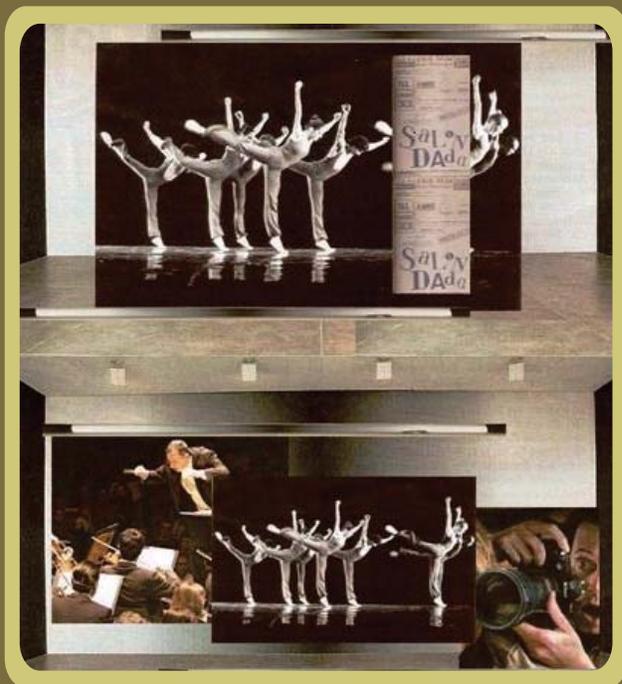


CUADERNOS LITERARIOS

Año IV número 7 2007
www.ucss.edu.pe



media literatura

Lisa Block de Behar, Alexandre Montauray, Maria do Rosário Lupi Bello, Vera Bastazin,
Helena Bonito, Maria Luiza Guarnieri Atik, Pina Coco, María José Palo, Biagio D'Angelo,
Patricia Vilcapuma Vínces, Rauf Neme, Mariana León, Javier Morales Mena,
Roberta Vaiano, Erika Mayumi, Mirtes Portela

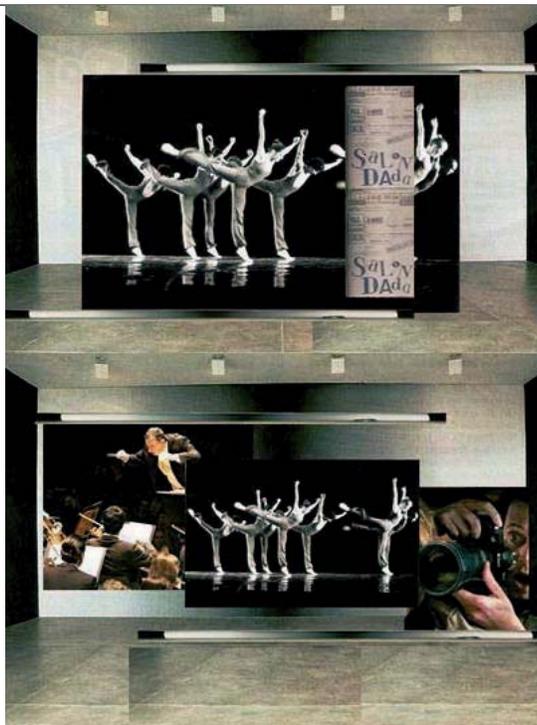
POESÍA Jorge Wiese

NARRATIVA J. M. Machado de Assis



Fondo
Editorial
UCSS

CUADERNOS LITERARIOS



media literatura



Universidad Católica
Sedes Sapientiae



Fondo
Editorial
UCSS

CUADERNOS LITERARIOS

Año IV número 7 2007

MEDIA LITERATURA

DIRECTOR

Biagio D'Angelo

COMITÉ EDITORIAL

Martha Canfield

(Università di Firenze)

Wladimir Kryszynski

(Université de Montréal)

Márcia Morais

(Pontificia Universidade Católica de Minas Gerais)

Maria Luiza Berwanger da Silva

(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Marli Fantini Scarpelli

(Universidad Federal de Minas Gerais)

Benjamin Abdala

(Universidade de São Paulo)

Lisa Block de Behar

(Universidad de la República-Montevideo)

Sophia McClennen

(Pennsylvania State University)

Javier Roberto González

(Universidad Católica Argentina)

Guadalupe Arbona

(Universidad Complutense de Madrid)

Maria do Rosário Lupi Bello

(Universidade Aberta-Lisboa)

Martha Barriga Tello

(Universidad Nacional Mayor de San Marcos)

REVISIÓN Y CORRECCIÓN DE TEXTOS

Patricia B. Vilcapuma Vínces

DISEÑO DE CUBIERTA E INTERIORES

Alberto Moreno Tarazona

IMAGEN DE CUBIERTA

Performances, María Luiza Guarnieri Atik

DIBUJOS DE INTERIORES

Sara Cortez Pautrat

Notre Dame, de Vicente do Rego (p. 83)

© 2007 Fondo Editorial de la
Universidad Católica Sedes Sapientiae

UNIVERSIDAD CATÓLICA SEDES SAPIENTIAE

Esquina Constelaciones y Sol de Oro s. n.,

Urb. Constelaciones y Sol de Oro.

Los Olivos, Lima (Perú).

Teléfonos: (51-1) 533-5744/533-6234/ anexo 240

Correo electrónico: feditorial@ucss.edu.pe

Dirección URL: www.ucss.edu.pe/fondo/fondo.htm

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú

N.º 2003-1546

ISSN 1811-8283

Reservados todos los derechos

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra

sin permiso escrito de la Editorial

índice

DICTANDO	9
TANTEOS	
Federico Fellini: la imaginación anafórica en el cine <i>Lisa Block de Behar</i>	17
Autoescenificaciones: un escritor en los medios <i>Alexandre Montauray</i>	33
De la imagen literaria a la imagen cinematográfica: lo concreto y lo icónico como vocación narrativa <i>Maria do Rosário Lupi Bello</i>	43
Literatura y cine: la cuestión de la narratividad <i>Vera Bastazin</i>	53
<i>Macunaíma</i> : una feliz confluencia entre libro y filme <i>Helena Bonito</i>	71
Vicente do Rego Monteiro: de la palabra a la imagen <i>Maria Luiza Guarnieri Atik</i>	83

Entre lágrimas y besos: la heroína y sus metamorfosis en el folletín televisivo <i>Pina Coco</i>	107
Ilustración: el doble estatuto de la relación palabra e imagen <i>Maria José Palo</i>	115
APROXIMACIONES	
Para salir de lo efímero. El discurso literario y la música popular brasileña <i>Biagio D'Angelo</i>	137
OTRA VOZ	
Machado de Assis en la búsqueda de la sonata de lo absoluto. Traducción del cuento «Trio em lá menor» <i>Patricia B. Vilcapuma Vines</i>	159
MUNDO RARO	
<i>Lima</i> o la poesía de lo cotidiano <i>Jorge Wiese</i>	175
SIGNOS	
<i>Los cuentos de Shakespeare</i> , de Charles y Mary Lamb <i>Rauf Neme</i>	191

<i>Lectura de Imágenes. Los niños interpretan textos visuales,</i> de Evelyn Arizpe y Morag Styles <i>Mariana León Chávez</i>	195
<i>2046, de Won Kar Wai: cine y literatura. Imagen de un encuentro</i> <i>Javier Morales Mena</i>	199
<i>La invención de Morel y Lost: elementos narrativos similares</i> <i>Roberta Vaiano</i>	203
<i>Ideograma: lógica, poesía, lenguaje, de Haroldo de Campos</i> <i>Erika Mayumi</i>	215
<i>Oralidad y escritura. La tecnologización de la palabra, de Walter J. Ong</i> <i>Mirtes Portela</i>	223
IDENTIDADES	231



dictando **DICTANDO**



En su nueva propuesta nuestra revista juega con las palabras. No es cierto una novedad dedicarse a *calembours*, *jeux de mots*, *pun*, *witz* y *limericks*... Nombres del calibre de Rabelais, Shakespeare, Lewis Carroll se han abandonado a las seducciones del lenguaje y su aspecto eminentemente lúdico. *Media literatura* es, a nuestro parecer, un decir emblemático: trabajamos en este número con la interrelación entre la producción literaria y los medios de comunicación. Se trata, entonces, de una literatura vista «por» los medios, o *through the media*, recordando a Alice que pasó *through the looking-glass*, «por» el espejo. Parece también una literatura *à la moitié*, por la mitad, «media», porque la imagen sustrae la letra (o tal vez, no hay ninguna letra robada, y es la letra que se enriquece de la carga icónica). Los especialistas aquí convidados saben que no es posible configurar una división matemática equivalente, de un 50% por un lado y 50% por el otro: la literatura y los medios de comunicación se intersecan para producir y reproducir, producirse y reproducirse en una incansable mezcla estética y cultural.

La confrontación entre literatura y cine se torna más significativa desde la narratividad. Lisa Block de Behar dilucida sobre la función de la anáfora en el lenguaje cinematográfico a partir de un segmento de *L'Intervista*, filme de Federico Fellini. En este, el director italiano ingresa en el límite entre la ficción y los hechos, entre los hechos y otras ficciones. Enfatizando la figura del escritor y su presencia en los medios de comunicación, Alexander Montauray analiza el papel de los intelectuales en la actualidad y retoma para este trabajo el caso de Lobo Antunes. La participación del escritor portugués en los medios de comunicación y el «uso» que hace de ellos parece indicar que los descalifica, pero Lobo Antunes encuentra en estos espacios un momento para representarse y escenificarse. En este sentido, Montauray recuerda justamente, en sus páginas, una entrevista a Jacques Derrida, donde el filósofo subrayaba la importancia de poner nuevamente en relieve «la rehabilitación del pensamiento en los medios». Maria do Rosário Lupi Bello discute el tema, «lo concreto

y lo icónico», advirtiendo que, en ámbito de trabajo con el fenómeno literario, el olvido de la dimensión de la palabra perjudica la naturaleza impura, combinada de «esta» literatura, de «la» literatura. Continuando en el tema, que nos ubica en el campo de las comparaciones estéticas y usando como eje teórico la narratología, Vera Bastazin se ocupa del intercambio recíproco entre la potencialidad narrativa de la película cinematográfica y la literatura. Para la autora, mediante el narrar, se puede intervenir en la realidad, y «probar» que la existencia humana es posible por la palabra. Un clásico de la literatura brasileña es el ejemplo de confluencias entre medio narrativo y medio cinematográfico. Helena Bonito analiza el filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, basado en el libro del mismo nombre, del escritor Mário de Andrade, a partir del significado de las aguas y las entidades relacionadas a estas (también presentes en el libro). Sin duda, se trata de una realización cinematográfica que ha necesitado mucho talento para llevar a la pantalla la monumental obra del rapsoda paulista: Mário de Andrade, reescribiendo leyendas, mitos y supersticiones, dio a Brasil —y a Latinoamérica— un nuevo tipo de héroe: el «herói sem nenhum caráter».

Maria Luiza Atik analiza la obra plástica y poética de Vicente do Rego Monteiro. El artista, que vivió mucho tiempo en Francia, se preocupó por el pasado histórico brasileño y creó un nexo entre el arte indígena brasileño y la vanguardia europea. Pina Coco hace un recorrido por la vida de la heroína de televisión. A pesar de nuevas y polémicas incursiones, como mujer independiente, universitaria y hasta mujer de la calle, entre otras, o envuelta en situaciones que antes no se pensaban mostrar en televisión, en el fondo expresa los mismos temores, valores que primaron en sus orígenes: el deseo de un destino más romántico. Maria José Palo propone como tema de discusión el estatuto —doble— de la relación palabra e imagen, especialmente en el texto ilustrado, donde percibe una «semiosis visual traductora» que preserva esta correspondencia.

En la sección «Aproximaciones», Biagio D'Angelo plantea una «salida de lo efímero» para la enseñanza de la literatura mediante la reformulación necesaria del campo interartístico. Esto es posible si el educador se compromete con el objetivo de su labor, que no significa necesariamente concordar con la moda o lo transitorio. Se trata, en realidad, de acompañar e introducir a los alumnos en el «verdadero descubrimiento» de lo bello.

