a mi hipótesis. Pero volviendo a la novela ganadora del *Pulitzer*, el comentario de la edición de *Gilead* de St. Martin's Press confirmaría la misma hipótesis. Aquí mi traducción de dicho comentario:

Marilynne Robinson vuelve con la historia íntima de tres generaciones desde la Guerra Civil hasta el Siglo XX: Una historia sobre padres e hijos y las batallas espirituales que todavía se agitan en el corazón de América. En la tradición de Emily Dickinson y Walt Whitman, la prosa hermosa, espiritual, controlada de Marilynne Robinson permite “hasta al lector sin fe sentir la posibilidad de un orden trascendental” (*Slate*). En la voz luminosa e inolvidable del ministro congregacionista John Ames, *Gilead* revela la condición humana y la belleza a veces insoportable de la vida ordinaria.

Pasemos ahora a *March*. La novela de Geraldine Brooks no se aleja tanto de los

² No incluí el premio de 2000, ya que la novela de Jhumpa Lahiri fue escrita en el Siglo XX.

homenajes posmodernos y de la tradición de las precuelas y secuelas. Pensemos en el potencial de *Jane Eyre* en este sentido: Su precuela, *Wide Sargasso Sea* de Jean Rhys (1966) o *Mrs. Rochester. A Sequel to Jane Eyre*, publicada por Hilary Bailey en 1997. Ocurre que en las humanidades, un nuevo paradigma puede sin duda incluir rasgos del paradigma anterior. En *March*, Brooks ficcionaliza al Sr. March, el padre de las mujercitas de Louisa May Alcott, figura ausente, en la guerra civil, en la novela original. Precisamente, tanto la primera parte como la segunda parte de la novela comienzan con un epígrafe de *Mujercitas*. La primera parte, la más extensa y narrada en primera persona desde la perspectiva de Mr. March, que cubre temporalmente desde 1861 a 1862, incluye el siguiente epígrafe:

Jo dijo tristemente: “no tenemos un padre, y no lo tendremos por mucho tiempo.” No dijo “quizás nunca”, pero cada una silenciosamente lo agregó, pensando en el padre, lejos, donde estaba la lucha. (1)³

La segunda parte, muy breve, también está narrada en primera persona, cuatro capítulos desde la perspectiva de la Mrs. March y dos desde el punto de vista de Mr. March. Esta segunda parte comienza también con un epígrafe tomado de *Mujercitas*:

Jo leyó en voz alta, asustada,

Sra. MARCH:

Su esposo está muy enfermo. Venga inmediatamente.

S. Hale,

Blank Hospital, Washington (207)

La novela termina con la recuperación de Mr. March y su regreso al hogar. El libro contiene un epílogo de la autora en el que declara que *March* es una obra de ficción inspirada en una de las familias americanas del siglo XIX, los Alcotts de Concord, Massachusetts. Para su estructura, expresa haber tomado prestada la icónica *Mujercitas* de Louisa May Alcott, una de las primeras novelas en tratar la Guerra Civil. Pero es con el padre de Alcott, el filósofo, educador y abolicionista trascendentalista, A. Bronson Alcott con quien Brooks expresa tener la mayor deuda (275). La novela, en la tradición de la ficción histórica, ilustra acerca de la guerra civil, de la esclavitud, de los movimientos intelectuales e instituciones sociales del siglo XIX.

Paso ahora a las tres novelas que creo se alejan más claramente del estilo posmoderno: *Olive Kitteridge* (2008) de Elizabeth Strout, *A Visit from the Goon Squad* (2010) de Jennifer Egan y *The Goldfinch* (2013) de Donna Tartt. El análisis de estas obras confirmaría la hipótesis, ya adelantada, de que la narrativa del Siglo XXI se aleja de los homenajes inter/metatextuales paródicos posmodernos que requerían un lector iniciado en la literatura y se acerca más a las estrategias narrativas del modernismo objetivista o de la novela del Siglo XIX, novela por entregas, de intrigas, con tramas detectivescas en muchos casos, *bildungsromans* que en el Siglo XXI incorporan las nuevas tecnologías. Como ya lo manifesté, más que un lector intelectual, las

³ Todas las traducciones del inglés son propias.

novelas requieren un lector conocedor de las tecnologías actuales y muy alerta a los datos aportados en la narración para poder construir la trama y sobre esas bases el sentido de la novela.

Olive Kitteridge consta de 13 partes, en realidad en los “Contenidos” no están indicadas ni como partes, ni como capítulos, sino con los títulos y las páginas correspondientes. En su estructura, como en su estilo, *Olive Kitteridge* es lo más parecido que he leído a *In Our Time*, con la diferencia que en la obra de Hemingway las historias están numeradas y anunciadas como capítulos, y en lo que respecta a la estructura y contenidos, ambos aspectos son más complejos en Hemingway, ya que en *In Our Time* los capítulos están enmarcados por un relato inicial y otro final, y cada uno de ellos es introducido por una historia en cursiva. Estos obstáculos no se presentan en *Olive Kitteridge*, que reúne 13 historias que tienen como escenario al pueblo imaginario de Crosby en el Maine. El espacio, junto al personaje anunciado en el título de la novela, es lo que da unidad a la obra, que describe con significativos detalles la vida de los habitantes de Crosby. Sólo una de las historias ocurre en Nueva York, cuando Olive va a visitar a su hijo y viaja por primera vez sola en avión. Sin embargo, en algunas de las historias Olive es apenas un personaje secundario, por ejemplo, en la primera,

centrada en Henry, el esposo farmacéutico de Olive y en su empleada Denise. El tiempo pasa, el hijo de la pareja –al que nunca se le da voz- se casa y se va al Oeste, luego se divorcia, y con una nueva pareja y una buena situación económica, se establece en Nueva York. Henry sufre un accidente cerebro vascular, pierde autonomía y conciencia, y debe ser internado en una institución. Olive, muchas veces muy dura con él en el pasado, lo visita y alimenta personalmente todos los días. Hacia el final del libro, Olive conoce a un viudo, por el que siente inclusive atracción sexual, una dimensión que había negado a su marido durante muchos años. El libro termina desde la perspectiva de Olive. Cito el final:

Y entonces, si ese hombre ahora a su lado no era el hombre que ella hubiera elegido antes, ¿qué importaba? Seguramente él tampoco la hubiera elegido a ella. Pero allí estaban, y Olive imaginó dos rebanadas de queso suizo firmemente unidas: tales agujeros traían a esta unión – las partes que la vida te sacó.

Sus ojos estaban cerrados, y a través de todo su ser cansado corrieron olas de gratitud –y amargura. Imaginó la habitación llena de sol, la pared soleada, el arrayán afuera. La sacudió, el mundo. No quería dejarlo todavía. (270)⁴

Consideremos ahora el libro de Jennifer Egan. También *A Visit from the Goon Squad*, traducido como *El tiempo es un canalla*, es una colección de trece relatos. Los capítulos

⁴ Olive Kitteridge originó una miniserie en 2014, protagonizada por Frances McDormand como Olive, y Richard Jenkins como su marido Henry. En la 67ª Ceremonia de los Premios Emmy, la miniserie ganó ocho premios.

fueron publicados de manera independiente en diversas revistas, en *Harper's* y en el *Newyorker*, principalmente, y cuando se le pregunta a Egan acerca de la estructura de su libro responde que no es ni una colección de cuentos ni una novela. En una entrevista con Salon.com, Egan dijo que prefiere considerar a este libro como algo diferente. A propósito del título, "goon squad" significa "escuadrón de matones". En la novela el matón violento es el tiempo: *El tiempo es un canalla*. En una de las historias Bosco, uno de los personajes, verbaliza el concepto refiriéndose a la manera en que el tiempo y el destino atacan cruelmente a la mayoría de los personajes del libro llevándose para siempre su juventud, su inocencia y su éxito (109). Muchos de estos personajes trabajan en la industria de la música rock. El Rock y su obsesión por la juventud es sin duda el mundo apropiado para desarrollar el tema central del libro expresado en su título.

La obra, según declaró la autora, fue inspirada en *En busca del tiempo perdido*, de Proust y en la serie *Los Sopranos de HBO*. Y como también insiste: "Para ser vanguardista, a veces hay que mirar hacia el pasado. Los grandes maestros de la literatura se atrevieron a hacer cosas que hemos olvidado y por eso ciertos riesgos narrativos hoy resultan revolucionarios, aunque no sean nuevos en absoluto" (Entrevista de Celis). En la misma entrevista, en su barrio de Brooklyn agrega:

Este libro nació, de forma abstracta, de un reto personal: me releí *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, y me hizo plantearme cómo sería escribir sobre el

paso del tiempo hoy, pero de una forma más moderna, no tan detallista. Por otro lado, hace años que tenía curiosidad por escribir sobre la industria musical, un lugar muy interesante para hablar del paso del tiempo porque ha tenido problemas dramáticos para adaptarse al universo digital. (Entrevista de Celis)

Al igual que las anteriores novelas que comenté, *El tiempo es un canalla* es una novela sobre relaciones familiares, de amistad y de trabajo, pero Egan introduce impactantes cambios en el género: además de su experimentación con el tiempo, quizás lo que más ha llamado la atención de los críticos es que el penúltimo capítulo está presentado en forma de power point. En el mismo "una niña de 12 años habla de la importancia de las pausas musicales en los temas de música rock" (Celis), a propósito de lo cual comenta Egan:

Me parecen interesantísimas. Crees que una canción ha terminado y de repente sigue y tienes esa sensación de alivio, pero poco después la canción termina. Me parece una metáfora muy interesante sobre el paso del tiempo porque hay muchos momentos de pausa en nuestra vida, pero después, la vida continúa. Explicarlo en Powerpoint, una herramienta que yo jamás había utilizado antes, me permitió explorar esa idea de forma mucho más gráfica". (Entrevista de Celis).

Además el recurso le sirve a la autora para proyectar la historia más allá del 2020. Como dice Egan:

La novela para mí es algo abierto y muy experimental en su esencia. Basta con fijarse en los grandes genios de la literatura:

el *Quijote* de Cervantes, flexible y totalmente abierto, o los libros de Laurence Stern. Los escritores tenemos libertad para explorar todos los territorios y si a eso le añades lo que traen las nuevas tecnologías las puertas son infinitas. (Celis, 2011)

Si *El tiempo es un canalla* es una enfática expresión del nuevo milenio en técnicas y temáticas, *El Jilguero*, ambientado en gran parte en la Nueva York post Torres Gemelas, se inscribe en lo que ha dado en llamarse neovictorianismo. En el comienzo de la novela encontramos a Theo Decker, quien lleva más de una semana encerrado en un hotel de Ámsterdam, sin una clara idea de lo que le está ocurriendo. Todo había comenzado alrededor de diez años antes, cuando tenía trece años, vivía en Nueva York y en una explosión en el *Metropolitan Museum* muere su madre. Es el momento más significativo de la vida de Theo. Pierde a su madre adorada, muerte de la que se siente culpable ya que habían pasado por el museo camino a la escuela de Theo, a la que la madre había sido citada por el mal comportamiento del protagonista. En el museo, antes de la explosión, Theo conoce a una jovencita que lo marcará intensamente y con la que mantendrá una estrecha relación durante gran parte de su vida, y en el caos que sigue al atentado roba el *El Jilguero* de Carel Fabritus que siempre guardará consigo –o al menos eso creará. La novela es en extremo dickensiana: es larga, hay robos, huérfanos abandonados deambulando en la ciudad laberíntica, la trama se ramifica en increíbles episodios, muchos detectivescos, a la manera del *noir*

estadounidense, y hay momentos en los que Theo presiente que su destino es la cárcel o la muerte en manos de traficantes de toda índole. Las peripecias llevan al protagonista de Nueva York a Las Vegas, donde tiene una estrecha relación con Boris, un adolescente solo, lo mismo que Theo, y aunque el final puede considerarse un final feliz a la manera de las novelas del siglo XIX -*El Jilguero* es restituído, junto con otras obras de arte que habían sido robadas y por las que los museos ofrecían recompensas- a diferencia de los héroes de Dickens, el protagonista de Tarrt nunca logra imprimirle un rumbo a su vida y en las últimas páginas de la novela lo vemos deambular por Nueva York, como deambuló en Las Vegas cuando era apenas un muchacho: al finalizar la lectura el lector experimenta que, si bien el peligro está ausente, Theo simplemente se mueve en Nueva York, acepta opciones, sin ningún tipo de compromiso vital. Dije que la novela era dickensiana, y por si tuviéramos dudas, la adolescente que Theo conoce en el *Met* se llama Pippa, nombre que nos conduce a Pip, el protagonista de *Great Expectations*.

Pues bien, quisiera ahora, a manera de conclusión, volver a mis hipótesis acerca de la novela del nuevo milenio. Con respecto a *March*, como manifesté, la novela de Brooks no se aleja tanto de los homenajes posmodernos y de la tradición de las precuelas y secuelas. Paso entonces a las otras tres novelas que comenté. Manifesté que en base a la lectura de las novelas femeninas que obtuvieron el *Pulitzer Prize*, la ficción femenina del Siglo XXI se aleja de los

homenajes intertextuales paródicos posmodernos que requerían un lector iniciado en la historia literaria y se acerca, o bien a las estrategias narrativas del objetivismo modernista al estilo cuentos de Hemingway - aunque en algunas instancias con saltos más marcados en tiempo y espacio- o bien a las de la novela victoriana, novela de peripecias, cuyas acciones tienen lugar en lugares saturados de encrucijadas, con tramas detectivescas en muchos casos, *bildungsromans* que en el Siglo XXI incorporan las nuevas tecnologías.

Creo que *Olive Kitteridge* responde a la primera hipótesis. También *El tiempo es un canalla*, aunque esta novela, a diferencia de la de Strout, requiere un lector activo y muy atento a los saltos temporales y espaciales, principalmente, y con dominio de las nuevas tecnologías del campo de la comunicación. Con respecto a *El Jilguero*, la novela de Tartt se inscribe en la tradición del Siglo XIX, según intenté mostrar. Hay inclusive un expreso homenaje a Charles Dickens. Pero ¿cómo?, estarán pensando ustedes, si mi hipótesis expresaba que en el nuevo milenio la novela se alejaba de los homenajes intertextuales posmodernos, fuertemente intelectuales a veces, que requerían un lector competente en el campo de la historia literaria. Es que, en efecto, los homenajes posmodernos eran paródicos y -tanto conforme a formalistas, como Gérard Genette o pragmáticos, como Linda Hutcheon- la construcción del sentido del texto paródico que rinde homenaje requiere conocer el texto parodiado. El homenaje de Tartt no es paródico. No

tenemos que conocer *Great Expectations* u *Oliver Twist* para gozar plenamente de su novela. Tartt simplemente se deleita creando su mundo novelesco a la manera victoriana. Como dice Rodrigo Fresán en su reseña: "(Tartt da) forma a la más victoriosa de las novelas victorianas fundiéndose (recordar aquel codiciado halcón maltés, recordar la frágil y traicionera materia con que están contruidos los afectos) con resplandores noir de Hammett & Chandler".

Referencias

- Bailey, H. (1997). *Mrs. Rochester: A Sequel to Jane Eyre*. London: Simon & Schuster Ltd. Pocket Books.
- Brooks, G. (2006). *March*. London: Harper Perennial.
- Celis, B. (2011). "Mi novela es como un disco de los años setenta". *Entrevista a Jennifer Egan*. *El País*. Disponible en elpais.com/diario/2011/12/31/babelia/1325293938_850215.html
- Eagleton, T. (1996). *The Illusions of Postmodernism*. Oxford: Blackwell, 1996.
- Egan, J. (2010). *A Visit from the Goon Squad*. New York: Knof.
- Fresán R. (2014). "Grandes desesperanzas". *Página 12. Radar Libros*. Disponible en www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5341-2014-06-08.html.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Hemingway, E. (1958). *In Our Time* (1925). New York : Charles Scribner's Sons.

Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic Narrative: The Metafictional paradox*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press.

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

WE MAKE AMERICA GREAT AGAIN: UN ANÁLISIS DE LAS MARCAS DE IMPERSONALIDAD DESDE UN ENFOQUE SEMÁNTICO DE MARCOS EN DISCURSOS DONALD TRUMP

WE MAKE AMERICA GREAT AGAIN: AN ANALYSIS OF IMPERSONALITY MARKERS FROM A FRAME SEMANTICS APPROACH IN DONALD TRUMP SPEECHES

Rosario Fabrini (rfabrini19ffha@gmail.com)
Universidad Nacional de San Juan

Resumen

Tradicionalmente se observa que los pronombres personales en inglés evocan en el habla al emisor, en tanto que poseen referencia específica y significado definido (Greenbaum y Quirk, 1990; Benveniste, 1978). No obstante, y desde una perspectiva cognitiva del estudio del lenguaje, surgida principalmente en los Estados Unidos (Hopper y Thompson, 1987; Langacker, 1987, 2010; Croft y Cruse, 2004; García, 1975; Diver, 1995), que plantea el estudio de las formas gramaticales de una lengua a partir de su surgimiento en el discurso, en situaciones reales en una comunidad de habla y a partir de una insistencia en comprender que la teoría se sigue necesariamente del análisis, abordaremos el estudio de las formas pronominales personales en inglés, poniendo énfasis en la aparición de marcas de impersonalidad en ellos. Esto será posible al tomar en cuenta la propuesta teórica del lingüista estadounidense, Charles Fillmore (1982, 1986, 1975, 1985, 2009), denominada "Semántica de Marcos". Ella nos permitirá explicar que, el significado y la referencia de pronombres como "I, You, We, They", etc, en sus respectivos casos pueden entenderse al identificar el marco contra el cual la referencia se perfila y el acto de habla que evocan. Esto trae aparejada la consideración de intencionalidad argumentativa por parte del emisor (Donald Trump), que trae necesariamente a sus discursos de campaña presidencial determinadas consideraciones ideológicas y culturales, en especial, sobre las comunidades de inmigrantes de Asia y América Latina.

Palabra clave: gramática cognitiva; pragmática; semántica de marcos; pronombres; Donald Trump; inmigración

Abstract

It is traditionally observed that personal pronouns in English evoke the speaker in speech, since they possess specific reference and meaning (Greenbaum y Quirk, 1990; Benveniste, 1978). However, and from a cognitive perspective on language study, which emerged mainly in the United States (Hopper y Thompson, 1987; Langacker, 1987, 2010; Croft y Cruse, 2004; García, 1975; Diver, 1995), and which proposes the study of the grammatical forms of a language from their arising in discourse, in real situations in a speech community and from a need to understand that the theory necessary follows from analysis, we will study personal pronominal forms in English, with a focus on impersonality markers. This will be made possible if we take into account the theory proposed by the American linguist, Charles Fillmore (1982, 1986, 1975, 1985, 2009), called Frame Semantics. It will allow us to explain that the meaning and reference of pronouns like "I, You, We, They", etc in their respective cases can be understood by identifying the frame against which the reference profiles and the speech act they evoke. This brings into consideration the argumentative intentionality on the part of the speaker (Donald Trump), who necessarily brings into his campaign speeches certain cultural and ideological considerations especially about the immigrant communities from Asia and Latin America.

Key words: cognitive grammar; pragmatics; frame semantics; pronouns; Donald Trump; immigration.

independiente, en tanto que se entiende al lenguaje como un sistema abstracto unido por un sistema de reglas (García, 1975; Hopper, 1998). Entonces, la interpretación de las formas lingüísticas producidas por los hablantes de una lengua puede estudiarse sin recurrir en absoluto al contexto en el cual se producen dichas formas, a las intenciones comunicativas de los hablantes e ignorando, por supuesto, las motivaciones ideológicas o culturales que puedan influir en la elección de tal o cual ítem lingüístico (Fillmore, 1982; Croft y Cruse, 2004). Se sigue de esto que, para estudiar las formas pronominales del inglés sólo necesitamos comprender que dichas formas evocan en el habla al emisor, en tanto que poseen referencia específica y significado definido (Greenbaum y Quirk, 1990; Benveniste, 1978). Sin embargo, la perspectiva cognitiva del estudio del lenguaje (que surgió en Estados Unidos a finales del siglo XX) propone estudiar las formas gramaticales del código a partir de su surgimiento en el discurso, en situaciones reales en una comunidad de habla y valorizando al lenguaje como “dispositivo de comunicación” (García, 1975). A partir de una insistencia en comprender que la teoría se sigue necesariamente del análisis, abordaremos el estudio de las formas pronominales personales en inglés “*I, We You y They*” [yo, nosotros, ustedes y ellos] en dos discursos del presidente de Estados Unidos

Donald Trump en los que aborda dos temáticas diferentes: inmigración latinoamericana hacia el país del norte y celebraciones y legado del pueblo judío en dicho país.

La hipótesis es que el significado tradicionalmente personal de los pronombres mencionados se vuelve impersonal cuando el emisor opera en su discurso estrategias argumentativas que ponen en relieve actitudes hostiles y racistas que guían a la ideología del partido al que pertenece. Para lograr esto, elegimos la propuesta teórica de del lingüista estadounidense, Charles Fillmore (1982, 1986, 1975, 1985, 2009), denominada “Semántica de Marcos”. Ella nos permitirá explicar que el significado y la referencia de pronombres como “*I, You, We, They*”, etc., en sus respectivos casos pueden entenderse al identificar el marco contra el cual la referencia se perfila y el acto de habla que evocan.

2. Marco Teórico

Las gramáticas tradicionales del inglés son claras en el tratamiento a priori de los pronombres. Es decir, la referencia al emisor ya está dada de manera arbitraria y su significación también. El uso de dichas formas en algún contexto no modifica en absoluto el rasgo semántico de personalidad¹. Eastwood (1994) considera a los pronombres como partes de una frase nominal (junto a otros modificadores típicos o como núcleos de dicha frase) y, a su vez, como parte de la

¹ El uso del código en contexto no es algo que particularmente interese a las gramáticas de corte estructuralista, debido a que la gramática es

concebida como “un sistema de formas arbitrarias basadas en principios abstractos no relacionados a otros aspectos de la cognición y la actividad humana” (Langacker, 2008; p. 3)

unidad de análisis mayor: la oración. Desde un punto de vista semántico, los pronombres personales refieren al hablante (I) y al receptor (Yo); desde un punto de vista sintáctico, pueden estar en caso subjetivo y objetivo (por ejemplo, me, your) y relacionarse “a formas posesivas” (I/me- my-myself-mine, etc.) (Eastwood, 1994, p. 233)². En la misma línea, Greenbaum y Quirk (1990) sostienen la clasificación de pronombres en personales, reflexivos, posesivos, interrogativos, entre otros (p. 99). También, establecen que el significado referencial “es determinado estrictamente por la gramática del Inglés” y, en algunos casos, “por el contexto lingüístico o situacional en el que ocurren” (Greenbaum y Quirk, 1990, cap. 6). En el caso de los pronombres personales, los autores coinciden con la postura tradicional de considerar la referencia de los pronombres al emisor para la primera persona (I, We), al receptor para la segunda persona (You) y otras personas para la tercera (He, she, It, They). En sintonía con los gramáticos mencionados, Benveniste (1975) claramente afirma que “Yo significa ‘la persona que enuncia la presente instancia de discurso que contiene yo. Instancia única por definición y nada más en su unicidad” (p. 173). Lo mismo puede decirse de las otras formas pronominales: el carácter semántico de ellas

es definido por la referencia personal o por sus rasgos de personalidad. Este tratamiento semántico de los pronombres se adjudica a las teorías Semánticas T dado que abordan la caracterización de las formas lingüísticas según “las condiciones bajo las cuales los enunciados individuales de una cierta lengua pueden considerarse como verdaderos” (Fillmore, 1985, p. 222).

Por el contrario, y desde un punto de vista cognitivo y desde una gramática emergente³, proponemos adoptar una teoría semántica U y, dentro de esta, una propuesta teórica denominada “semántica de marcos” para explicar que las ocurrencias de pronombres personales con referencias impersonales en determinados espacios discursivos (Charadeau- Manguineau, 2005). Las teorías semánticas U entienden que los significados de las formas surgen a partir de la interrelación entre “textos lingüísticos”, los contextos en los que dichas formas se instancian y los procesos-productos de interpretación (Fillmore, 1985). Desde esta perspectiva, se consolida la teoría de la semántica de marcos se consolida a mediados de los ochenta como una manera alternativa “de organizar conceptos”, de analizar y explicar significados (Croft y Cruse, 2004, p.

² Eastwood (1994) establece también reglas acerca del uso de estos pronombres según la función que cumplen en la oración (como sujeto, como objeto directo, etc.) (cap.22). Sin embargo, no nos detendremos en este punto para no desviarnos de la hipótesis que guía esta breve investigación.

³ El término Gramática Emergente propone una gramática que parte del discurso, de las intenciones comunicativas de los hablantes.

Desde esta mirada, es imposible concebir a la “estructura, el léxico” y los significados “fuera de sus contextos” y fuera de las consideraciones ideológicas y culturales de los hablantes que las producen. En síntesis, la gramática se sigue del discurso (Hopper, 1998)

8; Fillmore, 1982, p. 111). La noción de marco puede definirse como:

“cualquier sistema de conceptos relacionados de tal manera que, para comprender uno de ellos, tienes que comprender la estructura completa en la que se halla; cuando se introduce uno de los elementos de dicha estructura en un texto o en una conversación, todos los demás se encuentran disponibles” (Fillmore, 1982, p. 111)

Esta perspectiva se diferencia de otras más formales y se alinea con los principios de la Lingüística Cognitiva (Langacker, 2008; Croft y Cruse, 2004) porque considera las conexiones existentes entre lenguaje y experiencia y porque se constituye como un modelo que privilegia la comprensión que un hablante desea comunicar en el discurso y “que el oyente construye para dicho texto” (Croft y Cruse, 2004, p. 8). En este sentido, las palabras representan categorías de experiencias; dichas categorizaciones están fundamentadas en situaciones que surgen en contextos de conocimientos y experiencias de los hablantes (Fillmore, 1982, p. 112). También, en el proceso de categorización aparecen consideraciones culturales e ideológicas que contribuyen a la conceptualización y a la producción-comprensión del significado de cierto ítem léxico (Croft y Cruse, 2004).

3. Marco metodológico

3.1 Selección del corpus

Para el presente trabajo seleccionamos dos discursos del 45° presidente de los Estados Unidos, Donald Trump. El primero fue pronunciado por Trump en Nueva York, el 23 de mayo del 2018, en el contexto de una mesa redonda sobre políticas de inmigración y bajo el lema “Secure Our Communities, Protect Our Borders”⁴. El segundo, en cambio, ocurrió durante un evento organizado por la Casa Blanca para conmemorar Hannukah, tradicional fiesta judía y en el que se dieron cita importantes miembros de la mencionada comunidad el 7 de diciembre de este año.

3.2 Metodología

Para el análisis de los datos nos apoyamos en la propuesta metodológica de la Escuela de Columbia (García, 1975; Diver, 1995; Huffman, 2001). Desde allí, se propone examinar los usos de la lengua por medio de observaciones y en los que la elección de determinados signos lingüísticos es crucial para la comunicación. A partir de esto, establecimos nuestra hipótesis para analizar las formas pronominales y sus significados y para explicar sus ocurrencias en ciertos contextos según factores asociados a la función comunicativa del lenguaje y a las características del comportamiento humano (Diver, 1995; Huffman, 2001).

3.3 Análisis del corpus

El corpus se constituye de dos discursos pronunciados por el presidente Donald Trump en dos circunstancias alternas⁵, por lo que las temáticas abordadas son diferentes

⁴ En español “aseguren nuestras fronteras, protejan nuestras comunidades

⁵ Ver apartado 3.1

A partir de la identificación de las formas pronominales “I”, “You”, “We” y “They” en todos sus casos (nominativo, acusativo y dativo) presentamos las siguientes tablas:

En el primer discurso mencionado:

Cantidad total de ocurrencias de “I”: 30

Casos con referencia directa al emisor	Casos con impersonalidad
23	7

Total de ocurrencias con “You”: 35

Casos con referencia directa al emisor	Casos con impersonalidad
13	22

Total de ocurrencias con “We”: 66

Casos con referencia directa al emisor	Casos con impersonalidad
24	42

Total de ocurrencias con “They”:46

Casos con referencia directa al emisor	Casos con impersonalidad
11	35

En el segundo discurso de Trump:

Total de casos de “I”

Casos con referencia directa al emisor	Casos con impersonalidad
47	1

Total de casos de “You”:

Casos con referencia directa al emisor	Casos con impersonalidad
46	6

Total de casos de “We”:

Casos con referencia directa al emisor	Casos con impersonalidad
4	3

Total de casos de “They”:

Casos con referencia directa al emisor	Casos con impersonalidad
4	3

A partir de la cuantificación de dichos pronombres, los agrupamos en las siguientes tablas según las temáticas que tratan:

TABLA 1: Cantidad de ocurrencias de “I” con referencia personal e impersonal en dos discursos de Donald Trump:

	Temática: inmigración latinoamericana	Temática: Otros temas(celebración judía)
Personalidad	23	47
Impersonalidad	7	1

Or: 1,43

TABLA 2: Cantidad de ocurrencias de “You” con referencia personal e impersonal en dos discursos de Donald Trump:

	Temática: inmigración latinoamericana	Temática: Otros temas(celebración judía)
Personalidad	13	46
Impersonalidad	22	6

Or: 1,30

TABLA 3: Cantidad de ocurrencias de “We” con referencia personal e impersonal en dos discursos de Donald Trump:

	Temática: inmigración latinoamericana	Temática: Otros temas(celebración judía)
Personalidad	24	30
Impersonalidad	42	23

Or: 2,28

TABLA 4: Cantidad de ocurrencias de “They” con referencia personal e impersonal en dos discursos de Donald Trump:

	Temática: inmigración latinoamericana	Temática: Otros temas(celebración judía)
Personalidad	11	4
Impersonalidad	35	3

Or: 2,35

Las cifras reflejadas en las tablas validan nuestra hipótesis inicial pero, además, reflejan nuevos fenómenos:

a) En el caso del primer discurso, son significativas las diferencias en el uso de los pronombres “They” and “We” con referencia semántica impersonal, con respecto a “You” y “I”. Esto nos lleva a entender que el hablante pone en juego estrategias comunicativas que le permiten referirse a “entidades extrínsecas” (como los inmigrantes o aquellas personas que tengan la intención de emigrar a los Estados Unidos de manera ilegal) por medio de la utilización y la repetición continua de dichos pronombres en el enunciado (Croft- Cruse, 2004).

b) La elección de tales pronombres por parte del hablante nos permite analizar, a partir de un enfoque semántico de marcos, “la comprensión rica y compleja” que el presidente Trump desea comunicar y cómo tal elección es empleada como recurso lingüístico para evocar una comprensión particular en los interlocutores.(Croft- Cruse, 2004).

c) La utilización por parte del emisor de la impersonalidad pronominal en mayor medida con los pronombres “We” y “They” ocurre cuando en el discurso predomina el tema de la inmigración latinoamericana. Esto puede explicarse en especial para el caso del pronombre “They” debido a las diferencias en actitudes y consideraciones ideológicas acerca de los latinoamericanos que desean emigrar a los Estados Unidos (Croft- Cruse, 2004). Este fenómeno se constituye también como una estrategia discursiva a favor de la otredad del discurso poscolonial y como una prerrogativa sobre la política migratoria del poder ejecutivo en la actual administración de Donald Trump, conservador miembro del Partido Republicano (Babbha, 2002).

Conclusiones

La perspectiva semántica de marcos nos permite explicar el significado de ítems léxicos que tradicionalmente refieren a conceptos definidos por condiciones de verdad, es decir, a “las condiciones bajo las cuales uno puede decir que un concepto se aplica o no apropiadamente una situación en el mundo” (Croft- Cruse, 2004, p. 7). Este enfoque

utilizado junto con los aportes conceptuales de la Pragmática y el Análisis del Discurso nos permiten dar cuenta de que el significado de tal o cual forma lingüística puede ser explicado atendiendo a intenciones comunicativas que los hablantes poseen y utilizan para evocar un marco para poder entender dichas intenciones (Croft- Cruse, 2004).

Referencias

- Babbha, H. (1994). *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Mannantial.
- Benveniste, E. (1978). *Problemas de Lingüística General (Tomo I)*, Mexico D. F: Siglo XXI.
- Charadaeu, P. y Manguinaeu D. (2005). *Diccionario de Análisis del Discurso*, Buenos Aires- Madrid: Amorrortu.
- Croft, W. y Cruse, A. D. (2004). *Cognitive Linguistics*, New York: Cambridge.
- Diver, W. (1995). "Theory". En Contini-Morava, E. y Goldberg, B. Editoras (Eds.). *Meaning as Explanation: Advances in Linguistic Sign Theory* (43-114), Berlín: Mouton de Gruyter.
- Eastwood, J. (1994). *The Oxford Guide to English Grammar*, Oxford: OUP.
- Fillmore, Ch. (1986). "Pragmatically Controlled Zero Anaphora". En The Berkeley Linguistics Society (Eds.), *Proceedings of the Twelfth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society* (pp. 95-107), California: BLS.
- Fillmore, Ch. (1985). "Frames and the Semantics of Understanding". *Quaderni Di Semantica*, 6, 222-254.
- Fillmore, Ch. (1982). "Frame Semantics". En *The Linguistic Society of Korea* (Eds.), *Linguistics in the Morning Calm* (11-137), Seúl: Hanshin.
- Fillmore, Ch. (1977). "The Case for Case Reopened". *Syntax and Semantics*, 8, 59-81.
- García, E.(1975). *The Role of Theory in Linguistic Analysis : the Spanish Pronoun System*, Amsterdam: North Holland.
- Greenbaum, S. y Quirk, R. (1990). *A Student's Grammar of the English Language*, Hong Kong: Longman.
- Hopper, P.(1998). "Emergent Grammar". En Tomasello, Michael (Ed.), *The New Psychology of Language. Cognitive and Functional Approaches to Language Structure* (pp. 191-200). New Jersey: LEA.
- Huffman, Alan. (2001). *The Linguistics of William Diver and the Columbia School*. WORD: Journal of the International Linguistic Association, 52, 29-68.
- Langacker, Ronald. (2008). *Cognitive Grammar: A Basic Introduction*, New York: OUP.

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

LA RETÓRICA DE POLÍTICA EXTERIOR DE DONALD TRUMP: INSULTOS Y REUNIONES CUMBRE

DONALD TRUMP'S RHETORIC OF FOREIGN AFFAIRS: INSULTS AND SUMMIT MEETINGS

Sandra Fadda (sanfadda@gmail.com)
Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

Este trabajo se enmarca en una investigación sobre el discurso de política exterior estadounidense. Específicamente, analiza el uso de la agresión verbal a través de los insultos por parte del Presidente Donald Trump. El corpus lo constituyen los principales cruces de descalificaciones entre el primer mandatario estadounidense y el líder de Corea del Norte, Kim Jong-Un, antes de que los Juegos Olímpicos de Pyongyang 2018 marcaran un momento histórico de distensión diplomática. El sustento teórico está basado en la recientemente publicada obra de Bolívar (2018), *Political Discourse as Dialogue*, la cual ahonda sobre la confrontación en el discurso político, especialmente la agresión verbal y los insultos. El trabajo también se nutre de los estudios sobre posicionamientos políticos en cuanto a las relaciones de poder que se establecen y las ideologías que se negocian a través del discurso poder de van Dijk (2008) y los estudios sobre retórica americanista de Ricento (2003).

Palabras clave: análisis crítico del discurso; manipulación discursiva; política internacional; ideología; americanismo

Abstract

This study belongs in a research project about American foreign affairs. It specifically analyses the use of verbal aggression through insults on the part of President Donald Trump. The corpus includes the main exchange of discrediting remarks between the American president and the political leader of North Korea, Kim Jong-Un, before the Olympic Games of Pyongyang 2018 marked a historic moment of diplomatic détente between both countries. The theoretical framework is based on Adriana Bolívar's (2018) recent work, *Political Discourse as Dialogue*, which explores confrontation in political discourse, especially verbal aggression and insults. The investigation also feeds on studies on political positioning in terms of the establishment of power relations and the negotiation of ideologies through discourse (van Dijk, 2008), and the studies on Amerization rhetoric by Ricento (2003).

Key words: critical discourse analysis; discursive manipulation; international politics; ideology; Americanism

La retórica de política exterior de Donald Trump: insultos y reuniones cumbre.

Este trabajo analiza el discurso de política exterior estadounidense, específicamente el uso de la agresión verbal a través del lenguaje descortés e insultos por parte del Presidente

Donald Trump. Se exploraron los principales cruces de descalificaciones entre el primer mandatario estadounidense y el líder de Corea del Norte, Kim Jong-Un, antes de que los Juegos Olímpicos de Pyongyang 2018 marcaran un momento histórico de distensión diplomática. El sustento teórico está basado en la obra de Adriana Bolívar, *Political*

Discourse as Dialogue (2018), la cual ahonda sobre la confrontación en el discurso político, especialmente la agresión verbal y los insultos. El trabajo también se nutre de los estudios sobre posicionamientos políticos en cuanto a las relaciones de poder que se establecen y las ideologías que se negocian a través del discurso poder de Teun van Dijk (2006), y los estudios de Thomas Ricento (2003) sobre retórica americanista y la construcción de la identidad nacional.

El estilo discursivo de Trump

Desde que lanzó su campaña presidencial, Donald Trump ha logrado, aparentemente sin consecuencias, decir casi cualquier cosa en el momento de hacer uso de la palabra. Esta impulsividad verbal ha llevado a buena parte del público a criticarlo duramente, pero quienes lo apoyan, piensan que el actual Presidente se distancia de los políticos tradicionales, precisamente porque no se cuida de lo que dice y no tiene miedo de ofender. Por un lado, algunos piensan que no tiene sentido de la ubicación y, por el otro, lo ven como alguien que simplemente dice la "verdad". El hecho es que Donald Trump cuenta con recursos lingüísticos tan ilimitados como variados para dirigirse a sus rivales, especialmente a través de insultos y burlas. Sin embargo, su retórica violenta es bastante selectiva ya que, por ejemplo, cuando quiere insultar a negros y a mujeres parece que su mente es unidireccional¹ y sus palabras favoritas se restringen a "tonto" y "estúpido". En

un artículo, el columnista afroamericano del *New York Times*, Charles Blow, indicó que creía que "las frecuentes alusiones a la capacidad intelectual de las mujeres y de las minorías muestran los prejuicios de género y raciales del Presidente, unos prejuicios que tienen una larga tradición en Estados Unidos y son ampliamente aceptados." Es decir, que se podría aseverar que Trump pone en palabras lo que muchos estadounidenses tienen en su mente.

Las elecciones de 2016 (la toma de posesión fue el 20 de enero de 2017) no marcaron cambio alguno en este sentido, y el ahora presidente continuó provocando a otros tanto dentro como fuera del país a través de la confrontación verbal. El uso del lenguaje insultante ha polarizado la sociedad estadounidense y la comunidad internacional, amén de la instigación por parte de Trump a otras formas de violencia. Esta actitud ha planteado un cambio en el modo de hacer política. Resulta entonces de un interés especial explorar el uso del lenguaje por parte del Presidente, especialmente los insultos. Por otra parte, surgen algunas preguntas sobre la recepción e impacto de ese discurso en la audiencia: en este caso se deben considerar dos grupos; por un lado, el efecto sobre los insultados, aquellos que fueron objeto del lenguaje descortés; y, por otro lado, sobre la audiencia en general, lo que García Negroni (1988, 2016) llamaría los destinatarios indirectos del discurso, a quienes no se les habla directamente pero hacia quienes también va

¹ *The Guardian*. "La estrategia de Trump para atacar a los negros y a las mujeres: insultar a su inteligencia", David Smith - Washington - 20/08/2018.

dirigido el discurso, es decir, la nación (el pueblo estadounidense).

Puesto que este trabajo explora el discurso de la política exterior, se indagará el conflicto entre Donald Trump y Kim-Jong-Un, el Líder Supremo de Corea del Norte. Como la investigación abarca un período de tiempo –de junio de 2017 a junio de 2018- el corpus estudiado resultó ser muy amplio en términos genéricos. Si bien todos los datos provienen de alocuciones presidenciales, las cuales constituirían el macrogénero discursivo, son de tipo muy variado: discursos de campaña, comentarios en conferencias de prensa, discursos presidenciales, respuestas a periodistas, y observaciones, reflexiones o anuncios que hizo el presidente en el Rose Garden, un sector del jardín de la Casa Blanca, generalmente más informal. Pero la más abundante fuente de datos ha sido la red social preferida de Trump: twitter.

El discurso como diálogo

Bolívar (2003) sostiene que todo discurso es diálogo, porque el habla y la escritura son actos sociales; se habla, se escribe o se lee a *alguien*. Por lo tanto, el discurso no resulta homogéneo, puesto que la estructura que cada texto tendrá dependerá de los contextos que les den forma, y de las motivaciones de quienes participan en los diálogos (Bajtin, 1986). Los textos siempre presentarán relaciones asimétricas determinadas por quienes controlan el diálogo, y quienes tienen la posibilidad (o no) de acceder al él. Un lingüista crítico, por lo tanto, no puede describir el lenguaje en función de hablantes ideales, sino que debe hacerlo en función del uso del lenguaje en situaciones concretas. Esto

quiere decir que se necesitan por lo menos dos participantes para crear texto y significados. En síntesis, Bolívar propone una lingüística bidimensional en la que las categorías iniciales del discurso deben ser la interacción social, dos participantes, y el texto resultante de esa interacción.

Puesto que el diálogo es una manera intrínseca de ejercer la democracia, Bolívar (2018) asevera que el discurso político debe ser abordado como diálogo para contribuir a una nueva perspectiva y enriquecer los métodos críticos de análisis. De esta manera, asegura Bolívar, se puede ayudar a preservar el diálogo democrático en las diferentes culturas.

Debemos considerar también, la existencia de una cultura anti-dialógica caracterizada por llevar la imposición, la división, la manipulación y la invasión cultural a fin de dominar y destruir la acción dialógica que favorece la colaboración, la unidad, la organización. Esta cultura anti-dialógica revela patrones de dominación ideológica. El análisis crítico del discurso establece la relación entre lenguaje e ideología (Ricento, 2003) y devela la institucionalización de patrones de dominación que prevalecen en una sociedad (van Dijk, 2006).

La propuesta de Bolívar sugiere un cambio de enfoque en el estudio del diálogo político: de los aspectos puramente lingüísticos la atención debe pasar a centrarse en los aspectos sociales y políticos del discurso, es decir, en la función interpersonal del lenguaje, a fin de interpretar y descubrir esos complejos mecanismos de dominación que suelen constituir un intento de marginar y volver problemático el disenso. En el caso específico de los insultos, estos son

considerados como parte de una retórica amenazante y descortés que tiene claros objetivos políticos. Trump parece recurrir a los insultos como una estrategia de confrontación y dominación, y esa violencia verbal contribuye a crear patrones de interacción social, a través de los cuales el presidente manifiesta los aspectos que caracterizan a los líderes populistas, tanto de derecha como de izquierda: construye enemigos e intenta eliminar a sus rivales, muestra un carácter ego-maniaco, polariza a la audiencia como resultado de una retórica confrontativa y divisiva, y sostiene una posición ultra-nacionalista. Los insultos ponen de manifiesto la descortesía y la agresión verbal, las cuales tienen efectos en los participantes del diálogo político, y en la calidad del diálogo en términos de respeto por el otro. Brown y Levinson (1987) indican que los insultos atraen la atención de los investigadores del discurso político no sólo porque transgreden las reglas de cortesía sino también porque forman parte de relaciones tensas y conflictivas en las cuales en realidad se espera cooperación. Los insultos son parte de un comportamiento hostil y agresivo que revela procesos cognitivos y formas de confrontación ideológica. Sin embargo, desde el punto de vista lingüístico, la investigación también se orienta al lenguaje, prestando atención a las formas en que algunas estructuras lingüísticas cumplen funciones específicas en diferentes contextos. Según van Dijk (2006), una de esas funciones es la manipulación mental de la audiencia.

La manipulación es un concepto que se utiliza a menudo, pero que rara vez se explicita (van Dijk 2006). Se trata de una noción fundamental en el

Análisis Crítico del Discurso (ACD) que requiere atención porque implica abuso del poder discursivo. Sin embargo, no existe una teoría sistemática de las estructuras y procesos implicados en ella. Por ello esta investigación examina algunas de las propiedades de la manipulación dentro del marco de la triangulación propuesta por van Dijk, la cual asocia discurso, cognición y sociedad. La dimensión social de la manipulación se examina en términos de abuso de poder por parte de las élites simbólicas (en este caso, el presidente de los Estados Unidos) que tienen acceso preferencial al discurso público y manipulan grupos de personas a favor de sus propios intereses y en contra del interés de las víctimas. La dimensión cognitiva de la manipulación explica cómo la formación de modelos mentales y representaciones sociales son controlados por el discurso, a través del cual se manipulan las 'mentes' de los participantes del diálogo. Y el análisis discursivo se centra en las propiedades típicas del discurso que se utilizan al manipular las mentes de los receptores, tales como la presentación positiva de uno mismo y negativa de los otros, en todos los niveles del discurso y en un contexto que presenta las limitaciones típicas de las situaciones manipulativas: hablantes poderosos y receptores que carecen de conocimiento y recursos específicos para resistir la manipulación. Es necesario un enfoque analítico del discurso porque la mayor parte de la manipulación se realiza mediante el texto oral o escrito.

La manipulación discursiva es un recurso estratégico que los grupos dominantes utilizan a fin de influir en el conocimiento, e

(indirectamente) en las acciones y creencias de los receptores. En última instancia, este recurso está dirigido hacia la reproducción social del poder de dicho grupo dominante². Donald Trump ejerce esa manipulación a través del uso de insultos.

Análisis y resultados

En julio de 2017 comenzó un cruce de descalificaciones entre Trump y Kim Jong-Un que se extendió hasta febrero de 2018, poco antes de que los Juegos Olímpicos de Pyongyang 2018 marcaran un momento de deshielo histórico y se abriera un diálogo increíblemente amistoso y colaborativo entre Washington y Pyongyang: “La era de la paciencia estratégica de Estados Unidos con el régimen de Corea del Norte se acabó”, declaró el Presidente Trump en junio de 2017, frustrado ante la falta de avances para contener los programas nucleares y de misiles balísticos de Corea del Norte, una situación que los altos funcionarios estadounidenses habían observado con creciente preocupación en los meses previos. A continuación, se resume la cadena de insultos que caracterizó el anti-diálogo entre los dos mandatarios:

- 3 de julio de 2017: “*¿Este tipo no tiene nada mejor que hacer con su vida?*”, tuiteó Trump después de que Corea del Norte lanzara un nuevo misil.
- 8 de agosto de 2017: “*Corea del Norte se va a encontrar con fuego y furia y un poderío que el mundo no ha visto antes*”,

dijo Trump a periodistas desde su club de golf de Bedminster (Nueva Jersey).

- 19 de septiembre de 2017: “*El hombre cohete se encuentra en una misión suicida contra sí mismo y su régimen*”, calificó el presidente estadounidense a Kim durante su primera intervención en la Asamblea General de las Naciones Unidas.
- 22 de septiembre de 2017: “*Viejo chocho trastornado*”, respondió Kim a estos comentarios y dijo que “un perro asustado ladra más fuerte”. Horas después, Trump dijo a través de Twitter que Kim es “*un hombre loco al que no le importa matar de hambre a su gente*”.
- 11 de noviembre de 2017: “*Por qué Kim Jong-Un me llama ‘viejo’ si yo NUNCA le llamaría ‘petizo y gordo’? Intento tanto ser su amigo...*”, publicó Trump en su red social predilecta en el que supone fue uno de sus comentarios más célebres sobre el líder norcoreano.
- 29 de noviembre de 2017: “*Cachorro enfermo*”³, calificó Trump al líder norcoreano durante un discurso sobre la reforma fiscal, pronunciado en el estado de Missouri.
- 1 de enero de 2018: “*Tengo un botón nuclear sobre mi escritorio*”, dijo Kim durante un discurso televisado por el día de Año Nuevo.
- 2 de enero de 2018: “*Yo tengo un botón mucho más grande y poderoso que el suyo y el mío funciona*”, respondió Trump en Twitter.
- 20 de febrero de 2018: “*Trump es un trastornado mental*”, publicó el diario del

² Por ejemplo, los políticos pueden ejercer su poder político a través del discurso público y, a través de este, pueden simultáneamente confirmar y reproducir su poder político. Lo mismo se puede decir de los periodistas y profesores

universitarios y sus respectivas instituciones (los medios, la universidad, etc).

³ En EE.UU. se utiliza esta expresión en referencia a alguien anormal.

partido único norcoreano, el *Rodong Sinmun*.

Sorpresivamente, en junio de 2018 se llevó a cabo una reunión cumbre en Singapur, fue la primera en la historia entre líderes de los dos países tras casi 70 años de confrontación iniciados con la Guerra de Corea (1950-1953) y 25 años de tensiones y negociaciones fallidas a causa del programa atómico norcoreano. Al parecer, la retórica agravante de Trump tuvo un efecto beneficioso para Estados Unidos ya que el Kim Jong-Un decidió –sin mediar disculpa diplomática alguna- cambiar los insultos por esta reunión cumbre.

Un análisis del contexto socio-cognitivo de este discurso nos lleva a consideraciones sobre la posición dominante del que agravia y manipula, y la posición de poder le permite a Trump influir en la audiencia a través de la manipulación de sus mentes, es decir, de sus conocimientos, opiniones e ideologías lo que, a su vez, controla sus acciones. El uso de insultos y descalificaciones hacia Kim refuerza en los estadounidenses la ideología de superioridad americana y confirma la necesidad de apoyar las políticas del presidente, dándole a Trump un mayor poder de decisión y ejecución de medidas en contra de su rival. La dimensión de poder detrás del discurso implica la exposición del tipo de control que algunos agentes (en este caso Trump) ejercen sobre ciertos grupos sociales (la sociedad estadounidense) o sobre otros destinatarios (como Kim Jong-Un). Esto resulta en un

control de la mente, es decir, de las creencias de los receptores e, indirectamente, de las acciones de los receptores basadas en estas creencias manipuladas. La contribución de Kim al anti-diálogo a través de su propio uso de insultos intensifica la respuesta descortés de Trump y el apoyo de la sociedad estadounidense.

Las manifestaciones lingüísticas indican las dimensiones discursivas de la manipulación a través de los modos en que Trump enfatiza el propio poder y superioridad moral, desacredita a su opositor presentándolo de manera negativa, polariza entre nosotros y ellos, y produce un alineamiento ideológico y una apelación emocional. En otras palabras, la manipulación discursiva se centra en varios temas fundamentales: la lucha (internacional) entre el bien y el mal, la solidaridad nacional, la seriedad de la situación como conflicto internacional, la auto-presentación positiva como fuerte, firme y moralmente superior, la presentación negativa del otro como oportunista. El lenguaje ofensivo y humillante refuerza y tiende a legitimar esa división.

Por otro lado, los insultos crean patrones que conducen a las siguientes consecuencias:

1. Una escalada en el uso de los insultos por parte de ambos interlocutores, como ocurrió entre Kim y Trump. Esto contribuyó al aumento del miedo (una emoción o sentimiento que favorece la

manipulación), tanto internamente como a nivel internacional.

2. Violencia física: el discurso violento de Trump vehiculiza otras formas de violencia, como las acciones violentas. Esto se manifestó en el envío de “paquetes-bomba” a destacados políticos, artistas y medios anti-Trump de EE.UU. (octubre de 2018).

3. Alineamiento y cohesión grupal. El destacado periodista del *The Guardian*, David Smith, analizó este aspecto y concluyó:

el uso del lenguaje y el limitado vocabulario de Trump son una manifestación más de su tendencia a seguir normas no escritas de comportamiento que habían respetado los presidentes anteriores. Sin embargo, es obvio que con estos insultos Trump logra conectar con sus votantes. El profesor David Crystal, un lingüista del Reino Unido que ha escrito la *Enciclopedia de Cambridge del Lenguaje*, indica que lo que es interesante es “escuchar una forma de hablar que asociamos con conversaciones informales o de bar pero no con un alto cargo público. Probablemente este es el motivo por el cual Trump consigue atraer a muchos votantes, ya que huye de los discursos cultos de su predecesor. Habla como nosotros”.

Conclusiones

La periodista Megyn Kelly de *Fox News*, declaró que Trump no tiene lo que se llama “el filtro de los políticos”. Sus agravios influyen el modelo mental correspondiente a la situación de su país

en la estructura global, enfatizando las deficiencias y los valores cuestionables de su opositor Kim Jong-Un, un modelo que sería consistente con la propia ideología de supremacía del presidente estadounidense. Así trata de modificar las actitudes de los ciudadanos para que apoyen sus políticas de dominación global, y el comportamiento del líder norcoreano infundiéndole temor a que le haga retroceder en su programa de nuclear. De esta manera, la manipulación se dirige a la modificación de creencias socialmente compartidas -tales como actitudes e ideologías- acerca de temas políticos importantes. Estas estrategias discursivas influyen en las representaciones sociales (van Dijk, 2006).

Es notable la manipulación de Trump, de los modelos mentales de sus conciudadanos acerca del programa balístico nuclear de Corea del Norte: se generalizan temores, actitudes e ideologías acerca de los peligros que tal programa implica. Las representaciones sociales o creencias sociales compartidas resultantes no sirven al interés de los ciudadanos puesto que están siendo manipuladas con el fin de incrementar dramáticamente el gasto militar y legitimar las políticas de intervención. La manipulación, entonces, constituye un abuso de poder porque los ciudadanos son conducidos a creer que estas medidas son tomadas para defenderlos. Se utiliza un acontecimiento con carga emocional y un fuerte impacto en los modelos mentales de la audiencia logrando una fuerte polarización entre nosotros (buenos y justos) y ellos (malos y culpables), lo cual expresa una confrontación ideológica. Los intereses y

beneficios de quienes tienen el control de la manipulación se ocultan, se oscurecen o se niegan, mientras que los beneficios de *todos nosotros*, de *la nación* se enfatizan, por ejemplo, en términos de un aumento del sentimiento de seguridad. Se concluye que la manipulación discursiva es ilegítima en una sociedad y en un mundo democráticos porque, desde la perspectiva social, es una forma discursiva de reproducción del poder de las elites simbólicas que va en contra de los intereses de los grupos dominados y (re)produce la desigualdad social. En síntesis, estos resultados sugieren que el actual gobierno de Estados Unidos está retomando el paradigma de la imposición del poder, la superioridad moral y la polarización política e ideológica. Este paradigma prioriza la americanización, es decir, los principios que sostienen a Estados Unidos por encima de la globalización en política internacional. La imagen mental resultante es la de un país cuyo sistema de gobierno debe moldear el destino del mundo entero. Lo que se torna real en tanto la audiencia se convence, cree y se identifica con emocionalmente esa imagen (Ricento, 2003). Finalmente, este estudio pretende contribuir tanto a la concientización crítica sobre los usos del lenguaje como a la reflexión sobre las justificaciones del presidente estadounidense en relación a sus políticas intervencionistas y el peligro de nuevas crisis geopolíticas internacionales.

Referencias

Bajtín, M. (1986). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

- Bolívar, A. (2003). Discurso político y compromiso social. *Akadosmos*, vol. 5, nº 1, 7-31.
- Bolívar, A. (2009). “¿Por qué no te callas?”: los alcances de una frase en el (des)encuentro de dos Mundos. *Discurso & Sociedad*, vol. 3(2), 224-252.
- Brown, P. y Levinson, S. (1987). *Politeness: Some universals in language usage*. Cambridge: CUP.
- García Negroni, M.M. (1988). “La Destinación en el Discurso Político: una categoría múltiple”. *Lenguaje en Contexto*, Vol.1 (1/2), 85-111.
- García Negroni, M.M. (2016). “Discurso político, contradestinación indirecta y puntos de vista evidenciales”. *Revista ALED*, Vol. 16 (1), 37-59.
- Kelly, M. (2015, agosto 13). Trump Debate – Political Correctness. *Fox News Debate*. [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8ODqVXnRG-8>.
- Ricento, T. (2003). “The discursive construction of Americanism”. *Discourse & Society*, Vol 14(5), 611–637.
- Smith, D. (2018, agosto 20). “La estrategia de Trump para atacar a los negros y a las mujeres: insultar a su inteligencia”. Disponible en https://www.eldiario.es/theguardian/estrategia-a-Trump-mujeres-insultar-inteligencia_0_804220124.html.
- Van Dijk, T. A. (2003). “La multidisciplinariedad del análisis crítico del discurso: un alegato a favor de la diversidad”. En R. Wodak y M. Meyer (eds.), *Métodos del análisis crítico del discurso*, (pp. 143-177). Barcelona: Gedisa.

Van Dijk, T. A. (2006). "Discurso y manipulación:
Discusión teórica y algunas aplicaciones".
Revista Signos., Vol. 39(60), 49-74.

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

T.S. ELIOT Y LA LITERATURA DE GUERRA. VIOLENCIA Y LENGUAJE EN LA TIERRA BALDÍA (1922)

T.S. ELIOT AND WAR LITERATURE. VIOLENCE AND LANGUAGE IN THE WASTE LAND (1922)

Cristina Andrea Featherston Haugh (cfeatherstonhaugh@yahoo.com)
Universidad Nacional de La Plata

Resumen

En 1922, T.S. Eliot publicó *La Tierra baldía*. en 1930 ya ostentaba la reputación de ser el poema del siglo. Se podrían señalar (Southam) tres períodos en la consideración del poema: desde la década del 30 hasta 1950, los *New critic* hicieron una del poema, relevando alusiones, fuentes, referencias (close Reading). Entre los 60 y los 80 se produce un giro y se abunda en lecturas metacríticas para las cuales fue fundamental el hallazgo de los borradores originales y las correcciones que sobre ellos hiciera Ezra Pound. Sin embargo, fieles a la postura de Eliot que sustentó siempre la postura de que la actividad interpretativa era una actividad inacabada, los últimos años del siglo XX y lo que va del XXI se propusieron leer los textos modernistas compuestos en el período de la Gran Guerra como un peculiar pero significativo modo de escritura de guerra (Tate 3) [peculiar but significant form of war writing], y en 2011, Ann Marie Einhaus se aventuraba a afirmar que “la Primera Guerra Mundial resulta punto prominente de convergencia entre los estudios modernistas y los estudios culturales de los comienzos del siglo XX”¹ (Einhaus 296).

Palabras clave: Eliot; modernismo; guerra; violencia; encantamiento

Abstract

The Waste Land was published in 1922. In 1930 it was already proclaimed as the century’s ‘poem. We may consider three different periods (Southam) on poem’s criticism. -: between the thirties and up to 1950, “new critics” put the focus on a close reading of the poem. Between the sixties and the eighties, *metacritique* reading reevaluated Eliot’s poem on the basis of manuscripts and Ezra Pound’s corrections. In recent years, many scholars decided to read modernist texts as a peculiar but significant form of war writing” and in 201 Anne Einhaus considered that the Great War was a prominent point of convergence between modernist and cultural studies (Einhaus, 2015, 296).

Key words: Eliot; modernism; war; violence; enchantement

El propósito de esta breve presentación es indagar acerca de las relaciones entre la llamada literatura de guerra de la Primera Guerra Mundial y la literatura modernista en general y de T.S. Eliot en particular. Puntualizaremos algunas cuestiones que será

necesario tener en cuenta para arribar al meollo de nuestro planteo. Comencemos por el variado panorama poético de Inglaterra cuando estalla la Gran Guerra. Por un lado, la presencia de los autodenominados “georgianos” que supusieron una revisión de las formas poéticas victorianas., resultaron muy exitosos como lo demuestra el que entre

¹ “The First World War is a prominent point of convergence for modernist studies and early twentieth-century cultural studies”. La traducción al castellano nos pertenece.

1912 y 1922 publicaran cinco antologías de *Georgian Poetry*.

Debe tenerse en cuenta que fue este movimiento el que posibilitó la recepción por parte del público de muchos de los poetas que actualmente conocemos, directamente como poetas de la guerra. Este es el caso del poeta Rupert Brooke, que en realidad tenía a sus lectores acostumbrados a las descripciones de un paisaje inglés idílico, pero es recordado fundamental y casi exclusivamente por sus poemas de la guerra. Otros poetas de la guerra tales como Siegfried Sassoon y Edmund Blunden fueron también integrantes del cenáculo. E incluso Wilfred Owen, en algún momento, confesó gozoso a su madre que era considerado parte del grupo aun cuando nunca se publicó uno de sus poemas en las antologías.

Un segundo grupo estaría representado por los poetas de la guerra, circunscriptos a aquellos autores que estuvieron en el frente. Nos estamos refiriendo a un conjunto nutrido entre quienes se destacan Wilfred Owen, Robert Graves, Siegfried Sassoon, Isaac Rosenberg, quienes de algún modo y con diferentes tonos, recuerdan a los no-combatientes que el entusiasmo con el que sostienen la guerra, en más de una oportunidad, se basa en la ignorancia de las terribles realidades de la trinchera. Parafraseando a Owen, de ninguna manera les resulta "Dulce et decoroso" morir en un ataque de gas ahogado por la sangre de los pulmones que se desintegran. En este sentido, los poetas de la guerra tuvieron un contacto con ella que se trasunta en su poesía

y los aleja del distanciamiento mantenido por el tercer grupo que podríamos encuadrar dentro de la categoría general de modernistas.

La posición expuesta por muchos de los poetas de la guerra-fundamentalmente por Owen quien, en ese sentido multiplica los principios excluyentes- determinó la separación tajante entre literatura de guerra y modernismo. Hasta muy recientemente la crítica literaria trabajó con una simplificación dualista de acuerdo con la cual el Modernismo en su deliberada reacción contra el realismo victoriano y eduardiano habría soslayado la experiencia de la guerra que había quedado circunscripta a quienes, según la definición de Tim Kendall tenían la experiencia violenta e iniciática del frente (Kendall, 2005, p.2). Vincent Sherry viene en nuestra ayuda para señalar la paradoja que se da cuando intentamos desentrañar las relaciones entre Modernismo, literatura de guerra y Primera Guerra Mundial. En su artículo "What is the relation of the First World War to Modernism" (2017) tras considerar que sería esperable que la literatura modernista fuera la que mejor diera cuenta de una conflagración que puso en crisis los efectos de lo moderno, admite que mucha de la poesía no modernista sino perceptiblemente tradicional ostenta con orgullo este lugar de privilegio en el canon de la literatura de guerra:

Esta escritura fue compuesta por poetas, novelistas y memorialistas combatientes, entre quienes la urgencia de la circunstancia experiencial erosionaba de algún modo cualquier interés por la innovación técnica

por ella misma. La primera literatura quedó establecida tempranamente (hacia el final de la década del 20) como la literatura de mayor importancia para la temática y fue coronada con la autoridad del testimonio del conflicto mientras que la literatura que identificamos como modernista compuesta en los años cercanos a él fue producida (con varias excepciones) por civiles bajo las condiciones de una cultura cosmopolita de algún modo ubicada en las antípodas de las oraldas de los combatientes (Sherry, 2017, p. 41)

Sherry responsabilizó, además, a Paul Fussell-en su fundacional estudio de 1975, *The Great War and Modern Memory* de sellar la exclusión de la mayor parte de los modernistas de toda representación de la guerra. Cuando Fussell reemplaza al héroe por el soldado canoniza una suerte de “gnosticismo de combate” (Sherry, 2017, p. 41) que consagra, al mismo tiempo, una intensificación y una limitación de la categoría “literatura de la Primera Guerra”.

Sin embargo, y sin desconocer los méritos del apasionante texto de Fussell, la última década del siglo XX y lo andado del siglo XXI asistieron a una revisión de lo asumido como verdad incuestionable y postularon la necesidad de leer o releer los textos modernistas compuestos en la cercanía de la Gran Guerra como un “peculiar pero significativo modo de la literatura de guerra” (Tate, 1998, p. 3).

Enfoquemos para indagar estas relaciones a Thomas Sterns Eliot en este período. Nos encontramos con un poeta que, a partir de la conflagración, encuentra su lugar de residencia que no será- precisamente- los Estados Unidos de Norteamérica. Vincent Sherry considera, que en 1914, mientras Eliot regresaba hacia Europa reasumía un viaje que había iniciado- con ciertas vacilaciones- en 1910 tanto en su condición de estudioso de la filosofía como poeta². En los Estados Unidos había tomado contacto con la obra de Arthur Symons, *The Symbolist tradition in literatura* (1899) que lo condujo a la frecuentación de Baudelaire y a los decadentistas entre los que prefirió a Laforgue. La Guerra será la que le permitirá pasar de una aprehensión imaginativa de la Decadencia como condición general de la existencia a un sentimiento intensamente “real” de una vitalidad exhausta (Sherry, 2014, p.90) que se va a corporizar, históricamente, en los cadáveres y cuerpos muertos que ocupan, por millones, el escenario europeo entre 1914 y 1918. La Gran Guerra, en este sentido, supuso el paso de T.S.Eliot de una Decadencia teórica a otro tipo de experiencia. Asimismo, podríamos coincidir con Jean Michel Rabaté en que la “guerra le hizo dar cuenta a Eliot de que había elegido un lugar para establecerse” (Rabaté, 2015, p. 11) y ese lugar iba a ser Inglaterra en particular y Europa en general.

² Vincent Sherry sintetiza que como filósofo se proponía avanzar en el estudio de la filosofía mientras que, como poeta todavía no del todo maduro, todavía usaba las ropas que le había

provisto el decadentismo parisino y el simbolismo del que ya se había empapado en los Estados Unidos de Norteamérica con el libro de Symons.

Estos dos aspectos de la vida de Eliot hacia la fecha en que se inician las hostilidades se observan claramente entrelazados en una carta dirigida a Eleonor Hinkley fechada en Russell Square el 8 de septiembre de 1914. La guerra había estallado un mes antes y Eliot, por causa de la conflagración, se vio obligado a adelantar su regreso a Londres. En primer lugar, se refiere a su relación con los ingleses y se observa claramente su mayor sentimiento de pertenencia europea a la par de un creciente distanciamiento de Norteamérica aún cuando todavía no lograba comprender el modo de ser británico:

I grew quite homesick for it [London] in Germany and I have met several very agreeable Englishmen. Still I feel that I don't understand the English very well (...) It is ever so much easier to know what a Frenchman or an American is thinking about, that an Englishman (Eliot, 1988, p. 57) [Me volví nostálgico de Londres en Alemania; y encontré varios ingleses muy agradables. Sin embargo, todavía siento que no entiendo a los ingleses muy bien (...) siempre es más fácil conocer qué es lo que un francés o un americano está pensando que lo que piensa un inglés.]³

Unos párrafos más adelante, Eliot admite que está preocupado por la guerra- recordemos que en ese momento la opinión generalizada sostenía que estaría concluida por diciembre- aun cuando no tiene un contacto directo con ella:

I haven't said anything about the war yet. Of course (though no one believes me) I have no experiences of my own of much interest-

nothing that in the way of anecdotes, that are easy to tell- though the whole experience has been something which has left a very deep impression on me; having seen, I mean, how the people in the two countries have taken the affair, and the great moral earnestness on both sides. (Eliot, 1988, p. 57) [No he dicho ni una palabra acerca de la Guerra todavía. Por supuesto (aunque nadie me cree) no tengo experiencias propias de mucho interés-nada que, en el derrotero de las anécdotas, que son fáciles de relatar-aunque toda la experiencia me ha dejado una profunda impresión, habiendo visto, quiero decir, cómo la gente de los dos países se preocupó por la cuestión y la gran honestidad que se observa de ambos lados].

El fragmento sintetiza el contacto, un tanto distanciado, que el poeta guarda con el suceso. Preocupación, interés, pero una mirada que tiene algo de posición espectadora. Precisamente la mirada opuesta a la que sostenían los llamados poetas de la guerra.

Sarah Cole en un estudio que rastrea las relaciones entre modernismo y violencia en la literatura de lengua inglesa postuló, hacia 2015, que *La Tierra baldía* refleja la “problemática relación entre arte, con su cometido nuclear hacia las formas hermosas, y la violencia que ha desbaratado la vida humana a lo largo de la historia” (Cole, 2015, p. 80) y que ha encontrado en las conflagraciones del siglo XX una expresión hiperbólica. Cole considera que frente a esos núcleos violentos la literatura modernista intentó la formalización a través de dos

³ La traducción me pertenece.

procesos que ella denomina “encantamiento” y “desencantamiento” y que operativamente podríamos identificar con resurrección y disolución total. De acuerdo con su argumentación una poética del “encantamiento” se plasmaría a comienzos del siglo XX con la literatura modernista que trata de liberar a través de la imaginación y la belleza la brutalidad y el sufrimiento. A su juicio *La Tierra Baldía* sería un paradigma de ese proceso de curación, enriquecimiento y refinamiento formal como estrategia que permita capturar realidades terribles. Aun compartiendo algunos de los postulados de la crítica norteamericana, considero que el acento del poema de Eliot no está tanto en la recuperación, la resurrección producida por la liberación de la violencia cuanto, en la presentación de un mundo ruinoso e infecundo, es decir en la fluctuación irreductible entre esquemas encantados y desencantados. Frente al predominio de lo corporal y su disolución en los poetas de la guerra, Eliot propondría, desde una prudencial distancia, una abstracción que le permite, sin embargo, dialogar con esos otros poetas comenzando sino a disolver diferencias, al menos a ver las fronteras como punto de contacto. Comencemos por afirmar que, como en aquella poesía, *La Tierra Baldía* abunda en una representación descarnada de los cuerpos, pero como la mayor parte de los textos modernistas si exceptuamos la excelente representación del Shell-shock de

Septimus en *Mrs Dalloway*- no alcanza la materialidad del cuerpo herido y en descomposición que suele aparecer en los textos de los llamados poetas de la guerra.

Enfoquemos algunos momentos del poema de 1922. La primera parte del poema juega intertextualmente con el comienzo de *Canterbury Tales* pero la distancia que va de ese proemio al comienzo del poema de Eliot señala cabalmente el desencantamiento del mundo. Lo que en Chaucer es renacimiento de los cuatro elementos constitutivos del universo que alientan el renacimiento espiritual del hombre que emprende peregrinaciones, en Eliot se transforma en crueldad. Porque, precisamente la pertinente y consuetudinaria resurrección que el ciclo natural supone se resuelve en infecundidad, esterilidad y muerte “*de tantos*”⁴. El habitante de la tierra baldía prefiere refugiarse en el invierno con sus nieves olvidadizas y el calor artificial frente a este cruel abril incapaz de engendrar vida o engendrados de una vida asediada y vencida siempre por la muerte. La violencia de la muerte no permite el renacimiento, sino que deviene en “multitudes de gente dando vuelta en círculo” imagen de un limbo moderno en el que habita el hombre que ha perdido la noción del bien y del mal y por lo tanto se aproxima más al cinismo que a una real existencia. La Tierra baldía es un reino en el que los hombres ni siquiera pueden predicar su estado.

⁴ No creí que la muerte hubiera deshecho a tantos. (Eliot, 2001, p.78)

En la Segunda parte del poema, “Una partida de ajedrez” se superponen conversaciones que se presentan en sí mismas fragmentarias, reflejando la nerviosa condición exhausta de los sobrevivientes, tanto de los vivos como de los muertos. En una lujosa sala en la que se destaca una reproducción de la metamorfosis de Filomela- representación de la violencia mítica - una mujer solicita a su interlocutor que se quede con ella porque está nerviosa esa noche y el hombre responde con una clara alusión a que sus pensamientos todavía estarían fijos en las trincheras. (Ver versos 11 y ss.)

My nerves are bad tonight. Yes, bad. Stay with me.

Speak to me. Why do you never speak? Speak,⁵

What are you thinking of? What thinking? What?

I never know what you are thinking. Think (11 y ss)

Y la respuesta del varón sugiere que sus pensamientos están fijos en las trincheras:

I think we are in rat's alley

⁵ En *Testamento de juventud* la narradora está ya como enfermera en Londres y se produce la única disputa real y verdadera que tuvo con Roland y se da precisamente porque Ronald, aparentemente no responde las cartas que ella le envía. (Cap. Cambenwel vs Death). En ese caso fue una “pelea estrictamente epistolar” en la que Roland hace alusión a que no puede verla a Vera en medio de olores medicinales y delantales blancos porque “I wonder if your metamorphosis has been as complete as my own. I feel a barbarian, a wild man of the Woods, stiff, narrowed, practical, an incipient martinet perhaps- not at all the kind of persona who would be associated with prizes on Speech Day, or poetry, or dilettante classicism. I wonder what the dons of Merton would say to me now, or if I could ever waste my time on Demosthenes again. One should go to Oxford first and see the world afterwards, when one has seen from the mountain

Where the dead men lost their bones.
(pp.115-116)⁶

La pregunta no se hace esperar: “*Are you alive or not?*” [¿Estás vivo o no?]. Es la pregunta que más de una vez se le va a hacer a quien regresa de la guerra. Se suma la reelaboración de los rumores acerca de los desmovilizados. En *Asesinato en la Catedral* esta condición se definirá como “*living and partly living*” [de vida y de vivir en parte]. El texto se traslada a otro ámbito social, a una escena en un pub de Londres. Se está aguardando el retorno del soldado de la guerra.⁷ El verso 139 alude a la desmovilización del marido de Lily y los consejos que le dan a la mujer para que se arregle para recibir al soldado que regresa: se enfrenta quien ha estado cuatro años de soldado y quien ha sufrido los embates de una violencia que ha irrumpido en su existencia, en su cuerpo viejo y desgastado y en el aborto del sexto hijo.

Más allá del estilo conversacional ejemplificado, la acumulación de voces e

top it is hard to stay contentedly in the valley...” (pp 191-192). La narradora reflexiona que después de semanas de esperar algún tipo de simpatía departe de Roland esta carta revelaba la distancia que se había interpuesto entre ellos, pero la “evidencia de la influencia divisoria de la guerra la llevó a la furia...” (Britain, 2018, p. 192).

⁶ Esta noche estoy muy mal de los nervios. Sí, mal. Quédate conmigo. Dime algo. ¿Por qué nunca me dices nada? Habla. ¿En qué piensas? ¿Qué piensas? ¿Qué? Niunca sé en qué estás pensando. Piensa.” Pienso que estamos en el callejón de ratas donde los muertos perdieron los huesos”), Elñiot, Poemas 81.

⁷ Estos versos siguen a una serie de referencias a *La tempestad*, de Shakespeare, con una referencia clara a los ojos.

imágenes fragmentadas, confusamente recordadas como en un mal sueño, caracterizan al estilo “modernista” capaz de explorar la desintegración social cultural y moral posterior a la guerra sin recurrir a los patrones realistas tradicionales.

La cuarta parte sería en este sentido neurálgica pues trabajaría con una superposición de metáforas de *surrender* (rendición) y *relief* (alivio). La desaparición del cuerpo ahogado que, por un lado, se relaciona con los ritos de la fertilidad que todos los años arrojaban la cabeza del dios del agua en Alejandría para recogerlo como símbolo de renacimiento en Byblos (Brook, 2001, p. 200) es leído por Cole como un “espacio de maravilla literaria que señala la capacidad del medio acuático, su flexibilidad y magia para articular mecanismos de conjuro (Cole, 2012, p. 69)”.

Sin embargo, el cuerpo muerto por el agua, que ya no se interesa ni por la ganancia ni la pérdida, que se sumerge en el remolino y autoriza la apelación del yo lírico al lector para que medite sobre lo efímero de lo humano no termina de cerrar el círculo de la resurrección porque todo renacimiento, desde el comienzo, ha quedado cancelado por la crueldad del mes primaveral que lejos de reproducir los ritos de resurrección antiguos han quedado sumidos en la duda. El poema no asegura el encantamiento de la violencia, sino que deja abierta la pregunta: “Ese cadáver que plantaste el año pasado en tu jardín/ ¿ha empezado a retoñar? ¿Florecerá este año? (Eliot, 2008: v 79).

Para Cole el poema se abstrae de la vulnerabilidad de los cuerpos atravesados por la violencia y se inclina por el triunfo y la esperanza del renacimiento sobre la descomposición. Considero que la resolución del poema no resulta tan encantada pues la violencia desatada, la muerte y esterilidad que se han adueñado del espacio natural y social no permiten como en Rupert Brooke transformar el cuerpo muerto en tierra britanizada, ni florecer como en Rosemberg-en amapolas Para Eliot en *La Tierra Baldía* la violencia sea la connatural a la naturaleza humana o la histórica que irrumpe en crisis como la desatada por la Primera Guerra Mundial sólo logra “que aquel que vivía esté ahora muerto”. Parece predominar una idea de desencantamiento y esterilidad porque sólo se logra ver “hierba seca” y no hay agua que fertilice. Sólo agua que ahogue.

Referencias

- Abavanel, G. (2012). *Americanizing Britain. The rise of Modernism in the Age of Entertainment Empire*. Oxford: Oxford University Press.
- Britain, V. (2018). *Testament of youth*. London: Virago.
- Brooks, C. Jr. (2001) *The Waste land: An analysis*. En T.S. Eliot, *The Waste Land*. London: Norton. pp.185-210.
- Cole, S. (2012). *At the Violet hour. Modernism and Violence in England and Ireland*. Oxford: Oxford University Press.
- Eliot, T.S. (1963). *Collected Poems*. 1909-1962. London: Faber and Faber.

- Eliot, T.S. (2001). *The Waste Land*. M. North (ed.) London: Norton.
- Eliot, T.S. (2008). *Poesías reunidas 1909 - 1962*. Madrid: Alianza.
- Eliot, V. (ed). (1988). *The letters of T.S. Eliot. Volume 1 1898-1922*. London: Faber and Faber.
- Kendall, T. (2005). *Modern English War Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- Rabaté, J. M. (2015). The world has seen strange Revolutions since I died. En G. McIntire (ed). *The Cambridge Companion to The Waste Land*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 9-24.
- Sherry, V. (2017). What is the relation of the First World War to Modernism? En: Debra Rae Cohen y Douglas Higbee. *Teaching representations of the First World War*. New York: MLA, pp. 40-50.
- Sherry, V. (2014). Where are the eagles and the trumpets? Imperial Decline and Eliot's Development. En D. Chinitz. *A companion to T.S. Eliot*. Chichester England: Blackwell. pp. 91-104.
- Tate, T. (1998). *Modernism, History and the First World War*. Manchester: Manchester University Press

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

**LA IDENTIDAD NEGRA NACIONAL E HISTÓRICA EN LAS INTERVENCIONES
CIENTÍFICAS DE LOS INTELLECTUALES AFRO-ESTADOUNIDENSES EN DEL SIGLO
XIX
THE BLACK NATIONAL AND HISTORICAL IDENTITY IN AFRICAN AMERICANS'
ENGAGEMENTS IN 19th CENTURY SCIENCE**

María Cecilia Ferraro (mceciliaferraro@gmail.com)

Universidad del Salvador - IES en Lenguas Vivas "Sofía Broquen de Spangenberg"

Resumen

La apelación a una identidad negra nacional e histórica en los escritos de varios intelectuales afro-estadounidenses del Siglo XIX constituye una intervención a la ciencia racial predominante de la época, en cuanto revierte, deconstruye y refuta los argumentos esclavistas desde un contradiscurso. Asimismo, conforma un acto político en cuanto pretende reconstruir una comunidad africana imaginada, con un pasado ilustre, y un imaginario especulativo con la esperanza de un futuro afro-estadounidense tras la eventual emancipación. El siguiente trabajo indaga sobre las fuentes que ilustran este contradiscurso y las pone en diálogo con el discurso de la ciencia racial y, en especial, la historia natural, en un contexto donde lo científico era un concepto fluido y abarcativo, muchas veces apoyado en fuentes bíblicas.

Palabras claves: ciencia decimonónica; estudios afro-americanos; prácticas científicas de los intelectuales negros; identidad negra nacional e histórica

Abstract

The promotion of a black national and historical identity in 19th-Century African American intellectuals' writings accounts for a series of scientific engagements and responses to the mainstream racial science of the time. These scientific engagements by black intellectuals reverse, deconstruct and refute pro-slavery arguments through a counterdiscourse. Furthermore, they constitute a political act, as they aim at the reconstruction of an imagined African community with an illustrious past, and a speculative imaginary which builds hope for the future of African Americans in the wake of potential emancipation. This paper inquires into several sources that illustrate this counterdiscourse against racial science, and Natural History in particular, in a context in which the very concept of science was a capacious and fluid one, many times founded on biblical sources.

Key Words: 19th century science; african american studies; scientific engagements by black intellectuals; black national and historical identity

La apelación a una identidad negra nacional e histórica no era, en las vísperas de la guerra civil estadounidense, un argumento nuevo a favor de la emancipación, puese rastrearse en varias publicaciones de épocas anteriores. Ya en 1829, David Walker conectaba en su panfleto Appeal a la población negra de Estados Unidos con la población egipcia

antigua – la cual era presentada como una combinación entre egipcios y etíopes. El autor fue el primero en desarrollar y profundizar en un concepto ya existente: la idea de que Egipto había sido la fuente de una identidad afro-estadounidense, y una experiencia de opresión en común. Estratégicamente, ciertos autores afro-descendientes se focalizaron en lo primero, más que en lo segundo: la

identificación con la cuna de la civilización, antes que con la degradación que significaba la esclavitud. En los Estados Unidos del siglo XIX era común que los blancos pro-esclavistas citaran los éxitos en la historia de las civilizaciones europeas antiguas como justificación para tener subyugados a los afro-descendientes. Apoyados en el relato eurocéntrico de la historia, en la historia natural, especialmente en teorías de la ciencia racial, en La *Biblia* y en obras de la literatura clásica griega, que mostraban a los europeos como el pueblo elegido. Un texto canónico es el famoso escrito de Jefferson *Notes on the State of Virginia*, originalmente una respuesta personal y privada al naturalista Georges-Louis Leclerc, de Buffon, quien aseveraba la inferioridad de los continentes americanos respecto de sus recursos naturales y sus culturas. A partir de 1787, se publicarían nuevas versiones de esta contestación por parte del padre fundador. En este escrito, Jefferson intentaría contrarrestar la perspectiva del naturalista francés, ensalsando las maravillas naturales de Virginia y argumentando a favor del carácter noble, aunque degradado, de los pueblos autóctonos de la región. Quien lea *Notes* encontrará numerosas referencias a Grecia y Roma, aludiendo a la conexión entre los estadounidenses y las culturas antiguas de la Europa occidental. Al mismo tiempo, sin embargo, el autor sostenía la inferioridad inherente a los afro-descendientes y defendía la institución de la esclavitud, dada la supuesta superioridad del hombre blanco. Independientemente de los fundamentos de

Jefferson, el padre fundador parecía adelantarse a su época al brindar argumentos para las teorías científicas que proliferarían en el período pre-bélico.

Gran parte de los textos escritos por autores afro-estadounidenses sobre el origen de la población negra sólo puede entenderse tomando en cuenta la publicación de Jefferson y su apelación a la historia natural, ya que este texto racista circularía durante un período muy abarcativo, entre el comienzo de la república temprana y la guerra civil, causando un fuerte impacto. Éste generaría especial revuelo entre la comunidad intelectual negra. Un ejemplo de contestación lo encontraremos en el siguiente extracto de un editorial en 1837 del *Colored American*, el cual apelaba a la significancia histórica de la civilización egipcia de manera provocadora:

¿Usted quién es? Un estadounidense. Un descendiente de europeos. ¿Y quiénes fueron los europeos? Los nobles de la tierra, hombres de literatura, de la civilización, de la ciencia, de la religión verdadera. ¿Y de dónde sacaron su literatura, su civilización y su religión?

Los europeos eran hordas de bárbaros desnudos apenas unos siglos atrás. Sí. Pero tomaron la sabiduría de los griegos, los romanos, los hebreos. Y están aprendiendo todavía nuevas lecciones. Vean esos volúmenes de literatura clásica, sagrada. ¿Pero de dónde sacaron los griegos, los romanos, los hebreos las letras? Ellos fueron salvajes alguna vez (...) Moisés, por ejemplo, tomó su sabiduría y conocimiento de los egipcios. ¿Y a quiénes miraban los

griegos y los romanos para las letras y las artes? A los egipcios ¹.

En 1841 el mismo periódico publicaba:

Es una circunstancia curiosa que, aunque la esclavitud blanca existió en Barbaria desde tiempos immemoriales, no existe, sin embargo, evidencia de rebeliones de esclavos contra sus amos. Acaso este hecho y la historia de la esclavitud en Gran Bretaña y en Rusia nos demuestran una raza adecuada para la esclavitud?²

Como se podrá observar, en los 1830s y 40s los intelectuales negros no se conformaban con tomar *Notes on the State of Virginia* como un objeto de crítica, sino también como un estímulo para el estudio científico. El ministro congregacional James W.C. Pennington escribió su propia crítica a Jefferson en 1841 en su relato etnográfico de la raza africana *A Text Book of the Origin and History, etc. etc, of the Colored People*. En su trabajo, el autor encuadró los escritos de Jefferson dentro de un cuerpo teórico más amplio producido por una “escuela”, cuyos adherentes constituían una nueva generación de políticos y científicos racistas. Consideremos que este es el período de emergencia de la American School of Ethnology y que sólo dos años antes Samuel George Morton había publicado su *Crania Americana*. Es en este contexto que la publicación de Jefferson está siendo revisitada y releída desde las teorías poligenistas³ predominantes en esta escuela.

Debemos además tomar en cuenta que éste es un período en el cual se están debatiendo las teorías poligenistas – a las cuales adheriría la Escuela Estadounidense de Etnología – y su controversial oposición a las sagradas escrituras, ya que los múltiples actos de creación del hombre que estas teorías postulaban se opondrían a la creencia bíblica de un único acto de creación por Dios. Asimismo, serían prolíferas las teorías climáticas y geográficas.

En su *Text Book*, Pennington sostendría que el problema de Jefferson es que no había esperado encontrar a ningún interlocutor⁴. Tal como señala Rusert (2017), Pennington es el primero en evocar una „escuela “alternativa de intelectuales negros con la educación y la motivación necesaria para examinar y deconstruir el pensamiento racista. Pennington incluso contrapone una clase emergente de intelectuales afro-estadounidenses libres en el norte con los esclavistas sureños, cuyo pensamiento habría sido degenerado y corrompido por la institución de la esclavitud. Según la autora, este argumento utilizado por Pennington constituiría una crítica astuta, dado que el objetivo original de Jefferson en las secciones de historia natural de *Notes* había sido el de refutar la afirmación de Buffon sobre los efectos degenerantes del medioambiente americano en las especies del Nuevo Mundo.

¹ *The Colored American*, 18 de marzo de 1837

² *The Colored American*, 6 de febrero de 1841.

³ Las teorías poligenistas dan cuenta de un proceso de secularización de la ciencia decimonónica.

⁴ El primero de los cuales sería Benjamin Banneker, el afro-descendiente prodigio de las matemáticas, y quien le regalaría a Jefferson su almanaque para comprobar lo equivocado que se encontraba este último.

Desafiando a aquellos esclavistas que se justificaban en una manipulación de las escrituras, Pennington aclara: “No somos la semilla de Caín como dicen los estúpidos” (p.7) y luego declara con sarcasmo que dado que los negros no son cananeos, como él mismo lo ha probado en su trabajo, los esclavistas sureños deberían inmediatamente “despedir a los africanos, compensarlos por falsa esclavitud e ir a buscar cananeos” (p.14)⁵.

El objetivo de Text Book, según Pennington lo aclaraba al principio de este, era el de reconstruir una historia ignorada sobre las raíces ilustres de los africanos, más allá de las fragmentaciones causadas por la esclavitud y el comercio de esclavos. En palabras de Rusert (2017), el autor construye aquí un contraarchivo del pasado para interpelar a los afro-descendientes del presente como una comunidad unida por lazos de afinidad y alianzas (p.47-48). Una de sus principales críticas es que el comercio de esclavos destruyó los registros genealógicos de los esclavizados, dejando espacios vacíos que la nueva generación de científicos busca compensar con una historia errónea que se debe reconstruir desde una escuela alternativa.

La etnografía decimonónica predominante tenía un discurso ecléctico, como el resto de los escritos científicos de la época, y se nutría de diversos campos como la historia natural, la filología, la Biblia, la historia universal, la

historia clásica, la historia moderna, y la frenología, entre otros. La historia universal buscaba el origen de la humanidad desde fuentes tanto sagradas, es decir bíblicas, como seculares, sobre Grecia y Roma antiguas.

Tal como señala Rusert (2017), la etnografía practicada por los intelectuales negros era tanto o más amplia que la predominante, dado que incluía, además de lo anterior, folletos abolicionistas, escritos intelectuales de afro-estadounidenses, la prensa abolicionista, las producciones de distintas sociedades literarias e históricas y las enseñanzas de las iglesias negras. Esta etnografía se basaba en las historias clásica y universal predominantes durante el siglo XVIII, cuando todavía el expansionismo territorial no había hecho necesaria la clasificación racial para la justificación de la exclusión de los indígenas o la conservación de la esclavitud.

La historia universal del siglo XVIII colocaba el mundo mediterráneo, especialmente Egipto en su definición amplia, Grecia y Roma en el centro de la construcción de las bases intelectuales del occidente, como podemos ver ilustrado en el siguiente extracto de una publicación de Frederick Douglass en 1853, donde el mismo explotaba el argumento de una identidad negra común asociada a los egipcios y etíopes para interpelar a la comunidad afro-estadounidense del presente:

El futuro nos puede aún revelar –y con sentimientos de esperanza, nos animamos a predecir, que el futuro nos revelará los

⁵ Los escritos científicos raciales y racistas aludían a la maldición de Ham y la marca de Caín para la

justificación de la esclavitud a partir de fuentes bíblicas.

nombres de los estadounidenses de color ilustrados con tanta gloria en el catálogo de la excelencia, y recordará al mundo aquellos días cuando el Egipto del semblante negro les dio las letras a Grecia, y cuando los hijos de Etiopía – de “piel negra y cabello crespo y lanoso”, a pesar de los investigadores arqueológicos de Gliddon, y de las triviales cartas de los turistas modernos– fueron los inventores y conservadores de la ciencia⁶.

Al basarse sobre una historia anterior a la moderna, los intelectuales negros ofrecían una visión del pasado, y del futuro, no sobredeterminada por la historia de la esclavitud y la privación de los derechos políticos en el Nuevo Mundo. Tanto la utilización de la historia clásica y la universal, como la genealogía bíblica proveyeron de un imaginario a través de la diáspora africana (Rusert, 2017:71, 74) a partir de un origen africano común. Asimismo, tal como señala Hall (2009), los etnólogos afro-descendientes habrían reemplazado los relatos nacionalistas y del “destino manifiesto” de los historiadores blancos por historias globales y diaspóricas. Dado que la ciencia decimonónica era un concepto amplio e inclusivo, y circulaba tanto dentro como fuera de las instituciones académicas, su práctica era de igual forma flexible y fluida. Las intervenciones científicas de los afro-estadounidenses no eran sólo prácticas intelectuales, sino además políticas, ya que, al crear un imaginario especulativo de una comunidad negra con un pasado enraizado en la cuna de la civilización

occidental, no sólo buscaban revertir los discursos racistas predominantes, sino que además apuntaban a la construcción de un futuro afro-estadounidense tras la emancipación.

Referencias

- Hall, S.G. (2009). *A Faithful Account of the Race: African American Historical Writing in Nineteenth Century America*. Chapel Hill: Univeristy of North Carolina Press.
- Jefferson, Th. (1832). *Notes on the State of Virginia*. (Boston: Lily and Wait).
- Pennington, J.W.C. (1841). *A Text Book of the Origin and History, etc. etc. of the Colored People*. Hartford, CT: L.Skinner.
- Rusert, B. (2017). *Fugitive Science: Empiricism and Freedom in Early African American Culture*. New York: NYU Press.

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

⁶ *Frederick Douglass' Paper*, “Glances at Our Condition No.1: Our Literature”, 23 de septiembre de 1853

CINE DE LOS 90 EN LOS ESTADOS UNIDOS: NUEVOS PARADIGMAS 1990s AMERICAN CINEMA: NEW PARADIGMS

Mónica García (m.m.garcia61@hotmail.com)

María Infante (mariainfante08@gmail.com)

Adriana Libonati (superlibonati@gmail.com)

Diana Murad (dianamurad1@gmail.com)

Universidad de Buenos Aires

Resumen

Los años 90 fueron particularmente prolíficos, no sólo en materia cinematográfica, sino también en los aspectos tecnológicos, de tal manera que modificaron sustancialmente las formas de distribución y de consumo de las películas. Abordaremos esta década tomando tres ejes temáticos: la construcción de la realidad; la conspiración y creación del miedo; las cuestiones de género y las convenciones sociales. Sin perder de vista el contexto histórico-social en el que la violencia se impone como constante.

Palabras clave: década del 90; géneros cinematográficos; cambio tecnológico; formas de lo *real*

Abstract

The 90s were particularly prolific, not only in cinematographic matters, but also in the technological aspects, in such a way that they substantially modified the distribution and consumption forms of the films. We will approach this decade taking three thematic axes: the construction of reality; the conspiracy and creation of fear; genres issues and social conventions. Without losing sight of the historical-social context in which violence is imposed as constant.

Key Words: 90s; film genres; technological change; forms of reality

Panorama general de la industria

Mónica García

En la década del 90, los niveles de producción superaron los tres mil films. La cadena Blockbuster, controlaba el 25 por ciento del mercado mundial; posteriormente, la aparición de nuevas plataformas como *Netflix* o *Amazon* la llevó a la bancarrota en el 2004. Con la aparición del DVD, se modificó el consumo de las películas. Lo que no se exhibía en las salas cinematográficas, se podía consumir en la comodidad de la casa, lo cual implicaba una gran circulación de films de bajo presupuesto que no entraban en el circuito comercial,

enriqueciendo además las percepciones estéticas de los espectadores. Estos consumos también afectaron los aspectos económicos de la industria y permitieron el desembarco de cineastas y técnicos de otras nacionalidades a Hollywood.

En estos años comenzó la era de la digitalización. En 1995 Pixar, la empresa creada por Georges Lucas, produjo *Toy Story*, primer largometraje animado por computadora. Esto representó un reto para Disney que comenzó una sistemática creación de películas que abrevaron en el exotismo, los cuentos clásicos resignificados y un cambio en la percepción de los personajes femeninos,

que comenzaron a tomar protagonismo desde un lugar más activo e independiente. Finalmente, en 2006 Disney compró Pixar, que se diversificó en el campo de videojuegos, programas de televisión, software de animación y anuncios comerciales.

En cuanto al cine puramente industrial la realización de *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993) fue posible gracias a las nuevas formas de tecnología digital. Se utilizaron diseños digitales de los dinosaurios que fueron animados con la técnica del *stop-motion*. La visión del equipo técnico era «retratar a los dinosaurios como animales en vez de como monstruos». Se utilizaron modelos robóticos controlados por medio de simuladores de vuelo.

También asistimos a intercambios y reformulaciones en distintos soportes técnicos. El universo del videojuego empezó a trasladarse al cine, siendo pioneras de esta corriente, *Super Mario Bros* (1993) y *Mortal Kombat* (1995).

La aparición de las “precuelas” de las sagas consagradas generó una lectura disruptiva entre el texto y los dispositivos cinematográficos puestos en juego, alterando los modos de recepción. Un claro ejemplo es *La guerra de las Galaxias* (George Lucas, 1977) donde las últimas realizaciones –que en realidad son las primeras–, alcanzan una sofisticación técnica que no existía en la trilogía original.

Otra característica de esta década son los actores que se convirtieron en cineastas; algunos ejemplos son Kevin Costner (*Danza con lobos*, 1990), Mel Gibson (*Corazón*

valiente, 1995), Jodie Foster (*Mentes que brillan*, 1991), Tim Robbins (*Pena de muerte*, 1995), Al Pacino (*Buscando a Ricardo III*, 1996) y Tom Hanks (*The Wonders*, 1996).

El cine independiente estadounidense fue revitalizado a finales de los años '80 y principios de los años '90 con una nueva generación de cineastas: Spike Lee, Steven Soderbergh, Kevin Smith y Quentin Tarantino, quienes rodaron títulos como *Haz lo correcto* (1989), *Sexo, mentiras y vídeo* (1989) y *Perros de la calle* (1994). En términos de dirección, guión y edición, estas películas fueron innovadoras utilizando de manera crítica las reglas de juego de Hollywood. Su cruce con la cultura popular potenció el éxito comercial de este cine, que comenzó a influir claramente en la industria. Viendo esta posibilidad, los principales estudios crearon productoras subsidiarias, como *Sony Picture Classic* y *Fox Searchlight Pictures* para viabilizar estos films.

A este panorama podemos sumar nóveles cineastas que modificaron en gran medida aspectos temáticos y estéticos, como por ejemplo Paul Thomas Anderson, quien critica cruelmente el modo de vida americano retratando a personajes marginados que, al intentar integrarse al sistema, ponen en evidencia sus grietas y sus miserias. *Boogie Nights* (1997) es un retrato impiadoso de los trabajadores del porno de los años setenta. En otro tono, *Magnolia* (1999) introduce la forma de película coral interpretada por estrellas consagradas (Tom Cruise, Julianne Moore). Con el lema “te voy a contar un secreto” en su estrategia de marketing, *El sexto sentido*

(1999) de M. Night Shyamalan, estableció un pacto de confidencialidad con el espectador, al que convirtió en cómplice de la historia.

En su film *Academia Rushmore* (1998), Wes Anderson comenzó a esbozar una estética personal trabajando con el concepto de distanciamiento, desarrollado en el tratamiento de los planos y en la forma de abordar el trabajo de los actores. Estos elementos se verán consolidados en la década siguiente con los *Maravillosos Tenenbaum* (2001).

El auge del video digital y del acceso a la videocámara digital permitió una nueva forma de producción a bajo costo. *The Blair Witch Project*, (Eduardo Sánchez, Daniel Myrick, 1999) fue filmada con una cámara de pequeño formato. La publicidad se realizó a través de la web, haciendo referencia a la veracidad de los hechos narrados, lo cual produjo un borramiento entre los límites de la realidad y la ficción. Recaudó 248 millones de dólares y fue el inicio de un nuevo género.

Esta utilización de la web permitió nuevas formas de distribución no convencionales y permitió que muchos productos no comerciales llegaran al público, convirtiéndose en muchos casos en un interesante negocio.

A finales de la década de los ochenta, Ted Turner, dueño de la CNN, adquirió el archivo de películas de la Metro Goldwyn Mayer y decidió, gracias a las nuevas tecnologías, colorear las películas rodadas en blanco y negro. Esta controvertida medida despertó el rechazo de la industria y produjo una pérdida considerable en la calidad de los films.

Felizmente esta aberración fue dejada de lado. En 1994 se lanza *Turner Classic Movies*, canal de cable que transmite películas clásicas de la MGM, Warner Bros. y del catálogo de la RKO.

Mientras tanto comenzó a materializarse en diversas instituciones, oficiales o privadas, la necesidad de mantener y recuperar el patrimonio fílmico del país.

En 1990, Martin Scorsese y varios directores de primer nivel –Kubrick, Coppola, Spielberg, Redford–crean *The film Foundation*, institución especializada en la exhibición, preservación y restauración de films. Desde su inicio, la fundación ha ayudado a salvar más de 600 películas.

Creada por el Congreso de los Estados Unidos la *National Film Preservation Foundation* es una organización independiente, sin fines de lucro, que contribuye a salvar el patrimonio cinematográfico. Comenzó a operar en 1997. Su prioridad es rescatar “películas huérfanas”, que no están protegidas por intereses comerciales y que son poco conocidas por el público. A través de sus programas de becas ha colaborado, con archivos, sociedades históricas y bibliotecas, a preservar las películas y ponerlas a disposición del público. La formación de los aspirantes a cineastas se mantuvo constante y persistentemente desde los años 70, no sólo en las universidades sino también de forma independiente. La escuela de experimentación *Sundance* fue creada en los años 80 por Robert Redford y aún contribuye al desarrollo de cineastas independientes y a la difusión de sus obras,

sumando talleres y seminarios para la formación de los becarios. A partir de 1991, se consolida y se establece el *Sundance Film Festival* en Utah, donde las producciones se ponen a consideración de la crítica y permite la distribución y comercialización de las mismas. A través de los años fue consolidando su prestigio y la atención de la industria y se ha expandido hacia artistas de otras nacionalidades. En la actualidad cuenta con un canal de cable.

La creación de la realidad

Adriana Libonati

Uno de los componentes de este estado histórico –que se extenderá entre 1989 con el derrumbe del muro de Berlín y 2001 con la caída de las Torres Gemelas– fue la instalación de la realidad social como creación socio-estética. Este proceso ha desembocado en los 90' en dos formas sustitutivas de la realidad: 1.- los modelos tecnológicos o virtuales y 2.- los modelos estéticos o de simulacro.

El primero, de mejor prensa, procedente de lo científico y lo tecnológico, tiene su exponente máximo en la tecnorealidad, superpoblada hoy de computadoras, terminales, infografías y, por supuesto, también realidades virtuales. Y el otro surge del urbanismo y las imágenes de difusión planetaria. Ambos modelos se encuentran en expansión y, simultáneamente en lucha por los recursos económicos: lo científico –por conservar los postulados de universalidad– y lo tecnológico, ufanándose de sus condicionantes privadas. Y, respecto al segundo modelo, son los aspectos socio-

simbólicos los que se juntan desesperadamente con la ciencia, la filosofía y la estética, mientras se defienden de los ataques de formaciones premodernas reactivadas, como ser las sectas, religiones y fundamentalismos.

En medio de tales batallas, la realidad cotidiana se va convirtiendo en mercancía y, por lo tanto, mensajes y modelos de todo tipo, se ponen en venta. Los modelos 1 y 2 de la realidad resignificados desarrollaron distintas variantes de sujetos sociales tecno consumistas. Son poseedores de una máscara bifronte /Hybris/hacha de doble cabeza, que va alcanzando a las cambiantes comunidades y se caen certezas, valores y leyes, lo que obliga a analizar la sociedad en sus contradicciones. Algunas son tan enormes que el sujeto aún no ha tomado conciencia de que su realidad ha pasado de ser un “bien de uso” para convertirse en un “bien de cambio”.

Hemos elegido algunos films para ejemplificar la creación de la realidad que poseen dos elementos fundamentales para el eje propuesto: -el fin de la privacidad y -el anuncio de los *reality show*. Ellos son *Mentiras que matan* (Barry Levinson, 1997), *The Truman Show* (Peter Weir, 1998) y *Matrix* (hnas. Wachowski, 1999).

En *Mentiras que matan* se presenta un problema político interno –un delito sexual del presidente que desataría una catástrofe electoral–, frente a lo cual se inventa una guerra contra un país extranjero como “pantalla mediática” para protegerlo. Se desvía entonces la atención pública sobre la

crisis interna hacia una ficticia acción externa, mostrando mediáticamente la construcción de esa invención. Es decir, se pone de manifiesto –tanto en el aspecto admonitorio como en el despliegue de poderío– que el dispositivo tecnológico es de tal magnitud, que se podría concretar realmente esa mentira.

Sabemos que la clave de cualquier sistema es la reformulación de sus requerimientos funcionales, traducidos generalmente en la forma de conductas. Entonces para conseguir el éxito del sistema es preciso que los individuos quieran hacer lo que el sistema “necesita” que hagan; en este caso, cambiar la dirección de la atención del problema interno al temor externo. Algunos de los elementos que se utilizan para la inducción a la creación de la realidad son de fácil construcción: tomemos un ejemplo evidente como en el film *Perfume de mujer* (Martin Brest, 1992), donde el protagonista (Al Pacino) baila el tango *Por una cabeza* de Carlos Gardel. En el film *Mentiras que matan* ese mismo tango es bailado por el protagonista (Dustin Hoffman). Ambos actores son “equivalentes para la industria”, porque ambos representan la entrada al podio de la actuación masculina fuera de los cánones clásicos. Se homologan de esta manera para las recepciones, las semánticas de un film al otro, potenciando significaciones.

Los *Reality Show* se construyen en torno a variadas temáticas o vertientes de intereses catalogados, en espacios abiertos o cerrados, con pautas temporales determinadas o no y sobre todo, con una altísima capacidad de asimilación y reformulación con las emisiones

mediáticas (Bardi-Libonati: 2013) y resultan altamente redituables porque la introducción de las fantasías de la gente común, aligera las contrataciones de actrices y actores y aumenta la fragmentación mediática.

The Truman Show integra junto a *Matrix* los films de culto en lo que hace a la *creación de la realidad*. El primero mostrando la vida de alguien, desde su nacimiento hasta el estado adulto, como espectáculo masivo y afirmando la satisfacción de espiar sin culpa. Recaudó 265 millones de dólares en la taquilla internacional y se convirtió en un acontecimiento a escala global de la cultura masiva. Tanto es así que, cuando comienzan a llegar las noticias de la Caída de las Torres Gemelas en 2001, muchísimos individuos en diversas partes del mundo, descreyeron del atentado y lo consideraron un producto para la televisión. El segundo –*Matrix*– postulando que todos vivimos en una realidad creada mediante la mostración de los tránsitos entre los espacios reales y virtuales.

Esta situación se suma al hecho que los humanos nos encontramos en estado de mutación. Vamos de un sujeto activo e independiente propio de un primer individualismo, hacia un sujeto sospechante que desconfía de todo, pero que no investiga lo que sospecha, solo repite la sospecha y la conecta con otras sospechas de su imaginario. Esta condición, podría llevar a las ciudadanías a no poder distinguir la simulación de lo genuino. Puede adicionarse a esta confusión lo que se ha dado en llamar el cambio en el concepto de “razón” y también de lo conocido como “sentido común”, porque

las grandes nociones de la actualidad adoptan sus formas respecto a las realidades exteriores y es, con ese material, que se conciben las ideas, se concretan las percepciones y se diseñan las acciones a seguir.

Matrix fue estrenada en los Estados Unidos el 31 de marzo de 1999, siendo la primera entrega de la trilogía homónima de la que se derivan –dado su éxito–, una serie de videojuegos, cortos animados y cómics. La película fue reconocida por la Academia con cuatro Premios Óscar (Mejor Montaje, Mejor Sonido, Mejor Edición de Sonido y Mejores Efectos Visuales). Si bien se ha vuelto una película de culto, en su argumento se establecen paralelismos con conceptos religiosos, filosóficos e ideológicos y marcó un antes y un después en los efectos visuales de la época. De entre los que se destaca el «tiempo bala» (*bullet time*), técnica que consiste en aparentar que se congela la acción mientras la cámara sigue moviéndose alrededor de la escena. Aunque es un efecto muy revolucionario no fue la primera vez que hacía su aparición en el cine (anteriormente fue usado en películas como *Jumanji*, entre otras), pero fue con este film innovador cuando surgió un gran interés por este efecto. Thomas A. Anderson (Keanu Reeves) es programador informático de día y un hacker llamado "Neo" de noche. Lleva toda su vida intuyendo que hay algo más, que hay algo que falla y esa duda se ve reafirmada con un mensaje recibido en su ordenador: «Despierta, Neo. Matrix te posee. Sigue al conejo blanco. Toctoc, Neo». Esta última línea

imita el sonido de alguien llamando a una puerta.

Así, Neo comienza la búsqueda desesperada de una persona de la que solo ha oído hablar: otro hacker llamado Morfeo (Laurence Fishburne), alguien que puede dar la respuesta a las preguntas que tanto le atormentan: ¿qué es Matrix? y ¿por qué lo posee?

¿Qué es Matrix?

Es un mundo virtual para ocultar la verdad. Neo descubre que el mundo en el que creía vivir no es más que una simulación virtual a la que se encuentra conectado mediante un cable enchufado en su cerebro. Es una metáfora del modelo de la creación de la realidad y en otra interpretación posible, la Matrix estaría anunciando la comunicación en redes. Los miles de millones de personas que viven (conectadas) a su alrededor, están siendo cultivadas del mismo modo para poder dar energía a las máquinas. Esta ilusión colectiva (o simulación interactiva) es conocida como Matrix (la matriz). Poéticamente consignado en una de las secuencias iniciales en la que aparece en la computadora de Neo, el mensaje "Sigue al conejo blanco..." una referencia o guiño al espectador, al Conejo Blanco de *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*, donde Alicia sigue hasta adentrarse en un mundo extraordinario, inconcebible y totalmente desconocido.

Matrix produjo que una multitud de personas de diversas tendencias se preguntaran acerca de la naturaleza de la realidad. El escenario

representado en la película está exagerado: cerebros humanos mantenidos en tanques por las máquinas inteligentes y dominantes, con la sola función de producir energía. Ese ámbito plausible formula una línea seria de razonamiento que nos lleva desde la posibilidad de este escenario a una conclusión sorprendente acerca del mundo en el que vivimos. Se induce desde el film el tema real de la simulación o la creación de simulacros. En ese caso hay muchas posibilidades que determinadas nociones o mensajes se implanten en las conciencias, pasando por encima de condicionantes históricos e identitarios, que no pueden diferenciar si el mensaje es real o ficcional.

Teorías conspirativas

María Infante

Una de las derivaciones acerca de la “creación de la realidad”, es el eje de las teorías conspirativas, fenómeno que se incrementó notablemente en esta década.

La hipótesis general de las teorías conspirativas es que sucesos importantes en la Historia han sido controlados por manipuladores que organizan los acontecimientos desde “detrás de escena” y con motivos nefastos.

Consecuentemente con el auge de las teorías conspirativas, aparece el ya mencionado “sujeto sospechante” que es el individuo común, sometido al bombardeo de informaciones de la más variada índole.

Dado su potencial dramático, las conspiraciones son un tema popular en novelas y películas. Una historia que encaja

en el verosímil de los espectadores y se constituye también como obra moral en la que hay malvados y héroes que los vencen. Un aspecto importante de las teorías conspirativas las equipara a las historias de misterio: la búsqueda de un posible motivo escondido. Y, justamente es el “sujeto sospechante” quien descubre esa amenaza siniestra, por lo que es perseguido por esas fuerzas ocultas, ya sean foráneas o del propio gobierno.

La atracción por las teorías de la conspiración y la paranoia es un tema presente en la cultura norteamericana. La desconfianza hacia un poder de grandes dimensiones, como el norteamericano, siempre ha chocado con el individualismo liberal de su población, que es uno de los elementos fundacionales de su sociedad.

En este sentido, encontramos un antecedente muy interesante en una película de 1987:

They live dirigida por John Carpenter es un film de ciencia ficción basada en un relato de Ray Nelson. En *They Live*, un trabajador encuentra fortuitamente unos anteojos que permiten ver a las personas en su aspecto auténtico, así descubrirá que importantes personajes de la vida política y social son, en realidad, extraterrestres. Durante su particular descubrimiento podrá observar cómo esta raza alienígena ha llenado el mundo de mensajes subliminales que pretenden convertir a los humanos en una especie esclava.

El film puede leerse connotativamente como una metáfora sobre un trasfondo social, que pone en evidencia los temores a una recesión

económica, situación que vivían los estadounidenses en la década de 1980, siendo una sociedad fuertemente basada en el consumo.

Durante la década de los noventa hubo una proliferación de series y de films sobre conspiraciones gubernamentales y de grandes corporaciones.

The X-Files es una popular serie de televisión emitida durante la década de 90 y los primeros años de la década de 2000, que presenta las investigaciones de dos agentes del FBI, Fox Mulder y Dana Scully, quienes en ocasiones son ayudados por un grupo de teóricos conspirativos conocidos como 'Los pistoleros solitarios'. Muchos de los episodios tratan de un complot de colonización extraterrestre supervisada por el Gobierno de Estados Unidos. El famoso eslogan de la serie es: "la verdad está ahí afuera".

Otro aspecto a tener en cuenta es el tema del "miedo", vinculado muchas veces a la teoría conspirativa y al sujeto sospechante y valiente que se enfrenta a una organización superior. En ese sentido, destacamos el film *Gattaca* (Andrew Niccol, 1997) que es considerada como una película de culto. La historia ha sido descrita como una distopía más allá de lo humano. Se considera que la historia de *Gattaca* alberga un razonable parecido a la novela *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley, en lo referente a la manipulación genética, creando individuos válidos e inválidos, a los que se les preasigna un trabajo u otro según su condición genética.

El título de la película es una secuencia de ADN (Guanina, Adenina, Timina, Timina,

Adenina, Citosina, Adenina). La simbología genética es omnipresente, y podemos encontrarla en la escalera espiral del apartamento del protagonista que remite como símil arquitectónico a la cadena de ADN.

La trama de la película sigue los postulados de la Ciencia-Ficción y plantea un futuro donde las actuales preocupaciones: medio ambiente, contaminación, enfermedades, han sido controladas. Pero la clave pasa por un debate ético y moral con respecto a la manipulación genética que posibilita el equilibrio en ese mundo de apariencia perfecta, con individuos ordenados que viven de acuerdo a lo asignado por una organización superior. En esta sociedad "armónica", donde se ha desterrado la violencia y otros males de nuestra época, la carga genética determinará la ubicación social y laboral de los individuos. Los engendrados de forma natural serán marginados por sus imperfecciones. El precio a pagar por tanta seguridad, será la falta de emociones, de humanidad. El film es una lectura de Huxley que categoriza a los seres humanos por la emocionalidad que cargan.

Los hombres y mujeres de *Gattaca* son más sanos, más fuertes, viven mejor. La película permite una discusión acerca del mundo que vendrá y cuál es el lugar destinado a la ciencia.