La sección «Otra voz», dedicada a las traducciones, recibe esta vez a uno de los escritores más importantes del siglo XIX y que en los últimos años ha merecido reconocimientos más allá de las fronteras brasileñas. Nos referimos a Joaquim Maria Machado de Assis, que felizmente está saliendo del grupo de escritores que se quedan en las bibliotecas de algunos

cuantos eruditos. Una muestra de la genialidad de su prosa es el cuento «Trío en la menor», traducido y estudiado por Patricia Vilcapuma Vincés en una breve nota titulada «Machado de Assis en la búsqueda de la sonata de lo absoluto».

«Mundo Raro» tiene como invitado al poeta peruano Jorge Wiese, quien gentilmente nos ha entregado uno de sus trabajos «Lima o la poesía de lo cotidiano». Wiese nos ofrece también, en esta sección, valiosos comentarios sobre su quehacer poético y nos transmite una verdadera pasión por la escritura.

La sección «Signos» presenta, además de libros importantes para el tema motivo de esta edición, algunas notas sobre cine, televisión, poesía, narrativa. Rauf Neme se encarga de comentar la adaptación de cuentos de Shakespeare realizada por los hermanos Lamb en 1807. Mariana León, por su parte, analiza la propuesta de las investigadoras Evelyn Arizpe y Morag Styles sobre los libro álbum: *Lectura de imágenes. Los niños interpretan textos visuales*. Javier Morales comenta la relación de cine y literatura a propósito de la obra de Won Kar-Wai, que se revela en el drama universal del ser humano ante cualquier desgracia. Un programa de gran sintonía en Latinoamérica es comparada con la obra más famosa de Bioy Casares, *La invención de Morel*. Roberta Vaiano analiza la célebre serie televisiva *Lost*, cuya narrativa de lo imprevisible invita al espectadora a una tentativa de «desordenar la realidad». Dos textos que no deben dejar de consultarse, independientemente de su fecha de publicación, también son comentados en esta sección. Su vigencia, sin duda, los convierten en «libros de cabecera»: *Ideograma: lógica, poesía, lenguaje*, de Haroldo de Campos (por Erika Mayumi) y *Oralidad y cultura escrita. La tecnologización de la Palabra*, de Walter J. Ong (por Mirtes de Oliveira).

Con este número, finalmente, queremos invitar al lector a pensar, con nosotros, que hablar en la actualidad de *Media literatura* significa referirse a otra, más amplia y necesaria terminología que identifica la literatura en su totalización y constante apelo a la realidad de los signos.



tanteos **TANTEOS**





Federico Fellini: la imaginación anafórica en el cine

Lisa Block de Bebar

*En el breve vértigo del entre
Octavio Paz, «Intervalo», Árbol adentro*

Frente a ese objeto cultural que es el film de ficción, la impresión de realidad, la impresión de sueño y la impresión de ensueño dejan de ser contradictorias y de excluirse mutuamente, como lo hacen de costumbre, para contraer nuevas relaciones en las que su separación habitual, sin anularse exactamente, admite una configuración inédita que da lugar al encabalgamiento, al basculamiento alternativo, al recubrimiento parcial, al desajuste, a la circulación permanente entre las tres; autoriza, en suma, una suerte de zona de intersección central y en movimiento donde las tres pueden «encontrarse» en un territorio singular, un territorio confuso que les es común y donde no llegan a abolirse, sin embargo, sus distinciones.²

Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*

¹ Esta versión en español corresponde al texto presentado en francés en el Coloquio «Christian Metz et la théorie du cinéma». Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, Francia, 29 de junio de 1989. Versiones anteriores de este texto fueron presentadas en ambas lenguas. (N. del E.)

² Todas las citas en otros idiomas han sido traducidas por la autora de este trabajo. (N. del E.)

Si se consideran las cuestiones que preocupan a la teoría del cine en esos años, tal vez no resulte demasiado redundante intentar, nuevamente, una aproximación teórica a la *imaginación anafórica*, ya que las dualidades que comporta este recurso específicamente verbal coinciden en el punto donde se origina gran parte de los planteos teóricos concernientes al cine, en general, y de aquellos que atienden a los procedimientos necesarios para habilitar diversos intercambios disciplinarios entre la teoría del lenguaje y la teoría del cine, en particular.

En los últimos años, se ha insistido en recordar la significativa silepsis del término *teoría*, por medio de una revisión etimológica que intenta impedir su reducción a la reflexión especulativa, abstracta, a la que se le suele asociar exclusivamente. De manera que, en nuestra época, esta reacción semántica tiende a recuperar, en parte, la visión espectacular que, en un principio, la *teoría* comportaba. Pero la consideración no se limita solo a una recuperación terminológica; interesa en tanto indica que la teoría, por su parte, también está renunciando a esas reducciones doctrinarias, ya que es el teórico quien no acepta más «la división de roles», propugnando una sola dirección de marcha» (Casetti 1989: 104).³ Si la teoría reivindica varias formas de visión, no puede extrañar que, por otra parte, la literatura y el cine cedan a una atracción teórica siempre vigente. Hace pocos años una novela reiteradamente cinematográfica (cf. Puig 1976), prodigaba citas de Sigmund Freud, de Herbert Marcuse, entre otros teóricos igualmente notables, con todas las precisiones disciplinarias que requiere la investigación académica convencional, pero que siguen siendo ajenas a la novela.

En este caso, y a fin de acceder a esa *doble visión* posible, propongo atender una secuencia de *L'Intervista*, el filme de Federico Fellini, cuyo final ya ha sido punto de partida de entradas teóricas reconocidas (cf. Chion 1989). Pero no solo se trata aquí de atribuirle a Fellini las propiedades de una imaginación intelectual, los juegos de esa *visión doble* que los anglófonos prefieren designar equívocamente por medio de *the mind's I* (cf. Hofstadter y Dennett 1981),⁴ una síntesis homofónica que da nombre y pronombre a ese procedimiento. A esta altura, ya es un tópico reconocer la recurrencia de Fellini al universo cinematográfico como *un lugar común*, el *tópico* del cine como su *topos* por excelencia.

Por eso, no cabe destacar que este filme no se ubica en Roma, sino en Cinecittà, que no solo empieza por esa localización dudosamente real, sino por el cineasta contando su propio sueño: un director-narrador-personaje-director-actor-espectador de sus filmes,

³ «[...] el teórico no se refugia en el anonimato del discurso científico, no se oculta más detrás de la objetividad de sus proposiciones; al contrario, resulta que, entre observador y observado, entre el teórico y el cine, no hay más división de roles, sino una sola dirección de marcha» (Casetti: 1989: 7).

⁴ «The False Mirror» es un gran ojo que desde el centro del cuadro de Magritte subraya el retruécano del título en la cubierta del libro.

multiplicado, además, por otros actores que representan simultáneamente distintos periodos de su vida. Hace tiempo en su conferencia sobre «La pesadilla», Jorge Luis Borges decía que «los sueños son una obra estética, quizá la expresión estética más antigua. Toma una forma extrañamente dramática, ya que somos, como dijo Addison, el teatro, el espectador, los actores, la fábula». Fellini se presenta entrevistado —o entrevistado— cuando, contando uno de sus sueños, se dispone a filmar *América*, la novela de Franz Kafka. En su último libro, Octavio Paz decía que el verdadero tema de la poesía es la poesía misma; de la misma manera se diría que el tema, nunca secreto, casi siempre explícito, del cine de Fellini es el cine mismo, poesía y teoría, visión y *re-visión* a la vez.

De modo que son varios los planteamientos por medio de los cuales el tema nos introduce en una zona de intersección donde la realización cinematográfica, el acontecimiento estético, no descartan las incidencias de una teoría que se insinúa cada vez más como menos ajena. Si durante un período de rigor la teoría se preocupó por distinguir, analizar, nombrar, registrar y sistematizar los elementos constitutivos de su objeto, ocurre que ahora parece tentarla una fuerza contraria. No descartamos que el cine, como «un hecho social total», según reconoce Christian Metz (1984), más que las grandilocuentes pretensiones de la *Gesamtkunstwerk*, sea una de las causas de esta vuelta «englobadora» (Metz 1984: 62)⁵ que, sin omitir las diferencias de una *división*, es una visión doble también la que propicia.

Así como Locura en su *Elogio (Moriae Encomium)* anuncia frente a la gran asamblea de todas las naciones su deseo de hacer el elogio de sí misma, como Don Quijote, quien, en la segunda parte del *Quijote*, lee y comenta las aventuras de su personaje, así como en *Foolish Wives*, el filme de Erich von Stroheim, es Mrs. Hughes quien lee *Foolish Wives*, Fellini *interviene* (en) *L'Intervista*; entra en acción y llega hasta las «fronteras del relato», es decir, a esas zonas poco nítidas que se extienden entre la ficción y los hechos, la ficción y otras ficciones. Fellini es uno de esos hombres «brave enough as to travel to the limits of discourse» (Colie 1967: 23) y es en esos límites, precisamente, donde se encuentran las anáforas, próximas a las paradojas, pero sin confundirse. Ya hace años, desde Apollonius Dyscolus a Karl Bühler, desde los años 30 hasta la actualidad, los estudiosos han entendido que la anáfora constituye una entidad lingüística aparte, una especie híbrida, encabalgada entre un espacio verbal y otro que no se dice tal, entre tiempos diferentes que avanzan regresando, expuesta en la encrucijada textual donde el decir y el mostrar ya no se oponen.

El análisis de los recursos de la enunciación sigue siendo un tema recurrente en los escritos teóricos sobre el cine. Sin embargo, no intentaré orientar, una vez más, estas reflexiones hacia una concepción deíctica de la enunciación en el cine, que se adaptaría

⁵ Con este término, Metz alude a la relación que el cine mantiene con el significante de otras artes.

difícilmente —como dice Metz (cf. 1987: 15-34)— a las realidades del filme. De ahí que, en relación a la anáfora —antes de encarar las posibilidades de la puesta en cine del recurso— sea necesario formular algunas consideraciones que reivindicar su especificidad verbal.⁶ Conviene recordar, entonces, que la *referencia doble* a la que alude toda figura y que es su propiedad retórica primaria, presenta en la anáfora una dualidad de otra especie, ya que se registra en dos rubros diferentes, dos funciones que la apartan del fenómeno retórico corriente. Desde este punto de vista, la anáfora es una figura que la retórica define como «la repetición de una palabra o de una serie más larga, con fines expresivos», pero no se trata solo de eso: «Rome, l'unique objet de mon ressentiment! / Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant!» (Corneille ápuđ Mounin 1974).

Es este el ejemplo de Pierre Corneille con que ilustra Georges Mounin la entrada retórica de *anáfora* en su diccionario de lingüística. Es curioso: la repetición de Roma parece obsesionar a retóricos y teóricos de todas las épocas. En la introducción a *Les figures du discours*, a pesar de que la anáfora ha de ser una de las menos figuradas de las figuras, Gérard Genette empieza por analizar la coincidencia —una silepsis también— de sus dos sentidos, uno propio y otro figurado: «Roma no está más en Roma». Hace un tiempo, Jacques Aumont compartiendo el desencanto de una época en la que no se vislumbra la aparición de ninguna teoría dominante, también se lamentaba de que «De golpe Roma no está más en Roma». Tal vez, por eso, ya no convenga más buscar a Roma en Roma sino en Cinecittà, y ni siquiera allí.

Se sabe que además de esa frecuencia retórica, la anáfora cumple una función lingüística importante que aparece asimilada a los pronombres deícticos y personales, en tanto remite a una parte del discurso ya mencionada. Por medio de esa función discursiva propiamente pronominal *evita la repetición*: no repite, sustituye. En cambio, como figura retórica, la anáfora *se asimila a la repetición*.⁷ Por un lado, evita la repetición y, por otro, la convoca. Etimológicamente, además, *anáfora* es aquello que remite o recorre hacia atrás (*anapherein*), designando un movimiento válido para ambos empleos.

A pesar de aplicarse a diferentes funciones verbales (lingüística y retórica), a pesar de la contradicción que las opone (sustituye y repite), en ambos casos la anáfora presenta varios aspectos en común. Ambas especies de anáforas hacen referencia a una mención anterior (una palabra, una frase, una idea), la señalan, ya sea por indicación, ya sea por énfasis, estableciendo

⁶ Según Port-Royal «un esmero de elegancia (la repetición es fastidiosa) se encuentra en el origen de la anáfora; los modernos se creen más científicos haciendo referencia a un anhelo de economía» (cf. Ducrot y Todorov 1972: 358).