Gattaca es también un ejercicio estético gracias a la fotografía impecable de Slawomir Idziak: líneas puras de hormigón cruzan la pantalla de lado a lado. Los exteriores muestran edificios de líneas geométricas. El

vidrio y el cemento elaboran una arquitectura racional y funcional donde los personajes aparecen como una máquina más, efecto reforzado por el vestuario que borra cualquier rasgo de individualidad.

En lo que respecta al público masivo, la siguiente película desarrolla minuciosamente un hecho histórico que no ha sido aclarado satisfactoriamente hasta ahora.

JFK (Oliver Stone, 1991). Algunos consideran que la muerte de Kennedy es literalmente "la madre de todas las teorías de conspiración", dado su poder y el número de dudas que persisten cada vez que alguien escribe un nuevo libro o nuevos textos respecto al tema. Utilizando como base para el guión el libro del fiscal Jim Garrison, Oliver Stone también acudió a un autor destacado de los fans "conspiranoicos", el periodista estadounidense Jim Marrs. Así se destacaron los "errores" de la Comisión Warren –el equipo del Congreso encargado de investigar el magnicidio–, la "bala mágica" –un proyectil que, según los informes oficiales, hizo un recorrido imposible–, las conexiones del presunto asesino de Kennedy, Lee Harvey Oswald, con el mundo clandestino de los aparatos de seguridad y el oscuro papel del entonces vicepresidente, Lyndon B. Johnson, son recogidos en esta película que se ha convertido por derecho propio, en un clásico. No hubo un tirador solitario, motivado por resentimientos personales, sino una conspiración que involucraba a los más altos niveles de decisión política del país. Ésta es la conclusión a la que llega Oliver Stone en su obra.

La violencia

La creación de la realidad y las teorías conspirativas, determinan como reacción cierto grado de violencia que se plasma en muchas películas donde el individuo común asiste angustiado a diversos sucesos que no puede decodificar ni le permiten reaccionar de acuerdo a los mandatos sociales recibidos.

En ese sentido, *Un día de furia* (*Falling Down*, Joel Schumacher, 1993), retrata la vida estresante de la gente ordinaria en las grandes ciudades, sujeta a continuas frustraciones y maltrato. En casos extremos, esas presiones desatan episodios de violencia difíciles de contener.

William Foster (Michael Douglas), un ex empleado de una importante firma de defensa, padece un desequilibrio mental oculto. Él quiere visitar a su hija el día de su cumpleaños a pesar de la negativa de su ex esposa. Al quedar atrapado en un embotellamiento, decide caminar por las calles de Los Ángeles. Se van sucediendo episodios donde la violencia va in crescendo de forma manifiesta. Asistimos a una sociedad caracterizada por su individualismo exacerbado, donde cada uno quiere sacar ventajas del otro, explotarlo, superarlo, generando la airada reacción del protagonista que, abrumado, no puede elaborar estrategias para superar su frustración, descargando su ira con los extranjeros, los negros, latinos y otras minorías, convencido de que hay un complot en su contra.

Tiempos violentos o Pulp Fiction (Quentin Tarantino, 1994) desarrolla tres historias

intercaladas (con un prólogo y un epílogo), donde campea el humor negro y la violencia. En la primera un gánster pasea a la mujer de su jefe, pero tiene prohibido tocarla; la situación se complica cuando la mujer ingiere una dosis excesiva de droga. En la siguiente historia, a dos hampones les encargan asesinar a tres muchachos. Matan a dos, dejando uno como rehén, pero lo matan accidentalmente dentro del auto y se encuentran con el problema de cómo limpiar las manchas de sangre. La última historia es acerca de un púgil venido a menos a quien le pagan para perder una pelea. Sorpresivamente decide ganarla y llevarse el dinero de las apuestas.

Es considerada una de las películas más representativas de Tarantino, debido a sus diálogos, su combinación irónica de humor y violencia y sus múltiples referencias a la cultura pop, que influyó significativamente en films posteriores.

La normatividad puesta en jaque

Diana Murad

Las películas que abordan los 'quiebres de las convenciones sociales' y los 'problemas de género' se enfrentan a las normativas surgidas al final de la Segunda Guerra Mundial. Con diferentes matices, se vislumbran los temores a la homosexualidad, asunto que, para muchos subvertía el orden social y familiar, o el silencioso y devastador avance del SIDA. Bajo otra mirada, tenemos la insatisfacción de muchas mujeres, con la sensación de estar presas en relaciones que, tradicionalmente, sólo debería colmarlas de

felicidad. En ellas se desnuda la hipocresía y los problemas, esbozados en los 60, alcanzan mucha mayor visibilidad en los 90. Un ejemplo de esta situación es *Thelma y Louise*.

Thelma y Louise (Ridley Scott, 1991) es una *road movie* donde las protagonistas van a ser las heroínas por poco tiempo; estarán fuera de la ley, transgrediendo todos los mandatos. En este despertar de la autodeterminación como mujeres, ellas son en principio víctimas, luego victimarias y por último, nuevamente víctimas. En su recorrido, que va tomando un ritmo cada vez más peligroso y vertiginoso, el deseo de no estar sujetas a condicionamientos las lleva a tener más ansias de libertad. Pocas veces en las películas, las mujeres sin poder fueron las estrellas o heroínas. Aquí hay una inversión de roles, ellas deciden y sus decisiones, no son las socialmente aceptables. Es la historia de dos mujeres cuyas vidas, relativamente simples, da un brusco giro y pasan a representarse como las vengadoras de todas las mujeres ultrajadas, que han sufrido la violencia de género, con la valentía de sobreponerse y actuar hasta las últimas consecuencias. El desierto, como fondo, hace que no haya elementos adicionales que distraigan; la acción se reduce a ellas y a lo que determinan hacer; y uno parece estar invitado a recorrer ese camino, que en algún aspecto pareciera marcar un km. 0, desde donde pretenden construir una nueva vida, siguiendo sus propias reglas; quizás como rebeldes con causa, pero sin futuro; unas James Dean femeninas.

A partir del momento en que empuñan y utilizan las armas, queda sellada su suerte, como sucedía anteriormente en las películas protagonizadas por hombres, pero que más adelante, podían salir indemnes de sus fechorías. En este caso, estas mujeres decidieron su propio destino, aunque no tenían mucha escapatoria. El grado de intensidad de la película, que guía la trama hacia la trágica decisión final, provoca un gran respeto por parte de la audiencia.

El argumento fue escrito por una mujer Callie Khoury y Ridley Scott, quien ya había dirigido un rol protagónico femenino en *Alien*, fue quien se animó a filmarla. La temática espantó a varios productores y directores. La insatisfacción femenina no era un tema convocante, más aún si se teñía de un aura vengativa contra actitudes machistas. Paradójicamente, Callie Khoury obtiene un Oscar en el rubro 'guión original'.

Filadelfia, (Jonathan Demme, 1993) protagonizada por Tom Hanks, es una película informativa, sobre lo que se debe saber acerca del SIDA, en un momento en que se había desatado una gran paranoia. Al abordar este tema afloran además otros tópicos íntimamente relacionados como el de los derechos humanos y la discriminación que sufrían las minorías; pero lo fundamental era poner en primer plano la agenda gay, con una normalidad gay.

No es casual que todo esto se desarrolle en Filadelfia, ciudad tradicionalista si la hay. Su elección no fue al azar, sino que se trata del lugar en que se ha gestado y enarbolado el espíritu de independencia y los derechos de

los ciudadanos a expresarse, y que va a ser cuestionada desde los derechos humanos y la discriminación en esta película. La campana de la libertad en el respeto de las libertades individuales en este caso, se pone en entredicho y toda la situación provoca para los que en él intervienen, una gran incomodidad. En un mundo aparentemente ideal, los obstáculos con los que se enfrenta el protagonista, un joven abogado de un bufete prestigioso que es despedido y el abogado que contrata para defenderlo, son la clara manifestación de un estado de gran intolerancia, marginación y miedo.

El drama se intensifica porque el juicio dura demasiado, y el abogado litigante debe concluir sin su defendido, que está hospitalizado. Pero al fin, en este deseo moralizante donde el bien tiene una victoria amarga, se logra ganar el juicio. Casi al mismo tiempo, y de manera paralela, el protagonista luego de una agonía en el hospital y de escenas conmovedoras de despedida, muere. La película concluye con el funeral y con un repaso de lo que fue su vida, la de un niño común y corriente, que crece feliz dentro de una familia amorosa.

Sin duda, *Filadelfia* constituye una película normativa e informativa. Es casi un manual porque alude a todos los tipos de conflictos a los que debe enfrentar la homosexualidad y los portadores del Sida, con problemáticas de orden discriminatorio, médico, legal, social, desnudando realidades y ahondando en temores que llevan a formas de ocultamiento y encubrimiento. Pero a la vez hay un objetivo claro que es mostrar una realidad hasta el

momento desatendida y es el de solicitar por parte de la comunidad espectadora un cambio.

American beauty, (1999), o Belleza americana, se estrena al filo del inicio del nuevo milenio. Esta película, dirigida por Sam Mendes y escrita por Alan Ball, con una ácida crítica a un estilo de vida que pareciera cristalizar el sueño americano, pero que a la vez desnuda los problemas. Nos muestra una familia aparentemente típica, pero que es disfuncional donde cada miembro, madre, padre e hija, sólo comparten la casa donde viven. Ya la presentación en primera persona del personaje de Lester, protagonizado por Kevin Spacey, en un tono entre jocoso y dramático, avisa que en poco tiempo va a estar muerto y nos hace un guiño que nos lleva a William Holden en *Sunset Boulevard*, quien también refiere desde el inicio su propio fin.

El relato, entre satírico y ácido, describe el carácter superficial y materialista de sus vidas y donde todos los personajes que aparecen están aislados y amargados con vidas grises y monótonas. Todo desnuda la hipocresía y la intolerancia no sólo de su vida familiar, sino también en el ámbito laboral y por extensión a la sociedad en general en la que viven. La cámara, que se detiene en fotos viejas, remitiría a un pasado más feliz, también evocado por el personaje de Lester. Las relaciones de los adultos quedan reducidas a pocas personas en el trabajo y a los vecinos próximos, entre los cuales se encuentran una pareja gay y los nuevos vecinos, una familia más disfuncional que la protagónica,

integrada por un matrimonio y un hijo, cuyos comportamientos son más estructurados, rígidos y decididamente bizarros.

El vacío de sus vidas es reflejado en algunas tomas, como en la escena que muestra a los personajes aislados aun cuando comparten la mesa en la cena o, en el trabajo, cuando se lo muestra empequeñecido a la hora de ser despedido. Lester está vencido, resignado, a los 42 años, "sólo soy un tipo ordinario que no tiene nada que perder" y todas esas frustraciones se traducen sobre todo en ensoñaciones eróticas, cuyas imágenes son de una gran belleza. Él no puede ocultar la atracción, casi incestuosa, hacia la compañera adolescente de su hija.

Las reflexiones interesantes provienen de los jóvenes. Las chicas sobre la sexualidad o el muchacho cuando habla sobre la belleza en la muerte. Ahí el tono de la película adquiere un vuelo poético acompañado por una fotografía que da rienda suelta a una expresión puramente estética.

El trabajo de opuestos en los personajes no garantiza en ninguno de ellos una vida mejor: la rigidez del vecino ex-militar y la manera despreocupada en que Lester decide tomar su vida luego de ser despedido, o las dos esposas en los extremos de la sociabilidad. La película es inteligente en la composición de los caracteres, aunque algunos sean muy estereotipados; es atrapante en sus diálogos, en su crítica hacia un sistema de vida que ya no conforma, en la banda musical que subraya los climas emocionales, en una fotografía muy cuidada y en cantidad de elementos sutiles que se develan en esta

búsqueda de la belleza, a pesar de una realidad que la refrena permanentemente.

En este panorama acotado de lo que fue la filmografía en la década del '90, podemos encontrar que varios de los ejes trabajados se convierten en líneas temáticas que continuarán desarrollándose después del 2000. Estos derroteros, muchas veces se revelarán en forma de nuevos géneros que van a adquirir su propia autonomía o, en el peor de los casos, convirtiéndose en repeticiones sostenidas.

De las películas analizadas, muchas se convirtieron en clásicos y algunos de estos films, continúan con una importante sobrevida gracias a las reiteradas emisiones por canales de cable.

Referencias

- Bardi, M. y Libonati, A. (2013). *La Audioimagen. Estética de Semánticas Múltiples*, Buenos Aires: Ricardo Vergara Ediciones.
- Hobsbsawm, E. (1995). *Historia del Siglo XX 1914- 1991*, Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- Jameson F. y Zizek, S. (1998). *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires. Editorial Paidòs
- Zunzunegui, S. (1994). *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Ediciones Càtedra

Filmografía citada

- Mentiras que matan* (1997). Barry Levinson, New Line Cinema.

The Truman Show (1998). Peter Weir, Scott Rudin Production.

Matrix (1999). Hnas. Wachowski, Warner Bros.

Gattaca (1997). Andrew Niccol, Columbia Picture.

JFK (1991). Oliver Stone, Warner Bros.

Un día de furia (1993). Joel Schumacher, Arcor Films.

Pulp Fiction (1994). Quentin Tarantino, A Band Apart, Jersey Films.

Thelma y Louise (1991). Ridley Scott, Pathè.

Filadelfia (1993). Jonathan Demme, Tristar Picture.

American beauty (1999). Sam Mendes, DreamWorks.

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

A HOME AWAY FROM HOME: RECONFIGURACIONES DE LA DIÁSPORA EN EL JUDAÍSMO RECONSTRUCCIONISTA

A HOME AWAY FROM HOME. RECONFIGURATIONS OF JEWISH DIASPORA ON RECONSTRUCTIONIST JUDAISM

Angélica María Giménez Ravanelli (angie_gimenez@live.com)
Universidad Nacional de Cuyo

Resumen

El Reconstruccionismo es una corriente minoritaria de judaísmo norteamericano que se originó en el seno de la línea conservadora del judaísmo para luego independizarse de esta. La figura más sobresaliente en su desarrollo es el rabino ruso-americano Mordecai Kaplan (1881–1983). Entre sus principales características se encuentran la idea del Judaísmo como civilización, la modernización de la tradición (incluyendo la igualdad de género y la integración de personas LGBTQ) y la adhesión al Sionismo. Es una corriente eminentemente americana que revaloriza a las comunidades diaspóricas en un mundo en el que la utopía del Estado Judío ha alcanzado su concreción.

Partiendo del libro más reconocido de Kaplan “Judaism as a Civilization: Toward a Reconstruction of American Jewish Life.” y haciendo un estudio de sus obras posteriores (sobre todo, aquellas posteriores a la creación del Estado de Israel en 1948), el presente trabajo también buscará rastrear las raíces propiamente americanas de este movimiento. A partir de esto, intentaremos rastrear las nuevas formas y roles otorgados a la Diáspora, entendiendo como “Diáspora Judía” al proceso iniciado con la destrucción del Segundo Templo por los romanos en el 70 d.C., caracterizado por la dispersión del pueblo judío por el mundo, separados de su patria ancestral, la Tierra de Israel.

Palabras clave: Judaísmo – Reconstruccionismo – Sionismo – Historia de religión

Abstract

Reconstructionism is a minor branch of American Judaism, born within the conservative movement but independent from this. The most important figure on its development is the Russian-American rabbi Mordecai Kaplan (1881–1983). Among the most important traits of Reconstructionist Judaism we can find the idea of Judaism as civilization, the modernization of Jewish traditions (including gender equality and integration of LGBTQ community) and its commitment to Zionist ideals. It is an almost exclusively American form of Judaism that places great value on diasporic communities, even in a world where the State of Israel is a reality.

Taking as starting point Kaplan’s most important book, “Judaism as a Civilization: Toward a Reconstruction of American Jewish Life.”, and taking into account his later works (especially those following the establishment of Israel in 1948), this paper attempts to search the most precisely American roots of Reconstructionist Judaism. From this, we try to find the new place and roles it confers to Diaspora, the process started after the Second Temple destruction by the romans in 70 aD., in which the Jewish people was scattered around the globe, away from its ancestral homeland, the Land of Israel.

Key words: Judaism – Reconstionist Judaism – Zionism – Religion history

En 1934, el rabino Mordecai Kaplan publicó su libro *Judaism as Civilization*, en el cual proponía cambiar el foco de la experiencia judía de lo religioso a lo cultural. Afirmaba que

el Judaísmo era una “*accumulation of knowledge, skills, tools, arts, literatures, laws,*

*religions and philosophies*¹ (Kaplan, 1957, p. 45). Como veremos más adelante, su posición se hallaba fuertemente cimentada en su experiencia como judío norteamericano, y en su visión particular de los Estados Unidos. Este será el punto de partida del siguiente trabajo.

Comenzaremos con un breve repaso de las ideas más significativas de Kaplan en este aspecto, para después abocarnos a una somera descripción del movimiento al que dio origen y ayudó a construir, basándonos en sus puntos fundamentales. Finalmente, abordaremos uno de los elementos más innovadores de la filosofía reconstruccionista, que es el lugar otorgado a la Diáspora.

El Reconstruccionismo

La filosofía reconstruccionista, en palabras de la congregación Tzedek V'Shalom está:

*built upon the definition of Judaism as an evolving religious civilization--- encompassing religion, nationality, values, and culture. In this sense, Jews are a people---defined in terms of belonging versus believing, unified yet diverse, inspired by the past yet embedded in the present. (Manas, 2009, p.5)*²

Esta búsqueda por una forma más secular de Judaísmo es producto de la experiencia eminentemente americana de Kaplan. Nacido en Lituania en 1881 y emigrado a los Estados Unidos ocho años más tarde, transitó su

formación, tanto secular como judaica, en prestigiosas instituciones de la ciudad de New York. Cursó estudios en educación, filosofía y sociología en la Universidad de Columbia, obteniendo un Master y un PhD. Paralelamente fue ordenado como rabino por el *Jewish Theological Seminary* de New York, uno de los principales centros de estudio de la rama Conservadora del Judaísmo. Proveniente de una familia ortodoxa, sus primeros años de rabinato los ejerció en sinagogas de esa denominación, dentro de la cual ayudó a crear el *Young Israel Movement of Modern Orthodox Judaism* (Movimiento Joven Israel de Judaísmo Ortodoxo Moderno). Su visión del judaísmo pronto lo llevó a abandonar la ortodoxia en busca de nuevas prácticas que le fueran más afines, y en esa línea es que participó de la creación de la *Society for the Advancement of Judaism*. (Sociedad por el Avance del Judaísmo).

Como podemos apreciar de estos breves datos biográficos, la experiencia judía de Kaplan es más cercana al estudio de las artes liberales en la Norteamérica democrática que al misticismo y la ortodoxia de los *ghettos* de Europa Oriental de dónde provenía su familia. Su pasión por el espíritu democrático de Estados Unidos es uno de los elementos principales de su ideario. Afirmaba que el mantenimiento de las raíces y civilización judías no era un impedimento para su compromiso cívico, sino que, aún más, la libre

¹ “acumulación de conocimientos, habilidades, herramientas, artes, literaturas, leyes, religiones y filosofías” (Todas las traducciones son propias).

² “... construida sobre la definición del Judaísmo como una civilización religiosa en evolución –

abarcando religión, nacionalidad, valores y cultura. En este sentido, los judíos son un pueblo, definido en términos de pertenencia contra creencia, unificado pero a la vez diverso, inspirado por el pasado pero aun así incrustado en el presente.

existencia de numerosas civilizaciones dentro de una misma nación reforzaba los ideales democráticos, alejando a dicha nación de la posibilidad de un futuro totalitario:

Any concept of nationalism which demands that Jews break with their past and commit spiritual suicide by repudiating a three-thousand-year-old tradition and ancestry, undoubtedly harbors dangers for people other than the Jews. (Wenger, 2006, p. 58)³

Para Kaplan Estados Unidos no podía cumplir con su ideal democrático si su sociedad impedía o rechazaba la concreción de otras civilizaciones en su seno, como el caso de la judía.

Una de las más claras expresiones del espíritu estadounidense de la filosofía de Kaplan es la antología que él mismo editó en 1951, titulada "*The Faith of America*", en la cual se acumulaban rezos, cantos y lecturas para distintas festividades patrióticas, como los días de homenaje a Lincoln y a Washington, el 4 de julio, Thanksgiving, el día de la Bandera, etc. En este libro, Kaplan combinaba textos de Emerson y Whitman con pasajes del *Sidur* (libro de oraciones) reconstruccionista y pasajes de obras y discursos de Lincoln o Roosevelt. Así como festividades de la tradición judía son utilizadas para celebrar valores universales más allá del contenido religioso (como es el caso de la libertad en *Pesaj* o la autodefensa en *Januca*), le otorgaba a las celebraciones patrias el mismo tipo de significado. En ese sentido,

identificaba el *Columbus Day* con la exaltación de los ideales propios del Nuevo Mundo contra el Viejo, o el Labor Day con la importancia del trabajo al momento de la construcción de una nueva realidad, a la vez que la necesidad de terminar con la pobreza y la explotación.

Si bien el carácter eminentemente americano (y casi exclusivamente estadounidense) del movimiento reconstruccionista es sin duda un elemento muy importante –y sobre todo a los efectos de estudiar el rol que otorga a la Diáspora en el judaísmo post1948- hay otros puntos que son fundamentales a la hora de caracterizar la filosofía Reconstruccionista. Algunos de ellos son:

- El concepto de "judaísmo por elección". Se busca romper con la participación impuesta, las ceremonias vacías y el alejamiento progresivo que estas llevan consigo. El objetivo es que aquellos que participen de la comunidad lo hagan atraídos por un sentimiento de pertenencia y un sincero interés por la riqueza de la experiencia judía, sea desde lo religioso, lo cultural, lo filosófico, etc.

- El rol fundamental otorgado a la comunidad. Si bien esta es una característica del judaísmo en general, las corrientes reconstruccionistas basan su vida religiosa y cultural en la comunidad, que es organizada en forma democrática y pluralista. Este elemento puede rastrearse hasta los inicios del movimiento, en el mismo Kaplan, quien le

³ "Cualquier concepto de nacionalismo que demande que los judíos rompan con su pasado y cometan un suicidio espiritual al repudiar una

tradición de 300 años. Indudablemente representa un peligro para la gente más allá de los judíos"

daba a la democracia el lugar de valor supremo.

- Igualitarismo. Las comunidades reconstruccionistas se caracterizan por ser abiertas a la participación de personas de identidad LGBTQ, feministas, ecologistas, etc. Los libros de plegarias y los textos ceremoniales han sido editados en busca de un lenguaje no sexista y que permita mayor inclusión (como es el caso de la ceremonia matrimonial). En esta línea, es importante mencionar que es dentro del Reconstruccionismo que surge la ceremonia de *bat mitzvah*, es decir, el ritual *coming of age* femenino. El primer *bat mitzvah* celebrado alguna vez fue el de la propia hija de Kaplan, Judith, que leyó la Torá frente a su comunidad en 1922. A partir de entonces, casi todas las corrientes del judaísmo, a excepción de unas pocas dentro del espectro ortodoxo, han incorporado esta práctica de forma común en las niñas de 12 años.

- Los conceptos de *tzedakah* y *Tikkun Olam*. *Tzedakah* es tradicionalmente traducido como “caridad”, pero conlleva la idea de justicia social en su núcleo. Propone ayudar al necesitado sin ponerlo en el lugar de tener que pedir limosna para ganar su alimento, buscando mantener su dignidad. Por otro lado, *Tikkun Olam* se traduce como “reparar el mundo” y se identifica con llevar a cabo acciones dirigidas a dejar una contribución en el mundo,

- Flexibilidad. “*The past has a vote, but not a veto.*”⁴ es una frase del mismo Kaplan que engloba la postura del reconstruccionismo hacia la tradición. Esta debe ser honrada y tomada en cuenta, pero a su vez es posible hacer concesiones o flexibilizar algunos puntos para lograr una relación más legítima y honesta. Algunos ejemplos son las formas de observancia del *Kashrut* y el descanso sabático.

- Sionismo. Cuando Kaplan editó el primero de sus libros sobre los que iría conformándose la filosofía reconstruccionista, el Estado Judío era una utopía que no parecía tener fecha de concreción. Faltaban aún cinco años para el comienzo de la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto y quince para la Declaración de Independencia del Estado de Israel en mayo de 1948. Sin embargo, en Palestina el movimiento sionista crecía y se organizaba desde la llegada de la primera *aliá*⁵ entre 1882 y 1903. En sus escritos previos a 1948 es clara su postura en el tema: la construcción de un hogar nacional judío es una tarea de imperiosa necesidad. Esto es un punto de diferenciación con una gran parte de la judería estadounidense (y de algunas partes de Europa también) que consideraba que la asimilación había resultado un proceso muy efectivo y que el antisemitismo era una práctica que no tenía lugar en el mundo Occidental. Tal como Theodore Herzl había descubierto no muchos años antes con el affaire Dreyfus, los hechos terminarían por

⁴ “El pasado tiene voto pero no veto”

⁵ “Literalmente: “ascenso”. Designa el retorno a Eretz Israel.” (Sternhell, 2013: 535)

probar lo contrario. La importancia del Estado sigue teniendo un peso importante en el judaísmo Recontruccionista, pero con el agregado del valor que le otorgan a la Diáspora.

Diáspora

En un volumen publicado en 1955 bajo el nombre de "A New Zionism", Kaplan hace su aporte sobre el camino que consideraba que debía tomar el judaísmo norteamericano (y con él, el judaísmo diaspórico en su totalidad) siete años después de la concreción del hogar Nacional Judío en Eretz Israel.

En una controversia con el líder indiscutido del sionismo, el entonces Primer ministro israelí David Ben Gurión, Kaplan afirmaba que el Sionismo no tenía que desaparecer tras la constitución del Estado israelí. Argumentaba que, si bien su objetivo principal había sido alcanzar la estatalidad, había también operado como un elemento para la renovación del judaísmo en Occidente. Lo unía así a la historia de los movimientos políticos, sociales y culturales que previamente habían despertado el interés y compromiso de los judíos en Europa, como los movimientos nacionales, la Ilustración y el socialismo político. Sin embargo, llamaba la atención sobre el poder disgregador que los mismos procesos habían significado para la civilización judía y los peligros que entrañaba la idea limitar los reclamos del sionismo a la esfera de la estatalidad.

Afirmaba que el rol que debía cumplir el Sionismo post 1948 era el de revitalizar la idea de vida judía en su sentido más amplio y recrear un judaísmo que fuera capaz de acomodarse al mundo moderno, y es en este punto en el que hace su reflexión sobre el rol del judaísmo Diaspórico. En el libro mencionado afirma que el movimiento nacional sionista era *"the remaking of the Jewish People through the remaking of its land,"*⁶ , por lo que debía, *"to develop in the Diaspora, to the maximum degree, the creative potentialities of Jewish life, culture and religion."*⁷ (Sarna, 1998, p. 41).

El rol del Estado de Israel es fundamental para la concreción de sus ideales en el mundo moderno, caracterizado por el Estado como elemento político por antonomasia. Israel es el manto político que permite la existencia de la civilización judía sin caer en la asimilación total por las culturas mayoritarias del resto de los países, pero su diálogo con la Diáspora debe ser horizontal y caracterizado por una retroalimentación.

Conclusión

El cambio que supone la nueva perspectiva propuesta por Kaplan viene a buscar una nueva forma de conciliar la identidad judía con las identidades nacionales propias de la Diáspora. Esto permitiría una experiencia multicultural que superara el hermetismo cultural de ciertas comunidades, sobretodo de Europa Central, a la vez que la excesiva

⁶ "la recreación del pueblo judío a través de la recreación de su tierra"

⁷ "desarrollar en la Diáspora, al máximo nivel, las potencialidades creativas de la vida, cultura y religión judías"

asimilación que se observaba en las grandes ciudades europeas y norteamericanas. Con el surgimiento del fascismo y la amenaza nazi en el horizonte, el judaísmo Recontruccionista no perdía de vista el objetivo sionista, pero a la vez mantenía la esperanza de la posibilidad de una vida judía plena fuera de *Eretz Israel* (la tierra de Israel), buscando el lugar de los judío-americanos en el *American Dream*. Esto supuso una modernización de diversos aspectos de la tradición, la liturgia y hasta las creencias del judaísmo promulgado por Kaplan, pero con la intención de reflotar el sentimiento de pertenencia y compromiso con la cultura judaica. Queda abierta la posibilidad de seguir profundizando sobre el significado de esta búsqueda como una experiencia eminentemente norteamericana y americana, propia de un continente edificado sobre la multiculturalidad y la convivencia de nuevas y viejas tradiciones.

Referencias

- Kaplan, M. (1957). *Judaism as civilization. Toward a reconstruction of American-Jewish life*. Nueva York: Jewish Reconstructionist Foundation, Inc.
- Manas, J. (2009). "Reconstructionism A to Z". *comunidad Tzedek v'Shalom*. <http://tzedekvshalom.org/>. Fecha de acceso: 1 de octubre de 2018.
- Sarna, J. D. "The future of diaspora Zionism". *Gesher*, N° 43 (Winter 1997-1998), pp. 38-44. www.brandeis.edu. Fecha de acceso: 1 de octubre de 2018.
- Sternhell, Z. (2013). Los orígenes de Israel. Las raíces profundas de una realidad conflictiva. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Wenger, B. S. (2006). "Making American Civilization Jewish: Mordecai Kaplan's Civil Religion". *Jewish Social Studies. New Series*, Vol. 12, No. 2, Mordecai Kaplan's "Judaism as a Civilization": The Legacy of an American Idea (Winter), pp. 56-63. Disponible en www.jstor.org/stable/4467733. Fecha de acceso: 1 de octubre de 2018.

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

PENNY DREADFUL: ENTRE LOS MITOS Y EL TERROR

PENNY DREADFUL: BETWEEN MYTHS AND HORROR

Mónica Viviana Fanny Gruber (monicagruber@yahoo.com.ar)
Universidad de Buenos Aires – Universidad Tecnológica Nacional -
Universidad de Palermo

Resumen

Una de las mayores preocupaciones del mundo contemporáneo gira en torno al cuerpo. El hedonismo es una de las facetas constitutivas del mundo del consumo. Cuerpos perfectos, diferentes, posthumanos, se transforman en objetos simbólicos y nos interpelan.

Si en los años 50 el cine era el rey innegable del entretenimiento, en la era de la “pantalla global” (Lipovetsky y Serroy, 2009), las pantallas se ha multiplicado: cine, televisión, *tablets* y *smatphones*, producen y reproducen la realidad. Es así como los temas y géneros parecen diversificarse en la oferta serial. No es de extrañar, pues, la necesidad de ofrecer una renovación constante, por lo cual abreviar en el mito constituye, muchas veces, una posible solución. El presente trabajo se propone analizar los moldes míticos que atraviesan la serie televisiva: *Penny Dreadful* (2014-2016), creada por John Logan. Esta coproducción británico-estadounidense ha explorado el vampirismo, lo demoníaco, la licantropía, la vida artificial y la eterna juventud. ¿Por qué triunfa una serie de ficción cuyo entramado narrativo parece alejarse de nuestro presente? ¿No será que acaso la resemantización propuesta va en consonancia con nuestras actuales inquietudes: la violencia, la juventud, el sexo y el cuerpo? Intentaremos pues, reflexionar en esta dirección.

Palabras claves: ciencia ficción; mito; licantropía; vampirismo; vida artificial

Abstract

One of the contemporary world main concerns is set around the human body. Hedonism is one of the constitutive aspects of the consumption world. Perfect bodies, different bodies, post-human bodies turn into symbolic objects that question us. If in 1950's cinema was the unquestionable entertainment king, in the global screen era (Lipovetsky y Serroy, 2009), the screens have multiplied: cinema, television, tablets and smart phones produce and re-produce reality. This way, topics and genres seem to diversify in the media. It is not a surprise that in the need to offer a constant renovation, to revolve the myth becomes, on many occasions, a possible solution.

The present work intends to analyze the mythical patterns depicted on the television series “*Penny Dreadful*” (2014-2016), created by John Logan. This British-American coproduction explored vampirism, lycantropy, artificial life, eternal youth and the demonic. Why is it that a fictional series with a narrative framework that is far away from our present became a hit? Couldn't it be that the new semantics proposed by the show match our present concern: violence, youth, sex and body? We will try to reflect on these.

Key words: science fiction; myth; lycantropy; vampirism; artificial life

En los últimos años, como ciudadanos de un mundo global hipertecnificado, asistimos a cambios vertiginosos, producto del desarrollo de la tecnología y la informática. El juego de la oferta y la demanda preside todos nuestros consumos, incluidos aquellos que operan en

la esfera del entretenimiento. Es sabido que tanto las empresas de cable como las plataformas de transmisión de contenidos buscan satisfacer el voraz apetito de sus espectadores. De este modo, la producción de series se ha multiplicado de forma exponencial. Tenemos la sensación, pues, de

que todo es válido a la hora de ofrecer productos originales: programas de géneros diversos que, cuando agotan sus posibilidades mutan en novedosas -o no tanto- hibridaciones. Dos Guerras Mundiales sacudieron al planeta en el pasado siglo. El edificio de la razón se desmoronó ante los afanes imperialistas de oscuros líderes. Profundas heridas marcaron a fuego el destino de la humanidad. Allí donde el *logos* no pudo evitar la muerte y la ignominia, el mito se alzó como un camino alternativo. Intelectuales y artistas enarbolaron entonces esta bandera, proponiendo enfrentar al mundo a partir de una lógica *sui generis*. De este modo, se produjo un *revival del mythos* que ya no era considerado una etapa previa en la historia del pensamiento, sino revalorizado en su esencia. Las modernas teorías del *imaginaire*, que sirven de base epistemológica a exégesis en áreas diversas: psicología, antropología, sociología y filosofía, entre otros tantos campos del saber, dan cuenta de ello. Asimismo, el arte encamina sus pasos en aquella dirección. En busca de narraciones originales, las narraciones audiovisuales han abrevado -y abrevan- en los relatos míticos. La coproducción británica-estadounidense *Penny Dreadful*¹ (Logan, 2014-2016) basa su estructura narrativa en esta dirección con tres grandes protagonistas de la literatura universal: Frankenstein, Drácula y Dorian Gray; conjugados junto a oscuros monstruos,

conformando un universo inquietante y terrorífico. Se trata de veintisiete capítulos que integran tres temporadas nutridas de diversos mitos: vida artificial, vampirismo, licantropía, vida eterna y seres demoníacos. Dado que este trabajo forma parte de una investigación en proceso, nos centraremos en las tres creaciones del Dr. Frankenstein, puesto que nos permiten lucubrar acerca del mito de la vida artificial, entre otros.

Peligros y aventuras

La acción se ubica en la Londres victoriana del siglo XIX. A lo largo de la primera temporada el argumento gira en torno a la desaparición de Mina, la hija del explorador Sir Malcom Murray. Este cuenta con la ayuda invaluable de su sirviente Sembene, oriundo de África y de Vanessa Ives, la amiga de su retoño. Para emprender la tarea de búsqueda y rescate reclutarán a Ethan Chandler, un hábil pistolero norteamericano que esconde un oscuro secreto; y a Víctor Frankenstein, quien aportará sus saberes en el campo de la medicina. Se conforma de este modo una suerte de cofradía donde cada uno de los integrantes pondrá en juego sus saberes y habilidades para derrotar las fuerzas malignas responsables del secuestro. Una suerte de *katábasis*² los llevará al corazón mismo de las tinieblas para recorrer sitios ignotos de una Londres laberíntica. Nuevamente ambientada en Inglaterra, la segunda temporada pondrá

¹ Los penny dreadful (o penny blood), horrores de penique, estuvieron de moda entre los jóvenes de clase trabajadora en la Gran Bretaña victoriana. Constituían una literatura barata, de sencilla

lectura, escabrosa, sobrenatural y terrorífica. Ej.: Varney the Vampire y Sweedney Tood, the Demon Barber of Fleet Street.

² Descenso a los infiernos.

en evidencia que el verdadero objetivo de las fuerzas demoníacas es Vanessa y que el secuestro de su amiga, fue solo una forma de alcanzarla. El sombrío pasado de Ethan saldrá a la luz incorporándose de este modo el *topos* de la licantrópía. A este inesperado giro del relato se sumarán la brujería y lo sobrenatural, desplazados a los espacios rurales, es decir, en zonas liminares alejadas de la gran urbe. La tercera temporada alternará entre el territorio británico y el estadounidense. Será el momento del desarrollo de la figura del conde Drácula. Este buscará coronar a Vanessa como “la madre de todos los males” y, de concretarse esto, se produciría el fin del mundo tal como lo conocemos ya que el Apocalipsis sería inevitable. Muchas de las respuestas se hallarán en suelo estadounidense, donde las leyendas de las tribus del país del norte resultarán vitales para sellar el destino de los protagonistas. Recientemente *Showtime*, la distribuidora de televisión *premium*, ha lanzado el tráiler de la cuarta temporada que saldrá al aire en mayo de 2019.

Jugando a ser Dios

La serie de Logan desarrolla determinados aspectos trasvasados de la novela de Mary Shelley ya que, paralelamente a la búsqueda del grupo, el doctor Víctor Frankenstein está obsesionado por los secretos de la vida y de la muerte. De sus experimentos nacerá una progenie de vida artificial. Dicha labor guiará

sus pasos y sellará su destino. Tal como la autora inglesa concibió en 1818, el científico jugará a ser Dios y su acto de *hybris* tendrá consecuencias trágicas.

La primera de las criaturas³ a las que Víctor da vida es un ser noble, ingenuo y bondadoso. Viene al mundo durante una noche lluviosa, en el tenebroso y oculto laboratorio del científico. En el plano visual, la alternancia de planos generales y planos detalles, así como la abrupta interrupción del suministro de energía y la iluminación, producto de la tormenta eléctrica que se abate sobre el lugar, crearán el marco sobrenatural -caro a los relatos victorianos- adecuado para el nacimiento. Asustadizo y muy temeroso, esta suerte de Adán presenta características semejantes a las de un niño pequeño: obediente a su padre, lo espera cuando el doctor Frankenstein debe irse, pero llora temeroso ante el momentáneo abandono. A diferencia de la novela, aquí tendrá un nombre: Víctor le propone que sea él quien lo elija, ya que: “- William Shakespeare tiene todas las respuestas”. Como un dadaísta *avant la letre* el creador gira las páginas de la obra del dramaturgo inglés y su pupilo, al azar, posa su dedo sobre un nombre: Proteus⁴ .

Los encuentros interpersonales se multiplican. Son prolíficos, el ser aprende con rapidez y tiene afección por el conocimiento. Presenta algunas cicatrices en su cabeza, que cubrirá con una gorra para salir con su hacedor a conocer el mundo exterior. Estas secuencias

³ Nótese que utilizamos el sustantivo criatura ya que ha sido creado.

⁴ A la sazón es el nombre de uno de los protagonistas de *Dos hidalgos de Verona* de William Shakespeare.

están atravesadas por una gran ternura y el aprendiz recuperará fragmentos de recuerdos de su vida anterior: ha sido marinero, probablemente de un barco ballenero y recuerda el nombre de una mujer Doren, a quien despidió en el puerto. Al recordar esto, interroga a Víctor: “- ¿Qué soy yo?”. La pregunta quedará flotando en el aire sin respuesta. Nótese que Proteus no preguntó *quién* sino *qué*. La criatura intuye que su naturaleza difiere del resto de los seres humanos. Del mismo modo, cuando posteriormente John Claire -la otra criatura- le narre a Víctor qué sucedió luego de que lo abandonase al nacer, afirmará: “En mi mente no había duda que yo era un animal. ¿Cómo podría haber duda? ¿Cómo podría sobrevivir con ese semblante?”

La existencia de Proteus será efímera, ya que una noche su cuerpo parecerá estallar para nuestra sorpresa, al tiempo que una criatura monstruosa brotará de su interior, exclamando: “Tu primogénito ha regresado, Padre”. Se tratará de la primera creación a la que el científico le dio vida en el pasado. La sangre salpicará por completo a Víctor quien, arrodillado sosteniendo el cuerpo inerte de su amado hijo, compondrá visualmente la imagen de una Piedad, en la que ocupa el sitio reservado a la Virgen. Al reclamarle al culpable por su muerte, un primer plano nos devuelve la imagen del doctor transido por el dolor, al tiempo que las salpicaduras en el rostro ruedan como lágrimas de sangre.

El ser responsable de la muerte de Proteus, de notoria fealdad, le narrará qué fue de su vida cuando su padre abjurase de su obra:

“Nací en agonía pura y llena de horror”, al tiempo que un plano escorzado, en picado, nos muestra su cara mirando hacia arriba, ensangrentado y gritando. El relato de su nacimiento y abandono contrasta a claras luces al de Proteus, quien, si bien había nacido una noche tormentosa, lo hizo prácticamente en silencio y sin presencia de sangre. Aquí, los elementos sonoros (gritos y truenos) y visuales (alternancia de iluminación y oscuridad, sangre en la camilla y bañando al personaje), contribuyen a exacerbar el dolor y lo traumático del alumbramiento. Consciente del contexto, afirmará con absoluta lucidez: “No soy la creación del antiguo mundo pastoril. Yo soy la modernidad personificada. ¿No sabías que eso has creado? La Edad Moderna. [...] Somos hombres de iones y mecanización, ahora. Somos motores de vapor y turbinas”.

El monstruoso ser hallará trabajo como encargado del escenario y la maquinaria en las bambalinas del teatro Gran Guignol, allí descubrirá la magia del tablado y la bondad del dueño del lugar, recuperando algo de la humanidad que anida en lo profundo de su ser. Han sido el rechazo y el abandono de su padre circunstancias por las que sacó fuera de sí lo peor de su esencia. Nunca más certera la creencia de Rousseau que el hombre se hace en función de su entorno. El dueño del teatro le adjudicará un *nombre artístico*: lo llamará

Calibán.⁵ Él afirma: “¿Podría haber lugar más apropiado para mí? Noche tras noche, los actores morían terriblemente y al día siguiente volvían a la vida para la próxima obra. Eran inmortales, como yo. Criaturas de resurrección perpetua”. Como en *El fantasma de la Ópera* de Gastón Leroux, una hermosa joven cautivará el corazón de Calibán. Pero un nuevo revés por parte de los seres humanos, producto de la insidia y el rechazo de su fealdad le costará el puesto de trabajo y servirá para exacerbar, aún más, su odio irracional hacia su creador. Tal como sucede en la novela de Mary Shelley, esta suerte de Ángel caído vendrá a exigirle a su Hacedor la creación de una compañera: “Tú me harás una compañera inmortal. Una mujer, igual a mí. Que dure para siempre”. Grotesco, fuerte, muy inteligente y con una marcada malicia inicial, extorsionará por todos los medios a Víctor para que le construya una Eva, amenazándolo: “Y lo harás, o mataré a todos tus seres queridos. Y hará de tu día más brillante, tu noche más oscura”. Con el tiempo, esta criatura recuperará su memoria de la vida pasada, así como también su nombre: John Clare. Sólo que, en el momento de hacerlo, su vida se habrá torcido hacia oscuros derroteros y pérdidas personales.

Por otro lado, Ethan ha trabado relación con Brona Croft: una prostituta enferma de tuberculosis. Pese a todo, el amor no será suficiente para sustraerla de manos de la muerte. De este modo, Víctor hallará la

materia prima necesaria; trayendo nuevamente a la vida otra integrante de la progenie artificial, solo que esta vez, será una fémina.

Refiere Grimal (1997) en una de las versiones del mito que Pigmalión, rey de Chipre, había permanecido soltero. En el Libro X de *Metamorfosis*, Ovidio narra que el joven: “...esculpió felizmente con maravillosa habilidad un marfil blanco como la nieve y le dio una forma de mujer imposible de encontrar al natural, y concibió un gran amor por su obra”. (2012, p.181: 245-250). Pigmalión se enamoró de su creación: la ataviaba con ropas y joyas que utilizaban las doncellas, le hacía regalos, la acostaba a su lado y la besaba como si fuese una joven real. Al parecer, durante una festividad dedicada a la diosa Venus, rogó por una novia similar a la estatua: “Si los dioses podéis conceder todo, deseo que mi esposa sea” (no se atrevió a decir “la joven de marfil”) “semejante a la de marfil”. (Ovidio, p. 182: 274-276). Venus, que comprendió inmediatamente su deseo, hizo brillar la llama como señal. Al volver a su hogar el joven besó en la boca a la estatua y le pareció que sus labios estaban tibios. Al aproximar sus manos al cuerpo: “se ablanda el marfil al tocarlo y, despojándose de su dureza, se hunde y cede a los dedos”. (Ovidio, p. 182: 284-285). Ante su sorpresa la estatua ha cobrado vida. El rey, sorprendido, acaricia y besa a la pudorosa joven; responsable de lo sucedido, será la

⁵ Calibán es el ser salvaje y primitivo, esclavo de Próspero en *La tempestad* de William Shakespeare.

mismísima diosa quien apadrine la boda de la feliz pareja. Fernández Corte y Cantó Llorca explican que, en el imaginario antiguo, en especial en el ovidiano, las obras de arte (esculturas, pinturas, etc.) eran consideradas hijas del artista por lo que advierten una nota incestuosa en el mito.

Como Pigmalión, el joven científico crea su propia Galatea. Pero, si bien en un principio responde ello a la solicitud de Calibán, caerá profundamente enamorado de Lily (el nuevo nombre de esta Brona *rediviva*); quien terminará rompiendo su corazón. Con el tiempo, la joven sacará lo peor de sí al aliarse a Dorian Gray, quien fue su circunstancial *empleador* y amante en su anterior vida.

No podemos dejar de mencionar pues, otro de los nombres con los que nos es factible relacionar a este personaje: Lilith. Este mito nos dirige hacia la tradición judía; sin embargo, no existe mención alguna en las Sagradas Escrituras. Aparentemente, esta mujer habría sido la primera esposa de Adán y, voluntariamente, habría abandonado el Paraíso para unirse a Satán. La leyenda la revela como un ser demoníaco. A lo largo de los capítulos de la serie, el personaje de Lily traza un arco de desarrollo a través del cual revela su maldad y llega a liderar una rebelión de prostitutas que asesinan a quienes las han corrompido y humillado.

Los actos cometidos por Lily nos permiten religarla con otro ser de la mitología clásica: Pandora. Entre los castigos contemplados para el titán Prometeo, quien a la sazón había robado el fuego de los dioses para ofrendárselo a los hombres, fue condenado

por Zeus a un sufrimiento eterno: un águila roía su hígado y éste se regeneraba constantemente. Para castigar a los hombres fue creada Pandora, tal como relata Hesíodo (2000, pp. 65-67). La mujer, ofrendada por los dioses a su hermano Epimeteo, desoyendo las advertencias liberó todos los males en la tierra al abrir la caja que los encerraba; quedando en el fondo de la misma solo la esperanza. Además, el poeta señala que de ella descende la tribu de las mujeres. ¿No podríamos pensar que detrás de la inmortal creatura se oculta al tiempo, una Pandora *rediviva*?

Para seguir meditando

Si bien la novela de Shelley concibe a Víctor y su creatura como opuestos pero complementarios, esto se pone en evidencia en boca del monstruo cuando afirma: “debía ser tu Adán; pero soy más bien, el ángel caído...” (2006, p. 109). Adán y Satán. Dos caras de la misma moneda de la que, en la serie de televisión, algunas de las cualidades y características se hallan repartidas en las creaciones. De este modo, Proteus encarna definitivamente todo lo positivo, lo armónico; John Clare/Calibán se maneja en un terreno gris: capaz de pensamientos elevados acerca de la vida que se ponen de manifiesto en los diálogos con Vanessa, con quien traba una especie de amistad; y Lily, que reúne todas las características negativas. Solo queremos agregar que ella, habiendo recuperado la memoria de su pasada vida y asumiéndose responsable por la muerte de su hija, se aferra al dolor como sostén único al cual no está

dispuesta a renunciar. Se suman a dicha dolencia humillantes circunstancias ligadas a la prostitución, que la llevarán a liderar la sangrienta venganza de las mujeres desclazadas y prostituídas que reúne en casa de Dorian Gray. La reivindicación de sus derechos sobrevuela indudablemente el camino que han elegido.

Sarti (2012) en su trabajo sobre el Autómata, al analizar *Frankenstein*, nos indica que, en este caso:

El mito se conforma sobre la base de dos ideas relacionadas y bastante evidentes: en primer lugar, la de la irresponsabilidad de la ciencia, que no puede hacerse cargo de su propia creación; en segundo lugar, y como resultado de este primer problema, la creación científica que destruye a su creador y que se plantea como una amenaza para toda la humanidad. (p. 67).

Tal como señalamos antes, la serie creada por Logan abreva en diversos mitos, intertextualidades y citas, para construir un entramado narrativo original. Los mitos han sido resemantizados y los personajes provenientes de diversos universos narrativos aparecen combinados.

Con respecto a los autómatas *creados a retazos* (Sarti, 2012), con manos sacrílegas, por este científico que jugaba a ser Dios, encarna la idea literaria desarrollada en la creación de Mary Shelley. Cabría preguntarse el por qué de su vigencia y reactualización.

Sarti sostiene que:

Mientras que la figura del autómata representó, durante la primera mitad del siglo XX, una metáfora desde donde pensar lo humano en la tensión entre valor y

disvalor, pero haciendo centro en lo humano como premisa, en la segunda mitad del siglo esta centralidad de lo antropomorfo parece hacer crisis. (2012, p. 65).

Fernández Valentí y Navarro nos recuerdan la fascinación que habían sentido los románticos por la mitología griega en la cual vieron “un preludio, una intuición, un espasmo que anunciaba un terrible alarido” (2000, p. 70) y agregan:

El doctor Frankenstein y su Criatura se funden en sacrílega comunión de almas enfrentadas pero complementarias, recogiendo la esencia del mito prometeico en sus más turbios matices, ya que el joven sabio se convierte en Demiurgo, al poseer ciencias y habilidades que le equiparan a los dioses: Frankenstein también es capaz de crear vida. Sin embargo, el Monstruo carga con la culpa de su Creador, siendo la principal víctima de su osadía y crueldad, de su arrogancia e insensatez: la fealdad, la soledad, la desoladora falta de amistad, de amor, devienen en un suplicio sin fin tan aterrador como el voraz buitres que devoraba las entrañas del Titán encadenado al Cáucaso. [...] Aunque el Monstruo, tan orgulloso y temerario como su Hacedor, se erige en juez y verdugo de una justicia que dista mucho de ser divina. (2000, pp. 70-71).

Tumores, pústulas, prótesis, malformaciones provocadas, manipulación genética y cirugía extrema, son algunos de los componentes de lo que algunos teóricos han dado en denominar la *nueva carne*, es decir, las nuevas prácticas y formas que definen un cuerpo que roza el límite de lo monstruoso. ¿Humano? ¿Posthumano? ¿No se trata acaso de temores de viejo cuño que se hacen

presentes en un momento de crisis? Es por ello que lo ético, lo moral y lo religioso que yacen indudablemente en la novela de la autora inglesa, cobran nuevamente un soplo de vitalidad desde la pantalla televisiva para interrogarnos en el presente, cuando nuestra inquietud se traslada a los nuevos cuerpos, a las nuevas prácticas corporales, a las nuevas imágenes que marcan un cambio o quizás una mutación...

Ficha técnica

“Penny Dreadful”. Creador: John Logan (2014-2016). Reino Unido – Irlanda – USA: Showtime, Neal Steet Productions, Desert Wolf Productions, 2014. (Terror. Fantástico color, 3 Temporadas: 27 episodios de 52 m.) Guion: John Logan, Andrew Hinderaker, Krysty Wilson-Cairns. Con: Eva Green, Josh Hartnett, Timothy Dalton, Harry Treadaway, Rory Kinnear, Billie Piper, Reeve Carney.

Referencias

- Fernández Valentí, T. y Navarro, A. J. (2000). *Frankenstein. El mito de la vida artificial*. Madrid: Nuer.
- Grimal, P. (1997). *Diccionario de mitología griega y romana* Bs. As.: Paidós.
- Hesíodo. (2000). *Obras y Fragmentos*, trad. Pérez Jiménez, A. y Martínez Díez, A. Barcelona: Gredós.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- Ovidio Nasón, P. (2012). *Metamorfosis. Libros VI – X.*, trad. Fernández Corte, J. C. y Cantó Llorca, J. Madrid: Gredós.

Sarti, G. (2012). *Autómata. El mito de la vida artificial en la literatura y el cine*. Bs. As.: Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Shelley, M. W. (2006). *Frankenstein o el Prometeo moderno*, trad. Ledesma, J. Bs. As.: Coluhue.

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

COMETAS EN EL CIELO, KHALED HOSSEINI: LOS DESAFÍOS DE SU ADAPTACIÓN AL CINE

THE KITE RUNNER, BY KHALED HOSSEINI: THE CHALLENGES OF ITS FILM ADAPTATION

Silvana Irusta (irsteaching@gmail.com)
Universidad Nacional de Río Cuarto

Resumen

Este trabajo explora el proceso de adaptación y de recepción de la película “Cometas en el Cielo” (2007) basada en la novela del mismo nombre (2003) escrita por el afgano-americano Khaled Hosseini. Primero, en cuanto a la producción, se analiza el desafío que presenta la adaptación a la pantalla por el tipo de narrador que la novela posee. En cuanto a la recepción, se estudian las reacciones de diferentes audiencias hacia las escenas que muestran los hechos más traumáticos en la película en particular. Finalmente, un enfoque cultural es utilizado para discutir si tanto Hosseini como la productora *Paramount* son voces legítimas para tratar las tensiones étnicas en Afganistan y mostrar violencia sexual explícita entre niños afganos pertenecientes a diferentes grupos étnicos en conflicto dentro de Afganistán.

Palabras claves: Hosseini - adaptación; recepción; transculturalidad

Abstract

This paper first explores the process of adaptation and the process of reception of the 2007 film version based on the novel *The Kite Runner* (2003) written by the Afgan-American Khaled Hosseini. First, as regards the process of production, this analysis studies the difficulties in adapting the novel’s point of view to the screen. Regarding the process of reception, this paper explores the reactions of the different audiences to the presentation of traumatic events in the film in particular. Finally, a cultural approach serves to discuss whether Hosseini and Paramount pictures are legitimate voices to deal with Afghan ethnic tensions and to show explicit sexual violence against a member of different ethnic groups in Afganistán.

Key words: Hosseini; adaptation; reception; transculturalism

Este trabajo explora el proceso de adaptación y de recepción de la película *Cometas en el Cielo* (2007), basada en la novela homónima (2003, del escritor afgano-americano Khaled Hosseini. Primero, en cuanto a la producción, este trabajo analiza el desafío que presenta la adaptación de la novela a la pantalla debido al tipo de narrador que el texto posee (primera persona protagonista). En cuanto a la recepción, se analizan las reacciones de diferentes audiencias hacia las escenas que muestran los hechos más traumáticos de la

novela y se discute si tanto Hosseini como la productora *Paramount* son voces legítimas para tratar las tensiones étnicas en Afganistán y mostrar violencia sexual explícita entre niños afganos pertenecientes a diferentes grupos étnicos en conflicto dentro de Afganistán.

En cuanto al proceso de adaptación al cine, la novela *Cometas en el Cielo* pertenece a la categoría que Linda Hutcheon (2006) describiría como “un texto de fácil adaptación” (p.15; mi traducción) ya que la novela posee un argumento completamente lineal solo

recurriendo al flashback del inicio. Sin embargo, uno de los desafíos más importantes que presenta la adaptación al cine es el narrador protagonista que posee una enorme complejidad psíquica y además logra una especial cercanía y empatía con el lector. En relación a este punto en *A Theory of Adaptation* (2006), Linda Hutcheon analiza algunos clichés que surgen frente a la posibilidad de adaptar fielmente un texto literario al cine. Uno de ellos dice que “la interioridad pertenece al terreno narrativo; y la exterioridad se aborda mejor al mostrar, especialmente en los modos interactivos” (Hutcheon, 2006, p.56). En este trabajo la veracidad de esta premisa es analizada a través de la exploración de técnicas fílmicas usadas para transmitir la complejidad psicológica del personaje de la novela a la pantalla y se estudia hasta qué punto la película logra generar un vínculo cercano entre el espectador y el protagonista.

En segunda instancia este trabajo también explora las diferentes reacciones hacia la película por parte de críticos, audiencia y el mismo Hosseini, teniendo en cuenta que en el acto de leer y (por qué no) de mirar, la audiencia “construye significado basado en su entorno cultural y en sus experiencias” (Iser como se citó en Selden et al, 2005, p.56) y se involucra en “una relación dialéctica” con el texto. A través de esta relación dialéctica se genera finalmente un significado que no es el procurado (*intended meaning*) por el autor, sino que es “negociado” entre el texto fílmico y la audiencia. Por este motivo en este trabajo se analiza el proceso de recepción de la

película por parte de diversas audiencias y luego es comparado con el de la novela misma. En particular, el análisis se centra en las violentas escenas protagonizadas por niños afganos, que la productora Paramount decidió mostrar explícitamente en el film. Esta decisión de la productora generó conflicto inclusive antes del estreno de la película y abrió un debate ético en cuanto a la misma que será retomado en el desarrollo de este trabajo.