⁷ «Además, qué energía y qué dignidad le da a esta frase la palabra Dios repetida cuatro veces. Esta repetición es del tipo que se denomina anáforas, o simplemente Repeticiones» (Fontanier 1968: 329).

una relación transfrástica que refuerza los vínculos sintácticos y semánticos del discurso, procurando —por diferencia, por repetición— que el discurso fluya de la mejor manera.

Pero, todavía, es necesario señalar la vigencia de otra dualidad más: si simplificando el pensamiento de Roman Jakobson y los refinamientos de elaboraciones posteriores (cf. Genette 1972) se acepta que en pintura cada corriente artística tiende a hacer prevalecer ya sea la metonimia ya sea la metáfora, la transformación anafórica, por su doble condición, participa de ambos procedimientos. Desde el punto de vista retórico, la anáfora verifica la relación de semejanza en tanto que toda repetición es una especie de semejanza; desde el punto de vista lingüístico, además de aliviar la repetición, constituye uno de los recursos sintácticos más eficaces para asegurar la continuidad en la contigüidad del discurso. En el entrecruzamiento de planos diversos que atraviesa la anáfora, todavía se verifica otro cambio (*shifter, embrayeur, embrague*) más: la semejanza —que es referencial— se aplica a una operación discursiva.⁸

Tratándose de anáforas, a pesar de que queremos evitar «el peligro permanente de confusión entre las nociones discursivas (sintagma/paradigma) y las nociones referenciales (metáfora y metonimia)» (Metz 1984: 224), los riesgos siempre amenazan, sobre todo si se trata del campo cinematográfico donde «no se encuentra un nivel del código que equivalga exactamente a lo que es la lengua en las cadenas habladas o escritas, la distinción entre la faz lingüística y la faz retórica se borra» (Metz 1984: 269).

Ya se ha señalado que se trata de un procedimiento específicamente verbal, es decir, sus funciones son inherentes a la naturaleza de la palabra y, por otra parte, solo la palabra habilita la anáfora. Sin embargo, tanto por su historia como por sus funciones, la anáfora aparece ligada a la deixis que no es un fenómeno exclusivamente verbal aunque participe en las *gestiones* del discurso porque se verifica en una *situación dada* (digo «dada» por no oponer «real» a verbal). Apollonius Dyscolus distinguía los pronombres deícticos —que remitían a los objetos— de los anafóricos —que remitían a segmentos del discurso—. Es necesario que alguien se encuentre dentro de un *campo mostrativo* (cf. Bühler 1950) y es dentro de sus límites (*hic et nunc*) donde el dedo indicador o el brazo extendido —otro índice— realiza el gesto indicativo, específicamente humano o divino. Se insiste en la ambigua semejanza de quien realiza el gesto con el que se inicia el lenguaje, según el mito del origen deíctico del lenguaje, ya sea del lenguaje indicativo como del representativo, aunque teóricamente ambos lenguajes hayan sido distribuidos en campos distintos. No es la única vez que la indicación y la creación se señalan y confunden. *Hic et nunc* aparecen marcados en una situación espacio-temporal determinada: *now/here* puede devenir *no/where*, ya que en una enunciación cinematográfica

⁸ Insisto en esta distinción que realiza Metz en *Le signifiant imaginaire*.

no pasan de índices impuestos por una realidad en imágenes que «permanecen sin embargo percibidas como imágenes» (Metz 1968: 1, 23). En este universo de imágenes —de cine, de TV, de teléfonos casi ubicuos— ¿dónde es *aquí*, cuándo es *ahora*?

Karl Bühler adelantaba que no habría ni en un cuadro ni en la composición de una pieza de música, signos auténticos que fueran comparables a los demostrativos anafóricos (cf. 1950: 197), y que estén destinados, exclusiva o principalmente, a funcionar como indicadores de la mirada y del oído. Otros autores coinciden en que no solo es esta la especie de *embrayeurs* (embrague, indicadores) que permanece ausente: las anáforas no concurren a marcar la enunciación no verbal. En efecto, la enunciación cinematográfica se abstiene porque no requiere la «actualización» de un discurso que ya está actualizado; no es necesario situar un discurso en una situación dada cuando es el propio discurso el que *da lugar* a esa situación; «trabajamos en sistemas que son lenguajes sin lengua» como había dicho Metz y tantos otros después. Por un lado, la marca no aparece porque la actualización no ocurre; por otro, todo objeto (re)presentado es un embrague en sí mismo: desde que aparece ya está marcado y por eso, la marca se disimula como tal. Aunque no lo diga, la imagen cinematográfica de un revólver es, además de la representación de un revólver, su indicación: «Esto es un revólver»⁹ y, precisamente, no lo dice porque lo muestra. Más que la representación de la pipa, es la explicitación déctica por la palabra inscrita en la imagen del cuadro la que promovió la conocida correspondencia entre René Magritte-Michel Foucault (cf. Foucault 1973), un expediente que desde Ludwig Wittgenstein¹⁰ hasta Roland Barthes¹¹ todavía se mantiene abierto. De la misma manera que para Metz, «La imagen siempre está actualizada» y por eso prescinde del uso específico de los embragues, la narración literaria, cualquier discurso, suele prescindir del primer marco pragmático: «Yo digo que..., yo digo que pienso..., digo que imagino, recuerdo, amo, sufro...», habilitando un recurso de interioridad que legitimaría por medio de los verbos declarativos¹² el estatuto verbal de la ficción y de la «operación de pensamiento» (Émile Benveniste) que todo discurso supone.

Los japoneses le hacen una entrevista a Fellini, pero es *L'Intervista*, de Fellini, la que el filme muestra. «No quiero hacer un retrato del artista, sino estar en medio de esta

⁹ «Un primer plano de revólver no significa “revólver” (unidad léxica puramente virtual), sino que significa, por lo menos, y sin hablar de connotaciones. Esto es un revólver» (Metz 1968: 1, 72).

¹⁰ Véase *Tractatus Logicus-Philosophicus*: «Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden» (1921: 4, 1212).

¹¹ «Mélisande no oculta pero tampoco habla. Así es la foto: no sabe decir lo que hace ver» (Barthes 1980: 156).

¹² Agradecida por la observación que me formula Christian Metz y, sin duda, de acuerdo con sus consideraciones, me parece más precisa, efectivamente, la clasificación de «verbos declarativos» en lugar de *verba dicendi* que había utilizado en la versión francesa original.

atmósfera ensordecedora y alborotada, es así que justifico mis jornadas» (1987: 227), le dice Fellini a Alain Finkielkraut en una entrevista sobre *L'Intervista*. Y se dedica a mostrar esa atmósfera, que es la suya. No importa que la ficción se desplace, Fellini no se aparta de ese *aquí* donde permanece. «Yo me llevo siempre el aquí», una convicción que Martin Heidegger entendía como el fundamento de su *Wahrnehmung*.¹³ La muestra puede prescindir de la palabra, pero, para mostrar algo, es indispensable que algo esté aquí y ahora.

Si bien todo filme parece renegar de la voz del director, tratándose de una entrevista, Fellini no escatima este raro ejercicio de ventriloquencia: cuenta sus sueños, sus proyectos, recuerda, da indicaciones verbales que coinciden con los gestos; las indicaciones no se anticipan a la acción solo porque aquí no es posible distinguir la palabra de la acción. Su palabra ejerce una indicación interpretativa que oblitera la *remisión* referencial de manera que un signo se vuelva señal, indique, haga: es un decir hacer, un mostrar hacer, un decir mostrar; como la anáfora, hace todo a la vez. Más allá de la rigidez de las teorías de la no-coincidencia (cf. Nerlich 1989),¹⁴ la voz de Fellini *relevo* el pleonasma de una *Aufhebung* bastante paradójica, exagerando hasta el colmo todo lo que entre voz e imagen puede coincidir: «Voz Fellini: Miren, yo quiero que ustedes hagan los mismos gestos, que se arreglen sus chaquetas, las manos en los cabellos, sonriendo, miren a la cámara, así».

Fellini no se disimula como «maestro de ceremonias» (es Metz quien evoca el título profesional que había propuesto Albert Laffay) y las indicaciones que regularmente no se oyen —pero se suponen— aquí se *exponen*, se muestran: el *monstruo*. Un divismo a contrapelo arriesga «genio y figura», se hace ver y tal como dice Rosalie Colie en su *Paradoxa epidemica*: «the re-created self is a threat to the self». Indicando por su propia voz objetos y acciones, legitima un fuero paradójico: la presencia-ausencia de su significante siempre imaginario. En «Remarques pour une phénoménologie du Narratif», Metz se refería solo a «Relatos sin autor, pero para nada sin sujeto-relator».¹⁵ Sin embargo, «la impresión de que *alguien habla* no está vinculada a la existencia empírica de un relator preciso y conocido o cognoscible, sino a la percepción inmediata, por el consumidor del relato, de la naturaleza verbal del objeto que está por consumir: como se habla, es necesario que alguien hable (... *parce que ça parle, il faut bien que quelqu'un parle*)». En el filme de Fellini, esa impresión no se supone, pasa a la imagen. Si hay cineastas que creen en la realidad y otros que creen en la imagen, Fellini es de los que creen en *la realidad de la imagen* y para legitimarla, «diegetiza»

¹³ En alemán significa 'percepción', pero *Wahr* ('verdad') es su origen.

¹⁴ «La crisis de la pragmática en Francia resulta de esta búsqueda del sujeto en el lenguaje que está en todas partes y en ninguna». Véase NERLICH 1989: 111-120.

¹⁵ «Todo eso que la imagen muestra, no debe ser dicho por la palabra, el sonido no debe sugerirlo». Ch. Metz rechaza el dogmatismo de esta a-sincronía obligatoria (Metz 1972: II, 48).

sus atributos. Por participar extradiegéticamente, no deja de participar en la diégesis y esa participación vale como una *intermediación* imprevisible entre el discurso y la historia. Decía François Jost que, a diferencia de la lengua natural, el discurso cinematográfico no posee ningún equivalente a los deícticos: «las marcas de este metalenguaje son móviles y flotantes [...], marcas de enunciación, pasan con frecuencia del lado del enunciado» (cf. Jost 1980: 121-131).

De manera que si el filme llega a mostrar sus marcas, eso se logra por medio de la representación. Los créditos no constituyen —contrariamente a lo que se cree— una forma de deixis, sino la representación verbal y visual de esa deixis: «Estos son los créditos» o «Aquí van los créditos». Revólver o créditos es lo mismo aun cuando, en este último caso, se trate de una metadiscursividad.

Con excepción de las alternativas de los diálogos y de la narración verbal, el cine parece prescindir de lo que podría corresponder a la pronominalización de la imagen, ya que la inscripción cinematográfica de «las cosas», como la de las personas, designa nombre y pronombre a la vez. La actuación de un mismo actor a lo largo del filme refuerza la continuidad sintagmática que la anáfora, a fin de evitar redundancias, asegura discretamente en el discurso verbal. Cuando Metz rehabilitaba, en cierto sentido, «the FIDO-fido theory» (1968: I, 68) aplicada a la imagen cinematográfica, o cuando Barthes se agotaba tratando de verificar —es su expresión— «la testarudez del referente» («l'entêtement du référent») como un «esto fue» (Barthes 1980: 165), ambos especulan sobre una *contigüidad por permanencia* manifiesta, un anclaje de la misma referencia en el discurso que la prosa, por su repugnancia a la repetición, no tolera fácilmente.

Basta recordar la parodia literaria de esa continuidad como *falta de anaforización* en la novela de Manuel Puig, *El beso de la mujer-araña*, donde el narrador se empecina en repetir: «el muchacho... el muchacho... el muchacho... un padre... un padre... un padre...» (cf. Puig 1976:128-133). Cinéfilo fanático, a fin de salvar la «propiedad» de «lo cinematográfico»,¹⁶ el personaje narrador de la novela (Molina), que cuenta los filmes a su compañero de celda (Valentín), que los recuerda o los inventa, no se permite ni un pronombre para identificar a sus personajes. Cada vez que los ve en su imaginación, los nombra, cada vez que los nombra, los nombra.