La adaptación de Cometas en el Cielo: el desafío que presenta la voz narrativa

Ciertamente, en el caso de la novela, uno de los mayores desafíos de la adaptación al cine se presenta en la transposición de la voz del narrador (primera persona protagonista) a la pantalla. En cuanto a este proceso, en su abordaje crítico a la adaptación de la literatura al cine Mary Snyder (2011) estudia

cómo la misma técnica puede ser usada tanto en el texto como en la película para generar el mismo efecto o, en contraste, cómo diferentes técnicas en cada medio pueden buscar producir el mismo efecto en la audiencia. (p.252)

El cine, por ejemplo, posee gran variedad de técnicas como el uso de la cámara, la edición y el sonido, que sirvieron en la adaptación de esta novela al cine, para generar el efecto de intimidad y empatía con el protagonista. Las primeras escenas de la película muestran a Amir junto a su esposa en California en el presente, que corresponde al año 2001. La toma lo enfoca a Amir en el parque junto a varios niños que juegan con sus cometas,

pero Amir permanece distante, con su mirada perdida en el horizonte. La siguiente escena capta el momento en que Amir recibe copias de su primera novela y luego la llamada telefónica de Rahim Khan, amigo de su padre, que desde Afganistán (y con su voz en off) convence a Amir de la necesidad imperiosa de retornar a Afganistán. En todas estas tomas los planos de Amir lo muestran con la cabeza inclinada, la mirada esquiva y triste y así transmiten un estado de permanente melancolía (ver figuras 1, 2, 3, 4). Estos primeros planos del personaje evidencian que Amir no puede disfrutar plenamente de un evento feliz, como es la publicación de su ópera prima. A través de estos primeros planos al comienzo de la película, el director permite que el espectador comprenda que algo trauma profundamente al personaje: “la habilidad en los primeros planos ofrece el microdrama del rostro humano”. Bluestone (cito en Hutcheon, 2006, p.53). Además, la película busca transmitir el trauma que violentos hechos del pasado han provocado en Amir a través de un salto de escena (*jump-cut*) que se produce unos segundos más tarde y que lleva al espectador a la ciudad de Kabul 26 años atrás: un primer plano de dos cometas volando en el cielo azul, dos niños amigos y paisajes panorámicos de Afganistán de fondo componen la escena que condensa los sentimientos de Amir hacia un pasado lejano y aún feliz y, simbólicamente, lleva al espectador al nudo de la trama de la historia.



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

Linda Hutcheon sostiene que uno de los clichés (Cliché #2) en contra de las prácticas de adaptación de textos literarios es que “la lengua logra mejor la interioridad y las artes escénicas, por la percepción visual y auditiva directa (...) son más adecuadas para representar la exterioridad” (Hutcheon, 2006, p.56). Sin embargo, como hemos visto en este caso, cada medio parece poseer sus propias estrategias específicas para crear efectos particulares, y en este caso, la adaptación cinematográfica recurre a técnicas propias de

su medio (como distintos tipos de tomas y planos) para compensar la imposibilidad de conocer el flujo de pensamientos del protagonista, característico de la voz narrativa de la novela.

La recepción crítica de la película desde distintas miradas

Después de discutir un aspecto en particular del proceso de adaptación, el objetivo es ahora explorar la novela y la película como productos. Con respecto a la temática de la novela, el autor sostiene que *Cometas en el Cielo* “apela a temas universales como la familia, la amistad, el engaño, la culpa, el perdón, y el remordimiento: cosas muy humanas” (Hosseini, 2014). La historia de Amir es un *bildungsroman* ya que es la historia de su desarrollo hacia la madurez: Amir lleva consigo el trauma de haber traicionado a su amigo y medio hermano, abandonándolo frente a la agresión física de un grupo pastún (etnia a la que el mismo Amir pertenece) y también lleva consigo el trauma generado por las mismas circunstancias políticas y sociales de su país, que lo fuerzan a su padre y a él a emigrar hacia los Estados Unidos.

Pero además del plano personal, la novela es también una enciclopedia ficcional de políticas y costumbres afganas. En ocasión del décimo aniversario de la publicación de la novela, Hosseini escribe “me siento honrado cuando los lectores me dicen que este libro ha ayudado a que Afganistán se transforme en un lugar real para ellos.” (2013, p.xiv) Ciertamente, a través de las descripciones de las costumbres familiares, relaciones sociales

y conflictos políticos entre 1975 y 2001, Hosseini logra crear un Afganistán visible y real.

La adaptación cinematográfica también parece interesada en recrear cuadros de la vida de los afganos a través de tomas amplias de sus imponentes paisajes, de la rutina diaria en las ciudades y en interiores de hogares y negocios. Es así que el film también logra visibilizar un mundo casi desconocido para los espectadores de occidente.

Aunque los productores de Paramount insistieron en su momento en el hecho de que “muchos afganos de clases altas admiran la novela” y que la “elite afgana definió la película como una carta de amor hacia su cultura” (Edwards, 2015, p.2) en su crítica de la película Erika Milvy (2007) escribió:

Ahora bien, cuando él [Hosseini] anticipa la premier del film de “Cometas en el Cielo”, el autor de 42 años [...] habla de la respuesta positiva hacia el libro y de la indignación de algunos afganos hacia la película, por una escena de 30 segundos que muestra la violación de un niño, actuada por un niño afgano de 12 años [...] La noticia de la escena de la violación ha generado amenazas de violencia en contra de los tres niños que aparecen en la película y exigen que la escena sea cortada [...].

Finalmente, la escena de la violación, actuada por dos niños afganos, fue prohibida por el Ministerio de Cultura de Afganistán, alegando que la película muestra una “escena de violación homosexual en la cual un niño hazara es atacado por un grupo de pastunes” y que “esa escena tiene el potencial de

producir tensiones étnicas” (Edwards, 2015, p.2).

Mientras que las productoras americanas usan habitualmente imágenes provocativas con la intención de aumentar la audiencia, en este caso han ignorado las reacciones de una potencial audiencia afgana que puede interpretar la escena del ataque sexual de un niño pastún hacia un niño hazara como “la exhibición de violencia sexual en contra de un miembro de un grupo étnico por parte de su opresor histórico” (Edwards, 2015, p.4). La fuerza de esta escena parece trascender la pantalla para transformarse en un símbolo de los conflictos sociales afganos, lo que explica el motivo por el cual la escena es interpretada de manera ofensiva por los propios afganos. Definitivamente parece haber una diferencia en cuanto a lo que la escena de la violación provoca en los lectores de la novela y en los espectadores de la película. Tanto una como la otra presentan temas universales, pero describen conflictos locales propios de la cultura del este, lejana y evidentemente desconocida por la sociedad americana. Por eso la pregunta a continuación es si Hosseini y Paramount son voces legítimas para describir y exhibir el dolor moral y físico de los afganos generado por conflictos sociopolíticos internos.

Un acercamiento a la novela y a la película a través de una lente cultural

Khaled Hosseini admite que durante el proceso de escritura de *Cometas en el Cielo* y la creación del personaje de Amir se produjo en él un proceso de distanciamiento y

abstracción de sus propias raíces que él describe como una transformación. Tanto es así que el autor admite que en su visita a Kabul posterior a la publicación de la novela:

mi [su] estadía de dos semanas en Kabul adquirió características surrealistas porque todos los días veía lugares y objetos que ya había visto con el ojo de mi [su] mente, con los ojos de Amir (...). Pronto, la línea entre las memorias de Amir y las mías [suyas] propias se comenzaron a desdibujar. Amir había experimentado mis [sus] memorias en las páginas de *Cometas en el Cielo* y ahora, extrañamente, yo me encontraba viviendo las suyas. (2013, xii)

En esta cita Hosseini admite ser consciente del proceso de transformación que experimentó durante la escritura de su novela. Hosseini es afgano de origen y ha sufrido un proceso de expatriación. Su propio viaje de este a oeste le ha dado una experiencia transnacional y como dice Dagnino (2012) le ha permitido “moverse a través de barreras nacionales y culturales” (p.6) que le brindan la posibilidad de moverse en un “espacio transcultural”. Esto es, Hosseini sufre un proceso de *extrañamiento* de su propia cultura, pero tampoco posee todas las características de un hombre americano. Esta condición es definida por M. Epstein (cito en Dagnino, 2012, p.6) como aquella en la que “el individuo es ahora capaz de liberarse de las restricciones impuestas por una sola cultura y accede al derecho de ser libre de las condiciones y dependencias de cualquier cultura nativa o primaria.” Es esta condición la que de cierto modo legitima la voz de Hosseini, ya que este espacio transcultural en

el que se mueve le brinda un “distanciamiento emocional y físico [...] y también una desalineación intelectual de la propia ética nacional y colectiva de su tierra natal”. Epstein (cito en Dagnino, 2012 p.7) que le permite ser creativo en este espacio entre culturas y a la vez tomar cierta distancia de los hechos que describe.

Por el contrario, aunque los productores reivindican la autenticidad de la voz detrás de la adaptación al cine, ésta carece de la hibridez y movilidad cultural de la voz del autor de la novela y por este motivo la adaptación cinematográfica es incapaz de abandonar condiciones y dependencias occidentales.

Paramount es una exitosa compañía productora norteamericana cuyo objetivo es producir un éxito de taquilla, ignorando el dilema ético y socio cultural existente detrás de la escena de la violación. Los productores parecen mostrar el momento de la violación en forma intencional, negligiendo el hecho de que los actores son todos niños afganos menores de edad.

En otras palabras, en el proceso de filmación la ansiedad y el enojo que los hechos podrían provocar en la audiencia han sido ignorados. Y lo que es aún más preocupante, la productora minimiza las implicancias de la escena de la violación, ya que, al incluirla de forma explícita, esta escena puede inclusive ser *leída* en términos simbólicos como la violación de la cultura afgana por parte de la cultura americana. Sea cual fuese la intención de la productora, es evidente que las imágenes poderosas trascienden la pantalla y son apropiadas por diferentes audiencias y

esto no puede haber sido desconocido por la compañía productora de la película.

Conclusión

Para concluir entonces, el análisis comparativo de la novela *Cometas en el Cielo* y de su adaptación al cine por parte de la compañía Paramount en el año 2007 muestra en primer lugar que el cliché que afirma que solo el modo narrativo (*telling mode*) puede crear intimidad es falso, ya que los productores de la película recurren a una variedad de técnicas propias del cine (como el uso de la cámara) para crear un efecto similar al de la narrativa desde lo audiovisual.

Además, las reacciones de los lectores de la novela y de los espectadores de la película son distintas ya que ambos “son textos diferentes y autónomos, pues el medio de difusión es diferente” (Stam y Raengo cito en Snyder, 2012, p.225).

Para finalizar, aun siendo una *fiel adaptación*, la película no posee la sensibilidad transcultural que posee la voz de Hosseini y en esta otra manera de mirar la historia Paramount evidentemente ha dado prioridad al éxito comercial, ignorando cuestiones éticas. En este sentido la película *interfiere* con el texto de origen ya que no posee la libertad cultural de la voz que lo narra.

Referencias

- Dagnino, A. (2012). *Transculturalism and Transcultural Literature in the 21st century*. California. Charles Schlacks Jr. Publisher
- Edwards, J. (2015) “Expatriate Literature and the Problem of Contested Representation:

The Case of Khaled Hosseini's *The Kite Runner*" [paper] Disponible en www.researchgate.net/publication/242419801_Expatriate_Literature_and_the_Problem_of_Contested_Representation_The_Case_of_Khaled_Hosseini's_The_Kite_runner/

Hosseini, K. (2013). *The Kite Runner*. New York: Riverhead books.

Hosseini, K. (2014) "This is Khaled Hosseini, author of *The Kite Runner* and I am happy to take your questions". Disponible en www.reddit.com/r/books/comments/1snj3/this_is_khaled_hosseini_author_of_the_kite_runner/

Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.

Milvy, E. (2007). *The Kite Runner controversy*. Disponible en www.salon.com/2007/12/09/hosseini/

Selden, R. et.al. (2005). *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. London: Pearson Longman.

Snyder, M. (2011). *Analysing Literature –to - Film Adaptations: A Novelist's Exploration Guide*. New York: The Continuum International Publishing Group.

Filmografía

Horberg, W., Parkes, F. (productores) y Forster, M. (director). (2007). *The Kite Runner*. EU: Paramount Classics.

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

EL MUNDO SEGÚN IRVING DESPUÉS DE VIENA THE WORLD ACCORDING TO IRVING AFTER VIENNA

Gustavo Kofman (gustavokofman@gmail.com)
Universidad Nacional de La Rioja

Alejandra Portela (malejandraportela@gmail.com)
Universidad Nacional de Córdoba

Ramiro Mansilla (rmmiro@gmail.com)
IES "Nueva Formación"

Resumen

Este trabajo explora dos novelas del autor estadounidense John Irving: *El Mundo Según Garp* (1976) y *El Hotel New Hampshire* (1981) y pone la lupa en la construcción que en estos textos se hace de la ciudad austriaca de Viena. Irving da su visión sobre la función del arte en general y la literatura en la primera y un contra discurso sobre la sexualidad humana en la segunda. Este autor conceptualiza sobre estas cuestiones situándose en Viena como locus de referencia.

Palabras claves: Irving; Viena; mapa; locus standi

Abstract

This work explores two novels by American author John Irving, *The World According to Garp* (1976) and *The Hotel New Hampshire* (1981) and focuses on the construction of the Austrian city of Vienna that these texts reproduce. Irving provides his views on the function of art in general and literature in the first novel and a counter discourse on human sexuality in the second. The author examines these issues from Vienna as the locus of reference.

Key words: Irving; Vienna; map; locus standi

Seguramente estamos ya familiarizados con las discusiones que surgieron a partir del concepto "el mapa no es el territorio", propuesto inicialmente por el pensador polaco Alfred Korzybski, en un artículo que presentó en una reunión de la Asociación Estadounidense para el Avance de la Ciencia en Nueva Orleans, Luisiana, en 1931. La historia cuenta que Korzybski pronunció esta frase por primera vez durante la Primera Guerra Mundial, cuando cayó, junto con su tropa, en una profunda fosa que no figuraba

en los mapas que tenía a su disposición. Por ello, según Korzybski, un mapa no es en realidad el territorio que necesariamente representa, del mismo modo que una palabra no es el objeto que esta representa. En esta misma línea, entendemos que no experimentamos la realidad directamente, sino por medio de abstracciones que configuran los mapas (mentales y de otros tipos), con los que entendemos el mundo. Y cada uno de nosotros tiene su propio mapa. Al respecto, innumerables textos críticos se han producido en referencia al minicuento de

Jorge Luis Borges que explora, según estos alegatos, la noción sobre el mapa y el territorio. Borges escribe en “Del rigor en la ciencia”¹ :

En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él.

Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.

Suárez Miranda, *Viajes de Varones Prudentes*, Libro Cuarto, Cap. XLV, Lérida, 1658.

La historia trabaja sobre un concepto expuesto en *Silvia y Bruno* (1889/1893) del inglés Lewis Carroll, en el que surge la idea de un mapa ficticio que tiene el mismo tamaño del territorio que representa. En el texto de Carroll, los personajes, en especial los granjeros, se oponen a poner el mapa en uso porque cubriría todo el país y tendaría el sol. Por ello, prefieren utilizar el país como su

propio mapa. Borges, tal vez haciéndose eco de este relato, nos indica en su texto que la relación que se establece entre mapa y territorio es tan estrecha que cuando el territorio se modifica también lo hace el mapa. Incluso, la relación se invierte y así comprendemos que es el mapa en realidad el que engendra o crea al territorio.

Con estas ideas como disparadores, pensamos que la construcción textual de lugares que se lleva a cabo en ciertas ficciones da cuenta de los complejos procesos de re-significación y relocalización de estas construcciones discursivas y pone de manifiesto no sólo la naturaleza artificial de los lugares textuales si no también la noción de precariedad “arquitectónica” que los mismos poseen como construcciones temporales, efímeras y, por ende, relativas a momentos históricos, individuales y/o sociales. Esto se debe a que este tipo de construcción está constantemente limitada y determinada por la textualidad que un autor le imprima y la decodificación que un lector pueda hacer de la misma.

Un autor, entonces, construye discursivamente versiones de lugares como su *locus standi*, locus de su imaginación, lugar desde el cual se situará para observar el mundo. El interés de este análisis se centra en explorar brevemente dos novelas del autor estadounidense John Irving, *El Mundo Según*

¹ La historia fue publicada por primera vez en la edición de marzo de 1946 de Los Anales de Buenos Aires, año 1, núm. 3 como parte de una pieza llamada “Museo” bajo el nombre B. Lynch Davis, un seudónimo usado en conjunto entre Borges y Adolfo Bioy Casares; dicha pieza fue

citada como la obra de “Suarez Miranda”. Fue compilada después en el mismo año en la segunda edición de 1946 de Historia universal de la infamia de Borges. Ya no se incluye en las ediciones posteriores de Historia universal de la infamia, ya que ha sido parte de El hacedor desde 1961.

Garp (1976) y *El Hotel New Hampshire* (1981) y la construcción que en estos textos se hace de la ciudad austriaca de Viena. Consideramos que Irving da a conocer su visión sobre temas tales como la función del arte en general y la literatura en particular en *El Mundo Según Garp* y propone, en *El Hotel New Hampshire*, un contra discurso sobre la sexualidad humana, así como la describiera Freud. Creemos que Irving expone tales conceptualizaciones situándose en Viena como locus de referencia, iniciativa que nace seguramente a raíz del paso del autor por la ciudad.

En *El Mundo Según Garp*, Viena se convierte en fuente de inspiración para su personaje principal, T. S. Garp, quien a partir de su experiencia en esta ciudad escribe su primer cuento corto, "La Pensión Grillparzer". Al comienzo de la novela, vemos que, de niño, pupilo del colegio Steering, Garp no sabe qué deporte elegir en su clase de gimnasia. Es así que su madre, Jenny Fields, lo inscribe en lucha libre, momento a partir del cual conoce a Helen, la hija del entrenador y la mujer con la cual se quiere casar. Helen se presenta en la ficción como la encarnación del lector, al mismo tiempo que Garp representa la figura del escritor. Por ello, el destino de ambos parece unido por lógica u obviedad. Garp comienza con el arte de la escritura en este colegio, donde Tinch, su maestro de inglés, lo motiva constantemente a encontrar y buscar inspiración. A raíz del consejo de Tinch, Jenny

decide ir a Viena en busca del mejor lugar para escribir, uno que propiciara un clima artístico, ya que "En Viena -Tinch le dijo a Jenny- encontré la real Europa. Era c-c-contemplativa y artística" (p. 110)². La Viena que vemos en la ficción, de acuerdo a su propio narrador, a su vez "era una ciudad cuya vida estaba terminada. Su agotamiento podía aún ser tomado como de naturaleza c-c-contemplativa, pero Viena estaba demasiado bajo tensión como para mostrar demasiada g-g-grandiosidad" (p.111). Incluso, sus nuevos residentes, Jenny y Garp, supieron sentir su tristeza. Luego de que Garp se graduara, él y Jenny parten hacia Viena con el propósito de que Garp experimentara algo más del mundo y así pudiese desarrollar su potencial como escritor. Garp queda absolutamente absorto ante todo lo que ve en la ciudad, la recorre constante y vorazmente, mientras que su madre prefiere quedarse en la pensión de estilo europeo. Es allí donde Jenny comienza a escribir prolíficamente su autobiografía, mientras que Garp, perdido en las calles de Viena, relega su tarea de escritor. Garp encuentra en las calles de Viena un mundo carnavalesco de prostitutas, personajes de circo, entre otros elementos exóticos del submundo, a partir de los cuales luego escribirá su ficción. La visión del mundo que Garp construye a lo largo de la narración, con asiento en Viena como locus de su imaginación e inspiración, es una que se cae a pedazos; es la visión de un mundo donde no

²Todas las citas de los textos de Irving han sido traducidas del inglés al español por los autores de este trabajo

se puede prevenir el colapso de sus propios fragmentos. Vemos cómo en *El Mundo Según Garp*, Viena representa la destrucción, la unión de lo incongruente, la separación, la muerte, la mutilación y el absurdo que un escritor (ya sea Garp o Irving) ve en el mundo. Viena, el territorio, desaparece y da lugar a Viena, el mapa mental, la construcción textual que reemplaza a la Viena original y que significa en sí misma la “zona” de McHale (en su texto *Postmodernist Fiction* de 1987): la heterotopía foucaultiana de lo incoherente, el caos y el desorden, lo ambiguo y la disrupción. En este sentido, como propone McHale, el espacio de un mundo de ficción es una construcción, del mismo modo que los personajes y objetos que lo habitan y ocupan, o las acciones que se desarrollan en su interior.

En su quinta novela, *El Hotel New Hampshire*, Viena nuevamente se convierte en el lugar desde donde se mirará el mundo, un locus para la imaginación y la re-significación que servirá como santuario cuyo fin último, entendemos, es la restauración y la liberación. A Viena llega en el verano de 1957 la familia Berry después de recibir una carta de Freud, un vodelista y entrenador de animales, quien les propone dejar su Hotel New Hampshire de New Hampshire y mudarse para regentar uno en Viena. Los Berrys venden ese antiguo colegio para señoritas devenido en hotel a un circo de enanos y cruzan el Atlántico para hacerle reformas y mejorar la calidad de la clientela de un dilapidado hogar de prostitutas y terroristas. Sin embargo, toda la alegría de llegar a una nueva ciudad se quiebra ya que

la familia sufre pérdidas: mueren la madre y el pequeño Egg. Este es un nuevo golpe para los Berrys ya que vienen de otro infortunio. En la Noche de Brujas de 1956, Franny, la segunda hija de la familia, es violada por tres muchachos del equipo de fútbol americano y alumnos del colegio al que ella asistía.

A partir de estas desventuras en la familia, Franny adquirirá en Viena un rol más maternal para con todo el grupo. Y será ella la que más cambie, la que más mute en esta estancia en Viena. Se convertirá en la escritora de cartas, que nunca enviará a su violador, Chipper Dove; comenzará una historia de amor con Susie the Bear, una mujer que fue víctima de una violación y que sólo puede enfrentar el mundo con un traje de oso. Además de su relación sexual con Susie, tiene encuentros de besos furtivos con su hermano John, de quien se siente tremendamente atraída. A este enredo de historias se le suma la de degradación sexual con un pornógrafo y terrorista muy parecido a su violador, Chipper Dove. Viena con todos sus excesos en materia sexual podría decirse que metafóricamente es una adolescencia para Franny y para casi toda la familia. Es un momento donde el acento está puesto en experimentar y adquirir cierta madurez. Todo este recorrido por las diferentes formas del sexo y la degradación preparan a Franny para que pueda curar su sexualidad herida y reconstruir su vitalidad erótica después de la violación. La familia entera colaborará para que Franny pueda enfrentar a Chipper Dove en una respuesta cómica que hará las veces de una suerte de resarcimiento y que detendrá

para siempre el círculo de venganza, resentimiento y enojo. Asimismo, Franny podrá elaborar una cura para la historia incestuosa que la une a su hermano, John. Decidirá internarse junto a él en una maratón de sexo hasta que sus cuerpos doloridos les indique que lo de ellos es una relación destructiva. Es irónico cómo después de vivir junto a Freud, el entrenador de animales, Franny puede llegar a elaborar un positivo qué-pasa-sí para enfrentar una de las mayores prohibiciones en el mundo occidental. Y fue precisamente el otro Freud quien postulara que la única respuesta que el neurótico tiene para este tabú es la represión. Lo más importante de todo es que gracias a Viena los Berrys se unen mucho más como grupo en la empatía. El mismo John llega a reflexionar sobre lo poco que sabe de Viena después de haber vivido siete años allí: "Sabía sobre mi familia, sabía sobre nuestras putas, y nuestros radicales. Era un experto en lo que se refería al Hotel New Hampshire y amateur en cualquier otra cosa." (p. 314) Lejos de que Irving presente a Viena como un paraíso purificador, esta ciudad aparece en sus trabajos de ficción casi siempre como un lugar lúgubre o sórdido y bizarro. No obstante, parece el paso previo necesario para el tercer Hotel New Hampshire en las costas de Maine (símbolo de la madurez responsable), un centro en donde se aceptarían mujeres que hayan sido víctimas de una violación. Los Berrys se disponen a crear un espacio destinado a la comprensión y a la compasión para sus pasajeros, muy en línea con la

definición que tenía Win Berry, el padre, acerca de lo que un hotel debía ofrecer.

A partir de lo expuesto brevemente, podemos concluir que Irving crea una Viena conceptual en sus ficciones y la adopta como su *locus standi* o lugar de contemplación para, desde allí, articular su visión del mundo. En ese sentido, el autor, en una entrevista realizada el 9 de noviembre de 1979 en Cambridge, Massachusetts, dijo:

Viena en mi ficción no es un lugar real, sino que representa un espacio ficticio donde me puedo tomar ciertas libertades. En otras palabras, uso a Viena como un manto de seguridad; cuando vuelvo a Viena en cada libro, siento que estoy libre en mi casa porque cuando estoy allí, sé lo que puede suceder. Así que la Viena de mi ficción está separada de la Viena real. Hay una frase en una canción popular que dice "es legal soñar" - alguien muere y alguien dice sarcásticamente que este tipo finalmente ha ido a un lugar donde es legal soñar. Mi sentido de Viena, cada vez que voy allí en mi ficción, es que es legal soñar. Puedo aprovechar otro tipo de realidad que no está sujeta a sus restricciones habituales. (McCaffery & Irving, 1982: 6-7)

En su Viena, es posible soñar, es posible articular su visión de la realidad desde la seguridad que un mundo de ficción puede ofrecer. En *El Mundo Según Garp*, podemos percibir que Irving adopta una visión pesimista y angustiante del mundo proyectada por los artistas modernos y la revierte en una ficción que genera una concepción más amplia de la existencia, y encuentra así vida en lo oscuro y humor en lo trágico. Mientras tanto, *El Hotel*

New Hampshire propone una actitud menos paralizante y más creativa hacia temas tabúes como el incesto y la violación que permita el desarrollo de la persona de manera más completa y libre.

Referencias

- Borges, J. L. (1961). *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé.
- Irving, J. (1976). *The World According to Garp*. London: Black Swan Book.
- Irving, J. (1981). *The Hotel New Hampshire*. New York: Pocket Books.
- McCaffery, L., & Irving, J. (1982). An Interview with John Irving. *Contemporary Literature*, 23(1), 1-18. doi:10.2307/1208139.
- McHale, B. (1987). *Postmodernist Fiction*. London: Routledge.

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

LOS CUATRO CUARTETOS COMO UN CORRELATO OBJETIVO DE LA EXPERIENCIA MÍSTICA

THE FOUR QUARTETS AS AN OBJECTIVE CORRELATIVE OF MYSTICAL EXPERIENCE

Mariana Lloberas (marianalloberas@yahoo.com.ar)
Universidad Nacional de Río Cuarto

Resumen

La presencia de elementos espirituales en los *Cuatro Cuartetos* de Eliot, junto al interés del autor por el misticismo, ha provocado la pregunta del presente trabajo. A la luz de las conferencias de William James sobre misticismo, a las cuales Eliot asistió como estudiante en Harvard, surge el interrogante acerca de si los poemas pueden ser leídos como un correlato objetivo de la experiencia mística. El análisis de las características de la experiencia mística presentes en los cuartetos da cuenta del intento de Eliot de expresar lo inexpresable. El surgimiento a lo largo del poema de los conceptos de inefabilidad, cualidad de conocimiento, transitoriedad y pasividad deja al lector con una experiencia que trasciende las palabras.

Palabras clave: T.S. Eliot; *Cuatro Cuartetos*; experiencia mística; correlato objetivo

Abstract

The presence of spiritual elements in Eliot's *Four Quartets together*, with Eliot's interest in mysticism, have sparked the thesis of the present paper. In the light of William James's lectures on mysticism, which Eliot attended when in Harvard, the question has emerged whether the poems could be analysed as an objective correlative for a mystical experience. The analysis of the characteristics of a mystical experience present in the Four Quartets provides evidence of Eliot's attempt to express the inexpressible. The emergence of the concepts of ineffability, noetic quality, transiency and passivity throughout the poem renders readers an experience beyond the words themselves.

Key Words: T.S. Eliot; *Four Quartets*; mystical experience; objective correlative

Los *Cuatro Cuartetos* de T.S. Eliot plantean, sin duda, interesantes cuestiones filosóficas y espirituales. Flint (citado por Bergonzi, 1991, mi traducción) describe los poemas como "el intento de un poeta por arrojar luz y justificar todo su clima espiritual" (p.107). Claramente, dicho clima estaba teñido tanto por las consecuencias de las Guerras y la crisis de la Edad Moderna como por la conversión de Eliot a la Iglesia de Inglaterra en 1928. Es precisamente uno de los aspectos de la

espiritualidad de Eliot que es relevante para el siguiente análisis: su interés por el misticismo. Dicho interés data de sus días en Harvard, donde conoció al profesor William James y se inclinó por sus conferencias sobre misticismo. Como señala Childs, "las notas de Eliot sobre *Las Variedades de la Experiencia Religiosa* de James se refieren [exclusivamente] al capítulo sobre el misticismo" (Childs, 2013, p. 53, traducción propia). Este interés en el misticismo se hace explícito en Los *Cuatro Cuartetos* a través de las frecuentes alusiones

a San Juan de la Cruz y sus textos *Noche Oscura del Alma* y *Subida al Monte Carmelo* (n.d.), dos textos místicos que describen los pasos necesarios, aunque insuficientes, para la reunión desalma con Dios, también llamado el Todo¹ .

Teniendo en cuenta que difícilmente los poemas sean una exégesis de la experiencia religiosa, parece necesario introducir el concepto de correlato objetivo, ya que todo el poema se puede entender como correlato objetivo de la experiencia mística. En las palabras de Eliot (citado por Cuddon, mi traducción):

El único modo de expresar una emoción en forma de arte es encontrando un 'correlato objetivo', en otras palabras, un conjunto de objetos, una situación, una serie de eventos que sean la fórmula de esa emoción particular; de modo tal que cuando se den los hechos externos, que deben concluir en experiencia sensorial, la emoción sea inmediatamente evocada (p. 647).

Este análisis buscará entonces explorar de qué maneras los *Cuatro Cuartetos* pueden ser leídos como un correlato objetivo de una experiencia mística. Para ello las características de la experiencia mística descritas por William James se utilizarán como organizador del análisis debido a que son los textos que Eliot anotó durante sus años en Harvard.

La experiencia mística

William James describió “cuatro señales que, al estar presentes en una experiencia, justifican llamarla mística.” (citado por Yvars, 1994). Esas cuatro señales o marcas distintivas son la *inefabilidad*, *cualidad de conocimiento*² , *transitoriedad* y *pasividad*. Estas cuatro características están presentes en los cuartetos y emergerán a lo largo de este análisis como evidencia.

1- La inefabilidad: la paradoja de expresar lo inexpresable

La inefabilidad refiere a la incapacidad humana de transmitir la experiencia mística en palabras cotidianas. De acuerdo con James (1902) el sujeto que tiene una experiencia mística dice inmediatamente que la misma desafía la expresión y que las palabras no son adecuadas para expresar su contenido. Por lo tanto, sólo puede experimentarse directamente y es intransferible.

La incapacidad de expresión a través de las palabras atraviesa los *Cuatro Cuartetos*. En esta sección exploraremos la búsqueda de palabras que sean adecuadas para comunicar el mensaje que escapa a la expresión. En todos los cuartetos se reelabora la idea de que no hay lenguaje -presente o pasado, prosaico, argumentativo o poético- que pueda expresar una verdad que, de todos modos, debe ser perseguida.

En 'Burnt Norton', por ejemplo, se presenta una búsqueda en vano de palabras no

¹ In *The Varieties of Religious Experiences* (1902) William James points out that in St. John of the Cross's later verses he refers to the 'All' instead of God 'Saint John passes from God to the more metaphysical notion of the All' (p.398).

² En inglés, noetic quality. Del griego noēsis / noētikos, que significa sabiduría interior, conocimiento directo, o una comprensión subjetiva o intuitiva.

generan significados estables porque se convierten en “alaridos”, “regañones”, “burlas”, o “parloteo”. Las palabras son tan cambiantes como lo son los seres humanos a través del tiempo.

Las palabras se esfuerzan,
Se resquebrajan, a veces se rompen bajo la
carga y la tensión,
Resbalan, se deslizan, perecen,
La imprecisión las deteriora, pierden su sitio,
pierden su fijeza. Voces agudas
Que regañan, se burlan o sólo parlotean
Las asaltan continuamente (v.156-161).

En “East Coker” luego de un fragmento lírico formal, se inicia un pasaje discursivo acerca del dilema de la imprecisión del lenguaje y la incapacidad incluso de la poesía para expresar la profundidad del mensaje.

Esto fue una manera de decirlo, no muy
satisfactoria.
Un ejercicio perifrástico en un estilo poético
raído
Que lo deja a uno ante la intolerable lucha
Con las palabras y los significados.
La poesía no importa (v. 253-257)

Con la nueva irónica certeza obtenida en “East Coker” de que la poesía “no importa”, en ‘The Dry Salvages’, el primer poema publicado durante la Segunda Guerra Mundial, ya no hay referencia a la palabra, la poesía, o voces humanas sino a los sonidos del mar y al final a la plegaria. Pero el mar, como señala Flint (citado por Bergonzi 1991) “no hace su aparición para absorber las tensiones del individuo como se podría pensar, sino para objetivarlas e intensificarlas”. (p.115) Quizá ésta sea la razón por la cual la voz del mar, aunque

polifónica, no apacigua ni alivia: el aullido, el bramido y el gemir en los aparejos indican sonidos perturbadores, lejos de una voz reconfortante.

El aullido del mar
Y su bramido son voces diferentes
Que a menudo se escuchan juntas: el gemir
en los aparejos,
La amenaza y caricia de la ola que estalla
mar adentro,
La rompiente lejana contra la dentadura de
granito
Y el lamento que avisa del promontorio que
se acerca
Todas son voces del mar (v. 435-441).

Luego en ‘Little Gidding’ surge nuevamente la inefabilidad. Aquello que no puede comunicarse por seres humanos comunes, o por el elemento del agua, se expresa en lenguas de fuego, elemento que tiene el doble rol de destructor y redentor.

Y aquello para lo que cuando vivos no tenían
lenguaje los muertos
Te lo pueden decir ya muertos: la
comunicación
De los muertos posee lenguas de fuego más
allá del idioma de los vivos (v. 699-703).

En estos versos las lenguas de fuego claramente aluden a Pentecostés, cuando los discípulos de Jesús recibieron unas lenguas como de fuego que los llenaron del Espíritu Santo y les permitieron hablar en lenguajes desconocidos. Esta clara alusión bíblica sirve como ejemplo de cómo la comunicación se logra a través de la intervención divina, por intermedio de una unión con algo superior. Además, más adelante en ‘Little Gidding’ la alusión a las revelaciones de Juliana de

Norwich refuerza la idea de una especial forma de comunicación con Dios, la cual trasciende las palabras humanas y se logra durante la unión mística. Una mística católica, Juliana de Norwich, tuvo una serie de dieciséis revelaciones hacia el año 1373. La decimotercera de ellas contiene la siguiente frase, a la que Eliot claramente alude en *Little Gidding*: “Es cierto que el pecado es la causa de todo este sufrimiento, pero todo acabará bien, y cualquier cosa, sea cual sea, acabará bien” (Juliana de Norwich, n.d., p. 31, mi traducción). Esta revelación contiene un mensaje final de alivio, de reconciliación que el poema también transmite en sus versos finales.

Por lo tanto, considerados como un todo, los *Cuatro Cuartetos* presentan un movimiento, que está lejos de ser simple o directo, pero que claramente se aleja del lenguaje humano y del mundo material para acercarse a una forma de comunicación que se da a través de la comunión con algo más grande. Dicha comunión no se refiere únicamente a la comunión católica, aunque está implícita, sino a una forma inefable de conocimiento que los humanos sólo pueden procurar alcanzar: “Para nosotros sólo existe el intento.” (v. 378).

2- La cualidad del conocimiento: significados insondables

La cualidad del conocimiento que ofrece la experiencia mística es radicalmente diferente a cualquier otro tipo de conocimiento que se pueda adquirir. “Son estados de penetración en la verdad insondables para el intelecto discursivo. Son iluminaciones, revelaciones repletas de sentido e importancia, todas

inarticuladas pero que permanecen y como norma general comportan una curiosa sensación de autoridad duradera”. (citado por Yvars, 1994)

En sus notas sobre ‘*Burnt Norton*’, W.D. Harding (citado por Bergonzi, 1991) argumenta que lo que Eliot intenta que hagan las palabras es tan complejo y difícil que la declaración explícita queda descartada. Seguramente esto se debe a que esos sentidos están más allá del alcance discursivo. Definitivamente Eliot busca expresar algo completamente novedoso. Harding también analiza cómo se presenta este nuevo significado particularmente en ‘*Burnt Norton*’ y encuentra dos métodos o estrategias para lograrlo. El análisis tomará el primero de ellos.

Este primer método consiste en “presentar imágenes concretas y eventos específicos brevemente para reemplazarlos por nuevos antes de desarrollarlos, de algún modo imitando el modo en que el pensamiento abstracto ocurre en la mente como una colección de imágenes que solo parcialmente expresan el concepto abstracto” (citado por Bergonzi, 1991, p. 30, mi traducción). Este fragmento de ‘*Burnt Norton*’ servirá de ejemplo:

Eco de pisadas en la memoria,
Van por el corredor que no seguimos
Hacia la puerta que no llegamos nunca a
abrir
Y da al jardín de rosas. Así en tu mente
Resuenan mis palabras. (v. 11-15)

Las “pisadas” que emergen del pasado se desvanecen en cuanto se les da entidad “por

el corredor” porque al no seguir el corredor las pisadas no pueden haber sido escuchadas. Lo mismo sucede con la “puerta”, que promete el acceso a un lugar que no es visitado ya que la puerta no se abre. El jardín de rosas, central a lo largo de todo el poema, no es visitado tampoco por el mismo motivo. Los objetos entonces emergen y se desvanecen, creando un sentido paradójico del tiempo y a su vez un encubrimiento de aquello que permanece detrás de la puerta cerrada. Para exacerbar la peculiar naturaleza de esta experiencia, en la que algo queda sin duda más allá de nuestro alcance, las palabras tampoco son estables o confiables al igual que la existencia de los objetos. Por un lado porque no son más que un eco, lo cual implica una distorsión o pérdida; por otro, porque la palabra “Así” indica que su naturaleza es similar a la de los objetos.

3- Transitoriedad: la paradoja de la unión mística

De acuerdo con James los estados místicos son breves y cuando se repiten “son susceptibles de desarrollo continuado en lo percibido como enriquecedor e importante interiormente” (Yvars, 1994, p. 486).

Del mismo modo, a lo largo de los cuartetos hay referencias a breves momentos que exceden nuestro entendimiento y que se desarrollan en cuanto a la riqueza e importancia de la experiencia gracias a su recurrencia queda establecido a través de la repetición del momento en el jardín de rosas, que se torna menos críptico y más significativo y profundo al agregársele nuevas capas de significado. Al final de ‘Little Gidding’ el

momento en el jardín de rosas reaparece en la imagen de los chicos que son apenas escuchados o semiescuchados por un breve instante.

Y los niños en el manzano.

La voz no conocida porque nadie la busca,
Pero escuchada, o semiescuchada, en la
inmovilidad

Del mar entre dos olas. (v 902-905).

Este breve momento entre dos olas del mar es seguido de una clara referencia a la paradoja temporal que contempla el tiempo finito del ser humano y la eternidad. “De prisa, aquí, ahora, siempre” (v. 906). El tiempo limitado del hombre está en constante flujo, mientras que existe otro tiempo eterno. Son estos dos conceptos los que van a fusionarse en la experiencia mística. La pregunta sigue siendo cómo se redime el tiempo. Quizá los textos San Juan de la Cruz ofrezcan una explicación.

4- La pasividad: la vía negativa

La cuarta característica de la experiencia mística de acuerdo con James es la pasividad, precisamente el primer paso hacia la unión mística según lo describiera San Juan de la Cruz (n.d.). En otras palabras, como los seres humanos somos temporales, parte del flujo temporal, debemos estar dispuestos a suprimir cualquier categoría temporal propia contraria a la naturaleza eterna de Dios. Por consiguiente, San Juan insiste en la vía negativa como medio para crear la necesaria disposición para la unión mística. El alma debe estar vacía de todo aquello que es creado para recibir a Dios. Esta suspensión de lo material, de la satisfacción sensual que no glorifique a Dios es descrita por San Juan

como una purga o suspensión de los sentidos. Describe ese estado como una oscuridad interior, una noche oscura para los sentidos o "noche oscura del alma". Por ejemplo, en 'Burnt Norton' se utilizan las siguientes metáforas para describir la suspensión de toda satisfacción sensual, esa purga de pensamientos y sentidos y la pasividad del alma.

Tinieblas interiores, privación
Y despojo de toda propiedad.
Desecación del mundo del sentido,
Evacuación del mundo del capricho,
Incompetencia del mundo del espíritu:
Este es el único camino, (v. 122-127)

Aun cuando Flint (citado por Bergonzi, 1991) argumenta que "las especulaciones místicas son tenues" (p. 111) en los cuartetos, justamente la razón de esa tenuidad (de esa sutileza para evitar la directa referencia o explicación de la experiencia) yace en la definición misma de la experiencia mística. Es precisamente su inefabilidad la que desafía la expresión directa y requiere el uso de recursos poéticos. En otras palabras, los ejemplos arriba mencionados no son argumentos que prueben la existencia de la experiencia mística sino modos de evocar la emoción que no puede ser expresada a través del razonamiento lógico o del lenguaje argumentativo. Los eventos, objetos, y situaciones descriptas de modo cíclico con temas recurrentes que multiplican la complejidad exponencialmente producen una experiencia sensorial que bien puede evocar una experiencia mística. En otras palabras, cada una de las características de la

experiencia mística hacen su aparición en los 'Cuatro Cuartetos' a través de objetos y situaciones que evocan la sensación de inefabilidad con respecto al contenido de lo que se quiere comunicar, buscan la revelación de un nuevo sentido o conocimiento más allá de nuestro alcance, ponen de manifiesto la necesidad de redimir el tiempo de algún modo, y proponen el abandono total de lo sensorial y lo temporal. En otras palabras, los Cuartetos son la fórmula de esa emoción particular que la experiencia mística promete.

Conclusión

En los *Cuatro Cuartetos* Eliot sin duda escribió algo inagotable e inabarcable a través de su estudio. Luego de leer los cuartetos, se siente seguramente que aún hay más por descubrir, más aprendizajes que escaparon a la lectura. El sentimiento de que existe un conocimiento mayor más allá de nuestro alcance es sin duda evocado. Exactamente del mismo modo en que una experiencia mística revela un sentido oculto, los *Cuatro Cuartetos* presentan y niegan conceptos preestablecidos en un intento por llegar a un nuevo sentido que yace en los intersticios de los conceptos humanos. Así como la experiencia mística desafía la expresión, también los Cuatro Cuartetos abordan la deficiencia de las palabras e incluso la poesía para expresar el sentido buscado y así se confía en lenguas de fuego divinas para realizar la tarea y hasta se pide prestada una estructura musical, como el cuarteto, para lograr la expresión de lo inexpressable. Es más, la necesidad de recurrir a la humildad y deshacerse de todas las cosas

de este mundo también se evoca efectivamente a través de las desesperadas imágenes de la Guerra y la muerte, que es física, psicológica y espiritual; individual y masiva. Así como el místico purga su alma en una noche oscura para recibir lo Eterno, así también los cuartetos presentan imágenes de vacío, oscuridad y hasta la muerte de los cuatro elementos en un intento por deshacerse de lo material, del mundo temporal, que será destruido y salvado por el fuego en los últimos versos del último cuarteto.

Finalmente, si el clima de Eliot al momento de escribir los *Cuatro Cuartetos* estaba teñido de crisis políticas, sociales, espirituales, personales, su poema es quizá una búsqueda de redención. Su obra ofrece esperanza en algo más grande que los seres humanos. Ofrece un movimiento hacia la Eternidad. La salvación para Eliot es la redención del tiempo y la experiencia mística es precisamente ese momento en el que el tiempo se redime (donde lo eterno y lo temporal se hacen uno). Por lo tanto, los *Cuatro Cuartetos* pueden entenderse como una búsqueda paradójica por aquello que solo puede ser concedido (por Dios, por el Todo o por algo más grande que el ser humano). Lo poético y lo prosaico se encuentran en el poema para evocar una emoción que desafía la expresión, el encuentro de dos opuestos. Para dar respuesta a las crisis que ve tan claramente durante su tiempo, Eliot propone un esfuerzo por parte de los seres humanos, el mismo esfuerzo, quizá, que los *Cuatro Cuartetos* exigen.

Referencias

- Bergonzi, B. (ed.) (1991). *T.S. Eliot Four Quartets*. Macmillan Education Ltd. Londres.
- Childs, D. (2013). *T.S. Eliot: Mystic, Son and Lover*. Bloomsbury Academic Collections. Gran Bretaña
- Cuddon, J. (2013). *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Wiley & Blackwell. Reino Unido
- James, W. (1902). *The Varieties of Religious Experience: A Study in Human Nature*. Gifford Lectures on Natural Religion. Edimburgo.
- Julian of Norwich (n.d.) *Revelations of Divine Love*. Disponible en <http://www.catholicspiritualdirection.org/revelations.pdf>
- Pacheco, J.E. (1989) *T.S. Eliot Cuatro Cuartetos*. Disponible en <https://ladobe.com.mx/wp-content/uploads/2011/10/TS-ELiot-Cuatro-Cuartetos-Trad.-JEP-CRVV.pdf>
- St John of the Cross (n.d.) *The Ascent of Mount Carmel*. Disponible en <https://www.ewtn.com/library/SOURCES/ASCENT-J.TXT>
- Yvars, J.F (1994) *Las Variedades de la Experiencia Religiosa*. Disponible en <https://nytz.files.wordpress.com/2012/11/james-william-las-variedades-de-la-experiencia-religiosa.pdf>

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

VISIÓN DE MUNDO Y APROPIACIÓN INVERSA EN “RECITADO”, DE TONI MORRISON

WORLD VIEW AND REVERSE APPROPRIATION IN “RECITATIF”, BY TONI MORRISON

Ana Lojo (anamlojo@yahoo.com.ar)
Universidad de Buenos Aires

Resumen

En este trabajo aplicamos la noción de apropiación inversa y la de visión de mundo, en términos de Lucien Goldmann, al análisis de la estructura en el relato breve de Toni Morrison, “Recitado”. En dicho relato, la autora se apropia de una estructura musical blanca, europea, y la transforma para dar cuenta de la historia de las diferencias raciales en Estados Unidos en una época determinada, pero narrada a partir de la contramemoria y según los criterios para concebir la historia que surgen de la cosmovisión afroestadounidense.

Palabras clave: apropiación inversa; cosmovisión; contramemoria

Abstract

In this essay, we apply Lucien Goldmann’s notion of world-view and the notion of reverse appropriation to the analysis of the structure in Toni Morrison’s short story, “Recitatif”. In that text, the author takes hold of a white European musical structure and transforms it, in order to provide an account of the history of racial differences in the United States at a given time, from the point of view of counter-memory and according to criteria springing from the Afro-American world view in her narration of historical events.

Key words: reverse appropriation; world-view; counter-memory

Según el estudioso Lucien Goldmann, la estructura de una obra de arte refleja la visión de mundo de la sociedad donde surge dicha obra. Goldman expone su concepto de visión de mundo en el ensayo “Crítica y dogmatismo en la creación literaria” (1975), donde afirma que “los hombres, para poder vivir y orientarse, han tenido que introducir un orden más o menos consciente en su representación global del mundo, y que todo grupo tiende a crear tal representación, a la cual [él denomina], en el caso de los grupos

privilegiados que constituyen los sujetos de la creación cultural, una visión de mundo”.

En las visiones de mundo occidentales, la realidad tiende a percibirse en términos de opuestos, de pares binarios, de los cuales un término se ve como positivo y el otro como negativo. Eso no es así, sin embargo, para la cultura afroestadounidense, que tiene una visión de mundo en la cual predomina la multiplicidad y no el binarismo. En las culturas herederas de la tradición africana, los límites entre opuestos se desdibujan y los pares binarios se quiebran, y eso se ve reflejado en

su forma de utilizar el lenguaje y en sus literaturas.

Las obras de Toni Morrison, por ejemplo, están construidas a partir de una multiplicidad de ejes que forman un entramado muy complejo. Ejes que tienen que ver con la diversidad de puntos de vista, con una determinada concepción del tiempo y del espacio, con la búsqueda de respuestas a ciertas preguntas, con una manera particular de utilizar el lenguaje y la narración, cuyas raíces pueden rastrearse en la tradición vernácula afroestadounidense.

En este trabajo nos proponemos abordar uno de los aspectos que constituyen ese principio constructivo múltiple en la obra de Toni Morrison, recurriendo a la relación existente entre los elementos que sirven de estructura a sus obras y las características de la retórica vernácula negra, heredera de la cultura africana.

Con tal propósito, nos referiremos a la teoría de aproximación crítica a las obras literarias afroestadounidenses que elabora el teórico Henry Louis Gates Jr. en su libro *The Signifying Monkey* (1988). Allí, Gates explora la relación existente entre el inglés vernáculo y la tradición literaria afroestadounidense. Con ese objetivo relaciona dos *tricksters*: Esu Elegbara, intérprete de los dioses en la cultura yoruba (de África) y el mono que significa, una figura que surge en los Estados Unidos dentro de la cultura africana de la esclavitud.

La misión de Esu, intermediario entre los hombres y los dioses, es interpretar el texto sagrado yoruba, formado por versos de transmisión oral. Lo que nos interesa aquí es

que los versos son siempre los mismos pero lo que varía en cada caso es la interpretación que hace Esu. Cada lectura es diferente, es una reelaboración de los mismos versos.

En el caso del mono que significa, se trata de relatos también de transmisión oral y formulados en verso, que se repiten con leves variaciones y cuya originalidad radica en la forma de recitarlos. En esos relatos, un personaje en inferioridad de condiciones, el mono, logra invertir las posiciones de poder por medio del engaño a través del uso ambiguo y connotativo del lenguaje. Esa habilidad retórica de revertir la situación por medio de artilugios lingüísticos es lo que los afroestadounidenses denominan Significa(r). Significa(r) al otro.

Así es que, en la retórica afroestadounidense, se produce un quiebre en la naturaleza del signo lingüístico, en su relación entre significado y significante. El hablante de inglés vernáculo negro, toma las palabras del inglés y les otorga nuevos significados en un juego lingüístico que representa una inversión de poderes a nivel del lenguaje. Según Henry Louis Gates Jr., la tradición literaria afroestadounidense tiene sus raíces en esa retórica negra.

En consonancia con el postulado de Goldman mencionado anteriormente, de que la estructura de una obra de arte refleja la visión de mundo de la cultura de la que surge, podemos observar que ese aspecto de la teoría de Gates que explica las estrategias retóricas afroestadounidenses de reelaboración y resignificación del signo, también subyace uno de los ejes que

constituyen el principio constructivo en las obras de Toni Morrison, donde lo que se resignifica es el relato y la forma de estructurarlo, para dar voz a la contramemoria. En términos de Lipzitz, la contramemoria utiliza el mito, el folclore, la narrativa de los relatos individuales excluidos de la historia oficial, para revisar la historia desde otra perspectiva.

Una estrategia recurrente en las obras de Toni Morrison consiste en tomar una determinada forma de expresión, ya sea escrita u oral, o en términos de Bajtín, un género discursivo determinado, y a partir de allí, escribir un nuevo texto en el que se lo resignifica, se le otorga un nuevo significado en un proceso de apropiación inversa. Se apropia de la lengua dominante en un procedimiento en el que invierte esa posición de dominación al nivel del lenguaje.

Eso ocurre, por ejemplo, con la novela de terror de la casa con fantasmas en *Beloved*, con la narración de la historia oficial de los padres fundadores en la novela *Paradise*, con la estructura del jazz en la novela homónima (en cuyo caso, es el jazz mismo un ejemplo de apropiación inversa), con la reescritura de un manual escolar en *Ojos Azules* o con la resignificación de la confesión en *Una bendición*.

Aquí nos proponemos explorar ese proceso en su único relato breve, "Recitado", publicado en 1983 en una antología de relatos de escritoras afroestadounidenses titulada *Confirmation (Confirmación)*, editada por Amiri Baraka, una de las voces más importantes del Movimiento de Artes Negras

de los sesenta, y su esposa, Amina. El término *recitado*, que da título al cuento, se refiere a un tipo de declamación musical que oscila entre el canto y el habla. Éste se utiliza en los interludios dialógicos y narrativos durante las óperas, cuando el cantante lírico interrumpe su canto y avanza el argumento de la obra. En este relato, Toni Morrison toma esa forma de expresión artística creada por la cultura blanca y en un proceso de apropiación inversa, le da un nuevo sentido al utilizarla como elemento estructurador de su relato, el cual se construye desde una visión de mundo no blanca, especialmente con respecto a las nociones de raza y a la reconstrucción de la historia. El título sugiere el carácter episódico y dialógico del cuento, el cual consiste en cinco encuentros en los cuales las dos protagonistas, que se conocen a los ocho años en un orfanato y luego se vuelven a encontrar en distintas oportunidades, se distancian del ritmo cotidiano de sus respectivas vidas y juntas se debaten sobre las cuestiones centrales que las preocupan: el abandono y la raza.

En un relato en el que es crucial el tema de la raza, Toni Morrison nos presenta a dos personajes femeninos de razas opuestas, Twyla y Roberta, pero sin especificar a qué raza pertenece cada una. A su vez, hace referencia a todas las características con las cuales una raza estereotipa a la otra: ser sucio, ser analfabeto, casarse por dinero, no poder salir de la pobreza, ganarse la vida bailando de noche, drogarse, etc., pero adjudicando esas características indistintamente entre ambos personajes, de

modo que confunde al lector y lo deja imposibilitado para identificar la raza de las dos mujeres (y la de sus respectivas madres) en base a dichos estereotipos. Con esto, Morrison está haciendo dos cosas: por un lado, derriba los estereotipos ya que los personajes no se ajustan a ellos; y por el otro, denuncia la presencia de estereotipos en la literatura, ya que el lector los busca porque está acostumbrado a encontrarlos. A su vez, desarticula el binarismo que percibe al mundo en términos de opuestos de los cuales uno es negativo y el otro, positivo.

Lo mismo hace con el otro personaje, Maggie, la cocinera del orfanato en quien las protagonistas, en su infancia, depositan su resentimiento por haber sido abandonadas. En distintos momentos del cuento, la describe como “de color arena”, “una vieja negra”; Twyla, la narradora, dice que “no era negra”, que “no era muy oscura” (Morrison, 1983, p.312). Twyla y Roberta discuten por el color de Maggie y no se llega a ninguna conclusión.

Finalmente, el relato se vuelve sobre una cuestión de género. La razón por la que las niñas querían golpear a Maggie, era porque veían en ella reflejadas a sus respectivas madres, incapacitadas, sordas, sin voz:

Maggie era mi madre bailarina. Sorda, pensé, y muda. Nadie dentro. Nadie que fuera a oírla a una si una gritaba en medio de la noche. Nadie que pudiera decirle a una nada importante, nada que una pudiera usar. Una mujer que se hamacaba, bailaba, se contoneaba cuando caminaba. (Morrison, 1983, p.313).

Maggie es renga y muda, y posiblemente también sorda. Es el oprimido absoluto. No tiene voz para levantarla contra el maltrato, para defenderse, para hacerse oír, y es discapacitada. Las niñas ven en ella a sus madres, incapacitadas para hacerse cargo de ellas, solas, una enferma, la otra marginada. Por otro lado, el cuento es también una crítica social que revisa la historia de instituciones con niños a cargo como los orfanatos y las escuelas. En ese sentido, representa la voz de la contramemoria, aquella que desenmascara lo que la historia oficial no revela. En la década del cincuenta, los niños huérfanos o abandonados estaban a cargo de instituciones. Es sabido que en esas instituciones los niños no recibían ni los cuidados ni el afecto adecuados y que muchas veces sufrían malos tratos. Pero aquí, Toni Morrison, además de mostrar ese aspecto, también hace denuncias aún más contundentes, como la venta de niños para servidumbre o incluso para abuso sexual:

Había venido un grupo de adultos de pie, a un costado. Habían venido a ver sobre todo. Los viejos compradores que querían sirvientas y los putos que querían compañía, todos a la busca de chicos que tal vez adoptarían más adelante. (Morrison, 1983, p 302).

Con respecto a las escuelas, si bien se había legislado en contra de la segregación racial en las escuelas públicas, la segregación continuaba de hecho, debido a que los barrios y los distritos escolares estaban segregados. Por eso, en la década del 70, se decide trasladar a los niños a otras escuelas fuera de

su barrio, para fomentar la integración. En el cuento, se revela el fracaso de esta medida que desemboca en la resistencia a la integración y en actos de violencia (como cuando sacuden el auto de Twyla), debido a que la segregación está aún latente en la sociedad y es una práctica cotidiana.

En el cuento, sin embargo, se deja entrever que se necesita integrar las dos miradas para lograr una construcción significativa. Las protagonistas se encuentran en las manifestaciones en veredas opuestas del conflicto y la narradora diseña carteles que discuten con los de su compañera. Se observa en su comportamiento la necesidad de ser vista por ella y de comunicarse. A la vez, sus carteles no tienen sentido para el resto de los manifestantes porque solo construyen sentido en diálogo con los de Roberta.

Por último, y en sintonía con esto, no es casual que las protagonistas vayan trayendo a la memoria los sucesos de su historia en varios encuentros en los cuales esa reconstrucción del pasado se realiza entre ambas, en forma dialógica. De ese modo, la autora está haciendo un comentario sobre el relato de la historia. No es solo con una única voz, la voz de los grupos dominantes dentro de la sociedad (que es por lo general la voz de la historia oficial) que se llega a la verdadera historia. También hace falta escuchar la voz de la contramemoria. Es en conjunto que se puede llegar a reconstruir la historia y tomando en cuenta, no solo los grandes acontecimientos, sino también los relatos individuales de los miembros de la sociedad.

Toni Morrison da cuenta de eso, utilizando una herramienta lingüística que es reflejo de su visión de mundo y de la tradición afroestadounidense. Utiliza en su relato una estructura que ella nombra dando un nuevo sentido a un significante de la cultura blanca: *recitado*.

Referencias

- Bajtín, M. (1986) "El problema de los géneros discursivos", *En Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Gates, Jr., H. L. (1988). *The signifying Monkey- A Theory of African-American Literary Criticism*. Oxford: University Press.
- Goldmann, L. (1975). "Crítica y dogmatismo en la creación literaria" en *Marxismo y ciencias humanas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Lipsitz, G. (2001). "History, Myth, and Counter-Memory: Narrative and Desire in Popular Novels" en *Time Passages- Collective Memory and American Popular Culture*. Minnesota: University of Minnesota Press
- Morrison, T. (1983). "Recitatif", en *Confirmation*, editado por Imamu Amiri Baraka, William Morrow & Co. (Traducción de la cátedra de Literatura Norteamericana, UBA).

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

ESCRITURA FEMENINA EN ESCENARIOS POST-APOCALÍPTICOS. DOS HISTORIAS DE VIOLENCIA: “EL ESLABÓN VULNERABLE” DE RACCOONA SHELDON Y “LOS SONIDOS DEL HABLA” DE OCTAVIA BUTLER

FEMALE WRITING IN POST-APOCALYPTIC SCENARIOS. TWO STORIES ABOUT VIOLENCE: “THE SCREWFLY SOLUTION” BY RACCOONA SHELDON AND “SPEECH SOUNDS” BY OCTAVIA BUTLER

Patricia L. Lozano (tricia2005@gmail.com)
Universidad Nacional de La Plata

Resumen

A pesar de que durante la mayoría de su desarrollo histórico el género post-apocalíptico ha sido predominantemente de autoría masculina, la contribución femenina se ha ido incrementando paralelamente con la creciente participación de las mujeres en el campo de la ciencia ficción. Pero ¿qué es lo que ha llevado a las mujeres a interesarse crecientemente en este género? Y ¿qué caracteriza a las ficciones post-apocalípticas femeninas en relación con el paradigma masculino dominante? Para responder, aunque sea parcialmente, a estos interrogantes se analizarán los relatos “El eslabón vulnerable”, de Racoona Sheldon y “Los sonidos del habla”, de Octavia Butler”, desde un marco teórico-crítico feminista centrado en la representación de la mujer en contextos de violencia.

Palabras clave: ciencia ficción; género post-apocalíptico; feminismo; violencia

Abstract

Even though during most of the historic development of post-apocalyptic fiction the authors of the genre were predominantly male, the female contribution has been increasing in parallel with the growing participation of women in the science fiction field. But, ¿what really has led women to be more and more interested in this genre? And ¿What characterizes female post-apocalyptic fictions in front of the predominant male paradigm? In serch of an answer, albeit partial, for these questions it will discuss the short stories “The Screwfly Solution”, by Raccoona Sheldon and “Speech Sounds”, by Octavia Butler from a feminist critical and theoretical framework and focusing on the representation of women in contexts of violence.

Key words: science fiction; post-apocalyptic; feminism; violence

A pesar de que, para gran parte de la crítica, la ficción post-apocalíptica se inició con la novela *El último hombre* (1826), de Mary Shelley, durante la mayoría del desarrollo histórico del género ha predominado la autoría masculina. Como plantea la crítica Susan Watkins (2018), muchas de estas producciones se centran en los hombres, “hombres tratando de sobrevivir, hombres

tratando de proteger a las mujeres, hombres tratando de reconstruir las cosas de la misma manera en que existían antes, hombres que sienten nostalgia por el mundo como era antes de que las cosas cambiaran” (parr. 2). Esto no significa que las mujeres no se hayan interesado en el género post-apocalíptico. Según una cronología del género elaborada por la escritora Nicolette Stewart (2015), desde la publicación de *El último hombre* la

contribución femenina al género se ha ido incrementando paralelamente con la creciente participación de las mujeres en el campo de la ciencia ficción. Watkins (2018) sostiene sobre las narraciones femeninas post-apocalípticas que “ninguna de ellas se muestra nostálgica del pasado (...) se centran principalmente en el cambio y la transformación de la palabra literaria, la literatura y la cultura y la sociedad en su totalidad” (parr. 7). Pero ¿qué es lo que ha llevado a las mujeres a interesarse crecientemente en este género? Y ¿qué caracteriza a las ficciones post-apocalípticas femeninas en relación con el paradigma masculino dominante? Para responder, aunque sea parcialmente, a estos interrogantes se analizarán los relatos “El eslabón vulnerable”, de Racoon Sheldon y “Los sonidos del habla”, de Octavia Butler”, desde un marco teórico-crítico feminista y centrándome en la representación de la mujer en contextos de violencia. Si bien las narraciones apocalípticas se centran en momentos de colapso de la civilización y las post-apocalípticas enfocan las secuelas de momentos de colapso, en gran parte de la bibliografía crítica especializada no suele realizarse esa distinción. Esta decisión metodológica facilita el estudio de numerosas obras difíciles de ubicar claramente en uno u otro subgénero, a la que adhiere el presente trabajo. La elección del texto de Racoon Sheldon (seudónimos de Alice B Sheldon, siendo el otro “James Tiptree Jr.”) responde a que su relato, “El eslabón vulnerable” (publicado originalmente en 1977 con el título de “The Screwfly Solution”), es un hito en la

historia de la narrativa post-apocalíptica femenina. Sheldon construye una historia donde las mujeres comienzan a ser asesinadas masivamente por los hombres en situaciones de violencia sexual. Sus protagonistas, un matrimonio cuyos miembros están en distintos continentes por cuestiones de trabajo, narran, primero con asombro y luego con horror creciente, el avance de este fenómeno que amenaza con extinguir a la población femenina. El relato se construye a través de un intercambio de cartas y otros documentos (recortes de diarios o informes científicos) entre los esposos.

El texto de Sheldon es pionero en el tratamiento del tema de la violencia de género, en un contexto en que la mayoría de las obras de las escritoras que la precedieron escribieron historias con protagonistas masculinos, en escenarios cuyo eje central era la guerra, el desastre tecnológico, el retroceso de la humanidad a un estadio de salvajismo o el planeta devastado por la radiación, tópicos tradicionalmente preferidos por los autores del sexo opuesto. Sheldon narra una historia donde las mujeres están siendo exterminadas masivamente por hombres enrolados en cultos milenaristas. Y utiliza para referirse a esas matanzas un concepto que apenas había aparecido en el horizonte del movimiento feminista: femicidio. La primera en usar públicamente el término femicidio fue la psicóloga social sudafricana Diana Russell, durante el primer encuentro internacional del Tribunal Internacional de Crímenes contra las Mujeres, en Bruselas en el año 1976. Russell adoptó esta palabra

luego de enterarse en 1974 que la escritora estadounidense Carol Orlock tenía el proyecto de publicar un libro titulado *Femicidio*, texto que nunca vio la luz. En su relato Sheldon da cuenta de la novedad del término con un comentario explícito de su protagonista femenina: “En la U.N. alguien propuso una convención sobre –no podrás creerlo- los *femicidas*. Parece una marca de desodorante.”¹ (Sheldon, 1982, p. 6)

El cuento postula que existe “(una) estrecha vinculación entre la expresión conductual de la agresión/predación y la reproducción sexual en el varón” (Sheldon, 1982, p. 82) de la especie humana (y también en otros primates superiores como gorilas y chimpancés, y en otras especies de mamíferos, por ejemplo, los gatos domésticos). Ese vínculo es “el eslabón vulnerable en la cadena conductual” (Sheldon, 1982, p. 74) aprovechado por una avanzada de seres extraterrestres para despoblar la Tierra sin esfuerzo. Se presume que estos han liberado una sustancia viral o enzimática en la atmósfera y que esta ha ocasionado una disfunción que impediría que los hombres pasen del primer impulso sexual agresivo a una conducta copulatoria normal, destruyendo en cambio a su objeto de deseo. Sheldon parte de esta premisa para poner en evidencia componentes fundamentales de la violencia contra las mujeres tal como la conocemos en el mundo real. En primer lugar, el ataque a las mujeres es justificado desde los cultos milenaristas alegando que el hombre debe

librarse de “su parte animal, que es la mujer (...) debe purificarse y mostrarle a Dios un mundo limpio” (Sheldon, 1982, p. 76) y entonces Dios le mostrara una manera de reproducirse sin mujeres, “(una) manera nueva, limpia y verdadera” (Sheldon, 1982, p. 76). Es posible relacionar esta idea con algunos de los análisis respecto de los mitos patriarcales que hace Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* ([1949] 1987). Beauvoir plantea que el hombre reniega de su condición carnal, en especial en lo que hace a la sexualidad, porque querría ser “una pura Idea, como el Uno, el Todo, el Espíritu absoluto; y se halla encerrado en un cuerpo” (p. 74); el hombre -agrega- “se horroriza de haber sido engendrado; desearía renegar de sus ataduras animales” (p. 74) y es la mujer la que “le aprisiona en el barro de la tierra” (p. 74).

Otro de los aspectos por los que Sheldon está a la vanguardia de la ciencia ficción feminista es su concepción de la violencia de género como un fenómeno que afecta a individuos de ambos sexos. En el cuento se establece que los varones son víctimas, ya que no solo son pocas las mujeres que logran huir de las áreas afectadas, sino que “Tampoco muchos niños, ni siquiera varones” (Sheldon, 1982, p. 77); además cuando Alan, el protagonista masculino, encuentra el cadáver violado de un hombre en el baño de un aeropuerto reflexiona: “Desde luego. Cualquier impulso sexual. Muchachos, hombres también.”

¹ Carlos Gardini traduce “femicidas” para preservar el sentido de la comparación en español, ya que evocaría expresiones como “germicida”,

“espermicida” o “insecticida”; pero Sheldon utiliza la palabra “femicidio” (“femicide”) en el original inglés.

(Sheldon, 1982, p. 83). De este modo, Sheldon pone en primer plano algo que la ONU Mujeres (2013) dejó establecido muchos años después, que la violencia de género está “dirigida contra cualquier persona que no respete los roles que una sociedad determinada le impone a hombres y mujeres, razón por la cual también hombres y niños pueden ser víctimas de la violencia de género, especialmente de la violencia sexual.” (p. 2). Es interesante que el único personaje masculino no afectado por los impulsos violentos contra las mujeres sea Barney, un científico amigo de los protagonistas que, aunque no explícitamente caracterizado como tal, podría ser leído como homosexual. Cuando Anne le agradece por haberla disfrazado de hombre para que pueda escapar, dice: “Barney, nunca creí que fueran ciertas esas palabras horribles que dijiste sobre ti. Siempre fuiste el querido Barney” (Sheldon, 1982, p. 84), lo cual puede sugerir la repetición por parte de Barney de expresiones despectivas e insultantes que ha oído sobre su sexualidad. El personaje tiene además rasgos que suelen asociarse con lo femenino: es tímido y dulce. Esta interpretación ha sido adoptada, además, en la versión fílmica del cuento, hecha en 2006 por Joe Dante y Sam Hamm para la serie de TV *Masters of Horror*, que presenta a Barney como gay. Otra interpretación posible de porqué Barney no se vería afectado es su edad. Es “viejo” y tal vez la disminución de sus deseos sexuales lo vuelve inmune. Esta otra hipótesis es avalada por la presencia en el cuento de un personaje secundario, un

anciano que le vende provisiones a Anne cuando se refugia en los bosques y aunque parece darse cuenta de que es una mujer disfrazada, se muestra protector con ella.

De todos modos, en el relato el énfasis está puesto en las víctimas femeninas, que son masivas hasta tal punto que aparecen numerosas redes de pesca “algunas de más de un kilómetro de longitud” (Sheldon, 1982, p. 80) cargadas de cadáveres femeninos en Florida, el Golfo, la costa del Pacífico e incluso Japón. La llamada “Zona de Convergencia”, desde donde comienzan a extenderse las matanzas coincide con las latitudes de los 30° Norte y Sur y contiene localidades como Sao Paulo, Phoenix, San Diego, Shanghai, Nueva Delhi, Trípoli, Brisbane, Johannesburgo y Lubbock, a las que según Barney hay que sumarles Osaka, Alice Springs y una zona de Libia. A medida que el relato avanza también lo hace la violencia que se disemina hacia norte y sur, hasta que se presume que terminará afectando todo el planeta.

Sheldon pone asimismo en evidencia los prejuicios que rodean a la violencia sexual contra las mujeres, por ejemplo, la idea de que cierto tipo de vestimenta puede provocar ataques sexuales. En el aeropuerto Alan nota que los “jeans claros y ceñidos”, “las asombrosas extensiones de piel recién bronceada, las telas brillantes que apenas ocultaban las curvas de los senos y las caderas” (Sheldon, 1982, p. 78) han sido reemplazados por “abrigo poco sentadores”, “faldas enormes y anónimas”, “ponchos con capucha” y “pantalones abolsados” de “colores opacos”; y comprende que las

mujeres “Están asustadas (...) temen llamar la atención” (Sheldon, 1982, p. 78).

El relato presenta también una mirada autocrítica respecto de la capacidad de las mujeres de identificarse como colectivo. Las mujeres se muestran cada vez más solidarias entre sí, desde el comienzo se forman “comités pro salvación de las mujeres” (Sheldon, 1982, p. 77); varios grupos femeninos que cuentan con miles de integrantes realizan una “manifestación sin permiso frente a la Casa Blanca” (Sheldon, 1982, p. 80); y tres mujeres roban un avión de la Fuerza Aérea y bombardean Dallas. En el aeropuerto, Alan observa “una muchacha solitaria que se apuraba para alcanzar a otras, aparentemente extrañas. La aceptaron en silencio.” (Sheldon, 1982, p. 78). Pero aun así el precio que pagan por adquirir esa conciencia de género es altísimo. Como le escribe Anne a Barney: “¿Sabes que antes nunca dije “somos” refiriéndome a las mujeres? “Somos” era siempre para Alan y yo, y Amy desde luego. La matanza selectiva estimula la identificación grupal...” (Sheldon, 1982, p. 84) Y en el final prevalece una mirada pesimista. Después de que Alan, a pesar de advertir su propia incapacidad de controlarse y pedirles que no contacten con él, termina matando a la hija de ambos, Amy, Anne huye a una zona boscosa disfrazada de hombre. Allí con el comienzo de la temporada de caza, se encuentra cada vez más acorralada y decide suicidarse, “morir dignamente” (Sheldon, 1982, p. 85) no sin antes confirmar que las matanzas de mujeres han sido causadas por la intervención de seres

extraterrestres. Anne llega a esa conclusión porque ha visto a un ser extraño, “grande y centelleante” (Sheldon, 1982, p. 85), y en su opinión no se trata de un ángel, como pensaban los miembros de los cultos, sino de “un agente de bienes raíces” (Sheldon, 1982, p. 85). Los invasores han empleado el mismo método que Alan y Barney usaban para deshacerse de las plagas de insectos, llevando a la humanidad a exterminarse a sí misma. “Tal como hicimos con la mosca” -dice Anne- “Elegir el eslabón vulnerable” y “esperar a que nosotros hagamos el trabajo por ellos.” (Sheldon, 1982, p. 85)

Por su parte “Los sonidos del habla” (título original “Speech Sounds”, publicado en 1983) de Octavia Butler presenta un mundo colapsado por causa de una pandemia que ha matado a muchas personas y ha afectado las capacidades cognitivas de la mayoría de los sobrevivientes. Estos han perdido la capacidad de hablar, leer y escribir, volviendo la comunicación extremadamente dificultosa. La ciudad de Los Ángeles, donde transcurre la historia está devastada: los sistemas de transporte público no funcionan, la subsistencia es dificultosa y se ha vuelto a una economía del trueque. Las muertes han diezariado a las familias, dejando a las personas aisladas, sin sus grupos primarios de apoyo, afecto y contención. Las relaciones sociales están marcadas mayoritariamente por la violencia, y las agresiones son constantes.

El relato de Butler constituye otro hito importante en el desarrollo de la ciencia ficción post-apocalíptica femenina en tanto

representa una tendencia del género iniciada a fines del siglo XX, que según Mary Hughes Patrick (2017) introduce un nuevo tipo de heroínas que fusionan los rasgos de creadoras y destructoras, “mujeres que no acatan pasivamente respecto de la voluntad del hombre, que crean vida no solo con sus cuerpos, sino también con sus palabras,” (p. 5)². Rye, la protagonista de Butler, encarna estas características a la perfección. El don de la palabra es parte de la identidad de Rye, que era profesora de historia y escritora freelance en el pasado; y en este mundo devastado por una enfermedad que ha dejado a la mayoría de la población físicamente imposibilitada de hablar, leer y escribir, y donde la comunicación fallida engendra violencia, su capacidad de hablar es la llave que abre la puerta de un futuro posible. Porque al final del cuento Rye, que ha perdido a sus propios hijos por la enfermedad, se encuentra frente a dos niños muy pequeños que, sorprendentemente, hablan y debe decidir si llevarlos con ella o abandonarlos. En su decisión de ayudarlos son factores clave la esperanza que representan los niños; y su propia capacidad para mantener viva esa esperanza: “Ella había sido una maestra. Una buena. Había sido una protectora, también, aunque solo de sí misma. Se había mantenido viva cuando no había razón para vivir. Si la enfermedad dejaba a estos niños tranquilos,

ella podía mantenerlos con vida” (Butler, 2012, p. 12).

Butler contribuye a visibilizar la vulnerabilidad de las mujeres en contextos de violencia, y, como en el texto de Sheldon, aunque ellas no son las únicas víctimas (los ancianos y los niños de ambos sexos también se ven afectados por la violencia), los hombres sí son los únicos victimarios. Rye teme ser violada después de la pelea en el ómnibus que inicia el relato, cuando uno de los pasajeros la acosa porque ella contribuye a poner fin a la disputa:

El hombre la había acusado de tener sexo con Obsidiana, el hombre vestido de policía que será su compañero temporario en la historia, y “había sugerido que complaciese a los otros hombres presentes – empezando por él. Rye lo miró desalentada. La gente bien podría quedarse parada y mirando sin hacer nada si trataba de violarla. También mirarían sin hacer nada si ella le disparaba.” (Butler, 2012, p. 4). Y la violencia contra las mujeres no se limita a lo sexual, además hay casos de explotación económica como lo demuestra la descripción que hace Rye del hombre que vive frente a su casa: “Tenía ya dos mujeres –cada una se ocupaba de uno de sus grandes jardines. Lo toleraban a cambio de su protección. Él había dejado bien en claro que quería que Rye se convirtiera en su tercera mujer.” (Butler, 2012, p. 5) Pero Rye, a diferencia de la protagonista de Sheldon, es capaz de defenderse: “nunca

² Hughes Patrick ejemplifica su postura con las novelas *Parable of a Sower* (1993) y *Parable of Talents* (1998) de Octavia Butler, *Brown Girl in the Ring* (1998) de Nalo Hopkinson, *Mara and Dann*:

An Adventure (1999) de Doris Lessing, *Who Fears Death* (2010) de Nnedi Okorafor, y las trilogías *The Hunger Games* (2008-2010) de Suzanne Collins y *Divergent* (2011-2013) de Veronica Roth.

andaba desarmada. Y en este mundo donde el único lenguaje común posible era el lenguaje corporal, estar armado era con frecuencia suficiente.” (Butler, 2012, p. 3)

En el relato de Butler “el conocimiento y la percepción son instintos valiosos” (p. 2), como afirma Hughes Patrick sobre los más recientes ejemplos del género. Rye es una mujer eficiente, capaz de capitalizar sus conocimientos, experiencia y sentido común para sobrevivir. Ha rescatado comida de la basura, cultivado alimentos y preparado conservas, y es capaz de leer las situaciones de peligro y tomar los recaudos necesarios, como cuando se baja del ómnibus al desatarse la pelea y decide “esperar hasta que los problemas terminaran y volver a subir, pero si iba a haber un tiroteo, quería tener la protección de un árbol.” (Butler, 2012, p. 2) Asimismo confía en sus instintos, y no se equivoca. Cuando acepta irse con Obsidiana lo hace basándose en lo que interpreta como un gesto de buena voluntad de parte de él: “Se había quitado el revolver de servicio, con cartuchera y todo. Volvió a hacerle señas, con las manos vacías. Sin duda su arma estaba en el auto y era fácil de alcanzar, pero que se la quitara la había impresionado.” (Butler, 2012, p. 5) Esto hace que intuya que no es una mala persona sino que, como ella, “Tal vez únicamente estaba solo.” (Butler, 2012, p. 5) Rye no se equivoca, y su decisión le aporta uno de los pocos momentos reconfortantes en medio del desastre. Porque a diferencia del texto de Sheldon donde el sexo funciona siempre como disparador de la violencia, aquí también puede ser el vehículo de un contacto

reparador que la aleja de pensamientos suicidas:

El podía darle olvido y placer. Hasta ahora, nada había podido lograr eso. Hasta ahora, cada día la había acercado más al momento en que haría eso que había querido evitar hacer al marcharse de su casa: meterse la pistola en la boca y apretar el gatillo. (Butler, 2012, p. 8)

Los relatos de Sheldon y Butler participan del rasgo central de la narrativa post-apocalíptica femenina contemporánea tal como la define Watkins (2012): la exploración de “la fundamental relación entre el género y el modo en que imaginamos el fin del mundo tal como lo conocemos.” (p. 119). Sheldon abre camino a la concientización respecto de la violencia de género, y en especial a la violencia dirigida contra las mujeres en un escenario apocalíptico sombrío que la vincula con la tradición de las distopías clásicas por el sesgo intensamente pesimista de su conclusión y por su intención admonitoria. Este tipo de utopía es, en palabras de Raffaella Baccolini (citada en Pigmans, 2018), “un género oscuro, depresivo sin espacio para la esperanza dentro del relato, solo fuera de la narración, solo considerando la distopía como una advertencia, los lectores tenemos la esperanza de escapar de un futuro semejante.” (p. 22).” El texto de Butler en cambio, es representativo del giro hacia lo que se conoce como “utopía crítica”, una tendencia surgida a fines de los años 80 de la mano de autoras como Le Guin, Charnas, Piercy, Cadigan y la propia Butler; tendencia que reintroduce la esperanza y el impulso

utópico hacia el cambio *dentro* de los textos. Juntos estos relatos combinan la potencia de una terrible advertencia sobre las consecuencias de la inacción frente a la violencia de género, y una visión de la capacidad de las mujeres de sobrevivir a la violencia y amadrinar a los posibles fundadores de un mundo mejor. Y así Sheldon y Butler cumplen con uno de los objetivos principales de la ciencia ficción feminista, ser una herramienta de la transformación social y cultural que como afirma Veronica Hollinger (2003) “es la meta de la empresa política feminista” (p. 128)

Referencias

- Beauvoir, S. (1987). *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*. Buenos Aires: Siglo Veinte,
- Butler, O. (2012). “Speech Sounds”. O. Butler, *Bloodchild and other stories*. (Kindle Edition). New York: Open Road.
- Elementos esenciales de planificación para la eliminación contra la violencia de mujeres y niñas*. (Junio 2013). Onu Mujeres. Disponible en www.endvawnow.org/uploads/modules/pdf/1372349315.pdf
- Hollinger, V. (2003). “Feminist theory and science fiction”. En: James, E. y Mendlesohn, F. (Eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*. New York: Cambridge UP.
- Hughes Patrick, M. M. (2017). *Creator/Destroyer: The Function of the Heroine in Post-Apocalyptic Feminist Speculative Fiction*. Doctoral Dissertation. University of Louisiana: Lafayette. Disponible en pqdtopen.proquest.com/doc/1979139977.html?FMT=ABS
- Pigmans, E. (2018). *The Feminist Dystopia: A Literary (Sub)genre?* MA Thesis Literary Studies. Disponible en theses.uhn.nl/bitstream/handle/123456789/5746/Pigmans%2C_E._1.pdf?sequence
- Sheldon, R. (1982). “El eslabón vulnerable”. *El Péndulo*, N.º 6, Segunda Época, 73-85.
- Stewart, N. (2015). “All the apocalypses: a chronology of apocalyptic fiction”. *Book Punks*. Disponible en www.bookpunks.com/history-post-apocalyptic-lit-chronology/
- Watkins, S. (2012). “Future Shock: Rewriting the Apocalypse in Contemporary Women’s Fiction” *Literature Interpretation Theory*. 23, (pp. 119–137).
- Watkins, S. (2018). “Dystopia, Apocalypse and Contemporary Women’s Writing by Susan atkins”. Leeds: *The Big Bookend*. Disponible en www.bigbookend.co.uk/dystopia-apocalypse-and-contemporary-womens-writing-by-susan-watkins/

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

ENSAYOS ECOFEMINISTAS DEL NUEVO MILENIO: LA PERSPECTIVA SITUADA DE DONNA HARAWAY

ECOFEMINIST ESSAYS OF THE NEW MILLENNIUM: THE SITUATED PERSPECTIVE OF DONNA HARAWAY

Florencia María Martini (florenciamariamartini@gmail.com)
Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

El ensayo aborda el concepto Cyborg de Donna Haraway aplicado a la epistemología feminista y los estudios constructivistas de la Ciencia en el cambio de milenio. Realiza una caracterización semiótica de las ciencias naturales y las identidades construidas por ellas como "prácticas narrativas" en la que resulta nuclear la reapropiación de la idea de naturaleza por distintos agentes humanos. "No nacemos mujeres", dirá Haraway (parafraseando a Beauvoir), pero las identidades creadas en las prácticas científico-tecnológicas se encarnan en los sujetos y los objetos produciendo consecuencias sociales. La dicotomía sexo-género es artificial y moderna como la establecida entre naturaleza y cultura, biología y sociedad, recurso y producto, encontrándose configurada por relaciones de producción contextualizadas que son resultado de las ciencias naturales y sociales, y de su historia. Las dicotomías son superadas en la epistemología monista posthumanista, en el que el sujeto es un ensamblaje móvil en un espacio de vida compartido que atraviesa en comunidad. Es una entidad transversal inmersa e inmanente a una red de relaciones no humanas (animales, vegetales, virales). Se encuentra conectado a una vasta gama de eco-otros que incluye el artefacto tecnológico. En este contexto la metáfora del cyborg se construye en una herramienta política auténticamente emancipadora.

Palabras claves: cyborg; epistemología feminista; prácticas científico tecnológicas; dicotomía sexo-género; posthumanismo

Abstract

The essay addresses the Cyborg concept of Donna Haraway applied to feminist epistemology and the constructivist studies of Science at the turn of the millennium. She makes a semiotic characterization and refers to the identities constructed by them as "narrative practices" in which the reappropriation of the idea of nature by different human agents is nuclear. We are not born women, Haraway will say (paraphrasing Beauvoir), but identities created in scientific-technological practices are incarnated in subjects and objects producing social consequences. The sex-gender dichotomy is artificial and modern as established between nature and culture, biology and society, resource and product, being configured by contextualized production relationships that are the result of the natural and social sciences, and their history. The dichotomies are overcome in the post-humanistic monist epistemology, in which the subject is a mobile assembly in a space of shared life that goes through in community. It is a transverse entity immersed and immanent to a network of non-human relationships (animals, plants, viruses). It is connected to a vast range of eco-others that includes the technological artifact. In this context the metaphor of the cyborg is constructed in an authentically emancipating political tool.

Key words: cyborg; feminist epistemology; scientific technological practices; sex-gender dichotomy; posthumanism

La promesa de los monstruos: hacia un feminismo cyborg

Para comprender el pensamiento en acción de Donna Haraway, es necesario, como ella

misma pregona, situarlo en las concretas y singulares coordinadas experienciales de la autora: doctora en biología con estudios complementarios en Historia y Filosofía (Yale, 1972), su desarrollo intelectual está signado

por la experiencia hawaiana (Departamento de Ciencias) entre lo premoderno de culturas tradicionales y lo postmoderno de las últimas tecnologías del turismo naturalista (Selgas, 1995, p.22). La confluencia a la cátedra multidisciplinaria de Historia de la Conciencia junto a Frederic Jameson, Teresa de Lauretis, Angela Davis y James Clifford ha de tener también impacto en su pensamiento feminista socialista materialista.

Su obra se construye como cruce de disciplinas, técnicas y vías de construcción de la experiencia, sus ensayos son simultáneamente historia de la ciencia, análisis cultural, investigación feminista y postura política.

Ciencia, Cyborgs y Mujeres: la reinención de la naturaleza (1995) constituye una compilación de ensayos en los cuales Donna Haraway despliega su capacidad disruptiva y crítica con una buena dosis de sentido del humor e ironía¹ político poética desde su propia percepción como mujer académica blanca y anglosajona consciente de su experiencia situada. Anuncia que el libro “estudia el quiebre de las versiones del humanismo feminista euroestadounidense en

sus infaustas adopciones de narrativas canónicas profundamente entroncadas en el racismo y el colonialismo” (p.61). Su trabajo presenta de un modo consistente el reto de revisar los discursos² científicos y tecnológicos como básicamente cómplices del “patriarcado-capitalista-blanco” evitando la construcción del enemigo (Orr, 1995, p.36). Revisar esas prácticas discursivas implica disputar los espacios de sentido y posibilidad: allí aparece en la escena (el feminismo) cyborg³.

Cyborg como “materia de ficción y experiencia viva que cambia lo que importa como experiencia de las mujeres a finales de este siglo” (Haraway, 1995, p.253). Híbrido de máquina y organismo, criatura de realidad social y ficción. El “Manifiesto para cyborg” (1985) presenta una imagen del cyborg íntimamente contaminada por, y a la vez, insistentemente diferenciada de la concepción del cyborg dentro de un imaginario tecnocientífico, masculino y altamente militarizado. La figura del cyborg construida en el límite de la ciencia y el mito, de lo humano y la máquina- representa el profundo compromiso de Haraway con la idea de

¹ La ironía se ocupa de las contradicciones que, incluso dialécticamente, no dan lugar a totalidades mayores, se ocupa de la tensión inherente a mantener juntas cosas incompatibles, consideradas necesarias y verdaderas. La ironía trata del humor y de la seriedad. Es también una estrategia retórica y un método político para el que yo pido más respecto dentro del feminismo socialista. En el centro de mi irónica fe, mi basfemia es la imagen del cyborg (Haraway, 1995:253).

² Definir quién puede hablar, de qué hay que hablar, qué términos y qué tramas son las relevantes y qué puntos de vista son presentables

constituye la determinación del orden del discurso. A este hecho une Haraway la aceptación de que toda escritura, toda producción discursiva o narrativa, se arraiga en la situación polifónica de emisores y receptores, y es responsable de sus propias resistencias y aperturas (García Selgas, 1995:28).

³ ¿Cómo reimaginar las fusiones de cuerpos, máquinas y criaturas no-humanas no como una historia de horrores en el negro 34 crepúsculo del milenio, sino como un proceso activo de historia social cuyos resultados pueden ser cuestionados y transformados por visiones feministas? Se pregunta Jackie Orr (1995:34).

pensar el feminismo a través de los contaminados campos de la tecnociencia, los cuerpos, el poder y el placer, que parcialmente estructuran las posibilidades de las políticas radicales contemporáneas (Orr, 1995, p.33).

El Cyborg es la ficción real de un monstruo que es a la vez nuevo Prometeo y condensación de nuestros temores. Es un organismo que refleja una unidad diversa y compleja, fluida y móvil, por oposición a los dualismos modernos. La idea de Cyborg debe ser situada en el contexto de la crítica a la razón centrada en el sujeto: el humanismo. La criatura moderna autónoma, racional, sujeto de derechos y portadora del libre albedrío, el hombre kantiano que monologa con su conciencia: “un guisante en una lata de guisantes: redondo, encerrado en sí mismo, incomunicable”⁴.

Toda subjetividad, incluida la razón misma está enredada en el poder y el deseo: “El hombre es solo un desgarrón en el orden de las cosas; un pliegue en nuestro saber poder que desaparecerá en cuanto éste encuentre una nueva forma” (Foucault, 1984, p.8). El cyborg es una manera de hablar de esa nueva forma; nos habla de una profunda transformación en lo material de los ámbitos sociales que constituyen nuestra realidad. La línea que separa la razón (el uno) de la sinrazón (lo Otro) es una construcción histórica (Arditi, 1995, pp.10-11). Se trata de

la línea abismal a la que refiere De Sousa Santos:

En cada uno de los dos grandes dominios – ciencia y derecho– las divisiones llevadas a cabo por las líneas globales son abismales hasta el extremo de que efectivamente eliminan cualquier realidad que esté al otro lado de la línea. Esta negación radical de la co-presencia fundamenta la afirmación de la diferencia radical que, en este lado de la línea, separa lo verdadero y lo falso, lo legal y lo ilegal. El otro lado de la línea comprende una vasta cantidad de experiencias desechadas, hechas invisibles tanto en las agencias como en los agentes, y sin una localización territorial fija (2010, p.14).

Las “políticas cyborg” no consistirían en otra cosa que en luchar por crear lenguajes, imágenes y métodos conceptuales que puedan intervenir en la construcción de los términos del discurso tecno-científico y en la elaboración de imaginarios populares y feministas de fusiones entre ficciones científicas y realidades sociales que estén menos militarizadas y sean más amantes de la vida. Implican modelar los mecanismos de poder/conocer que constituyen los sujetos posthumanos, lo cual incluye luchar por el despliegue de una epistemología de la parcialidad del poder circulando desde y hacia ciertos sujetos/objetos en un trabajo constante de deconstrucción del ojo esencializador del hombre blanco omnipotente. “La apertura de sujetos, de agentes y de territorios narrativos no isomórficos es inimaginable desde el lugar

⁴ Jean Paul Sartre, *¿Qué es la Literatura? Situations, II* editorial Losada, Buenos Aires, 1981, p.14

ventajoso del ojo ciclópeo autosatisfecho del sujeto dominante” (Haraway, 1995, p. 331). Estos ensayos continúan el recorrido con *Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles*⁵, en el cual Haraway, propone realizar un ejercicio cartográfico de la naturaleza en ciertas luchas globales/locales, que se localizan en un tiempo raro y alo⁶ crónico –la última década del segundo milenio Cristiano- y en un espacio extraño y alotópico –el vientre de un monstruo preñado, aquí mismo, donde escribimos y leemos (Haraway, 1999, p.121). Desde el inicio, la autora reta al lector impugnando las coordenadas modernas del espacio y el tiempo⁷ proponiendo “otros” ejes, que visibilicen modelos sobre cómo moverse y a qué temer en la topografía de un presente imposible pero real, para encontrar otro presente ausente, aunque posible. Pretende “orientarnos y facilitarnos el croquis más burdo para viajar dentro de, y a través de un artefactualismo implacable, que prohíbe cualquier observación/localización directa de la naturaleza, hacia una ciencia ficcional, a un lugar SF⁸ llamado simplemente otro lugar” (Haraway, 1999, p.121).

Este otro lugar es algo totalmente distinto, un no-lugar. Un artefactualismo reflexivo que ofrece serias esperanzas políticas y analíticas a partir de conectarnos, encarnarnos y

responsabilizarnos con algún otro lugar imaginado desde las perspectivas de un socialismo posible, un ecologismo feminista y anti-racista (Haraway, 1995, p.122), una ciencia-cultura para la gente.

Atrozmente conscientes de la naturaleza como ‘otro’ en las historias del colonialismo, del racismo, del sexismo y de la dominación de clase (...), encontramos algo de lo que no podemos prescindir (...) debemos encontrar otra relación con la naturaleza distinta a la reificación y la posesión” (p.122). La naturaleza no es el “otro” que brinda origen, provisión y servicios. Tampoco es madre, enfermera ni esclava; la naturaleza no es una matriz, ni un recurso, ni una herramienta para la reproducción del hombre (...) es un topos, un lugar común (...) sobre el que reconstruir la cultura pública (tópico del discurso público). También es un tropos o giro (Haraway, 1999, p.123)

Si el mundo existe para nosotros como “naturaleza”, esto designa un tipo de relación, una proeza de muchos actores, no todos humanos, no todos orgánicos, no todos tecnológicos. La naturaleza es un lugar común y una construcción discursiva poderosa, resultando de las interacciones entre actores semiótico-materiales, humanos y no humanos (Haraway, 1999, p.123-124). El mundo siempre ha estado entre las cosas, en una conversación práctica y no regulada, llena de

⁵ “The Promises of Monsters: A regenerative Politics for Inappropriate/d Others”, Lawrence Grossbert. Cary Nelson y Paula Treichler (eds.), Cultural Studies, Nueva York, Routledge, 1992. 295-337. Traducción al español por Elena Casado, en Revista Política y Sociedad, 30 (1999), Madrid.121-163.

⁶ alo: Elemento prefijal de origen griego que entra en la formación de nombres y adjetivos con el significado de 'otro', 'diferente'.

⁷ Como formas puras de a sensibilidad, ordenadores de las impresiones sensibles de carácter universal y necesario.

⁸ science-fiction, speculative factual, speculative flaires, selence fantasy, speculativefiction.

acción y estructurada por un conjunto asombroso de actantes y de colectivos desiguales conectados entre sí (p.131).

La generación de formas nuevas (...) si los relatos del hiperproduccionismo y la ilustración han girado en torno a la reproducción de la imagen sacra de lo idéntico, de la única copia verdadera, mediada por las tecnologías luminosas de la heterosexualidad obligatoria y la auto-procreación masculina, entonces el artefactualismo diferencial que estoy intentando imaginar podría dar como resultado algo más (...) la consecuencia de esta tecnología generativa, resultado de una preñez monstruosa, podría equipararse a los "otros inapropiados/bles" de la teoría feminista⁹ (p.125)

Los nuevos sujetos posthumanos

El sujeto poshumano¹⁰ nómada es materialista y vitalista, encarnado e interrelacionado, está siempre situado, en sintonía con la inmanencia radical de la política de la ubicación. Este sujeto polimorfo y relacional, comprensible al interior de la ontología monista, promueve la ética radical de la transformación. La ética poshumana se apoya en la interconexión entre sí y los otros, incluidos los otros no humanos o de la tierra. Umbrales de sostenibilidad que apuntan a

crear vínculos colectivos y una nueva comunidad política afectiva.

Para Haraway las tecnologías del cuerpo que producen al sujeto moderno se están haciendo cada vez más débiles y sustituyendo por tecnologías de un orden completamente diferente. En su lugar están emergiendo nuevos tipos de límites fluidos e imprecisos (si aún podemos llamarlos límites) que rompen los dualismos modernos entre el yo y lo otro (Arditti, 1995, p.11). Emergen *nuevos sujetos posthumanos, irrepresentables*.

Los sujetos posthumanos adoptan el punto de vista de los subyugados prometiendo versiones transformadoras que evitan los trucos divinos del relativismo y la totalización "que prometen al mismo tiempo y en su totalidad, la visión desde todas las posiciones y desde ningún lugar". La alternativa al relativismo son los conocimientos parciales, localizables y críticos, que admiten la posibilidad de conexiones llamadas solidaridad en la política y conversaciones compartidas en epistemología (Haraway, 1995, p.329).

Un mundo alejado de "verdades" purificadas en los filtros de una tecnociencia manchada en narrativas de supremacías imperialistas, heteropatriarcales y racistas, en historias de (des/re) colonización, y en las estrategias militares y de mercado de la globalización. Un mundo poblado por entidades excesivas

⁹ Cuando las salamandras pierden un miembro son capaces de regenerarlo. El miembro crecido de nuevo puede ser monstruoso, duplicado, poderoso. Todas nosotras hemos sido profundamente heridas. Necesitamos regeneración, no resurrección, y las posibilidades que tenemos para nuestra reconstitución incluyen el sueño utópico de la esperanza de un mundo monstruoso sin géneros (Haraway, 1995.310).

¹⁰ Sujeto relacional determinado en y por la multiplicidad, en condiciones de operar sobre las diferencias, pero también internamente diferenciado, y sin embargo, aun arraigado y responsable. La subjetividad poshumana refleja una forma parcial de responsabilidad encarnada e integrada, basada en un fuerte sentimiento de la colectividad, articulada gracias a la relación y a la comunidad (Braidotti, 2006: 53).

y promiscuamente enlazadas, entidades materiales y siempre significadas/ivas (García Dauder-Romero Bachiller, 2002, p.52).

García Dauder y Romero Bachiller (2002) advierten el desplazamiento desde la figura del cyborg del manifiesto al cyborg de la *promesa de los monstruos* como un salto político del personaje al colectivo funcional, donde los actantes son constituidos en haces de relaciones descentralizadas y desiguales, articulaciones en las que no todos los elementos tienen la misma valencia ni capacidad de generación de enlaces. Las políticas de la articulación problematizan los silenciamientos del modelo representativo de la democracia liberal, los esencialismos de las políticas identitarias y las llamadas a la unidad de la izquierda.

Sólo una concepción del conocimiento como necesariamente situado; de las identidades como fragmentarias, móviles, ubicadas en una globalización de las dependencias, permite postular identidades abiertas que faciliten afinidades y se reconozcan cruzadas por diversas diferencias; apreciar el sujeto como algo que se está produciendo y nos responsabiliza; reconocer que sólo es posible el conocimiento objetivo si se parte de una perspectiva colectiva, parcial, interesada y consciente de las violencias y reinvencciones que ella misma introduce; sensibilizar las luchas de clase con cuestiones raciales y sexuales, a la vez que disolvemos las dicotomías establecidas entre raza y etnia, sexo y género, organismo y marco cultural, etc. (García Selgas, 1995, pp.30-31).

En medio del creciente dominio de la ideología de libre mercado, del resurgir del racismo y de la proliferación de tecnologías de la dominación, sólo la fragmentación y el desenraizamiento generalizados pueden permitirnos seguir resistiendo, ya que únicamente ellos nos permiten tener la fluidez suficiente para buscar huecos e intersticios y la fragilidad indispensable para necesitar la construcción de afinidades (Haraway, 1995B).

Haraway, a través de sus escritos poético-políticos nos convoca a articular con humanos y no humanos una relación social mediada por el lenguaje construyendo afinidades eficaces que deconstruyan las opresiones de la modernidad y sus políticas ventrílocuas de la representación. Nos invita a ver con “filtros ópticos marcadamente situados y conscientemente políticos cuyas lentes se ajustan para ver el mundo desde las perspectivas de un socialismo todavía posible, un ecologismo feminista y antirracista y una ciencia para la gente” (Haraway, 1999, p. 122).

Referencias

- Arditi, J. (1995). “Analítica de la Postmodernidad”. En “Prólogo”, *Ciencia, Cyborgs y Mujeres. La reinvencción de la naturaleza*, Haraway, Donna J., Ediciones Cátedra: Madrid. pp. 8-19.
- Braidotti, R. (2006). *Metamorfosis, hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal.
- García Dauder, S. y Romero Bachiller, C. (2002). *Rompiendo viejos dualismos: De las (im)posibilidades de la articulación*.

Athenea Digital, núm. 2: 42-61 (otoño) p. 52.

García Selgas, F. (1995). "Reapropiación del discurso científico: las resistencias de lo fluido" en prólogo a *Ciencia, Cyborgs y Mujeres. La reinención de la naturaleza*, Haraway, Donna, Ediciones Cátedra: Madrid. pp. 19-32.

Haraway, D. (1995A). *Ciencia, Cyborgs y Mujeres. La reinención de la naturaleza*, Ediciones Cátedra: Madrid. pp. 19-32.

Haraway, D. (1995B). "Writing, Literacy and Technology: Toward a CyborgWriting", entrevista con G. A. Olson, en Gary A. Olson and Elizabeth Hirst, en *Women Writing Culture*, State University of New York. 58-76.

Haraway, D. (1999). *Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles*. Política y Sociedad. 30, Universidad Complutense: Madrid. pp. 121-163.

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

RESONANCIAS DE HENRY JAMES EN PORTRAIT OF A LADY DE T.S. ELIOT RESONANCES OF HENRY JAMES IN "PORTRAIT OF A LADY" BY T.S. ELIOT

Graciela Mayet (graciela.mayet@yahoo.com.ar)
Universidad Nacional del Comahue

Resumen

Un aspecto de la poesía de Eliot es la compleja resonancia de poetas y escritores diversos que, a través de diversas formas intertextuales, se hallan a lo largo de su producción. Entre las presencias más frecuentes y que nos interesa destacar, figura Henry James. En primer lugar diremos que el poema "Portrait of a Lady" (1917) de Eliot está modelado sobre "Autre complainte de Lord Pierrot" de Jules Laforgue y es una conversación galante entre un hombre y una mujer. El poeta norteamericano presenta a personajes y ambientes que pertenecen a una época en declinación y posterior colapso, ante los cambios producidos por la primera guerra mundial. En los relatos y novelas de Henry James, un mundo social en desaparición sobrevive recluido en viejos palacios y mansiones que el escritor nos presenta con una crítica visión. En realidad, hay bastantes cosas de las poesías de Eliot que remiten al novelista. Una situación semejante y tema recurrente, tanto en James como en Eliot, es la relación frustrada de la pareja, el sentido crítico de una sociedad elegante y el aislamiento de los individuos como se encuentra en el relato "The beast in the jungle", en el que nos detendremos para abordarlo desde un punto de vista comparativo y en diálogo con el poema mencionado de Eliot.

Palabras clave: intertextualidad; relación frustrada; poesía; relato

Abstract

One aspect of Eliot's poetry is the complex resonance between some poets and writers which, through different intertextual shapes, is found along their productions. Henry James is the writer who we point out especially, among the most frequent presences in Eliot poetry. Firstly, we can say that the poem "Portrait of a Lady" (1917) is shaped by "Autre complainte de Lord Pierrot" by Jules Laforgue. It is a gallant talk between a man and a woman. The American poet presents us some characters and environment which belong to a declined and collapsed epoch, before the First World War. In the plots and novels by Henry James, a social world that disappears survives in old palaces and mansions which is presented in a critical vision. Really, there are enough things, in Eliot poetry, which lead to the novelist. One of them is the frustrated relationship of the couple, the critical sense of a glamorous society and the individual's isolation, as we can find in the plot "The beast in the jungle", which we will approach from a comparative point of view and in dialogue with Eliot's poem.

Key words: Intertextually; frustrated relationship; poetry; plot

T.S. Eliot era un americano occidental y un hombre de Nueva Inglaterra, pero no fue ni lo uno ni lo otro totalmente. Lo mismo puede decirse de su adopción de la ciudadanía inglesa. En cambio, Henry James se sintió muy en su sitio en Inglaterra, luego de establecerse allí y de haber sido un viajero constante desde la niñez.

Eliot descubrió el movimiento simbolista francés en su adolescencia, a través de la publicación "The symbolist movement in Literature" del crítico inglés Arthur Simons. Uno de los trabajos de Eliot hondamente influidos por esa corriente estética es "Portrait of a Lady", poema que se halla en *Prufrock and other observations* (1917). El poema presenta una conversación galante que

encierra uno de los grandes temas de nuestro poeta: el problema de la incomunicación entre el hombre y la mujer. Este tema se desarrolla a lo largo de los poemas y de las obras teatrales de Eliot de distintas maneras. La poesía contiene pinceladas impresionistas: “and four wax candles in the darkened room/ four rings of light upon the ceiling overhead,/ an atmosphere of Juliet’s tomb” (“y cuatro velas de cera en el cuarto en penumbra/ cuatro anillos de luz en el cielorraso,/ una atmósfera de tumba de Julieta”) que muestran un ambiente de *belle époque*. También hay un movimiento musical, un ritmo monótono, eco de la poesía simbolista. En este sentido, Shena Salzmann dice: “In those intervening years a difference in style emerges: the images of social situations have changed into issues of society’s decay; the densely packed, conversational words choices have evolved into highly controlled incantatory rhythms of repetition”. (1989, p. 21) (“En el transcurso de esos años, surge una diferencia de estilo: las imágenes de las situaciones sociales se han convertido en temas de la decadencia de la sociedad; las opciones de palabras conversacionales, densamente comprimidas, se han convertido en ritmos de repetición encantatoria altamente controlados”).

En *The waste land* lo encontramos en la imagen de la muchacha de los jacintos:

Cuando ya tarde volvimos del jardín de los jacintos
Tú, con tus brazos desnudos y tu pelo húmedo, no pude
Hablar y mis ojos fallaron y yo no estaba

Ni vivo ni muerto y nada supe
Mientras miraba hacia el corazón de la luz,
al silencio

Entre los escritores y poetas que dejaron su impronta en Eliot, Leonard Unger (1962, p. 115) destaca a Henry James en relación con el poema “Portrait of a Lady” que puede asociarse a la novela homónima de James y, como dice Unger “...en realidad hay bastantes cosas de la poesía de nuestro poeta que son deudas de aquel” (por James), particularmente señala el tema mencionado de la incomunicación en la pareja que ambos tematizaron en sus obras.

Asimismo, Unger indica que hay otra coincidencia también entre Eliot y James: la atmósfera social que constituye el escenario de algunos textos y que es vista con ojos críticos por ambos. En “Portrait of a Lady”, la atmósfera que rodea a los personajes está tenuemente señalada por escasas, pero no por eso poco significativas alusiones. Por el contrario, los personajes y el espacio que los rodean están profundamente vinculados en tanto este proyecta lo que sucede en el interior de aquellos. El verso inicial es una clara muestra:

Among the smoke and fog of a December
afternoon

You have the scene arrange itself –as it will
seem to do

With “I have saved this afternoon for you

[Entre el humo y la niebla de una tarde
de diciembre

Usted logra que la escena se prepare
por sí sola –como parecería hacerlo-

Con “He reservado esta tarde para
usted...]

Esa tarde es el marco de la incomunicación de dos seres que, aunque se conocen, no comparten el mismo sentir porque están lejos los pensamientos de uno y de otro. Es la muerte del amor que aparece enmarcada por cuatro velas y cuatro anillos de luz, proyectados en el techo, “an atmosphere of Juliet’s tomb” (“una atmósfera de tumba de Julieta”) endulzada por violines que tocan Chopin y acompañan los esfuerzos por mantener una conversación que se desvanece y vuelve a empezar. El poeta, en un espacio social refinado, con decoraciones de muebles antiguos y un piano, da la voz a un joven como punto de vista del transcurrir de una tarde junto a la mujer que lo ama.

En cuanto al relato de James, el ambiente que rodea a los personajes también es elegante, aristocrático, con enormes habitaciones llenas de objetos delicados. El joven Marcher se sentía impresionado por “la poesía y la historia de aquellas enormes salas”, produciéndole una abrumadora sensación de modo tal que debió alejarse y esto lo enfrentó a la presencia de May Bartram, después de un largo tiempo sin verla, diez años, dijo ella, y también otros detalles de su anterior encuentro que le demostraron que él apenas la recordaba.

La pareja de “Portrait of a Lady” dialoga admirando los monumentos y bebiendo cerveza. El joven recuerda el encuentro anterior en que ella le hablaba de la amistad y de la crueldad de la juventud que no sabe interpretar las situaciones ni valora la existencia y el afecto que ella creía que él sí valoraba: “I am always sure that you understand/ my feelings” (“Yo siempre estoy

segura de que comprende mis sentimientos”). Ella sabe que ya no puede esperar nada porque es “One about to reach her journey’s end” (“Alguien que está a punto de alcanzar el final de su viaje”). Él se dice que no halla cómo compensar lo dicho por la mujer. Luego, lo verán leer las noticias y esta vez es la música gastada de un organillero y el aroma de los jacintos que lo llevan a evocar cosas deseadas por otros. Sin embargo, permanece impasible ante los reclamos de amistad de la mujer. No obstante, la idea de que ella podía morir una de esas tardes se le presentó descolocándolo, sacudiendo su indiferencia de modo que se pregunta: “And should I have the right to smile?” (p.18) (“¿Y tendría yo derecho a sonreír?”)

En ambos textos, un joven está ante la posibilidad de acompañar el amor de una mujer, pero no lo sabe, no lo advierte. En el relato de James, el personaje Marcher se sorprende al reconocer que, desde el día del paseo de ambos en bote en Sorrento, no había estado nunca solo y, asimismo, “le pareció ver que era ella la que había estado sola debido a su torpe falta de fidelidad”. (p.6) La incomunicación en las dos parejas es el resultado de haberse amado a destiempo. En “The Beast in the Jungle”, el joven lo reconoce cuando ella ha muerto y en “Portrait of a Lady”, luego de esa tarde que ella le había reservado, pues es quien está por partir definitivamente del mundo.

En ambos textos también circula la idea de destino. En el poema de Eliot, ante la expectativa de la mujer y de los amigos que los dos coincidirían en sus sentimientos. Ella

dice: "We must leave it now to fate" (p.18) ("Debemos dejar esto al destino ahora"). Sin embargo, la jugada del destino no hizo coincidir el tiempo y el lugar en los sentimientos de las dos parejas. En el relato jamesiano, John Marcher tiene la convicción de que algún hecho extraordinario y misterioso está inscripto en su destino y lo aguarda esperando las señales del mismo. Solo May Bertram conoce ese secreto y los lectores nunca lo sabremos, de acuerdo con la técnica de James de dejar huecos, vacíos en el relato que el lector deberá tratar de llenar con su interpretación: "Me dijo que desde muy temprana edad había tenido la profunda convicción de estar predestinado para algo excepcional e insólito, seguramente prodigioso y terrible, que tarde o temprano le sucedería", dice May.

A esta ambigüedad propia de lo no dicho, se suma la técnica jamesiana por excelencia, tan rica en la literatura inglesa desde Jane Austen, que es el punto de vista, principio constructivo de la mayoría de los relatos de Henry James. En los prefacios se ocupa del mismo, evidenciando así sus inclinaciones teóricas ante los problemas de la literatura, particularmente, el atraso de Inglaterra respecto de Francia en dichas investigaciones. En este sentido, las preocupaciones de James se advierten en *El futuro de la novela*, *El oficio de la novela* y en el volumen de prefacios. En 1857, Flaubert se vale del estilo indirecto libre para distanciar al narrador. James establece en la novela uno o varios puntos de vista o focalizaciones que superan técnicamente al narrador ubicuo. Un

ejemplo de esta técnica es la novela *Las alas de la paloma* en que el relato es presentado desde la mirada de varios personajes, dando así espacio a una situación escénica en que el lector se vuelve espectador como en el teatro. Si bien la técnica no era nueva en tiempos de James, él la transformó en la más fundamental de los procedimientos narrativos "desarrollando en torno a ella una estética completa, lo cual constituye "un acto genuinamente histórico". (2003, p. 58) Las ventajas de esta técnica son, particularmente, la mayor objetividad en el relato y la participación del lector en la construcción del mismo. Dice Wayne Booth:

Con pocas excepciones, el esfuerzo de James en su madurez es hallar un observador o un grupo de observadores para cada historia que puedan reflejar, con su sensibilidad, la historia al lector. Es en sus mentes donde la historia tiene lugar realmente, como la sienten la siente el lector. (1978, p. 321)

En el poema de Eliot, habiendo en los versos un mínimo de anécdota, el poeta instala esta técnica en la escena del diálogo de la pareja que es presentada desde el punto de vista del joven. Alternan la primera persona del plural con la primera del singular: "We have been, let us say, to hear the latest Pole" ("Hemos estado oyendo –digamos- al polaco de moda") y "So intimate, this Chopin, that I think his soul/ should be resurrected only among friends" (p.10) ("Tan íntimo, este Chopin, que su alma –creo- debería resucitar solo entre amigos"). El personaje reproduce las palabras que escucha de la mujer y hace valoraciones sobre su discurso:

Among this winding of the violins
And the arriettes
Of cracked cornets
Inside my brain a dull tom-tom begins
Absurdly hammenings a prelude of its owns,
Capricious monotone.
That is a least one definite "false note".
[Entre el ondular de los violines
Y las arietas
De ásperas cornetas
En mi cerebro un tam-tam
Inicia el absurdo martilleo de un
preludio propio,
Caprichosa monotonía,
Que al menos es una evidente "nota
falsa".]