Fellini invierte los términos de esa caricatura literaria y, de la misma manera que la imagen cinematográfica asegura la identidad fundiendo un actor a un personaje del principio al fin, él la quiebra utilizando distintos actores y distintos personajes que llegan

¹⁶ Según Metz, lo cinematográfico no es todo lo que aparece en los filmes, sino aquello que no es susceptible de aparecer sino en el cine y que constituye, de manera específica, el lenguaje cinematográfico.

simultáneamente hasta «la casa» de Anita encerrados en el interior del Mercedes. Desarticula por esa diversidad una misma identidad que el tiempo dispersa en una suerte de anagrama dramático que hace estallar la personalidad transliterando figuras, letras y lenguas. En *E la nave va...* no es seguro que las cenizas de la *prima donna* que vuelan al viento sean las de Edmea o las de Medea, el personaje trágico que en otro filme (*Medea*) de otro director (Pier Paolo Pasolini) representaba la propia Maria Callas, cantante y actriz con un nombre que —oído y entendido— en español no deja de conjugar *callar* (el verbo) que significa ‘Tais-toi’ en francés, un perfecto homófono de Tetua, el apellido¹⁷ de la gran cantante: Edmea Tetua, el personaje ausente y protagonista del filme de Fellini. Un imperativo fatal, su nombre, no solo para ella.

En *L'Intervista* es Rubini quien representa a Fellini o a Marcello, el periodista de *La Dolce Vita*, llega como joven periodista a Cinecittà; a Rubini, a Fellini, a Marcello, o al *duce* porque: «Anche lui era giornalista», dice el fascista, en la secuencia del tren, sacando partido múltiple de la ambigüedad indicativa que la utilización anafórica del pronombre insinúa. La precariedad indicativa del instrumento verbal queda puesta en evidencia por una anáfora puesta en cine donde, sin el apoyo contextual de las palabras o de las menciones escritas, pierde su justificación funcional.

Pero no se trata de observar una vez más la categorización específicamente verbal de la anáfora, sino de esbozar las posibilidades de su eventual pertinencia cinematográfica. Si por *designación* se menciona la relación del signo con el mundo, por *anáfora*, de la misma manera que la deixis, se reconcilia en un mismo procedimiento dos prácticas designativas diversas: una deixis, que al cruzar *espacios diferentes* produce un movimiento centrífugo dirigido *hacia afuera*, hacia el exterior, hacia los aspectos variables de la situación enunciativa y otra deixis que, por medio de la repetición, llega a *cruzar tiempos diferentes*, desarrollando un movimiento hacia atrás, pero sobre todo *hacia adentro*, anterior-interior, que pone en juego la memoria compartida. Para destacar la indicación en ausencia y diferenciando este procedimiento de la *demonstratio ad oculos et ad aures*, Bühler lo denomina «deixis en fantasma» (1950: 200).¹⁸

La secuencia de *L'Intervista* se ajusta a todos sus requisitos: es la repetición del fragmento de un filme previo, pero, por más fiel que sea la copia, lo mismo deviene otro

¹⁷ La suposición, la transposición, se legitima en parte por la presentación que hace Orlando, el periodista de *E la nave va...* del capitán del barco: lo señala como Leonardo di Robertis y, ante la objeción del indicado, se corrige: Roberto di Leonardis.

¹⁸ «[...] cuando un narrador lleva al oyente al reino de lo ausente recordable o al reino de la fantasía constructiva y lo obsequia con los mismos demostrativos para que vea y oiga lo que allí hay que ver y oír [...]. No con los ojos y oídos exteriores, sino con los que se suele llamar “interiores” o “espirituales”» (Bühler 1950: 200).

y el hecho de la repetición transforma el estatuto de la ficción; es documento de un hecho (un filme), de un acontecimiento (cinematográfico) que ya ocurrió y por eso aumenta un grado más «la impresión de realidad». Más que doble, diversa, impresiona al espectador quien, además de reconocer la apropiación al objeto, de reconocer la apropiación del sujeto, reconoce que esa doble apropiación y ese doble reconocimiento ya ocurrieron.¹⁹ Se trata de una referencia común, conocida, compartida, *une citation* o *a quotation* diría en francés o en inglés, pero más diría en español: una *cita*, para registrar la felicidad de otra silepsis idiomática que sabe celebrar en la misma palabra, más de un encuentro: el encuentro con un filme anterior, con un fragmento en la memoria, y un encuentro sentimental, un *rendez-vous*, si es amoroso, una alusión afectiva que el inglés tal vez omita en *appointment* aunque recupere la indicación, *pointing out*, *indication*, es la primera acepción del *Oxford English Dictionary* y la denominación, *the action of nominating*, que es la octava.

Superando las barreras idiomáticas, en *L'Intervista* coinciden, más allá de las palabras, la cita, el encuentro sentimental y la indicación. Marcello o Mastroianni o Mandrake, *a man* o un hombre, simplemente —pienso en la polisemia monogramática de K, Karl, Kafka, Kane, King— quien hace aparecer por arte de magia, la magia del cine, del movimiento que le da nombre y realidad, un movimiento que revela la repetición²⁰ donde se encuentra la recapitulación anafórica que nos concierne:

Volviéndose hacia los otros con el tono amable de un animador:

MASTROIANNI. Y ahora, mis queridos amigos, con vuestro permiso, me gustaría realizar un pequeño juego a fin de honrar a nuestra bien amada anfitriona. [...] ¡Oh, varita de Mandrake, mi orden es inmediata: haz volver los hermosos tiempos del pasado!

Da una estocada, y enseguida se levanta una nube de humo; en ella toma cuerpo una sábana blanca que se despliega como una pantalla.

¹⁹ Metz consideraba que la eficacia del irrealismo en el cine se debe a que allí aparece lo irreal como realizado y se ofrece a la mirada bajo las apariencias del surgimiento factual, no de la plausible ilustración de algún proceso extraordinario que sería puramente concebido (1968: 1, 15). Tomo en un sentido extenso la noción de Metz porque el filme, como cualquier otro objeto conocido, afianza esa primera realización en la realidad de lo que «realmente ocurrió». Más recientemente decía Pierre Bayard que «aunque pertinentemente yo sepa que tal personaje no existe (aun cuando...), para mencionarlo me vería obligado a recurrir a las mismas formulaciones que reservo para los seres vivos [...]». No hay lengua capaz de clasificar referentes imaginarios y referentes reales» (*Hors Cadre*, n.º 7, 1989: 21). En el mismo volumen, afirma Joan Copjec que «la teoría del cine ha llevado a una nueva concepción de “la impresión de realidad” característica del cine. Ya no se concibe más como dependiente de una relación de verosimilitud entre la imagen y el referente real, sino ahora se atribuye esta impresión a una relación de adecuación entre la imagen y el espectador».

²⁰ Ockham definía (Ockham's razor) el movimiento como la reaparición de una misma cosa en lugares diferentes.

MASTROIANNI. (Lánguido y estilizado) susurra: —Music...
*En el silencio recogido que desciende sobre la pieza se oyen las notas encantadoras de
 La Dolce Vita.*

El gesto del mago indica una sábana extendida. Es el gesto que le *da lugar*: un espacio y un origen. La *pantalla* opera como un cordón (cf. Block de Behar 1984: 85),²¹ es decir, muestra ambivalentemente: muestra y oculta a la vez, son sombras que transforman la ficción en recuerdo. La incidencia musical oída apenas introduce la repetición de una imagen conocida y extraña. De la misma manera que las anáforas repiten y no repiten, la música introduce la repetición y la cambia, acordando así más de una coincidencia —los acordes de una *Stimmung* bastante compleja— que al unir distingue. La anáfora desborda los límites de la diégesis de un filme encabalgando otras diégesis, una *mise-en-cinéma* donde la imagen no se pierde en el abismo de la reflexión aun cuando, desdoblándose, se confunde e identifica a la vez, una contradicción que es el principio de toda identificación. Hace algunos años, considerando los desdoblamientos de *Ocho y medio*, Metz prefería hablar de una doble *mise en abyme*, ya que no se trata solo de un filme sobre un cineasta, sino de un filme sobre un cineasta que reflexiona sobre su filme (cf. 1968: I, 224).

Deslizada en una narración que no se desencadena, la citación cruza diégesis diferentes, transcontextualizándose en una cita que consolida el universo de la ficción, la magia del cine, la magia de Marcello-Mandrake —*magus ex machina*— quien diegetiza al mismo tiempo el gesto de la indicación y la «actualización» del pasado, justificando narrativamente los procedimientos de actualización de la deixis en el discurso, tanto como el pasado que es un presente del pasado. En *L'Intervista* la indicación, que es una salida hacia afuera del *discurso*, experimenta, además, una salida de la *historia*,²² pero esa fuga imprime un movimiento hacia adentro que se dirige hacia un texto anterior —cuando es conocido— y al pasar al otro lado, en un mismo tiempo, pero en otro espacio, se encuentra con Anita, se reencuentran sus sombras chinas en la sábana, dos fantasmas que la indicación, el encuentro,

²¹ Retomo una comunicación que presenté en el Coloquio «Sémiotique du spectacle» (Bruselas, abril 1981). Los cordones son los procedimientos de intermediación que limitan y distinguen las condiciones dialécticas de autonomía y dependencia recíproca que se establecen entre el universo artístico —en tanto que artificial y sobre todo virtual— y el universo expectativo —del espectador, de su expectativa—, la comunicación histórica en que esa comunicación se produce. En este caso, «cordón» designa el hecho de unir y de separar al mismo tiempo porque nombra un objeto que sirve para unir dos cosas diferentes (aunque designa también la unión y la dependencia más íntima entre dos seres: ser-nacer), pero que asegura, asimismo, la marca de separación, la escisión neta, severa-sanitaria o policial-necesaria o arbitraria. Define la producción de la ficción y provoca su recepción en la realidad.

²² Tanto en el sentido en que se opone a discurso (Benveniste) como en cuanto intenta sustraerse al curso del tiempo.

la cita nostálgica, la memoria del cine compartida, «por magia» dice el libreto, convierten en «sombras cinematográficas».

Índice, brazo extendido, bastón, varita, el gesto muestra y se muestra en silencio. La anáfora mantiene un raro equilibrio, basculando entre la deixis y el lenguaje, entre la repetición y el silencio. La imagen no es la misma, aunque repita la secuencia porque la repite sin palabras: la muestra y basta. Muestra y repetición, indicación y anáfora: «esta» (si está presente) y «esta» (si ya no está), el recurso indicativo y anafórico es el mismo, pero en la imagen esa coincidencia se verifica en silencio.²³

Sin decir nada, como si en el pasado el cine hubiera sido mudo, la cita se produce en secreto; quizás clandestina, seguramente se trata de una cita íntima donde, a pesar de la ambivalencia temporal de una anticipación discutible, la anáfora (o catáfora) indumentaria de Anita, desbordante, envuelta en toallas, anuncia la salida del baño ritual, la conversión pagana-cristiana donde se venera a la diosa que emerge del agua y se celebra el bautismo de Marcello, repitiendo la *quête* —una búsqueda, una cuestión, una conquista— de la identidad:

— Pero tú ¿quién eres? ¿Eres una diosa, la madre, el mar profundo, la casa, tú eres Eva, la primera mujer aparecida sobre la Tierra?

Similar a otro célebre *dumb-show*, este también muestra el pasado en silencio: para el Príncipe Hamlet, es «The Real Thing» y la realidad puede prescindir del lenguaje. En este caso, la cita es la imagen misma de la repetición y la diferencia: *du-dé-jà(mais)-vu*, es la misma secuencia y es otra, pero como la indicación —que es otro gesto— puede prescindir de la palabra y se registra en silencio. En más de un aspecto, el encuentro participa de las ambigüedades de la anáfora. Descubre la maravilla del encuentro a pesar de las diferencias: un periodista y una actriz, un hombre y una mujer, un hombre y una diosa, un filme con otro filme, un recuerdo y un registro.