Esa "false note" es lo que siente el personaje ante las palabras de la mujer que requiere amistad y ante esa impresión de las notas de los violines mezcladas con el absurdo comentario, el hombre propone salir: "Let us take the air...and drink our bocks" (p.12) ("Vayamos a tomar aire...y beber nuestras cervezas").

En la segunda parte se retrocede en el tiempo y el personaje varón evoca otro momento y otras palabras de la mujer: "And youth is cruel, and has no remorse and smiles at situations which it cannot see" ("Y la juventud es cruel, y no tiene remordimiento y sonrío ante situaciones que no puede ver"), a lo cual el hombre responde sonriendo y bebiendo su té, mostrando cierto fastidio ante la insistencia de la mujer en que él ha de comprender sus sentimientos porque vuelve a la comparación con la ejecución musical: "The voice returns like the insistant out-of-tune of a broken violin on a August afternoon" (p.14) ("La voz vuelve

como el desafinar insistente/ de un violín roto en un atardecer de agosto").

En el relato de James y en el poema de Eliot, los galanes postergan la relación amorosa para más adelante esperando que algo podría llegar, un acontecimiento mayor se va a presentar. Lo que dice Henry James en sus *Prefacios*, puede aplicarse a los dos protagonistas varones: "...cuando cada experiencia se presenta, con sus posibilidades, él solo puede dejarla pasar, según ese esterilizante hábito de no encontrarla suficientemente buena y, por lo tanto, no hacerla propia." (2003, p. 212)

La toma de distancia en James se acentúa con el uso profuso del diálogo lo que hace que el narrador se retraiga dando lugar a que los personajes se muestren a través de sus propias palabras. Así como el punto de vista abre una escena ante el lector, el diálogo viene a darle un toque más de impasibilidad narrativa al dejar que el lector contemple, como en un teatro, la actuación de los personajes y complete lo no dicho por ellos.

En el diálogo de los personajes de "The beast in the jungle", May se adelanta al preguntar a John si ese acontecimiento extraordinario que habría de llegar a su propia vida y que él aguardaba, acaso no fuera lo que estaba dejando pasar, algo similar a lo que le pasa al joven de "The portrait of a Lady".

En el segundo apartado emerge la tercera persona narrativa que comenta que May sabe acerca del aprehensivo temor a una catástrofe por parte de John. Las metáforas del arroyo y del bote señalan que en esos días los dos habían recuperado la frecuencia y la fluida

comunicación que tuvieran diez años antes: “Lo recuperado aquel día en Kensington había cumplido bien su objetivo (...) así pues a juicio de John Marcher, ya no estaban dando vueltas a la fuente de su arroyo, sino que sentían su bote impulsado con fuerza corriente abajo. Literalmente, estaban a flote juntos.” (p.10)

El narrador irónicamente alude al “tesoro enterrado”, metáfora del secreto de John guardado celosamente por May pues se trata del padecimiento estéril y absurdo que hará que John desperdicie su tiempo y pierda la oportunidad de ser feliz y hacer feliz a May.

Cabe señalar que el título de la *nouvelle* es también una metáfora que John utiliza para explicar su propia vida: “Algo se ocultaba, acechándolo, entre el ir y venir de los meses y los años, como una bestia agazapada en la jungla”. (p.11) Esta carga interior John la disimula con una máscara ante el mundo pues su comportamiento era “un acto de permanente disimulo”. (p.13)

Al igual que en el poema de Eliot, en el relato de James John Marcher se da cuenta de lo que él significa para May y así lo dice: “Pero, ¿no se le ocurre a veces, a medida que pasa el tiempo, que su curiosidad no está siendo visiblemente recompensada?” (p.15)

En el poema de Eliot, la mujer le dice a su compañero que es invulnerable y él agrega: “I take my hat: ¿how can I make a cowardly amends for what she has said to me”? (p.14) (“Tomo mi sombrero: ¿cómo intentar una cobarde compensación/ por lo que ella me ha dicho?”)

Cuando May enferma y ya no pueden salir, John cae súbitamente en la cuenta de que a ambos los años les han pasado no en vano pues advierte que ella “parecía mayor” y él, obviamente, lo era también. Las sorpresas llegaron como en un torrente y una de ellas era que May llegaba a su fin. Con esa evidencia se hizo presente otra terrible: su fracaso ante no poder tener margen para hacer algo por May y, lo peor, “el fracaso era no ser nada” (p.22) pues había vivido una fantasía estéril en el “más fatuo espejismo”. (p.27) El personaje de “Portrait... también se enfrenta a la posibilidad de que ella muera, tal como se lo había dicho al anunciarle su próximo fin. Entonces sería tarde para hacer algo:

Well! And what if she should die some
afternoon,
Should die and leave me sitting pen in hand
With the smoke coming down above the
housetops
Doubtful, for a while
Not knowing what to feel or if I understand
or whether wise or foolish, tardy or too
soon...

[¡Bien! ¿Y si ella muriera una de estas
tardes,

¿Una tarde gris y brumosa, tarde
amarilla y rosa?

Debería morir y dejarme sentada
pluma en mano

Con el humo que baja de los tejados,
Dudando, por un instante,

Sin saber qué sentir o si comprendo

O si soy sagaz o tonto, demasiado
lento o demasiado apresurado...]

En este caso, el hombre no siente, como John, que ha pasado la vida y la ha estropeado a la

espera de que algo tremendo le ocurra, lo cual no ocurrió y si así fue, no lo advirtió; esto era que había estado enamorado de May sin saberlo. En el poema, el personaje piensa que ella puede morir y eso solo le hace preguntarse: "Should I have the right to smile"? (p.18) (¿" Tendría derecho a sonreír?") No hay pesar por el tiempo perdido y el haberse negado a amar a esa mujer. Por el contrario, John Marcher sabía que ella "se moría y él iba a perderla" (p.29)

Más adelante se aclara a qué alude la metáfora del título del relato: "Su agonía, su muerte y la soledad consiguiente, aquello era lo que había imaginado como la bestia en la jungla". (p.29) ¿Y qué era aquello sino haberse dado cuenta de que lo extraño e inexplicable había acontecido? Descubre lo que creyó no haber sentido jamás al ver a un hombre llorando ante una tumba cercana a la de May. Entonces comprendió que "ella era lo que había pasado por alto". (p.40)

Finalmente, a través de una historia galante, ambos poetas presentan una profunda crítica al espacio social de un mundo elegante, muy bien conocido por ambos. En ese mundo de finas maneras se acentúa la soledad e incomunicación de los personajes que están situados en un período de declinación y pronta desaparición, personajes que, como las viejas señoritas Bordereau de *Los papeles de Aspern*, sobreviven en viejas mansiones, resistiendo el fin de una época, *la belle époque*, que resultaría arrasada por la primera guerra mundial en sus costumbres, modas, normas estéticas y morales.

Referencias

- Booth, Wayne C. (1978). *La retórica de la ficción*, Barcelona: Bosch
- James, H. (2003). *Prefacios*, Buenos Aires: Arcos editor, 2003
- Molina, M. y Stratte, I. (2003). "Traducción, prólogo y notas a *Prefacios* de Henry James". En Henry James, *Prefacios*, Buenos Aires: Arcos editor, 2003
- Salzmann, S. (1989). "Eliot changes *style Portrait of a Lady and "Hollow men"*", <http://digitalcommons.we.edu/rev/vol3/>
- Unger, L. (1962). "T. S. Eliot" en *Tres escritores norteamericanos III*, Madrid: Gredos, 1962.

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

SAM SHEPARD Y LA TRANSFIGURACIÓN DEL OESTE SAM SHEPARD AND THE WESTERN TRANSFIGURATION

Eugenia Flores de Molinillo (guiquiflores.m@gmail.com)
Universidad Nacional de Tucumán

Resumen

A partir de la percepción del Oeste estadounidense –difundida, entre nosotros, principalmente por el cine- como un territorio que privilegia la lucha por la supervivencia en una naturaleza hostil, y contrincantes de origen diverso -desde los habitantes originarios hasta blancos desplazados, con diversos grados de incivildad y/o delincuencia-, se privilegia la idea de situaciones con diversos grados de complejidad y violencia. Por algo dijo Borges alguna vez que el “Western” había logrado rescatar la épica que la literatura olvidó. En su copiosa obra teatral Sam Shepard crea un Oeste cuya hostilidad no deriva de su geografía, más allá de su excelente uso de lo emblemático o simbólico, sino que alberga conflictos de tipo psicológico y familiar. Las obras elegidas para el análisis, como típicas de su producción son, *True West (El verdadero Oeste)* y *Buried Child (El niño sepultado)*.

Palabras claves: Shepard; oeste estadounidense; western; sueño americano

Abstract

Starting from the perception of the American West -spread among us mainly by the cinema- that privilege the struggle for survival in a hostile natural environment and facing opponents of diverse origins -from the native inhabitants to displaced whites, with varied degrees of rudeness and / or delinquency-, thus privilege situations that action in various degrees of complexity and violence. Borges once wisely said that the "Western" had managed to rescue the epic that literature forgot. In his abundant theatre work, Sam Shepard creates a West whose hostility does not derive from its geography beyond its excellent use of the emblematic or symbolic, but harbors psychological and family conflicts. The works chosen for the analysis, True West (The true West) and Buried Child (The boy buried), are representative of his production.

Key Words: Shepard; american west; western; american dream

Alguna vez dijo Borges que el *western*, ese inmenso corpus de relatos cinematográficos que Hollywood hizo florecer y que en mi infancia tucumana solíamos llamar “películas de *coboy*”, supo rescatar la épica que la literatura había olvidado.¹ La historia, la acción y la pasión se conjuraron, guionistas y

directores mediante, para entretener a los espectadores activando sus emociones básicas –temor, incertidumbre, simpatía por el héroe, odio hacia el villano, pesar por las derrotas, alegría por el triunfo y por el final feliz, cuando lo había– a través de incontables kilómetros de celuloide que encendieron las pantallas de los cines y el entusiasmo de

¹ Lo dicho por Jorge Luis Borges me fue relatado por una colega, la Dra. Elena Rojas Mayer, en una conversación informal durante una comida

ofrecida al escritor durante su visita a Tucumán en 1978, cuando recibiera el título *Doctor Honoris Causa* de la Universidad Nacional de Tucumán.

tantas generaciones, ya desde los días del cine mudo.

El marco temporal donde tienen lugar las peripecias de los westerns suele ser sobre todo la segunda mitad del siglo XIX, y por lo general el héroe es un cowboy que viaja a caballo, con mucho de caballero andante, incluyendo su vocación por “desfacer entuertos”. Sus amplios periplos lo hacen interactuar con bandidos, aborígenes, abogados, buscadores de tesoros y granjeros, además de la infaltable joven que proporciona el toque romántico. La música suele conformar un género particular, de ritmo sostenido, eficaz compañía de la acción. Se acentúa la aridez del paisaje y la pequeñez de los poblados. Apelando una vez más al vocabulario tucumano de mi infancia, el “ator”, aunque no lo advirtiéramos entonces, encarnaba los ideales que el “American Dream” defendía como deseables: físicamente fuerte, bien plantado, honesto, democrático, generoso, desinteresado, independiente, y llevaba las de ganar frente a quienes se le oponían en sus andanzas por esas vastas, áridas soledades que empezaban a conocer las vías férreas, el telégrafo y los conflictos originados por la posesión de la tierra o del ganado vacuno, o bien por la presencia de malhechores fugitivos de la justicia.

El western fue el género más popular de Hollywood desde principios del siglo XX, a partir de la película muda *El gran robo del tren* (1903), que dirigiera Edwin Parker, pasando por obras maestras como *La diligencia* (1939), dirigida por John Ford o *A la hora señalada*

(1952), de Fred Zinnemann, hasta aproximadamente los años 60, cuando la producción del género se redujo considerablemente. Hubo, sí, una vasta cosecha de variantes, desde el *spaghetti western* hasta historias del tipo clásico jugadas en escenarios contemporáneos, como *Junior Bonner* (1972), de Sam Peckinpah, y *Los tres entierros de Melquiades Estrada* (2005), que dirigiera Tommy Lee Jones.

El American Film Institute define el western como “el film en el oeste estadounidense que encarna el espíritu, la lucha y los cambios de la nueva frontera.” El término “western” con el que aludimos al género, parece haberse originado en la revista *Motion Picture World Magazine*, en Julio de 1912, donde el cronista define al género en los mismos términos que usaría el mencionado Instituto a modo de “oficialización” de sus características.

El autor de innumerables novelas del *tipo pulp fiction*, Frank Gruber (1904-1959) clasificó los argumentos de los westerns distinguiendo siete categorías:

1. *Historia del ferrocarril*. El argumento se centra en la construcción de las líneas férreas, el tendido del telégrafo, o bien algún tipo de tecnología o transporte.
2. *Historia de “ranchers”*. La posesión de la tierra es amenazada por delincuentes o bien por ambiciosos propietarios que quieren ampliar sus dominios.
3. *Historia de imperialismo*. Alude a la posesión de tierras o de petróleo, con el clásico argumento de pobre que se hace rico.

4. *Historia de venganza.* Mostrando generalmente la persecución llevada a cabo por quien ha sido despojado de sus posesiones e intenta recuperarlas.

5. *Historia de caballería e indios.* La historia se refiere a la “domesticación” de la tierra para que el hombre blanco se establezca en ella.

6. *Historias de bandas de delincuentes,* en las que los delincuentes dominan la acción.

7. *Historia de hombres de ley.* La autoridad y su accionar dominan el argumento.

Esta enumeración puede no ser perfecta, pero es bastante inclusiva y refleja un rasgo inescapable del western, válido tanto para las novelas como para las películas del género: la vastedad de la geografía en la que se desarrolla la acción. Hay “saloons”, hay interiores de las viviendas, hay oficinas de las autoridades. Pero también existen esos espacios inmensos, esas montañas más o menos lejanas, esos largos senderos y caminos que parecen avanzar en busca de hogar, de justicia, del amigo o el familiar perdido. Esto es lo que Sam Shepard aborda a menudo en su dramaturgia, si bien no nos muestra la acción misma sino solamente a través de la conversación de sus personajes, y no porque se sienta constreñido por las limitaciones de un escenario, sino porque el Oeste al que él alude es un Oeste mancillado por los vicios morales de la civilización que lo ha conquistado y ocupado. Los horizontes, generalmente plenos de sugerencias de un mañana mejor en la visión cinematográfica, rara vez aparecen en sus obras teatrales. Sí,

los vemos en *Paris, Texas* (1989), de Wim Wenders, película cuyo guión le pertenece, pero tengamos en cuenta que aquí Shepard es parte de un equipo de realizadores.

Sam Shepard, fallecido en julio de 2017, nació en 1943, y entre nosotros es más conocido por su labor actoral: mencionemos, casi al pasar, que fue el veterinario que muy oportunamente conoce Dianne Keaton en *¿Quién llamó a la cigüeña?* y el agricultor estafado por Richard Gere en *Días de Gloria*. Pero, artista multifacético, su labor como dramaturgo –casi medio centenar de obras teatrales– guionista, cuentista y hasta músico, le ha dado un merecido lugar de privilegio entre los creadores estadounidenses del último medio siglo, más allá de lo que pudiera haber logrado como actor. Desde de sus contactos iniciales con el cine, su hogar emocional fue el desierto. Tal vez la experiencia de ser co-guionista de *Zabriskie Point* (1970), la discutida película de Michelangelo Antonioni, le reveló la riqueza semántica de la experiencia humana frente a la amenaza de la soledad total. Tal vez el ascetismo del desierto le impresionó como un contraste absoluto frente al barroquismo de las ambiciones y los conflictos que acosan a los individuos en las sociedades urbanas.

En esta oportunidad intentaré una aproximación a dos de las obras de Shepard, elegidas como portadoras de su estética dramática y de su fidelidad a la concepción del desierto como escenario de la agonía –si no la muerte– del “American Dream”. Estas obras son: *El niño sepultado* (*The Buried Child*), de

1978, y *El verdadero Oeste (True West)*, de 1980².

El niño sepultado, en cuyo estreno -1978- el protagonista fuera Ed Harris, dramatiza a una familia disfuncional en el contexto de un *ranch* en el Oeste. Las notas escénicas para "narrar" el drama abren la obra con un diálogo un tanto "gritado" entre los componentes de un matrimonio ya mayor, con el marido, Dodge, en escena, y su esposa en la planta alta de la casa. Pronto llegará el nieto, hijo de Tinden, el primogénito de la pareja. El muchacho viene con su novia, ojos jóvenes que contemplan la decadencia familiar. El segundo hijo, Bradley, regresa de la huerta, cargado de choclos, inesperada cosecha en un predio que los dueños de casa consideraban estéril. Después vendrá la gran cosecha de zanahorias, igualmente inesperada, sugerente de algún misterio que supera toda lógica. Lo dejaremos ahí, apuntando al uso que hace Shepard de una suerte de realismo mágico que esconde terribles episodios de la vida de los personajes. La economía verbal del autor exige la atención total de espectador. Esta obra hizo a Shepard el recipiendario del Pulitzer Prize en 1978. Su profunda compasión por el sufrimiento no alcanza a impedirle la creación de situaciones cuya única salida pareciera ser la muerte, que le llega a Dodge, el patriarca, quien ha vivido buscando en el alcohol una salida para su conciencia torturada por "el niño sepultado", a quien él mismo matara... y sus razones tenía,

¡ya que era el producto de la unión incestuosa de su esposa con el hijo mayor de ambos!

El crítico John Clum, en su ensayo "The Classic Western and Sam Shepard's Family Sagas", recuerda que la película *Veracruz* comienza con Gary Cooper, enfocado a gran distancia, cabalgando lentamente, apenas una minucia en el vasto desierto mejicano. Cuando Williams Wenders filma *Paris, Texas*, con libreto de Sam Shephard, la escena muestra a Harry Dean Stanton vestido con un viejo traje de calle y gorra de béisbol en la cabeza avanzando indeciso por el extraño, blanco desierto de Mojave, como una extensión de cenizas post apocalipsis. Mientras la primera imagen sugiere la llegada de un elemento redentor que obrará dentro de pautas de sanación para esa tierra baldía, lo que la segunda figura sugiere es la imposibilidad de tal sanación en ese contexto postapocalíptico.

El verdadero Oeste (*True West*)

El crítico de teatro *del San Francisco Chronicle* opinó así tras el estreno de esta obra: "La obra maestra de Shepard... nos dice una verdad, como la ve un genio de 37 años". Y agrega:

La obra es clara, divertida, naturalista. También es opaca, terrorífica, surrealista. Si esto le suena contradictorio, se ha percatado de un aspecto que hace de Shepard un ganador: la habilidad de hacer que usted crea

² Ambas obras están incluidas en *Seven Plays*, by Sam Shepard, New York: Bantam Books, 1984.

que está viendo una cosa cuando al mismo tiempo él le está presentando otra.

El conflicto de *El verdadero Oeste*, con algunas reminiscencias bíblicas, surge del encuentro de Lee y Austin, hermanos cuya madre salió de vacaciones y dejó su propiedad en manos de Austin, quien debe cuidar las plantas mientras está sumergido en la escritura de un guión cinematográfico que debe presentar al director de la futura película. Lee, desordenado, oportunista, con una fuerte inclinación de apoderarse lo ajeno –toma prestado el auto de su hermano para circular por la zona y entrar en las granjas para robar tostadoras, televisores, etc.– conoce a Saul Kimmer, al Director, y le expone algunas ideas sobre los cambios que deberían hacerse en el guión de su hermano, logrando finalmente convencerlo de que el guión a filmar será el suyo, si bien Austin le tendrá que ayudar en los detalles de la escritura, que él no domina en absoluto. El triunfo de Lee inaugura un crescendo de tensiones entre los hermanos, que culmina cuando Austin, el intelectual, parece envidiar la experiencia de Lee respecto a su vida en el desierto, y le ruega que lo lleve allí con él para encontrarse con el padre de ambos, que ha hecho del desierto su hogar.

Austin: ¡Aquí no hay nada real, Lee! ¡Y yo, menos que nada!

Lee: Bueno, de eso no te puedo salvar.

Austin: Bueno, podés dejar que vaya con vos.

Lee: No hay caso, socio.

Austin: ¡Podrías dejarme ir con vos, Lee!³

La agresión física aparece y, en medio de una “fraternal” pelea, cuando Austin está a punto de estrangular a Lee, la madre regresa de su viaje a Alaska. Como si Alaska la hubiera congelado en vida, la madre apenas se altera por sus flores muertas, su casa en desorden y sus hijos peleándose a muerte, y decide irse a un lugar más tranquilo. La última imagen, con los hermanos enfrentándose en un *tableau* a contraluz, los puños en alto, que sin duda implica un cerramiento a cualquier futuro de concordia.

Durante casi toda la obra hay una presencia que juega como el pulso mismo del desierto: el aullido de un coyote y el chirrido de los grillos, cuya intensidad varía. El título de la obra regresa impregnado de preguntas imposibles de contestar: ¿cuál es el “verdadero” Oeste? ¿el literario o el auténtico? El Oeste... ¿es o no un paraíso? Cuando los míticos Adán y Eva son expulsados del Edén, parten hacia el Oriente... ¿Es, pues este Oeste, el Paraíso? En fin, la simbología de Shepard, original y polisémica, apunta más bien a la complejidad de todo lo humano.

Nada ni nadie parece poder triunfar en esa naturaleza hostil, en la que lo único que da signos de crear nueva vida son los restos del cuerpo del bebé fruto del incesto, quien fuera enterrado en el jardín. En su “Introducción” a *Seven Plays*, Richard Gilman especula: “¿Es la infancia sepultada en la imagen adultade la vida secreta de las familias, que entierran el producto de su falta de amor?” (Shepard, xxii). La civilización que en tal terreno se levanta

³ La traducción me pertenece.

tiene la fragilidad de los sueños, y la ceguera de quienes allí viven puede ser fatal.

El legado de Sam Shepard

A los 73 años Sam Shepard recibió, valeroso, su sentencia: esclerosis lateral amórfica. Su obra había sido prolífica y celebrada. Además de su medio centenar de piezas teatrales, lució sus dotes de cuentista en antologías como *Luna Halcón*, *Crónicas de Motel* y *Cruzando el Paraíso*, pobladas de emblemas de la épica de la carretera: gasolineras aisladas, bares de camioneros, pueblos fronterizos. Sabiendo que la enfermedad era mortal, quiso narrar ese mundo que era sin duda parte de su vida. Comenzó a principios de 2016 escribiendo en un cuaderno, para luego recurrir a un grabador a partir del cual sus hijos Hannah, Walker y Jesse, además de Patti Smith, su fiel amiga, transcribían los textos, y al final, dictando sus palabras a alguno de ellos. Llegó a ver *El espía del yo* terminado y lo pudo revisar antes de morir. El espía del yo es una destilación en estado puro de la estética del escritor. Hay dos voces: la de un anciano que parece una enfermedad degenerativa que lo va paralizandopoco a poco y la de alguien “positivamente al servicio de una críptica agencia de detectives”, que espía sus limitados movimientos. El lenguaje es íntimo y directo, críptico en ocasiones, aunque el tono que subyace es de gozosa afirmación. La prosa final de Shepard, de una firmeza y pulcritud sin adornos, recuerda el despojamiento del también dramaturgo y narrador Beckett, una de sus primeras y más duraderas influencias. Un anciano enigmático

da sorbos a una botella de *bourbon*, sentado en una mecedora, en el porche de su casa. En un desdoblamiento característico de los planteamientos del dramaturgo, *El espía del yo* registra atentamente las efusivas reflexiones y sentimientos del individuo observado. En torno a ambos personajes, el paisaje esencial es el desierto. De cuando en cuando, fugazmente, irrumpen ráfagas de acción: un incendio en los arbustos, inmigrantes irregulares perseguidos por patrullas fronterizas, un caballo cuyo galope corta en seco un disparo. El anciano que espera la llegada de la muerte no está completamente seguro de que las imágenes que cree estar viendo sean reales. De regreso a casa, una luna gigantesca ilumina a los hijos empujando la silla de ruedas de su padre. En la última frase de este volumen de 82 páginas, Shepard sopesa la dificultad que le supondrá remontar los peldaños de la escalera. Será el último tramo del viaje, en el que nadie podrá acompañarlo.

Shepard nos lega en su obra teatral un Oeste cuya hostilidad no deriva de su geografía, más allá del excelente uso que hace de lo emblemático o simbólico que tal geografía sugiere, sino que alberga conflictos de tipo psicológico y/o familiar. La periodista uruguaya Bárbara Celis le pregunta a Shepard acerca de la presencia reiterada de la soledad en su obra, a lo que él responde: “Es la experiencia central de la vida moderna. Todos luchamos contra la soledad. Hay quien la elude buscando la seguridad de una familia, otros se rodean de gente. Yo escribo, porque es una compañía constante” (Web, 5-9-18).

La presencia del Oeste en el imaginario estadounidense y la variación de su percepción a través del tiempo se hace significativa cuando comparamos dos novelas icónicas separadas por casi siete décadas: *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884) de Mark Twain, y *The Catcher in the Rye*, de Jerome David Salinger, de 1951. Huck, adolescente del siglo XIX, concluye el relato de sus aventuras comunicándonos sus planes inmediatos de partir al “territorio”, como eran llamadas las tierras más allá del Mississippi: “Me parece que tengo que marcharme rumbo al territorio antes de que vayan los otros, porque la tía Sally piensa adoptarme y civilizarme, y no soporto la idea. Ya estuve allí.” Ese “territorio”, ese Oeste, significa para Huck la posibilidad de ejercer su libertad individual sin tener que someterse a los dictados de una sociedad donde la delincuencia, las injusticias y las restricciones lo han abrumado. En *El cazador en el centeno*, el protagonista, el inolvidable Holden Caulfield, narra su historia desde un psiquiátrico situado en la costa oeste, cerca de Hollywood, donde su hermano vive, y –al decir de Holden– se prostituye trabajando para el cine. El sueño americano ha cumplido su ciclo. De ser la tierra donde el individuo puede encontrar las mejores oportunidades para vivir su libertad, elegir su rumbo y cumplir su destino, el Oeste, último reducto del sueño americano, se convierte en el lugar en el que confluyen ese individuo y las limitaciones que acosan a la condición humana, empujándola hacia la esterilidad de un futuro sin esperanzas.

La dramaturgia de Sam Shepard, hijo del siglo XX como Jerome David Salinger y como su personaje, Holden Caulfield, ha sabido captar esa visión, no con amargura, pero sí con el pesar de dar testimonio del final de un sueño que alguna vez pareció indestructible.

Referencias

- Clum, J. “The Classic Western and Sam Shepard’s Family Sagas”. Disponible en doi.org/10.1017/CCOL0521771587.011. 15/9/18.
- Gilman, R. (1984) Introduction. New York, Bantam Books.
- Shepard, S. *Seven Plays*. New York, Bantam Books, 1984.
- Salinger, J. D. *The Catcher in the Rye*. Harmondsworth, Middlesex, England, 1972.
- Twain, M. (1964). *Huckleberry Finn. Huck Finn and his Critics*. R. Lettis. R. F. McDonnell y W. E. Morris. New York: The Macmillan Company.

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

LOS ELEMENTOS DE LA CIENCIA FICCIÓN EN UNA LECTURA DEL COMIC BOOK DE SUPERHÉROES COMO MITOLOGÍA MODERNA. ELEMENTS OF SCIENCE FICTION IN THE READING OF SUPERHERO COMIC BOOKS AS MODERN MITHOLOGY

Paul M. Noguero (paul_noguero@live.com)
Universidad Nacional de Cuyo

Resumen

La narrativa gráfica del subgénero superheróico presenta una versión contemporánea de la épica heroica en la cual en la mayoría de los casos los elementos de la magia y la fantasía de las modalidades míticas tradicionales son reemplazados por terminología pseudocientífica y elementos extraídos de la ciencia ficción. Utilizando un marco teórico arraigado en los estudios mitocríticos junguianos, la antropología y la mitología comparada, el presente trabajo intentará determinar qué lugar ocupan los elementos de la ciencia ficción en la constitución mítica del superhéroe, partiendo de la hipótesis de que este tipo de narrativa constituye una representación simbólica que pertenece al imaginario colectivo.

Palabras claves: superhéroes; mito; ciencia ficción; Jung

Abstract

The graphic narrative of the superhero genre of fiction shows a contemporary view of the heroic epic narrative in which the magic and fantasy of traditional stories are replaced by pseudoscientific terminology and elements borrowed from science fiction. Using a conceptual theoretical framework rooted in the junguian myth studies, anthropology and comparative mythology, this paper will try to determine wich is the role of the elements of science fiction in the mythic constitution of the superhero, assumming that this kind of narrative is a symbolic representation that takes place in the public imagination.

Key words: superheroes; myth; science fiction; Jung

Desde que el primer superhéroe, *Superman*, hizo su aparición en la revista *Action Comics* #1 con fecha de abril de 1938, la crítica ha tenido dificultades para abordar este particular fenómeno ficcional, y los análisis que se han aplicado se han hecho desde diversas perspectivas, que van desde una mirada que pone el foco en lo ideológico y en el discurso de propaganda hegemónica del *status* quo que encubren estos personajes encapotados (Oscar Massota, por ejemplo) hasta perspectivas más neutrales que intentan comprender el fenómeno desde el impacto

que tienen estas ficciones en sus lectores, desentramando los mecanismos internos que le dan funcionamiento (por ejemplo “The myth of Superman”, de Umberto Eco). Por lo demás, si bien abunda bibliografía sobre el tema, no hay concilio en formular una definición genérica que reúna sus elementos constitutivos característicos y enmarque al superhéroe dentro de una modalidad ficcional específica. En este punto adhiero con Corey K. Creekmur cuando afirma lo siguiente en su artículo “Superheroes and Science Fiction: ¿Who watches comic books?”:

[...] the mainstream American comic book, especially in its most enduring form, which features the serialized adventures of costumed superheroes, remains casually dismissed and critically neglected, despite periodic bids for cultural legitimacy. Even given their recent elevation as “graphic novels” or “sequential narratives,” comics have not been given the kind of scholarly attention afforded the dime novel, series romance, hard-boiled detective story, or Pulp sf, much less Hollywood cinema, than other major American modes of genre-based visual-verbal narrative. While a fan-based criticism has flourished for decades, even in its most aboveground forum (...) the work still rests on pre-critical in which authorship is valorized as personal expression. Fan-critics often dismiss the few scholars who make forays into comics criticism for taking too seriously material that the fans themselves are nevertheless devoted to collecting and annotating.¹

De esta manera, cada autor elabora su propio marco de análisis y su propia definición de superhéroe, y en ese procedimiento la definición genérica fluctúa. Es ahí cuando operan de manera clave los elementos de Ciencia Ficción, parte fundamental de este tipo de ficción, ya que cada configuración genérica dará un tratamiento distinto. Así, si

revisamos una pregunta acerca del comic *book* como género ficcional en un foro de interés general como el sitio *Quora*, las respuestas, (de adeptos, lectores ocasionales, catedráticos, investigadores y expertos) son disímiles: algunos consideran al superhéroe como una simple extensión de la tradición *Pulp*. Otros los consideran productos *Pulp* pertenecientes a las obras de fantasía, rechazando los elementos de ciencia ficción u otros géneros como el policial.

Algunos lo incluyen dentro del género de la ciencia ficción, basándose solamente en los elementos pseudocientíficos e incluyendo dentro de este género igualmente a personajes que mezclan elementos de fantasía y ciencia ficción, mientras que por otro lado están quienes consideran al relato de superhéroes como un género en sí mismo que combina elementos de ambos. Otros reconocen un tipo de personaje específico que se puede identificar como “superhéroe” pero puede introducirse dentro de historias que pertenecen a diferentes géneros, como la fantasía, el terror, el relato bélico, etc. Ante esto se establece aquí una delimitación genérica particular. Desde nuestra perspectiva se identifica al relato de

¹ «El *comic book mainstream* americano, especialmente en su forma más perdurable, que presenta aventuras serializadas de superhéroes disfrazados, permanece casualmente rechazada y descuidada por la crítica, a pesar de los intentos periódicos de legitimación cultural. Inclusive habiendo obtenido su elevación reciente como “novelas gráficas” o “narrativas secuenciales” los cómics no han obtenido la clase de atención académica que sí obtuvo la dime novel, el romance serializado, los relatos detectivescos *Hard-Boiled*, o la Ciencia Ficción *Pulp*, sin mencionar el cine de

Hollywood, otro estilo americano de narrativa verbal y visual basada en clasificación genérica. Mientras una crítica elaborada por fanáticos se ha desarrollado durante décadas, incluso en sus formas más visibles estas obras continúan en un estado pre-crítico en el cual la autoría obtiene valor exclusivamente en su expresión personal. Los críticos adeptos a menudo desestiman los pocos catedráticos que hacen incursiones en la crítica del comic o se toman con demasiada seriedad el material que ellos mismos no obstante coleccionan y analizan con devoción (...)» (Traducción propia).

superhéroes como una modalidad ficcional en sí misma que consiste en relatos de carácter heroico con personajes arquetípicos que cumplen una función similar a la de los mitos y romances heroicos de antaño al inspirar a los lectores, que se identifican con sus virtudes y defectos, y mediante sus aventuras canalizan miedos y temores contemporáneos. El origen del subgénero coincide con un periodo de crisis social, económica y cultural del estado norteamericano. La Segunda Guerra mundial sería la culminación de una era de inestabilidad que había comenzado en 1929 con la caída del sistema bancario estadounidense, la crisis financiera y la gran depresión que marcó la década del 30, en la que las tasas de crímenes aumentaron considerablemente. Esta etapa coincide con el auge de la literatura *Pulp* y sus accesibles historias de fantasía, misterio y ciencia ficción, que da origen a los primeros héroes. *El Fantasma, Mandrake, el Mago, Dick Tracy y Flash Gordon*, entre otros, aparecen entonces como una respuesta a ciertas necesidades que surgieron en el pueblo norteamericano, que precisaba recurrir a una solución imaginaria al tema de la inseguridad emergente y la oscura realidad de aquellos años. En los albores de la guerra, se introduce una nueva necesidad: recuperar los ideales norteamericanos que se habían perdido. Es en este momento en el que la figura del héroe se complejiza y se transforma en "superheroe", tomando una serie de procedimientos: primero se tomó el modelo de los tipos heroicos que ya existían, desde las revistas, las historietas precedentes y la literatura,

hasta los mitos de las diferentes culturas, desde las mitologías griegas y romana, e incluso la fuente bíblica. Sobre esa base se combinaron las virtudes de todos esos héroes, y a partir de estas características se crearon héroes que reunían todas en un solo personaje. De esta manera, podemos ver en *Batman* una mezcla de *El Fantasma, Dick Tracy y Sherlock Holmes*, entre otros, mientras que Superman representa la pervivencia de Hércules, Sansón o *Flash Gordon*. Estas historias están ambientadas en un tiempo presente, que aunque no siempre posee marcas temporales, es contemporáneo a la época de su publicación, a pesar de que la mayoría de los personajes que protagonizan las revistas de *comic book* superheroico fueron creados hace más de cincuenta años y siguen siendo publicados con periodicidad más o menos regular hasta el día de hoy.

Pero lo que permite identificar a esta modalidad y distinguirla de otros relatos épicos con héroes tradicionales, sería la ciencia ficción. La técnica está presente en el origen de todos estos personajes y forma parte importante en su identidad. Justamente una de las principales características que distinguen a un héroe de romance tradicional o *Pulp* de un *superhéroe* es la presencia de habilidades especiales que trascienden el ideal heroico puramente humano, es decir, los superpoderes. Como señala Roland Barthes en *Mitologías*, los elementos fantásticos u objetos sobrenaturales que dominan la mentalidad mítica en los relatos tradicionales, actualmente se reemplazan por la ciencia y

los implementos tecnológicos, y pueden explicarse en términos científicos. Así en estas ficciones los superpoderes se explicarán mediante mutaciones genéticas, exposición a la radiación, orígenes extraterrestres, etc. Esta "imaginación razonada" propone un desplazamiento de lo sagrado, y aunque en su configuración ficcional estas historias combinan elementos extraídos tanto de la fantasía como de la ciencia ficción, en mayor o menor medida según el personaje en cuestión, la segunda ocupa un lugar privilegiado. Incluso en aquellos exponentes del género que tienen naturaleza mitológica, como Thor o Wonder Woman, o puramente mágica y mística, como es el caso de Dr. Strange, se explica su aparición en el mundo de los mortales a través de teorías científicas o pseudocientíficas, principalmente la teoría de los multiversos, la teoría de las cuerdas y los universos paralelos. También hay que destacar que a menudo las aventuras de este tipo de héroes transcurren en el espacio exterior o en el interior de la psiquis humana, o si son de carácter puramente mágico, esa magia suele regirse por leyes estrictas y una lógica de razonamiento que responde a la rigurosidad del método científico.

Tomando de base teórica la mitocrítica de raíz junguiana este trabajo buscará encontrar pruebas de que los elementos de ciencia ficción muchas veces reemplazan las funciones psíquicas que cumplían los elementos fantásticos en los mitos y los relatos populares de antaño y que responden a una necesidad de darle una explicación

lógica o pseudológica a la concepción de lo divino que tenían las mentalidades pré-lógicas que configuraban aquellos relatos que fueron transmitidos de generación en generación por distintas civilizaciones a lo largo de la historia, y se intentará demostrar que esos elementos míticos y arquetípicos persisten en la modalidad superheroica, y cumplen esa función psíquica a pesar de que aquí, a diferencia de los mitos, no toman una forma pre-lógica y mística sino que tanto los autores (múltiples y alternados a lo largo de décadas de publicación) como los lectores tienen total consciencia de su ficcionalidad. En el libro *El Hombre y sus símbolos*, de Carl Jung, (con colaboradores, como Joseph L. Henderson, Marie Loise Von Franz, Jolande Jacobi y Aniela Jaffé, y John Freeman), el psiquiatra, psicólogo y ensayista suizo, comunica al gran público algunos de sus conceptos en un lenguaje no especializado. El más importante de ellos es el concepto de inconsciente, entendido como un fenómeno natural y neutral que contiene todos los aspectos de la naturaleza humana. Para el autor la psiquis no se reduce a las decisiones y reflexiones conscientes del individuo, sino que existe un rico y complejo mundo interior que constituye su otra parte, real y vital, que convive y dialoga con su parte consciente a través del lenguaje de símbolos. Para explicar esto, hace una diferenciación entre símbolo y signo. Los signos solamente denotan los objetos a los que están vinculados. No tienen significado en sí mismos, sino que lo adquieren mediante una intención. Ej: nombres, insignias, etc. Un símbolo, en cambio, es un término que

además de su significado corriente posee connotaciones específicas. Los seres humanos conscientemente usamos términos simbólicos para representar conceptos que no podemos definir o comprender del todo. Esos símbolos son creados a veces de forma consciente, pero para Jung, además, el inconsciente produce símbolos en forma de sueños, y en el análisis de esos sueños consiste su método psicoanalítico, además de un método para investigar la capacidad simbólica del hombre.

A continuación, se analizará el arquetipo jungiano del héroe aplicado al subgénero superheróico entendiendo a cada héroe como un símbolo consciente. Resulta inevitable remitirse a la figura de Superman, y este trabajo se centrará en ella como máximo exponente de esta expresión, a pesar de que algunos de estos procedimientos míticos también se observan en otros superhéroes. En este personaje se puede ver claramente la figura mítica del héroe solar, que es la representación más común del arquetipo del salvador. Para Jung el héroe solar representa el paso de las culturas matriarcales, en las que no existía individualidad, sino que la vida social estaba arraigada al entorno y a la comunidad, a un orden patriarcal en el que el individuo se desliga del inconsciente, toma conciencia de su propia existencia y se constituye como un yo. Esta conciencia es colectiva, ya que la figura del héroe que surge de ella cumple la función de salvador del grupo social al que pertenece, transformando la inconciencia, el caos y la oscuridad, en conciencia, orden y luz. Si analizamos la

simbología y la historia de Superman tal como se narra en sus historietas, podemos ver claramente expresadas en la configuración del relato las etapas del héroe solar. Esta figura simbólica proviene de los rituales cíclicos de la fertilidad asociados a personajes míticos que tenían estas características y eran figuras de culto. En sus relatos, la muerte y el renacimiento del héroe coincidían con las cuatro estaciones y con la "muerte" y el "renacimiento" del Sol a lo largo del año.

Se pueden distinguir tres etapas por las que atraviesa el héroe solar en sus mitos, y estas se pueden comparar con las seis fases de la secuencia cíclica del héroe de los romances que señala Frye en su libro *Anatomy of Criticism* «*Anatomía de la crítica*». Procederemos a aplicar esta clasificación periódica a la historia de Superman, tomando en cuenta los elementos clave que persisten en todas las versiones de su origen.

La primera etapa del héroe solar, llamada de "Nacimiento y Exilio", coincide con la primera fase del romance para Frye. Generalmente los relatos de los mitos de los héroes solares, al igual que los héroes de los romances (desde los relatos de caballería medievales hasta algunos héroes decimonónicos) comienzan con un niño de origen milagroso, sobrehumano. En el caso de Superman, esta divinidad es reemplazada por un origen extraterrestre, ya que la historia comienza con el pequeño niño Kal-El, alienígena de la raza de los kryptonianos. En casi todas las versiones del origen de los héroes solares, la vida de este niño corre peligro debido a una amenaza, que generalmente es la acción de

su padre terrenal, que quiere asesinarlo para que no le quite su lugar en el trono. En el relato de Superman la amenaza es la explosión de *Kriptón*, su planeta natal.

Este riesgo en su etapa inicial lleva a que el héroe solar deba ser protegido, y resguardado en secreto. Por eso aparecen entidades benefactoras que desempeñarán esa función, tal como hadas, dioses, o simplemente parientes y amigos cercanos. Así en las viñetas el padre de Kal-El, encarnando ese rol, toma la decisión de salvar a su hijo, enviándolo a la deriva en una cápsula espacial, una versión fantacientífica del coche flotante en el que eran enviados héroes como Perseo o Moisés para ser salvados. La función de conducto de salvación que desempeñaba la corriente de un río o las olas de un océano en la historia de estos héroes, en este caso es reemplazada por la inmensidad del espacio exterior, pero su valor simbólico es el mismo, y proviene de la misma raíz psicológica. Según Frye, el uso de agua como refugio remite al líquido de la matriz materna. Además, el nacimiento de un héroe siempre se relaciona a una inundación, un comienzo que es el final de un ciclo. El planeta que se destruye es análogo al diluvio del relato bíblico, y al igual que este, representa un nuevo inicio. Tomando los conceptos de Jung, podemos decir que el espacio exterior cumple la misma función que las aguas en otros mitos: representa las fuerzas inconscientes a través de las cuales el héroe se abre paso para constituir su propia individualidad. El inconsciente representa lo desconocido, y el pensamiento mítico proyectaba esa visión de

lo desconocido en el mar. En la época en la que nació Superman (los albores de la segunda guerra mundial) el hombre proyectaba su visión de lo desconocido sobre el espacio exterior, al ser considerado un espacio misterioso y sin explorar. El gobierno de los Estados Unidos posteriormente avanzaría sobre ese espacio en la carrera espacial. De esta manera el planeta natal de nuestro héroe vendría a representar el equivalente al dominio de los dioses celestiales en el pensamiento mítico, y su origen extraterrestre es una forma contemporánea de estirpe divina. Este héroe solar viaja a la deriva con la esperanza de su posible salvación, y favorecido por su destino heroico y su origen divino (y en este caso extraterrestre) llega finalmente a una costa segura, Es así como el pequeño Kal-El sobrevive a su viaje por el espacio y llega a nuestro planeta Tierra. Después del invierno y la destrucción, llega la primavera, y en las viñetas leemos como nuestro héroe cae en un ambiente bucólico, arcádico y pastoril, donde es recibido por campesinos bondadosos que lo criarán como a su propio hijo. Este lugar es Smallville, un pueblito ficticio de Kansas en los Estados Unidos, y quienes lo recogen son Martha y Jonathan Kent, encarnando la figura del anciano benevolente que aparece en varios relatos de héroes solares.

Al terminar esta primera etapa, comienza una etapa de iniciación del héroe, que coincide con la segunda etapa del romance para Frye. En ese *Locus Amoenus* en el que vive, bajo la protección de los bosques, los valles y los arroyos murmurantes, que representan

imágenes femeninas y maternales, el héroe solar debe pasar por una etapa de aprendizaje, y allí da cuenta de sus poderes sobrenaturales. En la historieta, esta es la etapa en la cual el pequeño Kal-El adquiere su formación moral, de la mano de sus padres adoptivos, Martha y Jonathan. Ellos se encargan de criarlo y enseñarle valores que responden a una tradición judeocristiana y constituyen las principales cualidades del héroe en general, pero que se acentúan en este héroe en particular: La responsabilidad, la humildad y la generosidad. Estas dos figuras remiten directamente a los pastores que cuidaron de Jesús, y esto se confirma en la elección de las iniciales de sus nombres, idénticas a las de María y José, sus padres terrenales. Esta base moral judeocristiana coincide con una concepción de justicia enmarcada en el ideal liberal-democrático norteamericano.

En paralelo a este desarrollo personal también se da un desarrollo sexual, y el héroe debe enfrentarse al tabú, y a la necesidad de entrar en un mundo sexual. En la primera versión de su origen, tal como figura en la revista *Action Comics #1* en publicada en junio de 1938, no se relata el despertar sexual del personaje, pero sí podemos conocerlo en la revista *Superboy* publicada en 1944 por Jerry Siegel. Después de este proceso de formación, el héroe llegará a la mayoría de edad, enfrentará su pasado divino y deberá asumir su condición de héroe. Para esto atravesará una serie de pruebas de las cuales saldrá transformado. Estas pruebas incluyen lucha contra monstruos y búsqueda de objetos

milagrosos, pero también puede incluir una etapa de descenso a los infiernos, un proceso de muerte literal o simbólica que el héroe debe atravesar para transformarse en un héroe completo.

De esta manera, Kal-El, bautizado por sus padres adoptivos como Clark Kent, al descubrir que sus poderes sobrenaturales pueden servir para ayudar a la humanidad, decide mudarse a Metrópolis, una ciudad ficticia de los Estados Unidos (que remite mucho a New York) y protegerla del crimen y las amenazas extraterrestres bajo un nuevo nombre: Superman.

A medida que han pasado los años y la historia de Superman se ha vuelto a contar, y se han añadido nuevos elementos constitutivos, esta raíz mítica ha subsistido y a ella se le han incorporado elementos que la reafirman. En 1986 el guionista John Byrne decide recontar la historia del personaje, y en este nuevo relato la nave espacial en la que viaja Kal-El es reemplazada por una matriz de gestación, haciendo más evidente la analogía con la cuna que se utilizaba en la mitología clásica. Además acentuará el concepto de deidad solar mediante la incorporación de un elemento central para la trama: El origen de los poderes de Superman viene directamente del Sol funcionando así como una explicación pseudocientífica de su origen semidivino.

En conclusión, la modalidad superheroica es un conjunto de relatos de características épicas que presenta personajes arquetípicos que encarnan los ideales morales y cívicos de la sociedad a la que pertenecen, en este caso la norteamericana. Estos procedimientos

míticos, al estar en función de símbolos creados intencionalmente con el propósito de entretener, responden a una mentalidad lógica en la cual los fenómenos son explicados a partir de los métodos que provee la ciencia y la técnica, y es aquí donde los elementos de la ciencia ficción entran en juego como principal elemento en su configuración.

Referencias

- Barthes, R. (1999). *Mitologías*. México, DF: siglo xxi editores.
- Bronstein, C. (2012). "Superhéroes: Mitología Moderna". *PijamaSurf*. Disponible en pijamasurf.com/2012/02/superheroes-y-mitologia-moderna-primera-parte-mitos-y-vinetas/
- Constantine, P. (2017). "Is the superhero genre technically a kind of fantasy?". Quora. Quora Team. Disponible en www.quora.com/Is-the-superhero-genre-technically-a-kind-of-fantasy
- Creekmur, C. K. (2004). "Review: Superheroes and Science Fiction: Who Watches Comic Books?", *Science Fiction Studies*. Indiana: SF-TH Inc, pp. 283-290.
- Frye, No. (2000). *Anatomy of criticism*. New Jersey: Princeton University Press.
- Goulart, R. (1986). *Ron Goularts Great History of Comic Books*. Chicago: Contemporary Books.
- Jung, C. (1996). *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Aguilar.
- Siegel, J. y Shuster, J. (1938). "Superman". *Action Comics* 1. Burbank: Detective Comics.

Byrne, J. y Giordano, D. (1986). "Epilogue: The Super-Hero". *The Man of Steel*. Burbank: DC Comics

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

GLOBALIZACIÓN EN LA ERA CLINTON: IMPACTO INTERCULTURAL DE SU POLÍTICA INTERIOR Y EXTERIOR

GLOBALIZATION IN THE CLINTON ERA: INTERCULTURAL IMPACT OF HIS HOME AND FOREIGN POLICY

Claudio Perrotti (cperrotti@live.com.ar)

Ma. Eugenia Saldubehere (eugesaldubehere@hotmail.com)

Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

En la era de la globalización, el contacto y la comunicación entre pueblos, comunidades e individuos se intensifica. Sin embargo, al momento de considerar estas interacciones de alteridad, no basta con afirmar la diferencia, sino que se vuelve necesario superar las posibles desigualdades, promoviendo la integración y convivencia armónica entre culturas, en una relación de horizontalidad (Canclini 2005, p.55). William J. Clinton, quien fuera presidente de los Estados Unidos en los albores del nuevo milenio, es reconocido hoy por sus intenciones de transformar Estados Unidos en un país que, más allá de reconocer la diferencia en Norteamérica, abrazara la diversidad y buscara corregir las desigualdades, fomentando el diálogo, el intercambio y el encuentro. Por ello, el presente trabajo se propone analizar las medidas tomadas por el presidente Clinton para garantizar la convivencia, tanto a nivel nacional como internacional, y estudiar su impacto sobre las minorías culturales, en particular sobre la amerindia¹ y la judía.

Palabras claves: globalización; interculturalidad; William J. Clinton; indios estadounidenses; comunidad judía

Abstract

In the era of globalization, the contact and communication among different peoples, communities and individuals have intensified. However, when considering these interactions of alterity, it is not enough to simply assert difference, but rather it becomes necessary to overcome the eventual inequalities that may arise, by promoting the integration and harmonic coexistence among cultures, in a horizontal relationship (Canclini 2005, p.55). William J. Clinton, who was president of the United States at the turn of the new millennium, has been recognized in his efforts to transform the United States into a country that, beyond recognizing difference in America, would embrace diversity and would be willing to redress inequalities, by fostering dialogue, exchange, and a real encounter with the other. Thus, the aim of this paper is to analyze the different measures taken by president Clinton in order to safeguard peaceful and harmonic coexistence, at both national and international levels, and study their impact on cultural minorities, in particular on Native Americans and the Jewish community.

Key words: globalization; interculturality; William J. Clinton; Native Americans; Jewish community

Globalización e interculturalidad

La globalización, como fenómeno íntimamente ligado con la expansión

¹ El modo de nombrar a los descendientes de aquellos que habitaban lo que hoy es el territorio de los Estados Unidos antes de la llegada de los europeos es objeto de disputas. A los fines de este trabajo, y ya que no hay una alternativa ampliamente aceptada, se utilizarán los términos indios (estadounidense) y amerindio de manera intercambiable, ya que, según la Oficina de Censos de los Estados Unidos, es la terminología que goza actualmente de mayor aceptación por parte de los miembros de las poblaciones aborígenes de ese país (Tucker, Kojetin, y Harrison s/p).

capitalista y la modernidad occidental, puede definirse y aproximarse desde diversas perspectivas. Jan Aart Scholte (2000), profesor e investigador de estudios políticos e internacionales, en su trabajo *Globalization. A Critical Introduction*, retoma las cuatro definiciones principales de la globalización: internacionalización, liberalización, universalización y occidentalización, y arroja nueva luz a estas definiciones al ofrecer una conceptualización del fenómeno de la globalización como la reconfiguración de la geografía social marcada por la extensión de las relaciones sociales transplanetarias, que, a partir de la década de 1960, debido a los avances en comunicación, supuso una intensificación de los vínculos supra-territoriales entre las personas (p.16). Esta intensificación de contacto aumentó los puntos de interacción y fricción entre culturas, creando tensiones, repliegues y reivindicaciones, lo que motivó la discusión e implementación de políticas que buscaran gestionar la diversidad cultural en la sociedad mediante modelos que se opusieran al racismo, superaran el asimilacionismo, y celebraran la diferencia.

Este nuevo paradigma del pluralismo cultural se expresó, en un principio, en políticas multiculturales que buscaban abordar las formas de convivencia humana basadas en el respeto a las diferencias, reconociendo las particularidades de cada cultura, sin que necesariamente haya una relación entre culturas, lo que a menudo reforzó la segregación. Sin embargo, como sostiene Néstor García Canclini (2005), filósofo y

antropólogo argentino-mexicano, ante la expansión de las relaciones interculturales a partir de los 1990s, o a partir de la caída del muro de Berlín en 1989 para tomar un evento histórico como punto de referencia, las políticas multiculturales resultaron insuficientes y se hizo evidente la necesidad de encontrar una teoría que organizara las nuevas diversidades no solo respetando la diferencia sino también superando las posibles desigualdades, promoviendo la integración y convivencia armónica entre culturas, en una relación de horizontalidad (p. 16). Como consecuencia, los planteamientos interculturales, cuya mayor contribución se encuentra en el énfasis que ponen en el terreno de la interacción e intercambio entre culturas en deseables condiciones de igualdad, comenzaron a tomar fuerza. Desde esta perspectiva, cobra importancia el Estado, pues será el encargado de plantear políticas interculturales que promuevan y garanticen el ejercicio de la diferencia, la reducción de las desigualdades, y el reconocimiento universal de derechos, garantizando una convivencia democrática y de respeto (García Canclini, 2005, p.194).

Globalización e interculturalidad en los Estados Unidos: política interior y exterior de William J. Clinton

William J. Clinton (1993-2001), 42° presidente de los Estados Unidos, llegó a la presidencia tras vencer a George H. W. Bush en 1992. Su llegada a la Casa Blanca marcó el inicio de una nueva era en Estados Unidos en materia de relaciones interculturales, pues, según

Vanessa Beasley (2004), experta en la historia de la retórica política de Estados Unidos, a diferencia de sus predecesores que ignoraron las diferencias culturales, Clinton abrazó la diferencia y fomentó el diálogo, promoviendo la igualdad, la integración y la convivencia armónica entre grupos sociales (p. 118). Bajo la administración Clinton, esta nueva actitud hacia la diversidad se evidenció, por ejemplo, en su gabinete, considerado el más diverso de la historia de Estados Unidos hasta ese momento, compuesto por miembros de diversas minorías: mujeres, afro-americanos, amerindios, hispanos, judíos (Barón, Del Carril y Gómez, 1993, p. 254). Asimismo, esta postura de Clinton estableció una nueva línea a seguir en sus futuras políticas, tanto a nivel nacional como internacional, lo que influyó sobre la situación de diversas minorías culturales, entre ellas, la amerindia y la judía.

Política interior: Clinton y los indios estadounidenses

En la actualidad, el gobierno de Estados Unidos reconoce 573 naciones indias que componen cerca del 2% del total de la población del país (*Bureau of Indian Affairs, 2018*). Luego de generaciones de políticas federales de aniquilación, remoción y asimilación hacia los nativos, a partir de los años 1960, cuando comenzaron a ganar importancia las luchas por los derechos civiles y humanos y los debates sobre el valor de la diversidad -todo esto unido a un fuerte activismo indio-, se produjo un cambio en el modo en que el gobierno federal se

relacionaría con los pueblos indios, pues buscó implementar modelos que se opusieran al racismo y la discriminación, superaran las políticas de asimilación y celebraran la diferencia.

No obstante, pese a que la relación entre el gobierno y los pueblos indios comenzó a mejorar, por décadas, el gobierno no se mostró dispuesto a mantener un diálogo muy profundo con estas comunidades y se limitó solo a reconocer, entre otros, su derecho a la autodeterminación en determinadas áreas, al voto, a la libertad religiosa y a la libertad de expresión, aunque el respeto y observancia de estos derechos fueron mínimos. Cuando Clinton llegó al poder, se empezó a ver un cambio verdadero en la actitud del gobierno hacia los pueblos indios, de hecho, diversos intelectuales indios acuerdan con Robert Miller (Shawnee de Este), catedrático de la Universidad de Arizona especialista en derecho indio, quien sostiene que “Clinton fue el presidente que realmente comenzó a prestar atención al país indio” (en Landry, 18 oct. 2016, párr.12).

Clinton fue el primer presidente en funciones desde Franklin D. Roosevelt en visitar una reservación india. Además, fue el primero en invitar a los líderes tribales a la Casa Blanca desde 1822. En este momento histórico, Clinton pronunció un discurso en el que manifestó la importancia del respeto de las diferencias culturales, promoviendo la convivencia armoniosa dentro de los Estados Unidos. Asimismo, enfatizó la necesidad de entablar un diálogo genuino y productivo a fin de que el gobierno federal mejorara su

relación con los indios y se convirtiera en socio pleno con las naciones indias, paso importante para crear el contexto propicio que facilite el establecimiento de acuerdos y la búsqueda de soluciones que intenten corregir las desigualdades.

Entonces, primero era transformar las estructuras para establecer relaciones en condiciones de simetría con los pueblos indios. En esta línea, la administración Clinton firmó un memorando (1994) mediante el cual aceptaba a las naciones indias como iguales en el diálogo intercultural, buscando construir espacios de encuentro con estos pueblos y así poder bregar en pro de soluciones verdaderas. Asimismo, aprobó la enmienda de la Ley de Autodeterminación India (1994) y la Ley de Autodeterminación India y de Ayuda para la Vivienda (1996), medidas que reafirmaron formalmente los derechos de autogobierno de las naciones indias y otorgaron a los gobiernos tribales un mayor control sobre la administración de fondos y recursos naturales de acuerdo con sus propias prioridades en áreas como salud, economía, educación y vivienda, promoviendo un esquema menos unilateral en las decisiones del gobierno federal hacia los pueblos indios.

En lo que concierne al respeto a la diferencia, durante el gobierno de Clinton, se aprobaron, por ejemplo, la Ley de Restauración de la Libertad Religiosa (1993), la Enmienda a la Ley de Libertad Religiosa de los Indios (1994) (Ley Pública 103-344), y el Decreto Presidencial 13007 sobre los Lugares Sagrados Indios (1996), medidas que

restauraron la protección legislativa para las prácticas religiosas de los pueblos indios, contribuyendo a salvaguardar, entre otras cosas, sus derechos de acceso y utilización de 'lugares sagrados' situados en tierras de propiedad del gobierno federal, y de uso de peyote en ceremonias religiosas. De este modo, el presidente mostró su deseo de construir una sociedad que respetara y aceptara la diferencia, la distintividad del otro. Sin embargo, como sostiene García Canclini (2005), "los pueblos indígenas (...) desean ser reconocidos en sus diferencias [pero además] vivir en condiciones menos desiguales" (p.49), entonces, desde una praxis intercultural, no basta con centrarse en el reconocimiento de las diferencias, sino que resulta necesario superar las desigualdades, que surgen de esas diferencias y de las distribuciones inequitativas de recursos, para promover una convivencia democrática entre iguales. Si bien la diferencia se hace visible principalmente en las prácticas culturales, la desigualdad se manifiesta especialmente como desigualdad socioeconómica (García Canclini, 2005, p. 47). Con el fin de corregir estas desigualdades, en la era de la comunicación, Clinton implementó, entre otros, un programa para que las naciones indias pudieran conectarse a las redes globalizadas. Como parte de este programa, por ejemplo, se establecieron en las reservaciones centros comunitarios de acceso a internet, como escuelas, bibliotecas y otros puntos de acceso público, para promover una mayor conexión a los servicios de telecomunicaciones, y se brindaron capacitaciones para proporcionar a

los indios las habilidades técnicas necesarias para competir profesionalmente en la economía digital globalizada (Hohman, 13 dic. 1999; National Telecommunications and Information Administration, 1999). En una época en que se intensificaron los vínculos supra-territoriales, esta iniciativa resultó de suma importancia para ayudar a los indios a avanzar económicamente, pues internet podía proporcionar, por ejemplo, acceso a las listas de empleo o la oportunidad para que los indios creen sus propios ingresos desarrollando negocios basados en la web. Entonces, al intentar brindarles a los pueblos indios iguales oportunidades que al resto de los ciudadanos de Estados Unidos para conectarse, Clinton avanzaba hacia una verdadera transformación de la sociedad estadounidense, menos desigual y más justa.

Política exterior: Clinton y la comunidad judía

Actualmente, el porcentaje de judíos estadounidenses representa un 2% de la población de Estados Unidos. La historia de los primeros judíos que llegaron a Estados Unidos se remonta a 1654, por lo cual se puede afirmar que la presencia de los judíos en ese país proviene de antaño, y que ha sido una historia, principalmente, de asimilación a la cultura estadounidense. A diferencia de otros grupos minoritarios, como los católicos, asiáticos o latinos, y sin dejar de lado que siempre ha existido un sentimiento de antisemitismo en Estados Unidos, los judíos han podido progresar económicamente y en

materia de derechos civiles en una proporción mayor que la de otras minorías.

No obstante, iba a ser principalmente con la llegada de Clinton a la Casa Blanca en 1993 que se iban a producir muchos avances históricos para los judíos estadounidenses. Al comprender el momento histórico en el que había sido elegido presidente -momento marcado por la caída del comunismo y de la URSS en particular; el surgimiento de Estados Unidos como única superpotencia; el resurgimiento de la lucha por el reconocimiento de nacionalidades y minorías postergadas y la globalización como macro proceso que relacionaba a todos los nombrados anteriormente- Clinton, como el político liberal y progresista que siempre fue, actuó en consecuencia en el plano internacional.

En lo que se refiere ámbito internacional, Clinton fue un gran defensor de la globalización y la integración regional e internacional. En este sentido, cabe mencionar su apoyo a la firma de los acuerdos de Oslo entre Israel y la Autoridad Palestina, los cuales reunieron por primera vez a los líderes de ambas naciones en un esfuerzo por alcanzar la paz en Medio Oriente. Esta iniciativa de paz impulsada por Estados Unidos no representó la primera vez en que Estados Unidos intervenía en el conflicto entre árabes e israelíes. Ya en 1978 bajo la presidencia de James Carter, Estados Unidos actuó como intermediario entre Israel y Egipto en lo que fueron llamados los Acuerdos de Camp David. Por medio de este tratado, por primera vez una nación árabe reconocía la

existencia del Estado judío. A cambio, Israel devolvió a Egipto la península del Sinaí, la cual había sido tomada por Israel en la Guerra de los seis días. Luego de la presidencia de Carter, tanto los presidentes republicanos Ronald Reagan como George H. W. Bush, dejaron de lado la cuestión árabe-israelí de la política exterior estadounidense, al centrarse en otras partes del mundo. Fue con la llegada de Clinton a la Casa Blanca que los Estados Unidos volvió a tener un rol protagónico en el proceso de paz de Medio Oriente. Como se mencionó anteriormente, al saber Clinton el momento histórico en el que había sido elegido, el momento histórico de la globalización y de los contactos cada vez más estrechos entre los estados y los ciudadanos del mundo como consecuencia de aquella, supo el presidente que ese era su momento histórico para actuar. Además, cabe aclarar que sus esfuerzos no habrían tenido éxito si no hubiera encontrado dos interlocutores interesados en lograr finalmente un acuerdo de paz, como lo fueron Yitzhak Rabin y Yasser Arafat. Los esfuerzos de Clinton tuvieron amplio apoyo tanto entre los judíos israelíes más progresistas como así también en el ala más progresista de la comunidad judía de Estados Unidos. Esto fue así ya que tanto israelíes como palestinos habían llegado a la conclusión de que la única solución al conflicto era, primero, el reconocimiento de cada una de las partes involucradas como actores legítimos e iguales (el Estado de Israel y la Autoridad Nacional Palestina), y, segundo, la existencia y disponibilidad de personalidades políticas legitimadas por ambas naciones (en

este caso, Rabin y Arafat), fue el presidente Clinton quien ofició de mediador entre ambas partes. Mediante su mediación, Clinton consiguió promover una praxis que creara igualdad e interacción positiva en las relaciones entre estos grupos culturalmente diferenciados y efectivamente logró el acercamiento entre ellas, lo cual condujo a la firma de los Acuerdos de Oslo en 1993. La firma de estos Acuerdos marcó una primera aproximación de ambas naciones en un esfuerzo por alcanzar la paz en Medio Oriente y un guiño de Clinton hacia la comunidad judía israelí y de su país.

Conclusión

La Globalización trajo consigo la ruptura y la disminución de las barreras entre los pueblos a través de la ampliación de las redes de comunicación, favoreciendo una mayor aproximación entre las culturas existentes en el mundo. Como consecuencia, se hizo necesario que los gobiernos respondieran a estas interacciones mediante políticas que buscaran gestionar la diversidad cultural. En estados Unidos, fue la llegada de Clinton a la Casa Blanca la que marcó el inicio de una nueva era en el país del norte en materia de relaciones interculturales, tanto a nivel local como global.

En lo que se refiere al plano local, su llegada significó un punto de inflexión en las relaciones del gobierno con los pueblos indios, pues las medidas implementadas por el presidente para garantizar el ejercicio de la diferencia y disminuir las desigualdades de los indios en condiciones de simetría ayudaron a

promover una convivencia más justa a nivel país. No obstante, a pesar de estos avances, a comienzos del nuevo milenio, los indios estadounidenses todavía se enfrentaban a barreras estructurales que limitaban su plena inclusión y continuaban siendo centro de discriminación, segregación, opresión, y exclusión. La socióloga mexicana Sylvia Schmelkes (2005) sostiene “la interculturalidad es una aspiración” (p.7); entonces, si bien Clinton intentó plantear las políticas interculturales como políticas de Estado, pues requerían de continuidad y estabilidad para generar resultados sólidos, sus intentos no fueron suficientes. Por un lado, porque su sucesor no hizo de la política india una prioridad; por el otro, porque lograr la interculturalidad es una tarea de toda la comunidad y, por lo tanto, para lograr un progreso intercultural verdadero, es necesario un accionar en cada instancia, tanta política como social, educativa y humana para confrontar los racismos y las desigualdades y construir, a través de un diálogo genuino, un futuro de respeto que permita celebrar las diferencias y disminuir las desigualdades.

Con respecto a la comunidad judía, se puede afirmar que los tratados de Oslo efectivamente tuvieron una recepción positiva en los Estados Unidos, ya que de ninguna manera se produjeron actos racistas o de persecución luego de la firma de aquellos tratados. De la misma forma, tanto la percepción por parte de la sociedad estadounidense de esta minoría, como sus continuos logros luego de la firma de Oslo,

evidencian que su situación mejoró aún más de lo que ya era hasta ese momento.

Se concluye entonces que, más allá de la continuidad que su política haya tenido o no una vez acabada su presidencia, Clinton supo adaptarse a la realidad nacional y mundial, marcada por la globalización y las relaciones interculturales, y actuar en consecuencia, buscando transformar Estados Unidos en un país que, más allá de reconocer la diferencia, abrazara la diversidad y buscara corregir las desigualdades, fomentando el diálogo, el intercambio y el encuentro.

Referencias

- Barón, A., M. Del Carril y A. Gómez. (1993). *Bill Clinton. Las claves de su gobierno*. Buenos Aires: Emecé.
- Beasley, V. (2004). *You, the People*. College Station, TX: Texas A&M University Press.
- Bureau of Indian Affairs. (2018). [página web]. Disponible en www.bia.gov/FAQs/
- García Canclini, N. (2005). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- Hohman, K. (13 dic.1999). Bridging the digital divide. Disponible en racerelements.about.com/newsissues/racerelements/library/weekly/aa121399a.htm
- Landry, A. (18 oct. 2016). Bill Clinton: Invites Tribal Leaders to White House. *Indian Country Today*. Disponible en newsmaven.io/indiancountrytoday/archive/bill-clinton-invites-tribal-leaders-to-white-house-6tL0O1GZTESGT9pk5Bw9Kw/
- National Telecommunications and Information Administration. (1999). Falling through the

Net III. Defining the Digital Divide.
Disponible en
www.ntia.doc.gov/legacy/ntiahome/fttn99/contents.html

Tucker, C., Kojetin, B. y Harrison R. (1996). *A Statistical Analysis of the CPS Supplement on Race and Ethnic Origin*. Bureau of Labor Statistics & Bureau of the Census. Disponible en
www.census.gov/prod/2/gen/96arc/ivatuck.pdf

Schmelkes, S. (2005). La interculturalidad en la educación básica. Encuentro Internacional de Educación Preescolar: Currículo y Competencias. Encuentro celebrado por Editorial Santillana, México. Disponible en
catedraunescodh.unam.mx/catedra/ocpi/documentos/docs/6/16.pdf

Scholte, J. A. (2000). *Globalization. A Critical Introduction*. Nueva York: Palgrave.

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

LA PIANOLA, DE KURT VONNEGUT: HUMOR Y DESALIANACIÓN KURT VONNEGUT'S PLAYER PIANO: HUMOR AND DE-ALIENATION

Romina Rauber (rominarauber@gmail.com)

Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

La primera novela de Kurt Vonnegut, *Player Piano* (1952), introduce, a través de recursos como la parodia de arquetipos bíblicos y la polifonía en clave satírica e irónica, una representación de la contienda entre los mitos ideológicos de una tecnocracia totalitaria, por un lado, y una facción ludita revolucionaria, por otro. El humor, la formación antropológica, la experiencia vital y el talento literario del autor se conjugan en una estética accesible, particularmente atractiva para una juventud lectora que busca en la literatura claves para orientarse (en un contexto polarizado como el de la Guerra Fría) y una voz confiable, dispuesta a abordar la complejidad con sencillez, a enfrentarse a las contradicciones y paradojas con el auxilio de la razón y la risa. Gracias a la función cognoscitiva y liberadora propia de la experiencia cómica, que implica la capacidad de pensar en más de una dimensión, de admitir diferentes perspectivas, los mitos ideológicos son desenmascarados y el lector inexperto es iniciado en la apreciación de la ficción y su ambivalencia, el dilema ético y la responsabilidad de ejercer un pensamiento crítico.

Palabras clave: Vonnegut; humor; alienación; mito

Abstract

Kurt Vonnegut's first novel, *Player Piano* (1952), pictures through parody, irony, satire and polyphony, the conflict between two ideological myths or narratives: one sustained by a totalitarian, technocratic regime, while the other is held by a revolutionary Luddite group. The author's anthropological background, life experiences, literary talent and humor converge in a work that is aesthetically appealing to young readers who seek in literature keys to find their way around in polarized times such as the Cold War period; readers who yearn for a trustworthy voice, one that is willing to approach complexity and face paradoxes and contradictions in the simplest terms, with the aid of reason and laughter. The experience of the comic fulfils a cognitive function, insofar as it entails the capacity to admit different points of view, to associate aspects of reality previously non-associated. This allows for ideological myths to be unmasked, deconstructed, and for the amateur reader to be *de-alienated* and initiated into the appreciation of fiction and its ambivalence, the pondering of ethical dilemmas and the importance of critical thinking.

Key words: Vonnegut; humor; alienation; myth

La alienación supone la incapacidad de expresar las potencialidades humanas a través del trabajo, es decir, de una manera creativa, lo que engendra una suerte de apatía (Le Roy, 1972). Es el resultado de la reificación de las creaciones humanas, tangibles o no, y conlleva una transferencia de autoridad a algo o alguien de manera tal que

el pensamiento crítico se ve obturado y la cultura, en peligro de anquilosamiento.

Las novelas de Kurt Vonnegut pueden ser leídas como artefactos "desalienantes" por cuanto renuncian a la causalidad lineal en favor de una narrativa que subraya mediante estrategias humorísticas (como la sátira, la ironía y la parodia) la ambivalencia de las ficciones, a la vez que representa los azarosos cruces que conforman la trama

policrónica de la vida, y sus efectos en los seres humanos. La lectura del corpus vonnegutiano concierne sobre las simplificaciones y reificaciones que alienan al ser humano respecto del inextricable cosmos en el que está sumido. De este trasfondo de imprevisible complejidad, la humanidad abstrae sus leyes y sistemas totalizadores, con el ánimo de explicar desde lo específico hasta lo más general. En 1952 se publica *Player Piano (La pianola)*, primera novela de Kurt Vonnegut que introduce, a través de recursos como la parodia de arquetipos bíblicos y la polifonía en clave irónico-satírica, una representación de la contienda entre los mitos ideológicos de una tecnocracia totalitaria, por un lado, y una facción ludita revolucionaria, por otro. Se trata de una novela distópica, inspirada en gran medida por la experiencia de Vonnegut como agente de relaciones públicas de la General Electric Company a fines de los '40. Satiriza los Estados Unidos de posguerra y explora visionariamente el impacto de la automatización a partir de una Tercera Revolución Industrial ficcional que devalúa el pensamiento humano. Deconstruye, a su vez, la utopía de la revolución.

Los 35 capítulos que componen la novela narran en orden cronológico dos historias paralelas: la visita del Shah de Bratpuhr a Estados Unidos, por una parte, y un período turbulento en la vida de Paul Proteus y la ciudad de Ilium (siendo esta la historia principal). Estas dos líneas argumentales proveen una visión interna y externa del mundo representado, donde la acción

transcurre durante algunas semanas, diez años después de la Segunda Guerra Mundial. Una advertencia preliminar enfatiza el carácter hipotético de la historia ("lo que podría suceder"), que trata sobre el futuro áureo y pacífico de una sociedad tecnocrática tras la guerra, en la que solo los hombres superdotados (el cociente intelectual es la medida de admisión a la alta sociedad) pertenecen a la aristocracia de los técnicos y poseen empleos estimulantes. Uno de ellos es el protagonista, Paul Proteus, quien ocupa el cargo de director general de Ilium Works con solo 35 años. La mayoría de los ciudadanos tiene sus necesidades básicas cubiertas por el sistema y realiza trabajos rutinarios para el Ejército o el Cuerpo de Reconstrucción y Reclamaciones. Se trata de ocupaciones sin sentido: no hay nada que reparar ni guerras en las que luchar. Máquinas súper-eficientes (particularmente EPICAC XIV, la computadora central todopoderosa) administran la vida y destino de los estadounidenses.

Así, en un mundo en el que las máquinas han reemplazado a los trabajadores y donde solo los superdotados acceden al trabajo creativo y significativo, las posibilidades de autorrealización son escasas, sino nulas. El orden social imperante está legitimado por una premisa supuestamente biológica y objetiva (el cociente intelectual) que oculta la injusticia social y desvía el resentimiento de los oprimidos. La sociedad está polarizada: la elite tecnócrata por un lado y la gente desplazada por otro, pero en ambos casos el ser humano ha sido enajenado de sus capacidades y sentido personal en beneficio

del funcionamiento óptimo de una sociedad industrial y de consumo avanzada.

No obstante, el exitoso protagonista no está convencido de vivir en un periodo áureo de la historia. Le habría gustado ser parte de la guerra para entender lo bueno del presente. Le molesta “el buen humor adolescente” (Vonnegut, 1977: 12) e inmadurez de los ingenieros más jóvenes, y no comparte el entusiasmo de la mentalidad “peculiarmente norteamericana” (11) de su colega Bud Calhoun por imaginar e inventar artefactos. Esta disconformidad se acentúa a medida que avanza la trama, y se evidencia en la relación simbiótica de Paul con su esposa Anita, una mujer atractiva, materialista y calculadora. El matrimonio está basado en una mentira (un supuesto embarazo de Anita) y representa, en cuanto imagen de la pareja infértil (Anita no puede concebir), un orden social viciado en el que prolifera la muerte, reverso del final arquetípico de la comedia y los cuentos de hadas.

Toda la descripción del mundo tecnocrático se realiza en términos eróticos (la libido del joven debe destinarse por completo al sistema) y mítico-religiosos de sentido invertido y paródico: solo hay falsos profetas (como el jefe de Paul, Kroner), un falso dios o ídolo (la computadora central), una falsa virgen-madre (Anita), un falso mesías (Finnerty-Paul). Este tipo de alusiones marcan la usurpación de lo numinoso por creencias falsas y degradadas; es decir, sugieren que se trata de mitos ideológicos o tecnificados (Fiker, 1984).

Las dudas reprimidas del protagonista salen a la luz con la llegada de Ed Finnerty, un

ingeniero amigo de juventud, brillante y rebelde. En su compañía, Paul conoce a Lasher, un sacerdote protestante y antropólogo, gran manipulador. Este encuentra en los dos jóvenes ingenieros desilusionados los reclutas ideales para su proyecto revolucionario. Les explica el resentimiento de los comunes contra el sistema y contra los ingenieros en términos de aculturación. Lasher, “un enemigo del Demonio, un hombre de Dios” (Vonnegut, 1977: 344), es la voz de la religión contra la ciencia, un par en tensión que es tópico en la obra vonnegutiana. Para este personaje, la ideología hegemónica del progreso, impuesta gracias a la labor de agentes de relaciones públicas y promulgada con un “espíritu de cruzada” (99), hace inevitable un resurgimiento de los viejos mitos en el corazón del pueblo: “Las cosas, caballeros, están maduras para un falso Mesías. Y cuando llegue, es seguro que será un negocio cruento” (100).

La alusión a la figura mesiánica es recurrente en la escena, asociada en tres instancias diferentes con Lasher, Finnerty y Paul, respectivamente. De los tres, Proteus resulta más representativo por su función de chivo expiatorio y por su deseo de “encontrarse en el medio del puente”, lo que sugiere un anhelo de concordia humana muy próximo a la prédica paulina del amor. Sin embargo, la figura mesiánica está funcionando más ampliamente como una plantilla que se aplica a este o aquel personaje para demostrar que el hombre siempre está buscando un objeto en el cual encarnar el ideal, es decir, aquella

creación ambivalente de la mente humana, que tiende a representar cosas muy distintas según quién lo postule.

Hasta aquí se ha visto que la trama presenta dos posturas antagónicas, entre las que se debate Paul: la hegemónica del progreso *ad infinitum*, propia de la elite, y la revolucionaria-saboteadora, identificado con el pueblo. De esta manera, la novela representa los dos sistemas enfrentados en la Guerra Fría: el capitalista-industrial de libre mercado y el comunista-socialista. Las facciones se construyen con elementos paródicos de los mitos cristianos y ambas adolecen de puerilidad desde la perspectiva de Paul. A medida que se desenvuelve la historia, se torna evidente que Proteus no encaja de lleno en ninguno de los dos grupos; más bien, aparece siempre en el medio y es usado por ambos bandos. Su deseo es renunciar a todo, pero las circunstancias lo obligan a elegir y él parece más cómodo dejándose llevar por la corriente en un caso (el orden imperante) y postergando su deseo en el otro (la unión a los rebeldes). Está claro que su relación con los subversivos es más genuina que la que tiene con su esposa y Kroner, pero esto responde a su, más tarde reconocida, necesidad de sentirse parte de una comunidad.

Proteus termina por adoptar el rol de doble espía. Por un lado, la cúpula tecnocrática le asigna la tarea de infiltrarse entre los revolucionarios, dada su amistad con Finnerty. Sin embargo, el lector sabe que Paul quiere mandar todo al diablo, por lo que se produce una situación doblemente irónica cuando este dice que renuncia y los jefes

lo toman como una muestra de su eficiencia en llevar adelante la misión y seguir el juego del engaño. Días después es drogado y secuestrado por los saboteadores, quienes convierten a Paul en la cara visible y simbólica del grupo rebelde, el líder mesiánico. El golpe al sistema está cerca, pero la actitud del protagonista es desapasionada. El nombre y el uniforme de los conspiradores le resultan un poco infantiles y, cuando confiesa esto, Lasher y Finnerty le responden que el infantilismo es necesario para una convocatoria masiva, algo propio de cualquier lucha. Sin embargo, la comparación con *las camisas pardas* de Hitler y las camisas negras de Mussolini dan la clave al lector de que Vonnegut está dando una vuelta de tuerca a las expectativas del esquema distópico (Marvin, 2002), los revolucionarios no son mucho mejores que los tecnócratas. La focalización de la narración en el punto de vista de Paul contribuye a que el lector simpatice con las dudas del protagonista. Así, la indecisión del personaje y las instancias de ironía narrativa evidencian no solo la brecha entre ideal y realidad, sino sus efectos sobre el joven inmaduro: su completo avasallamiento, aislamiento y división interna. Cuando la revolución estalla, deviene una carnicería indiscriminada de máquinas, un "genocidio" (Vonnegut, 1977: 340) que no dura más de unas horas. Infructuosos son los intentos de los cabecillas por convencer a las masas de tomárselo con calma para decidir qué máquinas preservar. La irracionalidad prevalece. Todo es devastado. Nuevamente la ironía se presenta cuando, una vez saciado

el frenesí destructor, los rebeldes se ponen a reparar los aparatos. Es la misma ironía implicada en la imagen del piano autómatas que da título a la novela, sobre la relación contradictoria del ser humano con sus creaciones, de las que puede extraer placer (un piano) o con las que puede competir (una pianola) hasta perder la motivación originaria de hacer música. La fascinación humana por la imitación mecánica de sí tiene visos siniestros, de locura e idolatría.

Con todo, no hay duda de que la narración conduce a que el lector empatice con la explicación antropológica de la realidad que plantea Lasher, y no con la visión del *establishment* tecnocrático. Esto es reforzado por la parte de la trama que involucra al picaresco Shah de Bratpuhr, un líder espiritual de visita en el país, cuyo objetivo es aprender de la nación más poderosa del mundo algo útil para el bien de su pueblo. El recurso literario (y antropológico) del visitante de otro mundo y su encuentro con una serie de instituciones y sujetos representativos (el ejército, una familia tipo, el presidente, el arte, la universidad y el deporte) sirven para calibrar la “salud” de la cultura observada. Además, el recurso de engarzar escenas en apariencia inconexas (el pensamiento de un soldado, la escena de una telenovela, el monólogo de un barbero, la caída en desgracia de un diplomático, una tragedia familiar, entre otras) conforma una estructura polifónica que la actividad lectora debe reordenar y captar en su sentido cohesivo, uno de los sellos distintivos de la obra de Vonnegut.

Vonnegut inventa una lengua para el personaje extranjero, con frases como “*Takaru yamu brouha, pu dinka bu*” (1977: 29), la cual, usada en segmentos de diálogo entre el Shah, su intérprete y el diplomático estadounidense, pone cómicamente en escena la importancia de cómo se nombra e interpreta la realidad. El representante de EE.UU. explica al visitante que las personas que ve en la calle □ los trabajadores del Cuerpo de Reconstrucción y Reclamaciones, los hediondos despojos o “*Reeks and Wrecks*” (Vonnegut, 1999: 25) en el habla coloquial □ no son esclavos como el Shah asume, sino empleados del gobierno que representan al *average man*, el “hombre medio” (Vonnegut, 1977: 169), el cual no tiene la inteligencia requerida para acceder a los trabajos de gerencia e ingeniería. Con la adición del intérprete extranjero, se introduce, además de la mirada del otro, la negociación del significado. En cierto momento, el intérprete pide una aclaración del término “hombre medio”, que no existe en su lengua, y recibe la siguiente explicación: “—Usted sabe —dijo Halyard—: el hombre común, como cualquiera; por ejemplo, esos hombres que trabajaban en el puente, el hombre en el coche viejo que nos pasó. El hombrequito, no brillante, pero de buen corazón, simple, ordinario; cualquier persona” (Vonnegut, 1977: 28). Entonces, el Shah asiente comprensivamente: la traducción correcta en su lengua es efectivamente *takaru*, que significa “esclavo”. La insistencia nerviosa del representante en distinguir al ciudadano y hombre medio estadounidense del *takaru* de

Bratpuhr no convence al visitante. Vonnegut representa así el uso y abuso del lenguaje para mostrar y ocultar al mismo tiempo, para disfrazar una realidad opresiva, obturar el pensamiento crítico y frustrar la comunicación intercultural.

En contraste con el carácter propagandístico del mito tecnificado y su uso perverso del lenguaje, el discurso del Shah resulta más sincero. Este no tarda en comprender, cuando visita las cavernas de Carlsbad donde se alberga a EPICAC (la computadora central), que esta es un *baku*, un dios falso. A diferencia del presidente-marioneta de Estados Unidos (cuya caracterización parece una anticipación de Ronald Reagan) y del diplomático que lo acompaña, el picaresco Shah no disfraza discursivamente la realidad. Su lenguaje y su aspecto se muestran, por contraste, más honestos.

En conclusión, en los albores de la Guerra Fría, *Player Piano* ofrece una representación de la Historia como contienda de relatos míticos, de constructos imaginarios, y de la precaria situación del hombre inserto en ella. El ser humano aparece como “tan sólo un nudo muy sofisticado en la interacción general de las radiaciones que constituye el universo” (Lyotard, 1987: 32), a la manera del ego psicoanalítico que arbitra entre el ello y el superyó. La experiencia cómica de la lectura posee, así, una función cognoscitiva liberadora, que consiste en la capacidad de pensar en más de una dimensión (Berger, 1999), de admitir diferentes perspectivas, lo que contribuye a desenmascarar mitos ideológicos y a iniciar al lector inexperto en la

apreciación de las ideologías, de la ficción y su ambivalencia, del dilema ético y de la responsabilidad de ejercer un pensamiento crítico.

Referencias

- Berger, P. (1999). *Risa Redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona: Kairós.
- Fiker, R. (1984). “Do mito original ao mito ideológico: alguns percursos”. *Trans/Form/Ação* 7 (pp. 9-19). Disponible en <http://www.scielo.br/pdf/trans/v7/v7a02.pdf>
- Le Roy, G. (1972). “El concepto de alienación”, *Marxismo y alienación*. Ed. Herbert Aptheker. Barcelona: Ediciones Península. pp. 11-32.
- Lyotard, J. F. (1987). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- Marvin, T. (2002). *Kurt Vonnegut. A Critical Companion*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Vonnegut, K. (1997). *La pianola*. México: Grijalbo.
- Vonnegut, K. (1999). *Player Piano*. New York: Delta.

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

ARQUETIPO Y CIENCIA FICCIÓN: FRANKENWEENIE, UN PERRO CON CHISPA ARCHETYPE AND SCIENCE FICTION: FRANKENWEENIE, A DOG WITH SPARK

Patricia Russo (pi_russo@hotmail.com)
Universidad de Buenos Aires

Resumen

En la novela *Frankenstein o el Prometeo moderno*, la joven escritora Mary Shelley, imaginó una Criatura que creció atravesando el tiempo y los diversos abordajes de un mundo ávido de experimentos. Incluso tomó un nombre, que no le pertenecía: se transformó en *Frankenstein* a partir de sucesivas versiones teatrales. La propia novela encarnó en dispositivos más "modernos". El cine, como gran sueño "frankensteiniano" del siglo XIX, al decir de Noël Burch (1987), fue el que se apropió de su figura creando un verdadero arquetipo. Desde 1910, primera versión cinematográfica, hasta la fecha, se cuentan numerosísimas transposiciones de la novela, considerada hoy un primer acercamiento a la ciencia-ficción. En el Bicentenario de su publicación, abordaremos la apropiación de contenidos hacia la pantalla grande: de *Frankenstein*, de Mary Shelley al film homónimo de James Whale (1931), para hacer foco en la posterior reelaboración de Tim Burton: *Frankenweenie* (2012). Analizaremos las transformaciones de la operación de trasvase a una de las técnicas cinematográficas más antiguas: el *stop-motion*. Mito y ciencia se entrecruzan en una versión peculiar que es a la vez homenaje al cine.

Palabras claves: arquetipo y resemantización – Frankenstein - animación.

Abstract

In the novel *Frankenstein or the modern Prometheus*, the young writer Mary Shelley, imagine a Creature which grew through time and the various approaches of a world avid for experiments. He even took a name, which did not belong to him: he transformed into *Frankenstein* from successive theatrical versions. The novel itself embodied in more "modern" devices. The cinema, as a great "Frankensteinian" dream of the nineteenth century, according to Noël Burch (1987), was the one that appropriated his figure creating a true archetype. Since 1910, the first film version, to date, there are numerous transpositions of the novel, considered today a first approach to the science fiction. In the Bicentennial of its publication, we will approach the appropriation of contents towards the big screen: from *Frankenstein*, by Mary Shelley to the self-titled film, by James Whale (1931), to focus on the subsequent re-elaboration of Tim Burton: *Frankenweenie* (2012). We will analyze the transformations from the transfer operation to one of the oldest cinematographic techniques: stop-motion. Myth and science are intertwined in a peculiar version that is at the same time a tribute to the cinema.

Key words: Archetype and resemantization - Frankenstein – stop motion

Las tormentas suelen ser provocadoras. Al menos esa lo fue. Corría el año 1816 y el verano en Suiza era atípico: lluvioso y fresco. En la noche, las reuniones se hacían puertas adentro. Mary Godwin y Percy Shelley habían viajado desde Londres junto a Claire Clermont, la hermanastra de ella, quien

mantenía una relación sentimental con Lord Byron. Decidieron instalarse en una mansión cerca de la Villa Diodati, lugar que rentaba el poeta acompañado de su médico-secretario, el Dr. John Polidori. Los cuentos de fantasmas eran el mejor modo de pasar el tiempo y esa noche apostaron escribir una historia similar cada uno. El resto es conocido: Mary y el Dr.

Polidori cumplieron su parte creando figuras memorables que todo el mundo conoce: la Creatura y el vampiro. En 1818 la novela de Mary fue publicada anónimamente con el título *Frankenstein o el Prometeo moderno*, aludiendo al personaje que en la mitología griega unas veces pasa por ser el creador de la raza humana y otras por ser su benefactor. Esa osadía tuvo su castigo. La novela, considerada hoy el comienzo de lo que luego fue la ciencia-ficción, cuenta la historia de un joven suizo que quiso abocarse al estudio de la ciencia a fin de ayudar a la humanidad. Sin una guía, estudia primero teorías obsoletas que luego en la universidad no puede descartar. Su obsesión lo lleva a probar hasta límites dudosos. En una época en que el tráfico de huesos era necesario para la investigación, la profanación de tumbas fue moneda corriente. De esa manera logra llevar a cabo sus experimentos hasta insuflar vida en un conjunto de tejidos muertos. Crea un ser que ni bien despierta, le produce espanto y no duda en abandonar. El monstruo debe enfrentarse a la realidad, pero los monstruos no son bien recibidos: su aspecto les juega en contra. Lleno de costuras y con un tamaño mayor del habitual sólo produce rechazo. Comienza a aprender solo y una vez que comprende su origen optará por la venganza contra su creador. Luego de matar a sus seres queridos logran encontrarse frente a frente. Le pedirá una compañera a cambio de retirarse cuestión que el doctor se niega a satisfacer. La monstruo jura vengarse y lo hace matando a la esposa en la noche de bodas. A partir de

ahí la persecución será sin tregua hasta el inevitable final.

El estilo de la novela se inscribe en el gótico del terror y los ámbitos tenebrosos de la tradición medieval, pero a la vez contiene una crítica a la idea de progreso. Se encuentran en esta historia algunos tópicos que es pertinente resaltar: la responsabilidad de la ciencia frente a su creación y cierta soberbia en el deseo de emular a Dios: una suerte de *hybris* científica. Pero como contrapartida está el reclamo de la creatura hacia el creador que lo desprecia, y la amenaza social que ella representa en consecuencia. La hechura a retazos del monstruo, una de sus características, así como su gran tamaño es resultado de la conveniencia a la hora de su manipulación. Pero es también correlato de cómo se incorpora el conocimiento de esa época. La intertextualidad como copresencia de varios textos en el interior de una obra, es uno de los grandes procedimientos utilizados por la autora.

La Creatura es hoy conocida con el nombre de su creador, pero lo verdaderamente notable es la dimensión que alcanza el personaje a partir de la apropiación que de él realiza el cine. Señala Sarti (2012):

Las películas clave que transformaron al monstruo de Mary Shelley en un arquetipo fueron *Frankenstein* (1931) y *La novia de Frankenstein* (1935), ambas del británico James Whale, para el sello Universal. Estos dos films son origen de una vastísima serie y estructuran los rasgos fundamentales con los que esta figura mítica va a ser reconocida por el público. (p. 98)

Del cine al cine

El texto ha sido tomado por el séptimo arte numerosas veces. Hubo películas sobre el monstruo, pero también de toda su familia que empezó con una novia, claro está y siguió con sus hijos y hasta se juntó con otros monstruos. La lista es interminable. La reelaboración de 2012 es bien diferente y las motivaciones muy otras. El director Tim Burton cuenta la historia de un niño que trata de revivir... a su perro. Tim Burton comenzó a demostrar su interés por el cine muy tempranamente. Vivió su infancia en Burbank, una localidad de clase trabajadora típicamente americana pero también lugar donde varias de las grandes compañías tienen sus estudios. A los 18 años ganó una beca para el Instituto de Artes de California, en un programa creado por los Estudios Disney, que luego lo incorporan como animador.¹ No logró adaptarse hasta que lo contratan como una especie de artista conceptual, a quien se le paga por traer ideas y dibujar. Algunos ejecutivos que vieron su talento le dieron presupuesto para filmar *Vincent*, un cortometraje de animación que narra la historia de Vincent Malloy un niño que se imagina que es Vincent Price. Narrado por el propio actor, se inició una amistad entre los dos. “Mandamos los storyboards a Vincent Price, le pedimos que pusiera la voz del narrador y estuvo increíble. Probablemente fue una de las experiencias más

enriquecedoras de mi vida.” (Burton, citado en Salisbury, 2002, pp. 58-59)

Frankenweenie iba a ser su tercer proyecto, un cortometraje en blanco y negro, con actores reales, que se inspiraba en la novela de Mary Shelley. Una experiencia que Burton recordará con placer a pesar de todo. “Aunque originalmente pensó exhibirse con el relanzamiento de *Pinocho* en 1984, *Frankenweenie* fue almacenada por la Disney al recibir la calificación de no autorizada.” (Salisbury, 2002, p. 77) Ante su desconcierto, el director fue despedido con el argumento de que era demasiado terrorífica para su audiencia juvenil. Tiempo después, en 2007, la Disney lo contratará para trasladar aquel corto a un largometraje animado.

La técnica stop motion, por su nombre en inglés, se caracteriza por trabajar tomando fotografías a objetos inanimados, fotograma a fotograma, para crear así la ilusión del movimiento. Una técnica que utiliza tanto elementos rígidos como móviles y que ya se usaba en los comienzos del cine. Dirá Burton con referencia a *Pesadilla antes de Navidad*:

La stop-motion es una forma artística de lo más auténtica. (...) Hay algo de muy gratificante en ello, algo que me encanta y que me niego a olvidar. Es el aspecto artesanal de las cosas, parte de una fuerza inexplicable. (...) Es algo que los ordenadores jamás podrán sustituir, porque les falta ese elemento. (...) Es como una droga. Y me di cuenta de que si lo hacía con

¹ Dirá él: “La formación como animador te amplía el campo de lo que puedes hacer visualmente. El cine es un medio visual (...) todo tiene un significado en términos de imagen. Por eso

siempre he pensado que mi conocimiento de la animación era un buen instrumento para explorar las ideas visuales y aplicarlas a la acción real.” (citado en Salisbury, 2002: 95)

acción real no sería tan bueno; si lo hacía con dibujos no sería tan bueno. Hay algo en la stop-motion que proporciona una energía que no se consigue de ninguna otra forma. (Salisbury, 2002, pp. 190-191).

Decíamos que este proyecto surgió de trasladar la historia filmada como cortometraje a un largometraje y con otra técnica. Como toda operación de traslado, se producen modificaciones, aquí sustanciales. Las primeras que aparecen son obviamente, en cuanto a la técnica que mencionamos y en cuanto a la duración. Lo más sencillo sería pensar en una “ampliación” de temas y situaciones. Pero el resultado es bien diferente. Lo veremos.

La película abre con el logo Disney: un paisaje con castillo naif y fuegos artificiales, recorrido por un arco iris que de pronto vira al blanco y negro y se desdibuja en tormenta. La banda sonora acompaña la transformación. El recurso de la parodia, aquí presente, nos corre de lugar. Corte a una imagen fuera de foco. El cartel que dice *Monstruos del más allá* es acercado a la cámara por una mano. Una voz dice: “Víctor, no sé si...” “Mamá, ponte las gafas. ¡Es 3D!” Otro cartel informa: “Protagonizado por Sparky”.

Con un travelling hacia atrás se muestra a la familia en el sillón viendo una película casera. Mediante plano y contraplano vemos película y espectadores hasta el cartel del final. Aunque se quema el rollo, hay aplausos de aprobación. Víctor junto a su perro Sparky suben al ático a arreglarlo. Títulos. Esta escena y la que sigue en el “laboratorio” del niño, muestran un universo referido al cine y

como recurso: el cine dentro del cine. Armados con los electrodomésticos de la casa están allí todos los elementos necesarios. Incluso la cinta donde Sparky trota se asemeja al célebre experimento de E. Muybridge sobre el movimiento del caballo. El tono de parodia nuevamente permite al espectador reconocer las referencias e instala el carácter de homenaje que atraviesa el film. El rollo de película que gira pasa a ser, por fundido encadenado, la rueda de una bicicleta en el vecindario de New Holland. Allí vive la familia, que tiene de vecino al alcalde y su sobrina Elsa van Helsing. Él inaugurará la fiesta por el Día de los holandeses.

Por corte pasamos a una clase en la escuela, vemos en primer plano la calavera de un esqueleto. El profesor Rzykruski (sospechosamente parecido a Vincent Price) será el nuevo maestro de ciencias quien comenta lo sucedido a su antecesor. “¡Le pegó un rayo!” le gritan. “Los rayos no pegan, es electricidad”. Y continúa con su explicación a los niños:

La nube está enojada y hace tormenta. Los electrones le dicen: te voy a abandonar, me voy a la tierra de las oportunidades. El suelo invita a los electrones y los dos empiezan a hacer una escalera. El hombre sale a ver la tormenta y no ve las escaleras invisibles. Entonces se encuentran y ¡pum! Se cierra el circuito y el hombre los estorba. Pero bueno, es muy raro este tipo de incidente. Este episodio, que se acompaña con dibujos en el pizarrón, permite instalar el verosímil científico donde se apoya buena parte del relato. Corte al jardín de atrás de los Frankenstein: Sparky

juega con una pelota y ésta pasa el cerco. Del otro lado está la perrita de Elsa, Perséfone, una caniche negra con enorme cabellera. Tanto ella como su dueña portan nombres con referencias reconocibles.

Nuevamente en la escuela, el timbre da por finalizada la clase y cada uno recibe el formulario para participar de la Feria de Ciencias. La niña "rara" intercepta a Víctor, le dice que su gato, el señor Bigotes, soñó con él como otras veces lo hizo con Bob, Toshiaki, Nassor, los otros compañeros. Es un presagio, significa que va a pasar algo grande. La música temblorosa acompaña el momento y genera intriga. Uno de los chicos, Edgar, pide a Víctor que sea su compañero en la feria, pero él no quiere, trabajará solo. En clara alusión a Edgar Allan Poe y con su joroba, el chico da miedo. En la cena familiar, Víctor pide que le firmen el formulario, pero el padre trata de negociar: tendrá que hacer deportes. En la secuencia siguiente Víctor juega un partido de béisbol. Hay inserts con la palabra del profesor pidiendo que se concentren en su proyecto. Logra tirar la bola muy muy lejos y Sparky, siguiendo la costumbre, se suelta y va a buscarla. Cuando la agarra, vuelve la imagen en subjetiva de él hasta que un auto lo choca por la izquierda. Víctor grita desesperado ¡Noooo! Le sigue un fundido a negro que se "aclara" en el cementerio. Los padres lo dejan solo junto a la lápida de Sparky. En el otro jardín Perséfone también está triste.

A la noche los padres tratan de consolarlo: "Cuando pierdes a alguien que quieres, no desaparece. Pasa a algún lugar especial en tu

corazón. Siempre estará ahí". "No lo quiero en mi corazón, lo quiero aquí, conmigo." "Lo sé, si pudiéramos revivirlo lo haríamos."

Al día siguiente, en clase, el profesor habla de electricidad y ejemplifica con una rana muerta: aún después de muertos, los cables siguen ahí. Víctor tiene una idea y corre a su casa. Mientras su madre lee lleva más electrodomésticos al ático y luego va al cementerio, donde veremos varias lápidas de mascotas. Saca de la urna el cuerpecito de Sparky y camina en la noche que se ha vuelto tormentosa. Ahora los padres están viendo una película de terror: se trata de *Drácula*, de Terence Fisher con Christopher Lee. Organiza su laboratorio y trae el costurero, enhebra y cose. Busca tornillos y los pone. Sube hacia la ventana con paraguas y barriletes (uno en forma de murciélago). Prende un televisor, acaricia el cuerpo tapado y lo sube. Todo anda a lo loco: el tocadiscos, un robot, caballitos, licuadora, ventilador, tostadora y un reloj. El rayo allá arriba toca el cuerpo y cuando se produce la calma, lo baja. Lo ausculta, pero no se oye nada. La carita de tristeza cambia cuando vemos un plano detalle de la cola que se mueve. "¡Funcionó! ¡Estás vivo!"

Expresiones que reemplazan, a qué dudar, al famoso "¡It's alive!" de la década del '30. Ahora la tarea será esconderlo, pero Sparky escapa y es visto por Edgar. Cuando vuelve a casa, se encuentra con Perséfone, que se acerca, lo huele y al tocar los tornillos recibe una descarga. Al incorporarse, ella tiene dos mechones blancos en su cabellera. Referencia directa al personaje de Elsa

Lanchester en la película de Whale *La novia de Frankenstein*.

Edgar presiona a Víctor con contar todo si no lo ayuda y tiene que aceptar, a regañadientes. Los otros niños acosan a Edgar, quien finalmente confiesa, y se disponen a hacer sus propios intentos. De noche hay reunión de padres en la escuela, se quejan del profesor de ciencias y deciden echarlo. Él se defiende y los trata de ignorantes: "No entienden la ciencia. Por eso le tienen miedo." Víctor quiere despedirse: "Tengo una pregunta." "Por eso eres un científico." Quiere saber por qué una vez funcionó su experimento y otra no, a lo que el profesor responde que debe haber cambiado las variables pues la ciencia está en la mente, pero también en el corazón. Y concluye en que "La ciencia no es buena ni mala, pero la puedes usar de las dos maneras. Por eso siempre debes tener cuidado." La película se encargará de demostrarlo, a fuerza de parodia y tierna ironía.

Ya en su casa, los padres descubren a Sparky con un buen susto y el perro escapa. Reprenden a Víctor, que cree que ellos también lo habrían revivido, pero es fácil prometer lo imposible. "Traspasaste la línea entre la vida y la muerte. Reanimaste un cadáver." Pero ya hablarán de eso, ahora hay que buscarlo. Es el Día de los holandeses y allí, en el festejo, se concentrará la siguiente secuencia. "Hoy resucitamos a los muertos." dirá Nassor luego de que consiguen averiguar el secreto de Víctor. Cada uno va al cementerio a buscar a su mascota y la revive, logrando verdaderos engendros de maldad. Bob no puede contener a sus sea-monkeys

alterados. Piden ayuda a Víctor y se unen para luchar contra los monstruos en la Feria de atracciones. Aparece Shelley, una mascota que pasó de tortuga a una mezcla de King Kong y Godzilla. Nassor vuelve a la vida a Colossus, su hámster convertido en oruga letal. Y una especie de gato murciélago es el resultado del experimento de la niña rara con su señor Bigotes. Mientras, Elsa canta una canción vestida de holandesa y la acción se arma en montaje alternado. Toshiaki toma su cámara y filma todo, una especie de obsesión que se emparenta con la pasión de Víctor, alter ego del propio Burton. Con ingenio y en una secuencia de verdadero frenesí, logran abatirlos.

El gato murciélago se lleva a Perséfone y será Sparky quien avise. Todos se alarman al verlo: "¡Es el perro muerto! ¡Mató a la niña!" Junto al alcalde y ya con las antorchas, lo persiguen al grito de: "¡Maten al monstruo!" Cuando llegan al molino, sin entender todavía, lo atan y por error incendian parte del edificio. Elsa con Perséfone quedaron dentro. Tanto Víctor como Sparky ingresan para ayudarlas. Víctor logra agarrarla con una soga, pero cae él en el interior. Será Sparky quien arrastre el cuerpo hacia afuera. Pelea con el gato murciélago, que recibe una estaca y queda fulminado. Se destruye todo y nuevamente se oye el grito de Víctor: ¡Noooo! Fundido a negro hasta la triste imagen de un bombero que trae el cuerpo de Sparky.

Por corte vemos las luces de todos los autos encendidas, en plano medio. Víctor enchufa los cables a los tornillos y pide que enciendan los motores. Como no da resultado se resigna:

“Tranquilo, muchacho. No tienes que regresar. Siempre estarás en mi corazón.” La lección se aprende rápida y tristemente. Pero cuando ya no lo espera, Sparky mueve la oreja y abre un ojo. Se abrazan entre la alegría y los aplausos de todos. Sparky y Perséfone están locos de contentos. Juntan sus hocicos y provocan chispas, de donde surge la palabra FIN.

Sergio Wolf (2001), cuando se pregunta en qué consiste una transposición, apela a un oxímoron: “Cómo olvidar recordando” (p.77), lo que sugiere que el texto de origen no debe desaparecer totalmente pero tampoco estar muy presente, a riesgo de desvirtuar la operación.

Si bien no se menciona en los créditos que sea una reelaboración de la novela de Mary Shelley, el título direcciona en ese sentido. Se verifica la relación intertextual de ambos textos. Están allí varios de sus componentes: un cadáver vuelto a la vida con tornillos y costuras, el rechazo general y la persecución con antorchas. Pero a partir de la iconografía presentada, fácilmente decodificable, se produce la confirmación y el desvío. Es una película que remite a la historia de Frankenstein, pero el texto de origen no sería la novela sino un film. O dos, los de Whale, más precisamente. Y el relato se desarrolla en base a la acumulación de referencias explícitas, guiños o citas a modo de homenaje. El uso del blanco y negro refuerza la elección y la banda sonora acompaña las situaciones ya desde la empatía o desde la parodia explícita. En el cambio de soporte o sistema de signos que implica una

transposición nos encontramos aquí con un doble pasaje. “Basada en una idea de Tim Burton”, la historia fue armada para un cortometraje con actores y luego trasladada al largometraje que analizamos. Una suerte de auto remake o un director que se “versiona” a sí mismo. Con las diferencias que surgen del paso del tiempo y de un proyecto largamente esperado. Se trabajó en estudios armados especialmente, así como también con alrededor de doscientos muñecos para una filmación que llevaría dos años. Porque *Frankenweenie* es un gozoso *déjà vu* cinematográfico que viene a corroborar, una vez más, aquello de que “cuando algo funciona es mejor dejarlo como está”. Bajo el sol de *New Holland* no hay nada nuevo: todo nos remite una y otra vez a lo que se ha dado en llamar el “universo Burton”, dice Arza (2013, p. 353).

Y ese universo incluye diversos tópicos de interés bajo la pátina gótica de la estética que suele caracterizarlo. Historias de amor y desencuentros, historias de lealtades o tenebrosas, de freaks; la vida y la muerte o aún después, en armoniosa conjunción. Que puede provocar extrañeza, pero al tiempo genera empatía. Así como el recorrido de Sparky hasta convertirse en héroe. Compartimos que “Es el eterno mensaje del cine de Burton, su insistente declaración de principios sobre el valor de los diferentes, sobre su humanidad y la necesidad de mirar más allá de lo obvio.” (Arza, 2013, p. 361) Saltar los prejuicios, dicho esto en varios sentidos. Que vale para un proyecto tan personal, donde se rescata algo de su propio

pasado, los “Monstruos del más allá” como el título de la película de Víctor. Aquellas producciones terror de la Hammer o la Universal o la Warner. O en este caso, la confirmación de un arquetipo, que fuera creado en 1931 por James Whale, al cual le rinde queridísimo homenaje. Porque si alguna vez, no podemos traer a la vida a nuestro Sparky, nos queda la opción de levantarnos y en la oscuridad de la noche, caminar hasta el proyector y encenderlo. Siempre, quedarán las películas.

Referencias

- Arza, M. M. (2013). *Tim Burton*, Madrid: Cátedra.
- Balló, J., Pérez, X. (2010). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Pavis, P. (1990). *Diccionario del Teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Rodríguez, H. (2003). *Museo del miedo. Las mejores películas de terror*. Madrid: Ediciones JC.
- Salisbury, M. (Ed.) (2002). *Tim Burton por Tim Burton*, Barcelona: Alba Editorial.
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona: Paidós.
- Sarti, G. (2012). *Autómata. El mito de la vida artificial en la literatura y en el cine*, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.
- Shelby, A. (2009). *Animación. Proyectos y procesos creativos*. Barcelona: Parramón Ediciones
- Shelley, M. (2006). *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Traducción, notas e introducción: Jerónimo Ledesma, Buenos Aires: Colihue Clásica.
- Stam, R., Burgoyne, Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos en la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona: Paidós.
- Wolf, S. (2005). *Cine/Literatura. Ritos de Pasaje*. Buenos Aires, Paidós.

Ficha Técnica

Frankenweenie (2012), 87 min., *stop motion*.

Director: Tim Burton. Guión: John August.

Fotografía: Peter Sorg. Productor: Disney.

Música: Danny Elfman

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

**EL DESMONTAJE DEL TRABAJO EN “KID STARDUST EN EL MATADERO” de
CHARLES BUKOWSKI
THE DECONSTRUCTION OF WORK IN “KID STARDUST ON THE PORTERHOUSE”
by CHARLES BUKOWSKI**

María Carolina Sánchez (caro_mcs@hotmail.com)
Universidad Nacional de Tucumán –CONICET

Resumen

El presente artículo se propone examinar en el cuento “Kid Stardust en el matadero” (1974) de Charles Bukowski el abordaje y deconstrucción de la problemática del trabajo y su lugar la sociedad estadounidense. El privilegio de la experiencia y perspectiva de la clase trabajadora respecto del empleo conduce a un profundo cuestionamiento de uno de los estandartes del Sueño Americano, forjado sobre la base de la exaltación de la productividad del ciudadano como instrumento para la conquista de dignidad personal y bienestar, en un supuesto contexto de igualdad de oportunidades y fluida movilidad social. Mediante la restitución de las condiciones degradantes y la explotación imperantes en la realidad laboral de gran parte de una población confinada a la marginalidad y sin posibilidades de prosperar, el autor asesta una herida mortal al imaginario nacional.

Palabras clave: trabajo y clase trabajadora; sueño americano; Bukowski

Abstract

The purpose of this paper is to analyze the approach and deconstruction of the difficulties of work and its status in American society, presented in “Kid Stardust en el matadero” (1974), a short story by Charles Bukowski. The privilege of the experience and perspective of the working class regarding job leads to a deep enquiring about one of the banners of the Great American Dream, built upon the exaltation of the citizen productivity as a way to conquer personal dignity and wellness, in an alleged context of equal opportunities and fluid social mobility. By restoring the degrading conditions and exploitation prevailing in the working reality of a large number of members of a community confined to marginality, without any possibility of thriving, the writer inflicts a mortal wound on the social imagery.

Key words: work and working-class; american dream; Bukowski

El escritor norteamericano de origen alemán Charles Bukowski (1920-1994) ha sido reconocido como uno de los promotores de la corriente literaria contracultural de las décadas de los 70 y 80 del siglo pasado, denominada “Realismo Sucio”, caracterizada por el interés de representar aquellos aspectos más sórdidos de la sociedad

estadounidense posmoderna.¹ Surgida de la percepción de la pérdida de vigencia del Sueño Americano, esta estética busca mostrar un fragmento de la existencia de seres solitarios de sectores marginales, sin pasado ni futuro, que solo aspiran a sobrevivir en un contexto en que no tienen cabida ya viejos ideales. Protagonistas anónimos con empleos sin perspectivas, a quienes les está

¹ Podría decirse que esta corriente se origina en los Estados Unidos e incluye un grupo de narradores

nacidos entre 1920 y 1945: Charles Bukovsky, Raymond Carver, Richard Ford y Tobias Wolff.

vedada hasta la posibilidad de aspirar a horizontes promisorios, encarnan vidas, cuya cotidianidad está atravesada por el hambre, la explotación laboral, la escasez de dinero y el consumo desmedido de alcohol y drogas que, al igual que el sexo, aparecen como modos de evasión, gratificación pasajera a la que se entregan a veces compulsivamente. Entrampados en una rutina sombría y decadente, ellos son la contracara de aquella imagen de prosperidad de la realidad social proyectada en la autodefinición de los Estados Unidos como nación.