La memoria queda *par coeur, by heart*, una pasión y un recuento: un *re-cord*. Si el espectador reconoce la cita, la reducción de color adquiere función de comillas, si el espectador nunca vio la secuencia del *night-club* y de la fuente, omite el referente cinematográfico, oblitera una diégesis y solo advierte en la citación, en la cita, un encuentro: el gesto indicativo que no remite a *La Dolce Vita* sino a un baile nocturno o ritual en la Fontana de Trevi. Se

²³ En un artículo reciente dice Jeffrey Kittay: «Es lógico ver la anáfora como una especie de resolución dentro del lenguaje no déictico. [...] Por lo menos en cuanto a la anáfora uno podría pensar que ha consumado la requerida “stillness”; el texto que la rodea se encuentra fijado “eternamente” rodeando a la anáfora. Pero no todos los textos están “still” Todavía no se ha dicho la última palabra en cuanto a esta distinción. Aquí uno funciona en un área de muchos matices, de muchas sombras; en realidad, el referente de la anáfora es muy sombrío» (*Semiotica*, 72 [3/4], 1988: 205-234).

detiene en la contemplación de una fuente que *reserva* el retorno al origen o a una juventud remota. Aun registrado, el recuerdo solo *hace aparecer*, son «aparecidos». Y el contraste diegético se acentúa. Las voces más cascadas, Marcello envejecido, adormecido, Anita rolliza, Fellini «un poco más viejo, un poco más pesado, *piú pesante*: “—En otros filmes yo volaba para liberarme”, pero ahora dice que le pesa «levantarse de la tierra», de su propia historia y ahí se queda, *interviniendo* con todos sus medios: un actor pero sin dejar de ser el director, un personaje que se vuelve espectador, como Anita, Marcello, Maurizio, Rubini o los japoneses. Como Marcel que va a escribir (cf. Barthes 1971)²⁴ la *Recherche*, Fellini va a filmar *América* o, haciendo *L'Intervista*, retorna a *La Dolce Vita*; aspirando a alcanzar una utopía, da un salto hacia atrás como para tomar impulso y así descubre la fuente —origen-juventud— en la memoria del cine. ¿Y si mostrar la repetición como original, no como extravagancia, sino como retorno al cine, fuera la originalidad de Fellini? ¿«Re-tourner» sería volver a filmar?

La Cinecittà que representa Fellini es como el Aleph de Borges, el punto del universo donde, como en la mente del lector o del espectador, los tiempos y los espacios coinciden: varias veces América aparece postergada, Kafka la dejó sin terminar, Fellini sin iniciar: un continente por hacerse, como se hace la América. Ni tiempo lineal ni espacio limitado, entre referencias a épocas remotas, a continentes diversos, se verifican varias entrevistas: la de los japoneses, la de Rubini, la de Fellini y las otras apenas aludidas o vistas a medias.

Sin embargo, si hubiera previsto este universo de Fellini, a Platón no le habría parecido tan desafortunada su imaginación,²⁵ que, para no arriesgar temas desconocidos, el cineasta no suele apartarse del cine. De ahí que las metalepsis de director, narrador, actor, personaje, espectador, que superpone, tampoco resultan demasiado ajenas a los espectadores que acceden a esta forma paradójica del *realismo*: al acumular ficciones, encuentra la realidad. Como Quijote, para quien solo la fe literaria cuenta, Fellini no confía más que en la realidad del cine, de su propio cine. Como ejerce un oficio honesto, no tiene por qué ocultarlo: «todo filme es un filme de ficción», decía Metz, y esa ficción repetida es una verdad a la vista.

²⁴ «Los dos discursos, el del narrador y el de Marcel Proust, son homólogos pero para nada análogos. El narrador va a escribir, y este futuro lo mantiene en el orden de la existencia, no del habla; está ligado a una psicología, no a una técnica. Marcel Proust, al contrario, escribe: lucha con las categorías del lenguaje, no con las del comportamiento» (Barthes 1971).

²⁵ «No exijamos, pues, a Homero, ni a ningún otro poeta, que nos rindan cuenta de las muchas cosas de que nos hablaron, preguntándoles si alguno de ellos era un hábil médico, y no un simple imitador del lenguaje de los médicos, o cuáles son los enfermos que algún poeta, ya sea antiguo o moderno, tenga fama de haber curado, como ha curado Asclepio, o cuáles son los discípulos sabios en medicina que ha dejado tras de sí, como lo hizo Asclepio con sus descendientes. Concedámosle la misma gracia con respecto a las demás artes, y no les hablemos más de ello» (Platón, *La República*, libro x).

A propósito de Stéphane Mallarmé y la expansión de la frase, Barthes preveía que el hermano y el guía del escritor no sería más el retórico, sino el lingüista, aquel que pone en evidencia no las figuras del discurso, sino las categorías fundamentales de la lengua. Tal vez la anáfora sea cifra de esa frontera donde ambos se encuentran (cf. Barthes 1972).

Designando un movimiento doble, la anáfora establece una relación fronteriza, queda en el medio, entre frases, basculando entre discurso e historia, entre indicación y representación, entre señal y signo, entre el gesto y la palabra, entre silencio y repetición, entre el hecho lingüístico y el extralingüístico, cruza espacios y tiempos diferentes, entre un filme ya realizado y otro por realizar, un regreso que es una forma incierta de continuar, entre la imaginación metafórica y metonímica, entre la percepción y la memoria, individual y compartida, entre entrevistas, entre citas. Entre medios diferentes, un medio verbal o un medio visual; mitad palabra, mitad gesto. Entre tantas oposiciones suspendidas, y sin descartar las relaciones problemáticas que se establecen entre la realidad y la ficción, entre una visión y otras visiones, la imaginación anafórica da lugar a un nuevo realismo, un realismo cada vez más sospechoso, un *enterrerrealismo* más bien donde no sorprende que el director desee o decida permanecer en el medio, entre intérpretes, entre periodistas, quienes haciendo un *interview* o una *entrevista*, cumplen su intermediación entre dos lenguas. En ese intersticio la razón vacila, es ese *Zwischenwelt* un espacio de intervalo que queda en suspenso, entre los sueños del cine, entre el acierto o el error de contarlos o de analizarlos o de realizarlos.

Todos *asisten*: el cineasta y sus colaboradores se desplazan desde los márgenes hacia el centro, compartiendo ese lugar privilegiado desde donde, como a un espectador «todo-percibiente» («Tout-percevant», dice Metz), les es posible ver todo, o entreverlo, de ser visto o entrevisto. Es verdad, como dice Metz, que el cine *engloba* en sí el significante de otras artes: cuadros, música, fotografías, otros filmes, pero todo eso queda *entrevisto*: el significante imaginario lo muestra y no lo muestra. En esa visión doble a medias, la realidad o la ficción quedan *entrevistas*, en el *medio* en movimiento donde un investigador —un espectador como los otros— trata de acercarse a este medio de encuentros, por la teoría, una *afinidad* que los aproxima cada vez más.

BIBLIOGRAFÍA

AUMONT, Jacques

1989 «Crise dans la crise». *Hors Cadre*, n.º 7: *Théorie du cinéma et crise dans la théorie*, pp 199-203.

BARTHES, Roland

1980 *La chambre claire*. París.

1971 «Proust y los nombres». En *Les critiques de notre temps et Proust*. París.

1972 «Flaubert et la phrase». En *Le degré zéro de l'écriture*. París.

BLOCK DE BEHAR, Lisa

1984 *Una retórica del silencio*. México D. F.

BÜHLER, Karl

1950 *Teoría del lenguaje*. Madrid.

CASSETTI, Francesco

1989 «Pragmatique et théorie du cinéma aujourd'hui». *Hors Cadre*, n.º 7, París.

COLIE, Rosalie L.

1967 *Paradoxa epidemica*. Princeton.

CHION, Michel

1989 *La toile trouée*. París.

DUCROT, Oswald y Tzvan TODOROV

1972 «Relations sémantiques entre phrases: L'anaphore». *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. París.

FELLINI, Federico

1987 «Federico Fellini: entrevista con Alan Finkielkraut». En *Fellini: Intervista*. París.

FOUCAULT, Michel

1973 *Ceci n'est pas une pipe*. Montpellier.

GENETTE, Gérard

1968 Introducción. En FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. París.

1972 «Métonymie chez Proust». *Figures III*. París.

HOFSTADTER Douglas R. y Daniel C. DENNETT

1981 *The Mind's I. Fantasies and Reflections on Self And Soul*. Nueva York.

JOST, François

1980 «Discours cinématographique, narration: Deux façons d'envisager le problème de l'énonciation». En *Théorie du film*. París, pp. 121-131.

PUIG, Manuel

1976 *El beso de la mujer araña*. Barcelona.

METZ, Christian

1968 *Essais sur la signification au cinéma*. Tomo I. París.

1972 *Essais sur la signification au cinéma*. Tomo II. París.

1984 *Le signifiant imaginaire*. París.

1987 «Le cinéma au miroir». *Vértigo*, n.º 1, pp. 15-34. París.

MOUNIN, Georges

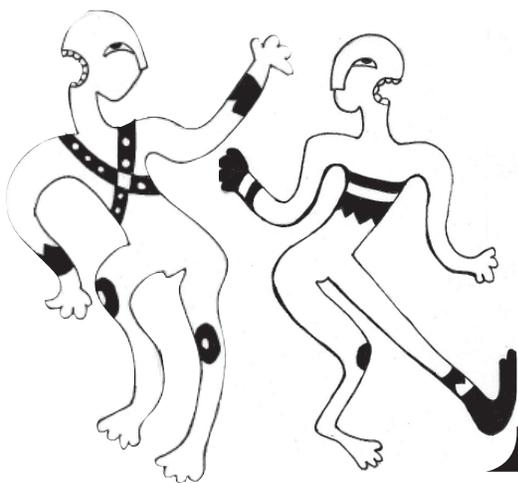
1974 *Dictionnaire de la Linguistique*. París.

NERLICH, Brigitte

1989 «La pragmatique en France et la théorie du cinéma». *Hors Cadre*, n.º 7, pp.111-120.

WITTGENSTEIN, Ludwig

1921 «Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden». *Tractatus Logicus-Philosophicus*.



Autoescenificaciones: un escritor en los medios

Alexandre Montaury

Este breve estudio se deriva del proyecto de investigación «El papel del intelectual en las sociedades moderna y posmoderna»¹ que retoma, como eje central, los resultados de dos encuentros académicos alrededor del tema.² En este sentido, pretendo analizar, de forma genérica, algunos aspectos asociados a la presencia del escritor, como intelectual, en los vehículos de comunicación de masa, focalizando el caso concreto de un escritor portugués en su relación con los medios. Antes de eso, propongo una panorámica sobre lo que Kant, en la lectura rigurosa de António Pedro Pita, llamó *uso público* de la razón.

Formulaciones teóricas de diversas naturalezas podrían explicar la figura del intelectual —palabra tomada en su acepción más amplia y elástica— a partir de su relación con el espacio público. Desde el artículo *J'accuse*, de Émile Zola, publicado en 1898, en el ámbito del caso Dreyfus, varias matrices del intelectual moderno fueron sistemáticamente negadas y recuperadas, haciendo que la propia noción de intelectual se transformara a lo largo del último siglo.

De una connotación peyorativa inicial —que trataba al intelectual como pensador refugiado en la abstracción, desprovisto de un sentido de realidad y, al mismo tiempo,

¹ Este proyecto está vinculado a la línea de estudio «Cuestiones de Representación en la Literatura» y ha sido desarrollado en el Departamento de Letras de PUC-Río, en el ámbito de los Estudios de Literatura Portuguesa.

² Me refiero a los Seminarios Internacionales «El papel del intelectual hoy» (2003) y «El intelectual y el espacio público» (2007), promovidos por la Cátedra Padre Antonio Vieira de Estudios Portugueses.

comentando temas que, en la práctica, no eran conocidos de cerca— a una imagen positiva de hombres investidos de sus potencialidades intelectuales, sobre todo preocupados con causas justas, hay una tradición de cuestionamiento acerca de la utilidad, de la funcionalidad y de la validez o no de *discursos intelectuales*.

Como puntos de anclaje, podemos tomar las reflexiones de Sartre —en su crítica al intelectual como *técnico del saber práctico*— o el redimensionamiento propuesto por Foucault a partir de la definición del *intelectual específico* (1976: 109) —aquel que ya no trabajaría más en lo «universal», en lo «ejemplar», «en lo justo y verdadero para todos», y sí en sectores más determinados, puntos más precisos y más localizados, en función de sus condiciones profesionales o condiciones de vida (la morada, el hospital, el asilo, el laboratorio, la universidad o las relaciones familiares)—. Podríamos retomar, además, los análisis muy recientes de Jacques Derrida, en una de sus últimas entrevistas:

La inteligencia tiene una larga historia filosófica. Se opone muchas veces a la intuición (Bérgson), o a la razón (Kant, Hegel, etc.). En este contexto y en un lenguaje más cotidiano, esto sería antes que nada la vigilancia en cuanto a la indisociabilidad entre saber y acción, entre saber y hacer, entre un saber teórico y una competencia técnica. (Derrida 2004a)

En el caso de un escritor —que en este trabajo nos interesa— podemos pensar que su intervención intelectual se da simultáneamente a la exploración de las posibilidades de la ficción y que, a partir de estrategias de escritura, el escritor pone en circulación tópicos necesarios al reparto simbólico que implica la vida en sociedad.

Poner en circulación requiere dispositivos que hagan expandir reflexiones, conceptos, interrogaciones. El movimiento de expansión se asemeja al de *desprivatización* del pensamiento. Su difusión requiere necesariamente los medios de comunicación, tomados acá también como medios de reparto simbólico. Las formas de intervención en un lugar de reparto contienen presupuestos y, consecuentemente, voluntades políticas. Los argumentos teóricos de Jacques Rancière nos ayudan a comprender que toda comunidad, al identificarse como tal, asume prácticas estéticas y simbólicas que tienen en la forma su expresión máxima de pertenencia (cf. Rancière 2005).

Revelar los rasgos que definen y particularizan una cultura, y con eso, al mismo tiempo, recrearla es un desafío que los grandes artistas y, entre ellos, los escritores pueden aceptar, dependiendo de la ambición de su proyecto literario. Es verdad que el trabajo de un intelectual puede ser bastante amplificado por el vigor mediático. Es en este punto que se torna inevitable pensar esta relación a partir de una compleja ecuación que se coloca entre arte, política, mercado y consumo.

Sabemos que el mercado homogeneizó las opciones e instaló, en la clase media, el dato económico de la globalización. Podríamos retomar los presupuestos de Canclini o de Hugo Achugar, por ejemplo, preocupados con el desvanecimiento de diferencias culturales, proceso que no favorece a la afirmación de prácticas culturales minoritarias.

Achugar se preocupa por la política cultural del Mercosur, buscando afirmar la necesidad de dar visibilidad a expresiones culturales recesivas, como la uruguaya, por ejemplo, en el ámbito de América del Sur. Según él, «el mercado aspiraba a crecer sin demora ni medida y su horizonte virtual era la totalidad del planeta».

Esta condición impuesta a las sociedades contemporáneas afecta directamente las artes literarias y se vincula profundamente al análisis de Canclini en *Consumidores y ciudadanos*, en el que examina pormenorizadamente los efectos de la globalización en México, donde el fortalecimiento de los medios de comunicación de masa se volvió en «una de las principales fuentes de consumo».

La contracara de este proceso sería el empobrecimiento de las culturas y de las prácticas simbólicas locales, así como de los partidos, sindicatos, movimientos sociales —instrumentos más tradicionales de negociación política—. Como consecuencia, los medios de comunicación, además de controladores del mercado, van asumiendo cada vez más el papel de instancia pública, un lugar de encuentro y de trueque simbólico.

Redoblando esta reflexión, Boaventura de Souza Santos apunta hacia la urgencia de desfamiliarizarnos progresivamente del Norte imperial, abandonando los sistemas de asimilación, para buscar *racionalidades alternativas y otras sensibilidades* que nos posibiliten levantar operadores cognitivos que particularicen modos de ver y de sentir que no sean los de un *posmodernismo celebratorio* —que mira el margen desde el centro—, pero sí al revés, los de un *posmodernismo de oposición* a los valores inculcados por las sociedades hegemónicas en las sociedades globalizadas, buscando, en este movimiento, pensar los márgenes por adentro, desde adentro.

Más allá del problema de una *deslocalización* de lo que llama Norte imperial —deslocalizado porque finalmente hay voces del Sur que producen y reproducen el discurso del Norte—, el autor afirma que solo con la particularización de los procesos es que se hará posible redefinir

quiénes somos nosotros [los portugueses, en su texto tratados como figuras del margen] en este espacio de lengua oficial portuguesa, en nuestras diferencias y complicidades integradas y en un mundo crecientemente globalizado, según una lógica en cuyos diseños tenemos, cuando mucho, una participación subordinada, una lógica que trivializa o, por el contrario, dramatiza nuestras diferencias, pero, en cualquier caso, bloquea la construcción de complicidades.

Esta argumentación de Boaventura se pone al servicio de su indagación primordial: ¿hasta qué punto vivimos en sociedades poscoloniales?

**

La cuestión de la identidad nacional portuguesa ha sido, a lo largo de la extensa tradición literaria de aquel país, una constante. Trayendo esta cuestión para un universo reducido —casi un estudio de caso—, me parece interesante pensar el uso que el escritor portugués António Lobo Antunes hace de los canales de comunicación para la difusión de su pensamiento. Esta cuestión se me ocurrió en la secuencia de la reciente presentación de una entrevista al escritor en un canal de televisión brasileño.³

Me parece curioso que, a pesar de ser una presencia frecuente en los medios europeos, haya sido la primera vez que el escritor habló directamente para el público brasileño, en un momento en que su obra comienza a ser publicada en Brasil y examinada en las universidades locales.

La presencia de Lobo Antunes en periódicos y revistas portuguesas ya es una constante desde la década de los ochenta, en la secuencia de la publicación de sus dos primeras novelas, *Memoria de elefante* (1979) y *En el culo del mundo* (1979). A partir de 1993, cuando el escritor comenzó a publicar crónicas en el *Público*, periódico de amplia circulación en Portugal, esa constancia se consolidó.

Con esto, concedió centenas de entrevistas publicadas en diversos vehículos. En 2001, la periodista María Luisa Blanco organizó el libro *Conversas com António Lobo Antunes*, compuesto de varias entrevistas que el autor le había concedido.

Uno de los trazos recurrentes que se verifica, en el conjunto de sus entrevistas y crónicas, es el hecho de que el escritor parecer descalificar el espacio mediático. Por otro lado, paradójicamente, él se hace presente en los medios con suficiente desenvoltura para escenificarse y para volverse también un objeto de consumo. La figura pública de Lobo Antunes es constantemente escenificada a partir de una lógica movедiza, como afirma: «En general contesto a las preguntas de los periodistas con una ligereza divertida, porque se me figuran superfluas: así que cuando conocemos las respuestas todas las cuestiones se tornan sin importancia».

La sistemática descalificación de sus entrevistas y crónicas termina por hacerme pensar que «la ligereza divertida» con que el escritor se presenta en los medios contrasta radicalmente con la escenificación de problemas reales e importantes que ellas mismas, las crónicas, levantan.

³ En los días 20 de noviembre y 5 de diciembre de 2007, António Lobo Antunes concedió una entrevista de sesenta minutos al periodista Edney Silvestre, de la *Globo News*.

Podríamos pensar que la descalificación puesta en práctica por el autor podría no ser efectivamente de los géneros que circulan en vehículos de comunicación de masa, a pesar de compartir páginas con anuncios, promociones y *faits-divers*, lo que impediría, desde ya, la hipótesis de la densidad de lo que es propuesto; pero, podría ser un gesto de descalificación de lo *popular*, de la propia noción de masa.

En su *Última crónica*, publicada en el periódico *Público*, el escritor trata de su aproximación con la comunicación de masa, oponiendo las fuerzas invertidas en la literatura *versus* la inversión en un *suplemento de domingo*:

El problema que se me presentaba era el del tiempo. Necesitaba de todo el tiempo para mis novelas, que escribo despacio y con dificultad, y se tornaba difícil abandonarla de quince en quince días para redactar una página de revista imaginando que los eventuales lectores de un suplemento de domingo gustarían de un texto liviano, simple, agradable y fácil de escribir —al revés de lo que pretendo en los libros. Y de quince en quince días, obedientemente, me sentaba a la mesa. —¿Y ahora?

[...]

Una novela toma los días y las noches por completo, y la mayor parte de los sueños que tengo, durante su redacción, están relacionados a ella. Luego de cinco años a colaborar en el *Público*, y con la certeza de precisar de doscientos para las novelas que pretendo escribir, es el momento de abandonar estas prosillas.

Las crónicas, tan despretenciosas, fueron sin embargo una inmensa sorpresa para mí. Recibí centenas de cartas de lectores, la mayor parte entusiastas y amigas, algunas de desacuerdo y censura, otras mientras tanto agresivas y violentas. (Lobo Antunes 2004)

En contraste con esta dimensión ligera de su relación con la escritura, el escritor, a lo largo de sus novelas y crónicas, promueve una especie de catalogación de *extracciones culturales* portuguesas. Se vale, no raramente, de formas particulares para representar el consumo como metáfora de esas clases. Desmenuzar los hábitos de la pequeña burguesía a través de un universo *kitsch* ha sido una de las maneras del escritor de dar visibilidad a su «Lisboa tan clase social», como observó Cardoso Pires, en decenas de crónicas, como «La soledad de las mujeres divorciadas» (Lobo Antunes 1998) y «Mis domingos» (Lobo Antunes 1998), para citar apenas dos textos que conciernen a la problemática relación de los personajes con el consumo.

El escritor también se vale de la comunicación de masas para hacer circular el retrato tierno y brutal de su sociedad. En mi opinión, este levantamiento profundo de una

determinada clase social a partir de sus prácticas de consumo es una forma de detección de una sociedad individualista, en gran parte marcada por la irresponsabilidad. El escritor da forma a individuos que, aislados en sus universos, impiden el proceso de reintegración.

Escenificando personajes, que son como individuos moldeados por una sensibilidad mediana, producidos en serie para atender las urgencias del mercado, Lobo Antunes parece traer a la escena de sus crónicas una sofisticada lectura de un cierto «gusto» que definiría segmentos sociales específicos en aquella sociedad.

Me refiero a especificidades que rigen un orden de deseos y de lecturas del mundo que emergen a la superficie narrativa de las novelas y crónicas de Lobo Antunes como un *inventario de la desintegración de los sueños* de una clase media moderna.

En una de sus entrevistas concedidas a María Luisa Blanco, Lobo Antunes afirma que, en la composición de la novela *Exhortación a los cocodrilos*, los cuatro *personajes que narran* hacen avanzar la narrativa utilizando *idiomas de clase* diferentes entre sí (cf. Blanco 2001). Sus diferentes formas de expresión verbal corresponderían a diferentes *acentos sociales* que funcionan para marcar el estrato sociocultural en que cada una de ellas está insertada.

La preocupación central del escritor parece ser la de particularizar la construcción de una sintaxis y de un diccionario propio a cada uno de ellos. Promueve la localización de sus lugares en la sociedad y de sus repertorios lingüísticos y afectivos, como parte del proceso de decodificación del universo de los personajes-narradores. A través de un sofisticado mecanismo de escritura, Lobo Antunes provoca una inquietud que nos hace indagar *de dónde* habla quien habla en la novela. Esta inquietud también parece alcanzar al escritor que, en la misma entrevista, habla de su preocupación acerca de que los traductores sean o no capaces de traducir aquellos *idiomas de clase*.

Lobo Antunes ofrece un levantamiento sociocultural de segmentos de la sociedad portuguesa a través de sus novelas, proponiendo lo que Derrida, en *Morada* (2004b), llamó de ficción de testimonios sin atestación.

Al mapear un segmento de su sociedad —sobre todo lisboeta— en el ámbito de la historia contemporánea portuguesa, el escritor no ofrece un retrato panorámico. Ofrece contornos más específicos, delinea perfiles simbólicos para sus personajes, trazando con más definición la visión de mundo de cada uno de ellos. Así, aunque sean vaciados de experiencia, siendo apenas personajes, podríamos pensar que funcionan como un *altorelieve*, un retrato tallado a partir de moldes vigentes que muestran una época, una circunstancia histórica específica.

Dar forma a perfiles a partir de estos contornos es un procedimiento que, si no ofrece un testimonio en el ámbito jurídico, ofrece una otra modalidad de testimonio: el que

está *instalado en el corazón de la cultura*, aquel que es capaz de reconocer en el otro un *otro de sí mismo*, el testimonio que particulariza y ve, en el otro, el *mismo diferido*.

Los personajes de Lobo Antunes surgen, bien sea en las crónicas o en los suplementos de domingo, para proponer una reflexión profunda acerca de la identidad de un país. Publicar en periódicos y revistas configura, por lo tanto, una posibilidad de ampliación y difusión de una mirada crítica para la sociedad, lo que llamé de *desprivatización* del pensamiento.

António Lobo Antunes actúa simultáneamente en los campos de la ficción y de la acción, instalando en la sociedad mecanismos de autolectura y de autointerrogación.

Para pavimentar el desenlace de este análisis, recupero una entrevista de Jacques Derrida, publicada en marzo de 2004, en la revista francesa *Les Unrockuptibles*, en la secuencia de su inmediata adhesión al *Llamado contra la guerra a la inteligencia*. Este llamado fue propuesto por un segmento de periodistas que planteaba la rehabilitación del *pensamiento* en los medios como una forma de hacer frente a la vigencia de *superficialidades domesticantes* que circulan para dar forma a un *orden simplificador*, manipulado por los llamados *formadores de opinión*, que, en suma, asumen este papel por presentar de forma banal algunos de los problemas públicos.