Estos señalamientos preliminares constituyen el punto de partida para reseñar en líneas generales la obra bukowskiana y enmarcar la lectura crítica aquí ensayada, la cual, basada en el estudio de Russell Harrison (1998) en torno al tratamiento de la problemática del trabajo por parte del escritor, se propone examinar esta temática en su cuento “Kid Stardust en el matadero”, incluido en la colección *Erecciones, eyaculaciones y exhibiciones* de 1974,² en tanto puede verse allí un cuestionamiento hacia la eficacia del Sueño Americano mediante “su implacable acometida al trabajo rutinario y mortífero como lo es para la mayoría de la población de ese país” (Harrison, 1998, p.13).³ Tal como afirma Harrison (1998), la representación de las condiciones de trabajo y el modo en que las prácticas laborales son experimentadas por las clases trabajadoras constituye un aspecto

soslayado de la literatura del mainstream estadounidense y es su abordaje el que confiere singularidad a la producción de este escritor underground. Ajeno a compromisos partidarios y reacio a la política, Bukowski logra plasmar en sus historias de trabajadores planteos radicalmente cuestionadores hacia el sistema capitalista, sacudiendo la conciencia del lector al enfrentarlo con un submundo habitado por sujetos ocupados en empleos agobiantes, con el cual no está familiarizado. “Kid Stardust en el matadero” despliega una circularidad, una repetición irresoluble entre incorporación y deserción, sometimiento y resistencia, respecto de un trabajo descrito como demoleedor del potencial de fuerza física contenido en un hombre. Mediante claras alusiones, el narrador protagonista indica que alguna vez en su pasado había probado suerte en ese puesto, al que, en el presente de la historia, sumido en un estado de absoluta vulnerabilidad, decide regresar. A partir de entonces, el tránsito de dos horas por tareas sumamente agobiantes y desagradables configura una conciencia crítica respecto de la explotación, la desigualdad de clases y el mandato de triunfo que pesa sobre el ciudadano norteamericano. El abandono del empleo, como negativa a una sujeción abusiva, es una liberación transitoria dado que no anula la necesidad de un medio de subsistencia y, en consecuencia, abre la posibilidad de un nuevo ciclo.

² Debo indicar aquí que el título completo en inglés *Erections, Ejaculations, Exhibitions and General Tales of Ordinary Madness*, ha sido abreviado en la traducción de la colección al español. El análisis de Harrison se concentra en un corpus de poemas

y novelas —*Cartero* (1971) y *Factotum* (1975) — y en este sentido su proyección hacia la narrativa breve de Bukowski resulta provechoso para enriquecer este estudio.

³ La traducción me pertenece.

Con gran dominio del arte de la condensación, Bukowski sumerge al lector en una historia breve capaz de transmitirle la misma sensación de agotamiento físico sentida por el personaje trabajador y con ello hacer efectiva la crítica que plantea. Sucesivas secuencias de la narración abordan las diferentes dimensiones involucradas en la práctica del trabajo: entrevistas, tareas concretas, relaciones sociales en el ambiente laboral (encargados y compañeros), salario y, centralmente, el imaginario alrededor de la productividad y del individuo trabajador. Mediante la focalización interna y el uso de una ironía corrosiva se pone en cuestión lo que se entiende por “buena colocación” al evidenciar la degradación a la que el ser humano se ve expuesto en ciertas ocupaciones. El uso de mayúsculas para destacar determinadas palabras no solo introduce énfasis sino también una acentuación irónica, clave para plasmar la deconstrucción buscada y patentizar las condiciones opresivas.

El inicio *in medias res* conduce directamente a un tratamiento del mundo del trabajo a partir del relato del narrador protagonista, un miembro de la clase trabajadora, que comenta brevemente una situación laboral marcada por la precariedad y discontinuidad. Ya desde las primeras líneas se desliza un dato importante en relación con el mundo del trabajo: la realidad del desempleo y de la alternancia con

ocupaciones informales como modo de vida de una parte de la población.⁴ Buscando revertir dicha circunstancia se perfila la idea de probar suerte en el matadero, un lugar del que años atrás había huido sin adaptarse. La breve evocación de esa experiencia funciona como anticipo del desenlace y abre paso al comienzo de la anécdota propiamente dicha que consiste en el testimonio de la experiencia del personaje de regreso a un espacio laboral que a lo largo de la narración se cargará de simbolismo.

En la entrevista de selección de personal, instancia preliminar para la consecución de un puesto, se manifiestan juicios discriminatorios: “pareces un poco viejo para el trabajo” (“Kid Stardust...”, p.15), “aparentas cerca de cincuenta, no sé si darte el trabajo” (p.16), “no nos gusta la gente que nos hace perder el tiempo” (p.16), expresa el encargado. Estos enunciados reproducen la lógica de un sistema en el que no hay igualdad de oportunidades, sino que, como si se tratara de una jungla, gana colocación el más fuerte. Resuena también en ellos el principio del rendimiento, un aspecto clave de la producción capitalista, según el cual el tiempo demandado por una labor debe optimizarse en pos del máximo usufructo. No puede dejar de evocarse aquí el método de organización industrial taylorista, aún vigente en el presente de enunciación, y su propósito de impedir al obrero el control de los tiempos de la

⁴ Lacónicamente el narrador refiere desde el comienzo la discontinuidad como problemática de su vida laboral: “la suerte me había vuelto a abandonar y estaba demasiado nervioso por el exceso de bebida; desquiciado, débil; demasiado

deprimido para encontrar uno de mis trabajos habituales como recadero o mozo de almacén con que tapar agujeros y reponerme un poco, así que bajé al matadero y entré en la oficina” (“Kid Stardust...”, p.25).

producción, optimizando la eficiencia de la mano de obra. Para quedarse con el empleo y persuadir al interlocutor sobre su preparación para sobrellevar tareas duras, el protagonista, llamado Charles Henry Bukowski,⁵ inventa un pasado rudo como boxeador bajo el nombre de Kid Stardust. Admitido como trabajador, el supervisor le da la bienvenida con la frase “te pondremos a TRABAJAR” (“Kid Stardust...”, p.16), en la que por medio del énfasis de la tipografía en mayúsculas se inscribe un doble sentido: por un lado, connota la ostentación de poder de los capataces; por otro, comporta un efecto de humor irónico hacia el lector, central en la crítica del trabajo.⁶

La indumentaria que debe vestir, compuesta por un par de botas “tres números menos” (“Kid Stardust...”, p.17), una bata ensangrentada y un casco metálico que asfixia y provoca sudor, constituye un indicio de la opresión que se avecina. El protagonista debuta con una tarea organizada en cadena, donde él es un eslabón que debe recibir unas patas de jamón que le arrojan y a su vez tirarlas a un hombre que está detrás, subido a un camión. El método utilizado puede considerarse una alusión a aspectos comunes de los modelos fordista y taylorista aún vigentes en la segunda mitad del siglo XX con su impronta de mecanización de movimientos

ininterrumpidos. La focalización de la labor desde la conciencia del personaje muestra el lado oscuro del culto a la eficiencia al restituir la sensación corporal de desfallecimiento. Las repeticiones en el discurso reproducen y parodian a la vez el maquinal automatismo al que es sometido:

el otro empezó a tirarme los jamones y yo los cogía y se los tiraba al que estaba atrás de mí (...) los jamones venían deprisa DEPRISA, y pesaban, pesaban cada vez más. en cuanto lanzaba un jamón y me volvía, ya había otro de camino hacia mí por el aire, comprendí que querían reventarme. Pronto sudaba y sudaba como si se hubiesen abierto grifos, y me dolía la espalda y me dolían las muñecas, y me dolían los brazos, me dolía todo y había agotado hasta el último gramo de energía, apenas podía ver, apenas podía obligarme a agarrar un jamón más y lanzarlo, un jamón más y lanzarlo. Estaba embadurnado en sangre y seguía agarrando el muerto pesado FLUMP con mis manos el jamón cedía un poco (...) y estaba demasiado débil para hablar y decir eh, qué demonios pasa, amigos. (“Kid Stardust...”, p.18)⁷

Una cuestión llamativa inscripta en este y otros pasajes es la falta de solidaridad entre los empleados. Al describir a sus compañeros, el narrador destaca sus rasgos físicos: ellos

⁵ El autobiografismo, otro de los rasgos del Realismo Sucio, busca suscitar la idea de escritores auténticos, si bien, a su vez, plantean el interrogante respecto de la cuota de ficción vertida al narrar la propia experiencia. Es conocido, el trabajo de Bukowski como empleado de la oficina de correos, recreado en la novela *Cartero*, así como el hecho de que antes de este puesto, durante casi una década vivió de empleos temporales que tornan verosímil el relato de dos

horas de trabajo en el matadero. Asimismo, esta disolución de los límites entre realidad y ficción constituye uno de los aspectos de la estética posmoderna.

⁶ En otro pasaje un encargado grita a otro: “¡¡dale TRABAJO!!” (“Kid Stardust...”, p.17).

⁷ Otra clara alusión tiene lugar en el marco de la siguiente tarea, cuando un compañero le grita: “¡MUEVETE! (...) ¡aquí trabajamos en cadena!” (“Kid Stardust...”, p.20).

son afroamericanos y, por lo tanto, más altos y anchos que él. Percibe también que su persona despierta cierta hostilidad entre ellos,⁸ lo que puede apreciarse en el hecho de que no detienen su ritmo de ejecución para allanar la adaptación del novato a la labor. Así, mientras la tarea resulta aplastante para el protagonista, ellos se desempeñan con agilidad al punto de parecer máquinas dado su automatismo y ausencia de registro de cualquier incomodidad. Como ha observado Harrison (1998), estas recreaciones de Bukowski no deben ser tildadas de racistas sino, por el contrario, pensarse como parte de su intención de plasmar la realidad laboral de aquellos que sufren discriminación en la sociedad y, debido a esto, valoran positivamente cualquier oportunidad de trabajo por más deshumanizante que esta sea (p.139).

Es a lo largo de la tarea siguiente que el cuento alcanza su clímax y se prepara el desenlace. En medio de la ejecución de una labor aún más pesada —lidar con vacas recién muertas que se presentan una a una, descolgarlas y llevarlas al camión donde debe colgarlas en un gancho—, se eleva la conciencia crítica del narrador respecto de las condiciones de trabajo. El matadero se carga de simbolismo para referir la explotación mediante la similitud entre los animales sacrificados y los trabajadores: “han asesinado a ese maldito bicho, ¿cómo pueden distinguir un hombre de una ternera? ¿cómo

saben que yo no soy una ternera?” (“Kid Stardust...”, p.18). El sacrificio del animal se equipará con la experiencia de martirio padecida por el protagonista, representante de un sector social, para lograr sobrevivir. Sangre, olores nauseabundos y cuerpos muertos definen el submundo del matadero y contrasta con los hogares de las clases acomodadas que consumen el producto de su trabajo: carne “lista para las carnicerías del mundo. lista para las bien descansadas (...) amas de casa (...) sintiendo casi nada” (“Kid Stardust...”, p.18-19).

El tema de la desigualdad de clases, una verdad de difícil aceptación desde el discurso fundante de la cultura norteamericana, constituye uno de los tópicos más desarrollados en la literatura de Bukowski, especialmente en aquellos textos dedicados a la cuestión del trabajo. La creencia en una movilidad social ascendente sobre la base de la productividad individual, rasgo distintivo del imaginario nacional, se derrumba como posibilidad concreta a partir de un tratamiento realista de las condiciones laborales y de héroes que evidencian la falsedad del ideal. Al respecto, Harrison (1998) señala:

Hay un rechazo en los Estados Unidos a reconocer que (...) es una sociedad de clases. La existencia de una economía en rápida expansión, una sociedad con gran movilidad (especialmente en relación con Europa) una relativamente homogénea cultura y relativamente bajas barreras de clase (excepto para los esclavos) fue cierta

⁸ “eran todos negros, y cuando me acerqué me miraron como si fueran musulmanes negros, yo

mido casi uno ochenta, pero todos eran más altos que yo, y si no más altos, por lo menos dos o tres veces más anchos” (“Kid Stardust...”, p.17).

antes de la Guerra Civil y de la gran industrialización que le siguió. Pero especialmente en el siglo XX y más específicamente en los últimos veinte años, las barreras de clase se han elevado y la movilidad ha decrecido. A los americanos no les gusta que se les recuerde esto debido a que deja sin vigencia el lema moral distintivo que había proclamado desde su nacimiento. (p.12)⁹

El monólogo interior del personaje en plena realización del sobreexigido esfuerzo de transportar las reses y colgarlas en el camión contrasta con la imagen que pretende proyectar en su entorno; así, mientras se esfuerza por parecer fuerte ante los otros, su pensamiento evoca críticamente los valores de éxito vs fracaso, coraje vs cobardía pertenecientes al discurso oficial introyectado: “caminé hacia el camión por la aversión a la derrota que me inculcaron de muchacho en los patios escolares de Norteamérica” (“Kid Stardust...”, p.19), “en Norteamérica tienes que ser un ganador, no hay otra salida, y tienes que aprender a luchar porque sí y se acabó, sin preguntas” (p.19). Al igual que su nombre ficticio de boxeador, la fuerza se convierte en una representación teatral para el afuera, en contrapunto con el decaimiento de su energía admitido en su intimidad: “estaba seguro de que sería la última que podría agarrar” (“Kid Stardust...”, p. 20).

El desenlace, luego de haber demostrado su hombría, es la desertión, entendida como espacio de resistencia a un trabajo deshumanizante. Quitarse las botas, la bata y

el casco simboliza una salida de la alienación como también un profundo cuestionamiento hacia cultura que hizo de la práctica del trabajo un factor de elevación moral y progreso. La frase final “el patio escolar norteamericano me había derrotado otra vez” (“Kid Stardust...”, 21) plasma la conciencia de su marginalidad provocada por la decisión de resistirse a ser lo que Michel Foucault denomina cuerpo dócil, útil para la sociedad productiva (2001). Sin embargo, si se tiene en cuenta la información proporcionada en el comienzo del relato en torno a la reincidencia del protagonista en el matadero, podría tratarse de una rebeldía transitoria que no anula la dependencia respecto de una oferta laboral de tales características. En este sentido, la indiferencia hacia la paga de lo trabajado —“diles que me manden por correo el cheque de mis dos horas de trabajo, o si no que se lo metan por el culo ¡me da igual!” (“Kid Stardust...”, 21)—, puede ser interpretada como la negativa a ser un bien en un mercado del trabajo degradante y competitivo, pero también como un reconocimiento de su devaluación en términos de rendimiento y consecuente derrota.

El matadero se configura finalmente en metonimia de un sistema de trabajo que funciona sobre la base de la degradación del hombre a lo bestial, en tanto demanda fuerza física y capacidad de adaptación a un entorno rudo y sanguinario. Plasma las condiciones de explotación de muchos empleos ocupados por trabajadores que no participan del bienestar y

⁹ La traducción me pertenece

tipos de ocupación de otras clases. El matadero, su carnicería y sus despojos pueden proyectarse al modo de convivencia de la sociedad en su conjunto y su indiferencia respecto de quienes fueron arrojados a la marginalidad.

Conclusión

Tal como señala Harrison (1998), “el trabajo no ha sido un tópico popular en la ficción americana contemporánea”¹⁰ (p.123) y es este aspecto el que singulariza la escritura de Bukowski y la convierte en una herramienta crítica, en tanto escenifica ante un lector aburguesado la dura vida laboral del trabajador no calificado y los problemas económicos, culturales y morales de la sociedad norteamericana del último tercio del siglo XX. A través del análisis de su cuento “Kid Stardust en el matadero” se ha procurado demostrar el funcionamiento de esta construcción ficcional como crítica al trabajo y su relación con la crisis de la autodefinición de la nación estadounidense. La focalización desde la perspectiva de la clase trabajadora pone en evidencia la realidad del empleo con su rostro de explotación que torna difícil la permanencia en él en pos de una engañosa promesa de ascenso social.

Referencias

Bukowski, C. (1992). “Kid Stardust en el matadero”. *En Erecciones, Eyaculaciones y Exhibiciones*. Barcelona: Anagrama.

Foucault, M. (2001). *Defender la sociedad. Curso en el College de France (1975-1976)*. Buenos Aires: Fondo de cultura Económica.

Harrison, R. (1998). *Against the American Dream. Essays on Charles Bukowski*. Santa Rosa: Black Sparrow Press.

López Hernández, A. “A critical perspective on Dirty Realism: Raymond Carver and Charles Bukowski”, Madrid: Universidad Complutense (Tesis).

Madigan, A. J. (1996). “What Fame Is: Bukowski’s Exploration of Self”, *Journal of American Studies*, 30, 3, 447-461.

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

¹⁰ La traducción me pertenece.

LA REPRESENTACIÓN DE LA COMUNIDAD AFRO-AMERICANA EN LA INDUSTRIA DEL ENTRETENIMIENTO: EL CINE INDEPENDIENTE DE SPIKE LEE

REPRESENTATION OF THE AFRICAN-AMERICAN COMMUNITY IN THE ENTERTAINMENT INDUSTRY: SPIKE LEE'S INDEPENDENT FILMMAKING

Viviana R. Vargas Rehnfeldt (vargasvivi@hotmail.com)
IES en Lenguas Vivas "Juan Ramón Fernández"

Resumen

La representación de los grupos raciales y étnicos en el cine de *Hollywood* ha sido siempre controversial; al igual que las ideas que la sociedad norteamericana tiene sobre el concepto de "raza". La mayoría de las películas de *Hollywood* han contribuido a la formación de estereotipos en relación a las nociones de raza y etnia. Con el surgimiento del cine independiente, a mediados de la década de los 80, esos pre-conceptos fueron desafiados y se produjeron películas más sensibles hacia las minorías raciales. En particular, la llegada al cine independiente del director afro-americano Spike Lee generó una nueva mirada sobre las tensiones raciales y planteó nuevos debates en torno a temas tales como la asimilación, la brutalidad policial y los conflictos de género. En agosto del 2018, una vez más, Lee ha suscitado polémicas con el estreno de su última película *BlacKkKlansman* que cuenta la historia de un policía negro en la ciudad de Colorado Springs que se infiltra en el Ku Klux Klan a finales de la década del '70. Lo que ha tornado a esta película altamente relevante en el contexto actual es la conexión directa y explícita que Lee realiza entre el accionar racista del KKK de aquella época y el resurgimiento de los defensores de la supremacía blanca sumado al desarrollo de la *alt-right* en la actualidad.

BlacKkKlansman ha provocado controversias y debates incluso dentro de la misma comunidad afro-americana dejando en evidencia que las tensiones raciales siguen originando conflictos que distan de haber sido superados.

Palabras claves: *BlacKkKlansman*; Spike Lee; representación afro-americana; cine independiente; KKK

Abstract

Hollywood has always shown a controversial representation of minority racial and ethnic groups, thus, reflecting the attitudes the American society has towards "race". Most of Hollywood films have contributed to building up racial stereotypes. In the mid-1980's, with the development of independent filmmaking, were those stereotypes challenged. Especially with the arrival of the African-American film director Spike Lee who developed a whole new treatment of racial issues such as, racial assimilation, police brutality and gender conflicts. In August, 2018, Lee aroused controversy again with his latest movie *BlacKkKlansman* which tells the story of the first African-American police officer in Colorado Springs who decided to infiltrate the Ku Kux Klan in the 1970's.

The movie has become relevant because of the direct and explicit connection that Lee makes between the racist KKK of the 70's and the rebirth of white-supremacist groups together with the *alt-right* development. *BlacKkKlansman* has stirred controversies within the black community as well. This is another proof that racial tension is still an unsolved issue in the American society.

Key words: *BlacKkKlansman*; Spike Lee; african-american representation; independent filmmaking; KKK

La representación de las minorías raciales y étnicas en el cine de Hollywood ha sido

siempre controversial. Y esto se debe a que la industria del entretenimiento refleja y a su vez retroalimenta, en buena parte, lo que sucede

en la sociedad en su conjunto. Si bien hoy en día los científicos y académicos sostienen que las categorías raciales surgen de determinadas construcciones sociales, ideológicas, culturales e históricas - contrariamente a lo que se pensó durante siglos: que el concepto de raza estaba basado en un firme soporte biológico - es evidente que la sociedad norteamericana continúa fuertemente dividida por cuestiones de identidad y diferencia racial. Resulta entonces enriquecedor para ahondar en esta problemática, explorar el modo en que la industria del entretenimiento ha representado a la comunidad afro-americana en las primeras producciones cinematográficas para contrastarlo luego con algunas de las miradas del cine independiente de la actualidad. En particular, analizaremos la representación que el director Spike Lee propone sobre la larga historia de tensiones raciales y sus implicancias en la cultura estadounidense de hoy.

Unos sinnúmeros de películas de Hollywood han contribuido a la formación de estereotipos en relación a las nociones de raza y etnia. El historiador del cine Donald Bogle sostiene que en el cine clásico de Hollywood se pueden distinguir claramente cinco estereotipos con respecto a la comunidad afro-americana; muchos de ellos directamente conectados con la tradición del *Blackface Minstrel* del siglo XIX. Estos son: el *Negro vago*, inútil y con poca educación, peyorativamente llamado *Coon*, en inglés, o *Negrata*, en español, que haría cualquier cosa para evitar tener que trabajar; el *Tío Tom*, personaje vinculado con

el esclavo que servía fiel y amorosamente a su amo y su contrapartida femenina, la *Mammy*, esa esclava, generalmente obesa, que con amor y una entrega extrema se dedicaba a criar a los hijos del amo. Estos tres personajes han representado a los afro-americanos con características aññadas e ingenuas, además de ser asexuados y gustosamente dóciles con respecto a sus amos blancos. El cuarto estereotipo que Bogle describe es el de la *Mulata Trágica*, una mujer nacida de la unión interracial y que indefectiblemente moría en el transcurso de la película, obviamente como castigo por su *pecado original* de mestizaje y porque además era ella misma, por lo general, un personaje con una alta carga sexual. Y por último, el *Macho Negro*, un personaje híper masculino, brutal y casi animalesco que desafiaba el *statu quo* blanco sobretodo haciendo alarde de sus proezas sexuales. Estos dos personajes agregaban una dimensión psicosexual al miedo y prejuicio social con respecto al mestizaje que existió en la sociedad norteamericana desde sus inicios en la etapa colonial (Bogle, 2001).

La primera película del cine mudo de Hollywood en la que se pueden identificar estos cinco estereotipos es la tristemente célebre *The Birth of a Nation*, estrenada en 1915, del director David Wark Griffith basada en la novela de Thomas Dixon titulada *The Clansman*; ambos, film y libro, celebran el surgimiento del Ku Klux Klan. Esta película de tres horas de duración desplegó con mucha fuerza el enorme potencial de Hollywood, con su particular estilo y forma, para despertar en

la audiencia simpatías y prejuicios, o hasta incluso, odios. Tan altamente negativa fue la imagen de los afro-americanos que el filme transmitió, que *The Birth of a Nation* fue utilizado por décadas para reclutar adherentes al Klan. La genialidad de Griffith consistió en haber empleado en numerosas escenas lo que él denominó “reconstrucciones históricas” de hechos reales, además de haber citado en los intertítulos, o cuadros de textos, extractos de “A History of the American People” de Woodrow Wilson. Esto permitió que la película fuese percibida por el público como una muestra de verdad documental en lugar de ficción *hollywodesca*. Algunos historiadores sostienen que incluso el propio presidente Wilson dijo sobre *The Birth of a Nation* que era “como escribir la historia con luces” dando cuenta del potencial poder del cine para plantear miradas históricas y posturas ideológicas (Benbow, 2010).

La comunidad afro-americana, que en 1915 combatía contra las ordenanzas segregacionistas del sur llamadas Leyes de Jim Crow, repudiaron la película e inclusive organizaron protestas en los lugares donde era estrenada. Aunque, como suele suceder con las producciones de Hollywood, esto muchas veces contribuyó a un mayor éxito de convocatoria ya que el público sentía curiosidad por ver este film tan controversial. Algunos de los pocos directores de cine afro-americanos que trabajaban en la industria del entretenimiento a principios de siglo, decidieron encarar el proyecto de filmar *The Birth of a Race*, que fue estrenada en 1918, para mostrar más favorablemente a la

comunidad afro-americana y contrarrestar las imágenes altamente racistas que había plasmado Griffith en su obra. Sin embargo, esta película fue un fracaso comercial, en parte, debido al control casi absoluto que el patriarcado blanco capitalista tenía sobre las producciones de Hollywood.

Los estereotipos descriptos por Bogle se mantuvieron durante las décadas de 1930 y 1940 ya que el estilo conservador de Hollywood, mayormente interesado en no ofender el statu quo y asegurar el éxito comercial, no intentó desafiar las posturas racistas de la época. Más aún, con la aplicación en 1934 del Código Hays - que fue un código de producción cinematográfica que restringía con una serie de reglas aquello que era moralmente aceptable para ser exhibido en el cine - *la Mulata Trágica* y *el Macho Negro* desaparecieron por completo de la pantalla ya que su mera presencia evocaba el tema tabú del mestizaje, que había sido expresamente prohibido por el Código. Es decir, que la escasa representación de los afro-americanos en los clásicos de Hollywood de estas décadas se vio restringida a personajes inofensivos, anidados y asexuados.

Durante toda la década del '40, la Asociación Nacional para el Progreso de la Gente de Color presentó reiteradas peticiones para que Hollywood diversificara la representación de los afro-americanos y sobretodo, eliminara los estereotipos negativos y tan fuertemente delimitados. Sin embargo, recién en 1949, con el surgimiento de un cine independiente, comercialmente más rentable, se logró plantear el tema del racismo contra la

comunidad negra. Y a mediados de los 50, empezaron a aparecer algunas figuras afro-americanas exitosas como, por ejemplo, el actor Sidney Poitier y la actriz Dorothy Dandridge que coprotagonizaron películas muy populares.

Hacia fines de la década de 1960, con el redescubrimiento de la cultura africana y la divulgación de los slogans de *Black Power*, *Black Pride* y *Black is Beautiful* las generaciones más jóvenes de afro-americanos comenzaron a reclamar fuertemente un nuevo tipo de representación cinematográfica de su comunidad, con personajes rebeldes y desafiantes. Hollywood vislumbró la posibilidad del rédito económico en los centros urbanos con alto índice de población negra y lanzaron una serie de películas sensacionalistas y de bajo presupuesto en las que los protagonistas negros eran atractivos, carismáticos y violentos gánsteres. Estas producciones han sido categorizadas como *blaxploitation* o películas de explotación negra y también fueron motivo de controversia ya que muchos sostuvieron que no reportaba beneficios sociales el ofrecer como modelo para los jóvenes negros a figuras tales como un sexy y millonario narcotraficante. Sin embargo, miembros de la comunidad afro-americana defendieron este tipo de películas aduciendo que constituían una invaluable fuente de trabajo para numerosos actores, músicos, escritores y directores negros.

La representación de los afro-americanos en la industria del entretenimiento fue notablemente paradójica durante la década de

los '80. Por un lado, surgieron las súper estrellas en la música y la televisión, con figuras como Michael Jackson, Prince, Whitney Houston, Bill Cosby y Oprah Winfrey, mientras que en el cine de Hollywood se tornaba muy difícil para los artistas negros lograr un espacio de reconocimiento. Los actores afro-americanos sólo obtuvieron roles protagónicos en películas que explotaban la consabida fórmula de *los compinches blanco y negro*, tal fue el caso de *48 Horas*, protagonizada por Eddie Murphy y Nick Nolte o *Arma Mortal*, con Mel Gibson y Danny Glover. Esta fórmula birracial resultó enormemente exitosa para Hollywood ya que atraía por igual a la audiencia negra y a la blanca. Sólo con el surgimiento de un nuevo cine independiente, a mediados de la década de los '80, los estereotipos y pre-conceptos sobre la comunidad negra fueron desafiados y se produjeron películas más sensibles hacia las minorías raciales. En particular, la llegada al cine independiente del director afro-americano Spike Lee generó un nuevo enfoque sobre las tensiones raciales y planteó nuevos debates en torno a temas tales como la asimilación racial, la brutalidad policial y los conflictos de género. Su primera película, estrenada en 1986 y titulada *She's Gotta Have It* - que narra las aventuras amorosas de una joven muchacha afro-americana que se resiste a ajustarse a relaciones monógamas - planteó una mirada muy revolucionaria no sólo con respecto a la noción de raza sino sobre todo a la de género. Sin embargo, fue su segunda película, *Do the Right Thing*, estrenada en 1989, la que posicionó a Lee

como el director afro-americano más destacado de su generación. En este film, Lee desafía los estereotipos de Hollywood sobre las minorías raciales al escenificar los enfrentamientos entre italo-americanos, negros, coreanos, latinos, judíos y policías caucásicos en un pequeño barrio de Nueva York; dejando en evidencia las posturas inflexibles y complejas sobre los conflictos culturales, raciales y de nacionalidad. *Do the Right Thing* se convirtió rápidamente en una de las favoritas en la carrera hacia los premios Óscar, además por las excelentes actuaciones de sus protagonistas: John Turturro, Samuel Jackson, Danny Aiello, Ruby Dee y el mismo Spike Lee, entre otros. No obstante, la película fue totalmente ignorada por la Academia, que ese año otorgó el premio a la Mejor Película al drama *Conduciendo a Miss Daisy*, dejando bien en claro las preferencias de Hollywood hacia producciones con una mirada más convencional y menos controvertida sobre las tensiones raciales (Benshoff y Griffin 2009). En agosto del presente año, una vez más Lee ha suscitado polémicas con el estreno de su última película *BlacKkKlansman* en la que cuenta la historia, basada en hechos reales, de Ron Stallworth, que fue el primer policía negro en la ciudad de Colorado Springs a fines de la década del '70 y que, además, decidió infiltrarse en el Ku Klux Klan. Lo que ha tornado a esta película altamente relevante para el contexto actual es la conexión directa y explícita que Lee realiza entre el accionar racista del KKK de aquella época y el resurgimiento de los defensores de la

supremacía blanca en la actualidad. Más aún, Lee cuestiona fuertemente al establishment político criticando el rápido ascenso de la *alt-right* o Derecha Alternativa en los Estados Unidos.

BlacKkKlansman ha provocado controversias y debates incluso dentro de la misma comunidad afro-americana al recibir críticas, por ejemplo, del director Boots Riley quien acusó a Lee de haber minimizado en su película datos reales del accionar de Stallworth contra grupos radicales negros que apoyaban el *Black Power*. Riley sostiene que el propósito de Lee es enfatizar el carácter heroico del policía de Colorado Springs y reivindicar la imagen de la policía, en este caso, como una aliada circunstancial en la lucha contra el racismo. Postulado que, obviamente, resulta muy urticante para muchos afro-americanos (Makeda, 2018). Lee, por su parte, ha defendido su postura planteando que la policía es una institución que forma parte de la sociedad democrática y que claramente no es un grupo monolítico, por lo que contiene dentro de sí muchas prácticas altamente racistas junto con algunas otras inclusivas. Agregó, además, que, en el actual contexto político norteamericano, le pareció relevante narrar esta historia como un modo de visibilizar el resurgimiento de los grupos supremacistas blancos que se sienten nuevamente *habilitados* por un entorno xenófobo y autoritario (Jordan, 2018).

Por otro lado, algunos artistas han criticado *BlacKkKlansman* argumentando que ofrece un anti-racismo *soft*; sobre todo muy reconfortante y tranquilizador para la

comunidad blanca que logra fácilmente condenar el accionar racista y violento del Ku Klux Klan pero que es incapaz de reconocer actitudes discriminatorias menos obvias que se encuentran profundamente arraigadas en la sociedad estadounidense. Estos críticos sostienen además que ésta es la razón por la cual la industria del entretenimiento ha recibido con entusiasmo a *BlackKkKlansman* que, por el momento, ha llevado a Spike Lee a ser portada de la Revista Time en su edición de agosto, además de haber sido premiada con el Grand Prix de Cannes y para la que se espera una larga lista de nominaciones para los Premios Óscar, incluida la de mejor actor protagónico para John David Washington, hijo de Denzel Washington (Ídem). Los defensores de la película, que incluye personalidades tales como Trevor Noah y Anderson Cooper entre otros, afirman que no es *anti-racismo soft* lo que se percibe en las salas de cine mientras pasan los créditos finales sino, por el contrario, una profunda desazón en la audiencia y hasta cierta vergüenza por la imposibilidad de erradicar las prácticas xenófobas de la sociedad norteamericana (Klawans, 2018). Indudablemente, *BlackKkKlansman* ofrece una instancia más de reflejo y retroalimentación en la larga historia de la representación de las minorías raciales en las producciones de Hollywood.

Referencias

Benbow, M. E. (2010). "Birth of a Quotation: Woodrow Wilson and "Like Writing History with Lightning". *En The Journal of the Gilded Age and Progressive Era*, Vol. 9, n°

4, October, (pp 509-33). Disponible en www.jstor.org/stable/20799409.

Benshoff, H. y Griffin, S. (2009). *America on Film: representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*. New Jersey: Wiley-Blackwell.

Bogle, D. (2001). *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks. An Interpretive History of Blacks in American Films*. New York: Continuum.

Cooper, A. (2018). *Race in America. Spike Lee Connects past to Present in New Film Blackkkklansman*. CNN. (August 9th.).

Klawans, S. (2018). "Double Lives. In Spike Lee's Blackkkklansman, we are given a bracing dose of reality." *The Nation*. (August 16th.). Disponible en www.thenation.com/article/spike-lees-blackkkklansman-jacqueline-decker-madelinesmadeline/

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

LA NARRATIVA ESTADOUNIDENSE HACIA FINES DEL SIGLO XX AMERICAN NARRATIVE IN LATE 20TH CENTURY

Nancy Viejo (nancyviejo@hotmail.com)

Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

El contexto de la narrativa estadounidense hacia fines del siglo XX se mantiene mediante el impulso de décadas anteriores. La etapa posmoderna, pareciera extinguirse afectada por el mismo fenómeno que le había dado vida. Es así que, en el campo intelectual, se registran una serie de reflexiones críticas y metaliterarias que pueden leerse hoy en día como verdaderos manifiestos y testimonios que funcionan como una bisagra en la narrativa del periodo. David Foster Wallace, es sin lugar a dudas, el autor que anticipa esta nueva etapa, y quien diseña los rasgos de la nueva subjetividad que caracterizará a los jóvenes escritores del periodo.

Palabras claves: narrativa estadounidense; fines de siglo XX; nuevas subjetividades

Abstract

The context of the American narrative towards the end of the 20th century is maintained by the impulse of previous decades. The postmodern stage seems to be in a process of extinction, affected by the same phenomenon that had given it life. Thus, in the intellectual field, a series of critical and metaliterary reflections can be read today as true manifestos and testimonies that function as a hinge in the narrative of the period. David Foster Wallace is, without a doubt, the author who anticipates this new stage, and who designs the features of a new subjectivity that will characterize the young writers of the period.

Key words: american literature - late 20th century - new subjectivities

Hacia fines del siglo XX, Estados Unidos atravesaba un momento de expansión económica, pero el contexto de la narrativa se mantiene sobre todo mediante el impulso de décadas anteriores. De alguna manera, la etapa posmoderna del que la crítica diera cuenta en los famosos ensayos de John Barth, "Una literatura del agotamiento", y de Susan Sontag, "La estética del Silencio", ambos de 1967, pareciera extinguirse afectada por el mismo fenómeno que le había dado vida.

Es decir, si hacemos memoria, recordaremos que, en su texto, Barth afirmaba que los

escritores de ficción no tenían la posibilidad de escribir algo original debido al estado agotamiento en el que se encontraba la literatura de su época, lo que coincidía con la posición de Sontag, cuya tesis central era que ya no quedaba nada por decir. En medio de grandes polémicas, estas posturas descifran tempranamente el juego metaficcional como el rasgo preponderante de la literatura posmoderna, cuyo correlato retórico se encuentra en el énfasis puesto en el efecto paródico y las formas de la ironía. Sin embargo, con el pasar del tiempo, estos recursos se fueron transformando en una serie de clichés que lograron atravesar las

formas de producción, decodificación y consumo de la cultura popular.

Es así, que, en el campo intelectual de fines del siglo pasado, se registran a través de artículos y ensayos, una serie de reflexiones críticas y metaliterarias que pueden leerse hoy en día como verdaderos manifiestos y testimonios pueden verse como una bisagra en la narrativa del periodo.

Pero sin lugar a dudas, el autor que se anticipa a esto es David Foster Wallace. En 1988, un año después de haber publicado *The broom of the system* (1987), Steven Moore, el editor de la revista *Review of Contemporary Fiction* lo invita a publicar en un artículo para la sección *Novelist as Critic*, en representación de la nueva generación de escritores jóvenes (la sección incluiría artículos de otros autores, entre ellos John Barth). Su texto, "Fictional Futures and the Conspicuously Young" expone el clima literario de su propia generación, es decir la que comienza a publicar por aquellos años. El artículo se refiere a los antecedentes del llamado "*Brat Pack*", un grupo de escritores surgidos en la costa este de los EE.UU. durante los años 80, entre los que se encontraban Bret Easton Ellis, Tama Janowitz y David Leavitt entre otros, y allí afirma que estas generaciones fueron gestadas en un clima en el que sobresalían tres fenómenos específicos: el impacto de la televisión, el de los programas académicos de escritura creativa y una revolución en la forma en la que la gente culta entiende la función y las posibilidades de la narrativa seria.

En realidad, Foster Wallace entiende que la cultura popular está inseparablemente ligada a las ideas de los jóvenes escritores acerca del mundo y de su propia subjetividad, y por lo tanto estos escritores no pueden identificarse con el desdén por la cultura de masas de los escritores de la generación anterior. Los nuevos autores forman parte de la audiencia y de alguna manera el tipo de narración que impone el medio estaría convirtiéndose en estándar narrativo. En cierta manera, los programas de académicos de escritura tienden también a cierto tipo de estandarización.

Más adelante, en su famoso ensayo de 1993 "*E Unibus Pluram: Television and U. S. Fiction*" ("*E unibus pluram: televisión y narrativa americana*"), originalmente publicado en la misma revista, y que integra la colección de artículos de *Algo supuestamente divertido* que nunca volvería a hacer (1997), Foster Wallace, denuncia que la literatura posmoderna se ha transformado en el *mainstream*, y reclama la necesidad de un cambio en una cultura donde la televisión ha pasado a ocupar un rol central, mientras que la literatura ha perdido su poder de crear sentido, volviéndose vacía y cínica. En términos del autor se ha llegado a esta situación, por un lado porque mantiene la idea de que la televisión influye directamente en la narrativa "en especial aquellas corrientes narrativas arraigadas en el posmodernismo, que incluso en su cénit metanarrativo más rebelde no fue tanto una 'reacción contra' la tele como una especie de acatamiento de la tele" (p. 36); mientras que por el otro, se

encuentra el hecho de que la ironía, que alguna vez habría tenido un efecto crítico y renovador, en realidad no posee efectividad constructiva, “carece de sustancia” y se torna opresiva (p. 66). Es desde esta perspectiva que David Foster Wallace promueve una nueva rebeldía, capaz de provocar el cambio hacia una cultura y una narrativa que reivindique la sinceridad y el sentimiento, propone recuperar “los viejos problemas y emociones pasados de moda de la vida americana con reverencia y convicción”, que los nuevos artistas se atrevan a ser sinceros, anticuados, retrógrados, ingenuos y anacrónicos, a la vez que le pierdan el miedo al sentimentalismo y al melodrama (pp.77-78). De esta manera, Foster Wallace recupera el atributo de la emoción, para la literatura, convirtiéndose en la voz privilegiada entre los jóvenes narradores de mediados de los 90 como su amigo Jonathan Franzen, Michael Chabon, Bret Easton Ellis, Jeffrey Eugenides, llegando a la británica Zadie Smith, una de las novelistas más reconocidas en lengua inglesa de principios de este siglo, entre otros; y claramente su influencia perdura hasta hoy también entre artistas de diversas disciplinas. La obra de Foster Wallace nos brinda la oportunidad de contar con una obra de ficción que es acompañada de ensayos y reflexiones críticas sobre la literatura y su contexto de producción, lo que brinda un registro privilegiado de la época. Estos textos no ficcionales demuestran un profundo compromiso programático que contagia a sus contemporáneos, y que, sin apartarse de la experimentación posmoderna, intenta retomar

un camino del que los posmodernos se habían apartado, y que tienen que ver con la indagación profunda en el significado de lo humano, en una famosa entrevista afirma: “fiction's about what it is to be a fucking *human being*” (McAffery: 26).

Tres años después de ese ensayo, Jonathan Franzen, en el artículo “Perchance to dream. In the age of images, a reason to write novels” [“Tal vez soñar. Una razón para escribir novelas en la era de las imágenes”], publicado en *The Harpers* coincide en la crítica al lugar central que ocupa la televisión en la cultura, lo que sucedería en desmedro al espacio que ocupa la literatura, a la vez que lamenta la aparente obsolescencia de la novela tradicional del tipo de realismo social estadounidense como consecuencia del crecimiento de los *mass media*, lo que habría derivado en el estancamiento de la narrativa americana en general. Y si bien, para la reedición de este artículo, bajo el título “¿Para qué molestarse?”, incluido en su recopilación de ensayos del 2002, *How to Be Alone (Cómo estar solo)*, en las palabras preliminares el propio autor se despega del enojo exacerbado e indignación de joven escritor que revela el artículo original, aun así del texto da cuenta de las tendencias que surgían para la narrativa en el contexto de su producción, que hablaban de la necesidad de recuperar el sentido del trabajo del escritor, el narrador que construye el sentido y su identidad a través de su propia historia y la del lugar en donde vive.

De hecho, Franzen, de alguna manera reelabora este planteo en la nueva edición, al decir que le preocupa “el problema de

preservar la individualidad y la complejidad en una cultura de masas ruidosa y que distrae” (p.7), en lo que puede observarse cierta ética programática del que años después llegó a transformarse en uno de los escritores contemporáneos más importantes de su país, pero en donde también se advierte la impronta del pensamiento de Foster Wallace.

En el año 2000 irrumpe el género de memorias ficcionales –o subgénero, como dirá luego Franzen a propósito de su *Farther Away (Más afuera, 2012)*-, con *A Heartbreaking Work of Staggering Genius (Una historia conmovedora, asombrosa y genial)*, de Dave Eggers, con la influencia manifiesta de David Foster Wallace, la obra relata la vida de Dave, a partir de que debió quedar a cargo de su hermano menor antes la muerte de los padres. El trabajo original con el paratexto, la estructura experimental del relato, y el tono irónico ponen en evidencia la herencia posmoderna, pero que a su vez es atravesada por la nostalgia y la emoción, dando cuenta de la sensibilidad que se gestaba en la nueva narrativa, que no le huía a la emoción y la sensibilidad.

En el año 2001, Jonathan Franzen publica *The Corrections (Las correcciones)*, la saga de una familia del Medio Oeste americano, que analiza las inconsistencias *del american way of life* hacia fines del siglo XX. La obra pone en primer plano la indagación de Franzen sobre las posibilidades y los alcances de un nuevo tipo de realismo en la novela contemporánea, pero se distingue, además, por profundizar en las emociones de los personajes y los conflictos morales. Un relato

que sorprendió, además, ya que su trama parece prever el cambio drástico que, el mismo año de su publicación, sufriría el país. Las décadas finales del siglo pasado, ese período de transición en la narrativa norteamericana, podrían entenderse hoy quizás como un proceso de reformulación para algo nuevo, de todos modos, la irrupción de un hecho catastrófico, los ataques del 11 de septiembre de 2001 al Pentágono y al *World Trade Center*, marcaron un antes y un después en la sociedad y la cultura del país, y así también la “muerte de la ironía”, el llamado a una “nueva sensibilidad” y la actitud reverencial y respetuosa a los problemas de la vida prevista por David Foster Wallace, años atrás parecía tener otra relevancia y dar un nuevo giro a la narrativa.

Efectivamente, si bien gran parte de la ficción contemporánea estadounidense indaga en la catástrofe y la paranoia, estos ataques despertaron en la sociedad una conciencia colectiva de vulnerabilidad y peligro. La tragedia sufrida y sus consecuencias traumáticas se encontraban fuera de toda previsión teórica. En este contexto de cambios en la sociedad y la cultura de los Estados Unidos, la literatura ha comenzado a orientarse hacia nuevos temas, redefiniendo la tarea programática: los escritores persiguen ahora una nueva ballena blanca, escribir la gran novela norteamericana, capaz de significar la experiencia vivida, lo que determina una actualización en el género.

Lentamente, el 9/11 o “*nine-eleven*” se fue constituyendo en un tópico y un nuevo corpus narrativo aborda de diversas maneras las

repercusiones psicológicas, sociales y culturales de lo sucedido, llegando a conformar un nuevo género por sí mismo. Entre las novelas más representativas que abordan este tema como eje central encontramos: *The Kite Runner*, de Khaled Hosseini, del 2003; *Extremely Loud and Incredibly Close*, de Jonathan Safran Foer; *The Writing on the Wall*, de Lynne Sharon Schwartz; *The Good Priest's Son*, de Reynolds Price, todas estas del 2005 (mismo año que *Saturday* del autor inglés Ian McEwan); *The Good Life*, de Jay McInerney y *Terrorist*, de John Updike, ambas del 2006; *Falling Man*, de Don DeLillo, 2007. En términos generales estas obras examinan la vida cotidiana e íntima del americano medio, haciendo foco en aspectos familiares, crisis matrimoniales, dejando de lado el punto de vista específicos de los atentados.

Entonces, si recordamos una de las clásicas definiciones de posmodernidad como el periodo que pone fin a los grandes metarrelatos, (Lyotard, 2000), observamos en las indagaciones teóricas y estéticas de la narrativa de finales del siglo pasado, y especialmente a partir de las reflexiones de David Foster Wallace-, la búsqueda por la recuperación de algún tipo de sentido o legitimación de ser, en el estrecho espacio que la propia historia del siglo habría dejado, una vez agotados los juegos del lenguaje que obturaban toda comunicación posible llevando la relaciones humanas a callejones sin salidas (*The broom of the system*, 1987), en contraposición –y como respuesta- a la hegemonía de este nuevo tipo de sociedad

tecno-globalizada que se estaba consolidando.

La obra inconclusa de David Foster Wallace, mediante la experimentación, la búsqueda de una nueva posibilidad para ese narrador que se había perdido, parece rendirse ante la creencia de no haber podido encontrar la forma justa para su ficción. Sin embargo, quizá podríamos aventurarnos a decir que la solidez narrativa de esa nueva voz que buscaba, sale a nuestro encuentro al interpelarnos en el cruce de sus textos ficcionales y no ficcionales. Su rechazo a la parodia y a la ironía, deben entenderse como un rechazo a los juegos metalingüísticos que solo permiten un juego recursivo vacío. Es claro que su narrativa también está atravesada por elementos paródicos, pero también de la sensibilidad de una voz que trata de combatir la soledad a través de diversas formas de comunicación con el lector, los desafíos y juegos con la literatura. Siempre creyó que la ficción era una forma de tener una conversación, su voz ha impulsado a una generación de artistas a volver a hacer del arte un encuentro con el otro: “*another sensibility like mine exists*” (Lipsky:38).

Referencias

- Barth, J. (1982). *The Literature of Exhaustion and the Literature fo Replensihment*. Northridge: Lord John P.
- Foster Wallace, D. (2001). “E Unibus Pluram: Televisión y narrativa americana”, en *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*. Barcelona. Mondadori.

- Franzen, J. (1996) "Perchance to dream. In the age of images, a reason to write novels", Harper's Abril. pp. 35-54.
- Franzen, J. (2003). *Cómo estar solo*. Seix Barral.
- Hutcheon, L. (1989). *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge.
- Lipsky, D. (2010). *Although of Course you end Becoming Yourself: A Road Trip with David Foster Wallace*, Broadway Books, New York.
- Lyotard, F. (2000). *La Condición Postmoderna*. Madrid, Cátedra.
- McAffery, L. (1993). "An expanded interview with David Foster Wallace". Stephen J. B. (ed.) (2012). *Conversations with David Foster Wallace*. University Press of Mississippi, pp. 21-52.
- Sontag, S. (1985). "La estética del silencio", *Estilos radicales*, Buenos Aires, Taurus.

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019

Pautas de Presentación para Autores

Los artículos enviados por los autores deben ser inéditos. El envío de un trabajo para su publicación supone la obligación del autor de no mandarlo, simultáneamente, a otra revista

Para enviar los artículos es conveniente registrarse en la página web, en la pestaña "Login", a través del siguiente link:

<https://revistaelectronica.unlar.edu.ar/index.php/agoraunlar/login>

Por cualquier inquietud, el mail de la revista es: agoraunlar@gmail.com

Una vez enviado, el artículo es revisado por el Comité Editorial, para verificar el cumplimiento de las Pautas de Presentación, el mismo se reserva el derecho de realizar modificaciones menores de edición. Luego es evaluado por dos especialistas en el Área de Conocimiento. De cualquiera de estas instancias puede surgir la necesidad de devolver el artículo al autor para su corrección.

1- FORMATO DEL TEXTO

Formato: Documento Word. Tamaño de página A4, con 2,5 cm en los cuatro márgenes.

Letra Arial 11, con interlineado doble, sin sangría y alineación izquierda

Numeración consecutiva en la parte inferior central de la página

Portada: Título en español y en inglés

Resumen: hasta 250 palabras, en español y en inglés. (Arial 10, interlineado simple)

Palabras clave: Describen un contenido específico de una disciplina. Hasta cinco, en

español y en inglés. (Arial 10, interlineado simple)

Área del conocimiento: El autor especifica el área del conocimiento

Sección: Especificar a qué sección va dirigido el trabajo, por ejemplo: Artículos de investigación o Revisión Teórica, Artículos de Tesis, Producción Artística, etc.

Cuerpo del manuscrito: Introducción, Metodología, Resultados y Discusión.

Para destacar una palabra o una idea se utiliza cursiva; nunca comillas, subrayado o negrita.

Los neologismos o palabras en lengua extranjera se consignan en cursiva

El texto debe estar redactado utilizando un lenguaje respetuoso e incluyente

Extensión (máxima)

- Artículos de Investigación o Revisión Teórica: 25 páginas
- Artículos de Tesis: 20 páginas
- Producción Literaria: 10 páginas por poema o texto narrativo
- Crítica Literaria: 20 páginas
- Producción artística: 10 páginas
- Reseña: 10 páginas
- Entrevista: 10 páginas

2- CITAS Y REFERENCIAS

Estilo básico de las Normas APA 6ta. Ed.

a- Citas

Citas de menos de 40 palabras basadas en el autor: Apellido (año) afirma: "cita" (p. xx).

Citas de menos de 40 palabras basadas en el texto: "cita" (Apellido, año, p. xx)

Citas de más de 40 palabras basadas en el autor

Apellido (año) afirma:

Texto de la cita con sangría de un punto y letra Arial 10, sin comillas. (p. xx)

Citas de más de 40 palabras basadas en el texto

Texto de la cita con sangría de un punto y letra Arial 10, sin comillas. (Apellido, año, p. xx)

Paráfrasis basada en el autor

Apellido (año) refiere que

Paráfrasis basada en el texto

Texto de la cita (Apellido, año).

Citas en idioma distinto

Por normas de Cortesía con Lector, si el artículo incluye citas en un idioma distinto al utilizado en el texto, el mismo presentará también su traducción.

b- Referencias

Las Referencias van al final, ordenadas alfabéticamente y con sangría francesa

Libro

Apellido, A. A. (año). *Título en cursiva*, Ciudad: Editorial.

Si el libro tiene varios autores, se separan por comas y el ultimo se separa por la letra 'y'.

Capítulo de un libro

Apellido, A. A., y Apellido, B. B. (año). Título del capítulo. En A. A. Apellido. (Ed.), *Título del libro* (pp. xx-xx). Ciudad: Editorial

El año de la primera edición de la obra deberá ir entre corchetes: Ejemplo: ([1984] 2004)

Artículo Científico

Apellido, A. A., Apellido, B. B., y Apellido, C. C. (año). Título del artículo. *Nombre de la revista, volumen(número), xx-xx* (páginas, sin pp adelante).

Artículo de Revista Impresa

Apellido, A. A. (Fecha). Título del artículo. *Nombre de la revista. volumen(número), xx-xx* (páginas, sin pp adelante).

Artículo de Revista on line

Apellido, A. A. (Fecha). Título del artículo. *Nombre de la revista. volumen(número), xx-xx* (páginas, sin pp adelante). Disponible en [www.....](#)

Referencias Especiales

Diferenciar el tipo de material citado agregando un subtítulo en las referencias: Partituras, etc.

Partituras

Apellido, inicial del nombre (Año). Título.
Ciudad: Editorial

Grabaciones

Apellido, inicial del nombre(año). Título. Sello.
Soporte.

Se pueden incluir: compositor, otros intérpretes, lugar

Pintura, escultura o fotografía

a) Si se consultó la obra:

Apellido, inicial del nombre. Título de la obra.
Fecha. Composición. Institución donde se encuentra la obra, ciudad.

Puede agregar la colección a la que pertenece o señalar si es una colección privada.

b) Si se consultó la foto de una obra:

Apellido, A. A. Título de la obra. Fecha.
Composición. Institución donde se encuentra la obra, ciudad. En A. A. Apellido. (año) *Título del libro* (pp. xx-xx). Ciudad: Editorial

Catálogos de muestras

Apellido, inicial del nombre. Año. Artista.
Ciudad: Museo

Espectáculo en vivo

(Ópera, concierto, teatro, danza)

Título. Nombre y apellido del autor. Nombre y apellido del director, actor o intérprete. Nombre del teatro o escenario, ciudad. Fecha. Tipo de espectáculo (ópera, concierto, teatro, danza).

Si la cita se refiere a una persona involucrada, se comienza la Referencia con el nombre de ésta

Citas de Cuentos o Poemas: Siguen la misma composición que Capítulo de Libro

3- RECURSOS VISUALES

- Niveles de títulos

- Nivel 1: Arial 12. Centrado. Negrita
- Nivel 2: Alineación izquierda Negrita (Continúa Arial 11, como en el cuerpo del texto)
- Nivel 3: Sangría de 5 puntos. Negrita. Con punto final
- Nivel 4: Sangría de 5 puntos Negrita cursiva. Con punto final
- Nivel 5: Sangría de 5 puntos. Cursiva con punto final

- **Notas al pie** (En lo posible, las mismas deben ser evitadas)

Extensión: no más de tres líneas. Se usarán, únicamente, para ampliar o agregar información.

- Fragmentos del discurso del entrevistado o texto de fuentes primarias y secundarias

Sangría de 1 punto. Identificación del entrevistado con las siglas correspondientes o identificación de la fuente. Fragmento en letra Arial 10, cursiva, sin comillas.

- **Tablas y cuadros:** Con interlineado sencillo. Numeración correlativa con números arábigos. Se hace referencia a ellas desde el texto (Tabla 1). Cada tabla tiene su propio título en la parte superior, del siguiente modo: la palabra tabla y su correspondiente número en negrita, el título con mayúscula inicial solamente y en cursiva. Ej: **Tabla 1.** *Título*
Si corresponde citar la **Fuente**, la misma se incorpora en la parte inferior.

- **Figuras.** Las imágenes (fotos, diagramas, gráficos, dibujos, etc.) se designan como Figura. Numeración correlativa con números arábigos y se referencian desde el texto (Figura 1). Cada Figura tiene su título en la parte inferior, así: la palabra Figura y su correspondiente número en negrita, el título con mayúscula inicial solamente y en cursiva. Ej: **Figura 1.** *Título.*

En archivos de imágenes (JPG, GIFF, etc.), de buena calidad. Cantidad: 6 por artículo

- Pies de fotos | epígrafes

Estos se utilizan para obra artística o partitura del siguiente modo:

Obra artística:

Figura 1. *Título de la obra*, año entre paréntesis, nombre y apellido del autor.

Partitura:

Figura 1. *Título de la partitura*, año entre paréntesis, nombre y apellido del autor.
Aclaraciones.

También podrá indicarse el tema o el contenido que se refleja en la partitura.

Toda situación no contemplada aquí, se resuelve en base al criterio de Cortesía con el Lector



UNLaR

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA RIOJA



DEPARTAMENTO ACADÉMICO

HUMANAS

CIENCIAS HUMANAS Y DE LA EDUCACIÓN