Refiriéndose a este proceso en Francia, Derrida analiza que hoy

los intelectuales están presentes en los periódicos, en la radio y, cada vez más, en la televisión. Esta permeabilidad entre el campo intelectual y el campo mediático es un fenómeno bastante francés. Para el espacio público y para la democracia, es una buena cosa esa toma de palabra —y esta responsabilidad— asumida en el debate político, [...] si no se torna gesticulatoria, ni se deje contaminar por los pequeños narcisismos promocionales, por las facilidades demagógicas o vulgares apetitos editoriales. Porque, como siempre, esto puede también volverse equívoco. Hace más o menos cuarenta años, la política se hace en la televisión, que se volvió un instrumento nítidamente más potente que la prensa escrita. Por otro lado, hace veinte años, la historia de la televisión francesa, con la multiplicación de los canales, la competencia publicitaria, la coexistencia celosa de cadenas televisivas públicas y privadas impuso un ajustamiento del discurso y de las imágenes a un nivel [...] mediocre de los ciudadanos franceses. Todos los discursos aparentemente complicados, sofisticados, prudentes, aquellos que hacen reflexiones, se encuentran de alguna manera excluidos de la televisión. Esta evolución —prosigue Derrida— que yo he visto producirse a lo largo de los años, no ahorra en la prensa escrita [...]: cuántas veces me explicaron que era muy complicado, que era preciso cortar porque las personas no «segúan». Los responsables por los medios que estructuran el campo del espacio público francés realizan una verdadera caza a la inteligencia, una ofensiva contra todo lo que manifieste inteligencia y que es necesariamente complicado, reflexivo, circunspecto, que procede a su ritmo, requiere tiempo y lentitud. (2004a)

En esta línea de rechazos, aproximaciones y ambivalencias, me parece que el desafío contemporáneo de los escritores intelectuales es el de pensar la propia potencia de un intelectual en los medios, allí en donde él se representa, allí en donde él —al intentar condensar sus ideas en la vertiginosa impaciencia de los medios— se escenifica.

Recupero, por lo tanto, un trecho de una de las entrevistas concedidas por Lobo Antunes a María Luisa Blanco, para encaminarme al final de esta reflexión: «Hoy me preocupa la actitud ética del escritor. [...] Porque es muy raro encontrar a alguien que sea, al mismo tiempo, un artista y un intelectual» (cf. Blanco 2003).

Efectivamente, en el sistema de información en el que actualmente vivimos, se hace urgente un análisis del papel político de los vehículos de comunicación. No se trata, definitivamente, de satanizar los medios en una especie de nostalgia del intelectual moderno que interviene ni tampoco de defender la figura del intelectual integrado a las exigencias impacientes del medio.

Antes, me parece necesario comprender, inclusive, la importancia de los intelectuales que, siendo de segunda línea, se acomodan a las exigencias de los medios y hacen concesiones para propagar su pensamiento de la manera que sea. Hoy es muy común que figuras públicas del mundo de la cultura en general presenten en el espacio mediático sus convicciones acerca de cuestiones públicas y que requieran una observación más especializada. El problema es hacer que el mensaje que llega a la sociedad produzca reacciones efectivas. Hoy convivimos con sistemas periodísticos basados en denuncias e investigaciones, nos vemos ante escándalos y tonterías públicas y, como un fenómeno muy raro, sociedades enteras paralizadas, enyesadas, sin posibilidad de acción.

Si, en este sistema, el papel de los vehículos de comunicación es el de simplemente ofrecer la descripción de los acontecimientos relevantes, lo que presupone necesariamente una interpretación previa de estos acontecimientos y la exploración del potencial de venta que una noticia —o un autor como producto— puede contener, no hay duda de que es la imaginación que la sociedad puede tener de sí misma que va a delimitar y construir un espacio público, seleccionando y orientando esfuerzos para la constitución de un espacio imaginado de sociabilidad.

El escritor y la ficción son partes de este proceso. ¿Cómo será posible para la sociedad interrogar cuestiones cruciales que atraviesan el espacio público y qué relaciones existirían hoy entre el mundo intelectual y el mundo político? Es en este sentido que los entrevistadores de Derrida preguntan: «¿Se habrá acelerado el tiempo político al punto de

no más dejar lugar para el desvío por el pensamiento?». Sobre esto, la respuesta de Derrida apunta para una preocupación:

Tengo poca experiencia de televisión, por eso, sé que siempre me piden ir directo al punto, para condensar todo sobre una fórmula de *slogan* o de palabra de orden. Si comienzo a tomar precauciones, a entrar en las sutilezas, me cortan, me interrumpen [...]. Era mejor invitar otros, siempre los mismos, que no piden más de lo que conformarse con esta ley para de ella sacar pequeños beneficios. Esta obligación de simplificar, ese triunfo del simplismo, puede ser interpretada como una guerra —consciente o no, deliberada o no, pero implacable— contra la inteligencia, los intelectuales, o, más ampliamente, la intelectualidad. Que se trate de literatura, de política o de no importa qué, hacer pasar un discurso complicado en la televisión es una proeza. (2004a)

No se trató exactamente de un discurso complicado el que Lobo Antunes hizo pasar en la entrevista concedida a Edney Silvestre en una emisión que, no por casualidad, se llama «Espacio Abierto». En esta oportunidad, a lo largo de sesenta minutos, el escritor pudo pensar, formular y reformular reflexiones, de una manera particularmente agradable. Su confesada aversión a los periodistas hace que raramente conceda entrevistas en medios electrónicos, por «no creer en entrevistas». Según el escritor,

hay un lado *cocotte*, un lado plumas en el rabo de los escritores que siempre me irritó. No hay nada que mienta más que un artista. Yo podría hacer como Nabokov hacía: cuando daba una entrevista para televisión, era él quien hacía las preguntas y las respuestas estaban escritas en las paredes del estudio. Una entrevista es siempre un ejercicio de vanidad.

A pesar de eso, el escritor habla al periodista brasileño sobre su proceso narrativo, examina su trayectoria como escritor, comenta su estilo fragmentado y el suceso, que considera un fenómeno muy raro.

Entre largos silencios, Lobo Antunes nos habla del dolor de escribir libros muy atados a la realidad, habla del cáncer que le atacó recientemente y, todavía entre pausas, se conmueve al recordar su experiencia en la guerra colonial en Angola:

La única cosa buena [de la guerra] fue el descubrimiento de los otros. Fui siempre muy cerrado, nací en una familia privilegiada y solo jugaba ajedrez. Creía que era el centro del mundo. Pero ¿dónde es que estaban los otros? Entonces empiezas a entender que solamente en el medio de los demás vale la pena vivir. Por más especial que seas, no eres más que uno u otro.

BIBLIOGRAFÍA

BLANCO, María Luisa

2001 *Conversas com António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote.

DERRIDA, Jacques

2004a «Si je peux faire plus qu'une phrase...». *Les Unrockuptibles*, n.º 435, marzo.

2004b *Morada, Maurice Blanchot*. Lisboa: Vendaval.

FOUCAULT, Michel

1976 *Dits et écrits*. París: Gallimard.

LOBO ANTUNES, António

1998 *Livro de crónicas*. Lisboa: Dom Quixote.

2004 *Segundo livro de crónicas*. Lisboa: Dom Quixote.

RANCIÈRE, Jacques

2005 *A partilha do sensível*. Río de Janeiro: Editora 34 Letras.



De la imagen literaria a la imagen cinematográfica: lo «concreto» y lo «icónico» como vocación narrativa*

Maria do Rosário Lupi Bello

1 Cuando se abordan las relaciones entre literatura y cine, se vuelve evidente aquel punto de relación fundamental que remite al hecho de que ambas se constituyen como artes temporales; por lo tanto, aptas para construir y para comunicar historias, en su fluir y en sus transformaciones. Si la *narratividad* constituye el trazo distintivo de algunos de los principales géneros literarios (el romance, la novela, el cuento) —en cuanto actualización de esa virtualidad transtemporal del discurso que es el modo narrativo—, en el caso del cine no es menos evidente la estrecha relación de su estructura expresiva con una secuencialidad temporal. De hecho, también en el filme es visible esa dimensión profundamente dependiente del flujo temporal en tanto *secuencia causal de acontecimientos* y en cuanto *visibilidad de la transformación en acción*. Aunque estrechamente ligado al universo del espectáculo, el cine reveló, desde su inicio, el irreprimible impulso de contar historias, siendo evidente que el desarrollo de sus principales líneas de fuerza, en tanto fenómeno artístico, pasó justamente por la exploración de su potencial narrativo.

En su conocida obra *Temps et Récit*, el filósofo francés Paul Ricoeur subraya el carácter narrativo (o prenarrativo) de la experiencia temporal como dimensión de la acción humana, afirmando ser este el factor que asegura la comprensibilidad del fenómeno literario. Es en una línea decurrente de esta perspectiva que aquí tomamos el concepto de *narrativa*, o sea, en cuanto *estructura que organiza la experiencia humana de la temporalidad*,

* Traducción del portugués de Patricia B. Vilcapuma Vincés.

no pudiendo, entonces, ser reducida a un acto esencialmente lingüístico o de naturaleza «accesoria». Por el contrario, ella manifiesta la percepción del flujo temporal como fenómeno de transformación permanente, a través del registro sucesivo de acontecimientos, registro este que evidencia una determinada aprehensión de la realidad, constituyéndose como particular forma de conocimiento (de acuerdo con su raíz sánscrita *gnā*). Monika Fludernik acentúa esta dimensión cognitiva de la narrativa, afirmando que «esta es la única forma de discurso que puede retratar la toma de conciencia [...] a partir de su interior» y subraya que la narrativa es «un concepto de estructura de profundidad y no está restringida a la prosa o al verso épico». En su opinión, la narratología no debe, pues, reducirse al ámbito de la narrativa ficcional, sino antes extenderse a la «narrativa natural» (o a la conversación espontánea —«spontaneous conversational storytelling»— que es de carácter oral), bien como al drama y al filme (cf. Fludernik 1996: 26-27).

Si para muchos la afirmación de la dimensión narrativa del cine es una constatación obvia y pacífica —lo que no significa, aún así, que sus causas y consecuencias no asuman una complejidad merecedora de toda atención— para otros tal consideración revístese de cierta problematicidad. En parte esa resistencia radica en una concepción reductora del concepto de narrativa cinematográfica, que la hace coincidir exclusivamente con el llamado «cine narrativo», característico de una cierta estética fílmica (dominante sobre todo en los años 50 del siglo xx) que transpuso para la pantalla los códigos de la literatura del siglo xix, donde el tratamiento de la temporalidad obedece esencialmente a una secuencialidad simplificada; en el extremo opuesto de este tipo de reticencia encuéntrase la posición de un determinado cine de arte, descendiente lejano de la «nouvelle vague», que se siente desconfortable con la definición de la obra fílmica como objeto narrativo, pasible de un análisis que haga uso de categorías asumidamente narratológicas, una vez que su naturaleza expresiva radica en la subversión radical de la representación de la temporalidad y, por lo tanto, en el rechazo de la cronología como dato constituyente del filme. A pesar de modos antagónicos, ambos posicionamientos subestiman la dimensión más profunda y compleja del concepto de narrativa, donde la noción de secuencia no coincide necesariamente con el tratamiento de un tiempo cronológico lineal, pero antes permite el cruce de diversos estratos significativos, una vez que dice respecto a todo un proceso de transformaciones que se verifican en el tiempo.

Al procurar demostrar que la noción de secuencia no significa que la narrativa sea, en sentido estricto, cronológica, Ricoeur afirmó que toda la narrativa es constituida por dos diferentes dimensiones: la *cronológica* propiamente dicha (que caracteriza la «historia» en cuanto una serie de acciones y experiencias) y la no-cronológica o *configuracional* (que corresponde a la «intriga» en cuanto conjunto inteligible que gobierna la sucesión de los eventos) (cf. Mitchell

1981: 174). Otros autores, como Propp, Greimas, Lévi-Strauss, Cesare Segre, subrayaron la dimensión acrónica de la narrativa, a través de la referencia al modelo actancial, donde la relación paradigmática (que se establece al nivel semántico) asume tanta o más relevancia en la producción de sentidos como la relación sintagmática (respecto a la conexión de las acciones en el eje de la cadena discursiva). Refiriéndose al contenido narrativo independiente de la materia y de la forma de expresión a través de la cual es comunicado, Segre remite al concepto aristotélico de *fábula*, admitiendo, desde luego, que su carácter configuracional, en cuanto estructura de profundidad, permite considerar la posibilidad de su transposición: «Una fábula puede narrarse o puede representarse: puede narrarse con palabras o con gestos (mimo), o con una instrumentación de palabras, gestos, sonidos, etc. (filme)»; «son posibles varias realizaciones de una misma fábula, porque la fábula constituye un referente bien articulado y autónomo —una invariante representable mediante muchas variables (de ahí las posibles transposiciones de un tipo de realización para otro» (Segre 1999: 307).

Pero el punto que nos importa aquí subrayar es el hecho de ser precisamente este aspecto —la narratividad— aquello donde el confrontamiento entre literatura y cine asume una profundidad más significativa y fecunda. Mucho más de lo que las tantas veces evocada (y sin duda pertinente) capacidad imagética de la literatura, es esta dimensión la principal responsable por el hecho de que la adaptación de la literatura al cine es un fenómeno incomparable con cualquier otro tipo de relación entre la literatura y otras artes (obviamente aprovechado al máximo por la poderosa máquina de fabricar historias y de hacer dinero que es la industria cinematográfica). Tal fenómeno tiene lugar no solamente porque la primera provee un «material» ya organizado y fácilmente aprovechado por el segundo, sino porque la narrativa tiene una dimensión estructural, estética y epistemológica profunda, que ultrapasa en grande medida la mera «imposición» de una estrategia discursiva a un supuesto «caos» de la existencia. Excusa será decir que es también la concepción que reduce la narrativa a la mera artificialidad de un orden «construido» —concepción incapaz de penetrar en el nivel de profundidad en que la narratividad realmente consiste— aquella que, últimamente, subyace a la resistencia al valor de esa categoría en el abordaje de la obra cinematográfica. Tal resistencia radica, sobre todo, en una determinada concepción ideológica, resultante de un aprovechamiento reductor de cierta interpretación de cariz deleuziano, que juzga defender la «esencia» cinematográfica liberándola del «constreñimiento» narrativo —como si la narratividad de la imagen en movimiento pudiese ser una mera vía «opcional» (y, eventualmente, más pobre), en vez de una evidencia expresiva, intrínseca al proceso de captación de la transformación en acción—.

Narrar, contar una secuencia de acontecimientos que se desenrollan en un determinado espacio y en un determinado tiempo —sea a través de lenguaje verbal, sea a

través de la representación iconográfica o simbólica o de cualquier otra forma de expresión artística— es un impulso original en el hombre, fruto no solo de su deseo de conocimiento y de comunicación, sino también de su permanente necesidad de significado y de la constatación, más o menos consciente, de la contingencia de la experiencia terrena de la vida humana. La cuestión de la naturaleza y de la importancia de la narrativa se relaciona directamente a la cuestión de la cultura (en cuanto particular cosmovisión, lo que apunta también para las dimensiones interpretativa y representativa de la realidad que la narrativa forma) y, por lo tanto, de la naturaleza de la propia humanidad. Afirma Hayden White: «Como hecho panglobal de cultura, la narrativa y la narración son menos problemas de lo que simplemente datos. Como el fallecido (y ya profundamente saudoso) Roland Barthes notó, la narrativa “existe simplemente como la propia vida... internacional, transhistórica, transcultural”» (Mitchell 1981: 1).

Ahora el cine, en cuanto arte que, en el decir del gran cineasta y teórico Andrei Tarkovsky, «capta el tiempo en forma de hecho», es un medio privilegiado de «dar a ver» y de proporcionar la propia experiencia del «acontecimiento», que es la categoría espaciotemporal en la cual se fundamenta la acción de cualquier objeto narrativo. Se le puede colocar, evidentemente, la pregunta acerca de la relación entre el cine y el teatro, lugar por excelencia de la representación del «movimiento total de la acción», según la terminología de Hegel. Pero, aunque reconociendo la relación que el cine manifiesta con la forma de expresión dramática (debido a su carácter de representación, arte de *opsis*),² la perspectiva que adoptamos subraya la intimidad que él revela con el arte literario, debido a la propiedad narrativa que el *movimiento* de la imagen cinematográfica implica. Käte Hamburger es clara en la defensa del motivo por el cual las compañías cinematográficas prefieren generalmente las novelas extensas a las piezas de teatro: «De modo general, la fuerza narradora del cine es tan grande que el factor épico parece ser más decisivo para su clasificación que el dramático. [...] La imagen móvil es narrativa y parece hacer constituir el filme en una forma épica y no dramática. Un drama filmado se vuelve épico» (Hamburger 1975: 161). Por esta razón, algunos, como Paulo Filipe Monteiro, correctamente sitúan al cine, desde el punto de vista del género, en la transversalidad entre el drama y la épica.

El realizador portugués Manuel de Oliveira ha demostrado, sea a través del estilo adoptado en la mayoría de su producción cinematográfica, sea a través de entrevistas y

² Aguiar e Silva establece una distinción pertinente entre modo narrativo y modo dramático: «La narrativa, en efecto, representa la interacción del hombre con su medio físico, histórico y social, correlacionando siempre una acción particular con el “estado general del mundo”, con la “totalidad de su época”, con el “terreno sustancial” en que ella se inscribe y desarrolla. [...] El drama, a su vez, procura representar también la totalidad de la vida, pero a través de acciones humanas que se oponen, de forma que el fulcro de aquella totalidad reside en la colisión dramática» (1990: 206-207).

otros testimonios acerca de la naturaleza del cine, una particular percepción de la fuerza narrativa que emerge del registro fílmico de la escenificación teatral. No nos referimos aquí al modo como el realizador trata el tiempo en cuanto *durée*, haciendo uso abundantemente de planos fijos o muy largos, (lo que introduce una desaceleración narrativa que tiene sobre todo que ver con una ansiada posibilidad de contemplación), pero sin aquella particular concepción de cine asentado en el valor escénico y teatral de la imagen y de la palabra. De hecho, para Oliveira el cine no es una técnica de cámara, pero coincide con aquello que se coloca delante de la cámara; el teatro es la representación de la vida, la síntesis de todas las artes, y el cine no es más que la posibilidad de fijación de aquello que el teatro muestra. A través de la extensión de la visión del espectador para campos imposibles de alcanzar en el palco y, sobre todo, a través de la continuidad temporal que el registro fílmico permite, el cine revela un potencial narrativo que va al punto de abrir las puertas para lo eterno, para lo intemporal. Aunque apueste por una escenificación de lo real que muchos tildan de «barroca» o «artificial», el realizador subraya que su interferencia va siempre en el sentido de la búsqueda de la verdad «objetiva». Su propósito es declaradamente «realista», creyendo en la posibilidad de encuentro y en la revelación de la «esencia» de la realidad a través del recurso del arte como mirada interpretativa. Por eso, Oliveira afirma que representar la realidad no es simularla, sino «representarla apenas» (A. A. V. V. 1981: 34). Es este deseo que justifica la manipulación artística, una manipulación que no se esconde, al contrario, según la sensibilidad «moderna», se autoexpone, se presenta, como vehículo para la penetración de la realidad.

2. Consideremos ahora otra dimensión de los dos objetos narrativos que abordamos: el peso de la *palabra*, ese signo verbal que tanto los aproxima —en la medida en que es decisivo en ambos— como los aleja —pues, se constituye sobre la base del sistema semiótico secundario que es la literatura—, tiene, en el cine, un valor complementario o igualmente equivalente a otros códigos fílmicos.

Oliveira es, en este dominio, como en muchos otros, una figura original. Para el realizador, la palabra es de hecho equivalente a una imagen. Filmar una palabra es como filmar un rostro. La palabra no tiene, así, en su cine, un valor complementario, pero antes existe lado a lado con la imagen y con la música, evidenciando su lugar y su peso propios, que es, nada más nada menos, que el de ser «la vida, la representación de la vida» (Baecque y Parsi 1999: 72), «la cosa más rica del mecanismo humano» (Decaux, 1983: 46). Además de eso, como nos dice el realizador en una entrevista en Coimbra, en la Quinta de las Lágrimas, es la palabra que implica el movimiento, es ella que es dinámica. Sin la palabra, el cine sería mero registro de imágenes «estáticas», como la fotografía, aunque secuenciales,

o desprovistas de su sentido último. Yann Lardeau, en el artículo «Le théâtre et son ombre», esclarece este propósito, con pertinencia: «No es el teatro que Manoel de Oliveira filma como teatro: es el texto» (Lardeau, Parsi y Tancelin 1988: 34).

Pero este valor verbal es, de una forma o de otra, evidente en todo el cine. Es común la afirmación de que el enunciado verbal puede tener una correspondencia en el plano cinematográfico (cuando se considera el caso de la adaptación cinematográfica), no obstante el inverso no sea verdadero, pues el plano contiene virtualmente una pluralidad de enunciados narrativos que se superponen. Analizando el peso específico de la imagen publicitaria, Roland Barthes atribúyete dos capacidades de fijación del sentido, a través de una doble función: la de «anclaje» (que permite escoger correctamente del «buen nivel de percepción») y la de «etapa» (donde la palabra hace avanzar la acción al colocar sentidos que no se encuentran en la imagen). Para Barthes, la función de etapa es rara en la imagen fija y tórnase muy importante en el cine (cf. Barthes 1977: 32-51).

Lo que importa retener de la teoría barthesiana, en el contexto del presente trabajo, es la constatación de que *la imagen visual, en el plano de la significación, tiene necesidad de la palabra como factor de fijación del sentido*. Esta clarificación es de extrema importancia por diversas razones, de las cuales consideramos ahora imprescindible la de no simplificar (en el sentido de no volver simple) la cuestión de la *iconicidad* de la imagen, reduciendo esta característica a una capacidad analógica exclusivamente visual,³ como tantas veces se hace, al querer oponer la literatura, arte de la palabra, al cine, arte de la imagen.

Paul Ricoeur discute bien este problema, recurriendo a Platón y a la comparación establecida, en el *Fedro*, entre pintura y escritura (cf. Ricoeur 1987: 49-54). Para el filósofo griego, las imágenes de ambas —pintura y escritura— son más débiles y menos reales que los seres vivos, en la medida en que apenas reproducen su sombra, exteriorizando y, por lo tanto, contrariando el proceso interior de la reminiscencia. El resultado se vuelve una simple rememoración, que no coincide con la realidad sino apenas con la semejanza de ella: no se trata de sabiduría, solo de su apariencia. Ricoeur propone un concepto diferente de pintura, que no coincide con la mera reduplicación umbrática de la realidad, antes se define, por el contrario, como «aumento icónico» de esa realidad, a través de la estrategia de reconstrucción de lo real con base en un alfabeto óptico limitado.

De este modo, el principal efecto de la pintura es resistir a la tendencia entrópica de la visión ordinaria —la imagen umbrática de Platón— y aumentar el sentido

³ Paulo Filipe Monteiro alerta, precisamente, del riesgo de caer en una visión simplista, que cole al cine únicamente a la imagen, o, por el contrario, que lo defina como texto en sentido estricto —para no hablar de la visión esencialista, que ya probó su débil fecundidad teórica— (cf. Monteiro 1995: 502-514).

del universo aprehendiéndolo en la red de los signos abreviados. Este efecto de saturación y culminación, dentro del pequeñísimo espacio de un molde y en la superficie de una pantalla bidimensional, en oposición a la erosión óptica propia de la visión ordinaria, es lo que es significado por aumento icónico. [...] La iconicidad significa, pues, la revelación de un real más real que la realidad ordinaria. (Ricoeur 1987: 52)

De acuerdo con esta concepción de «aumento estético de la realidad», la propia escritura surge como «un caso particular de iconicidad», en la medida en que la transcripción del discurso no opera una simple reduplicación de la realidad, pero antes produce una metamorfosis que la evidencia. Escribir es rescribir la realidad de modo estético y revelador de su esencia.

En este sentido, por consiguiente, tanto la imagen cinematográfica como el signo verbal (escrito) de la literatura poseen valor icónico —aunque algunos autores no se dispensen de subrayar que lo poseen en grado variado—, de acuerdo con sus diversos modos de recepción: «El signo verbal, con su baja iconicidad y su elevada función simbólica, funciona *conceptualmente*, en cuanto que el signo cinematográfico, con su elevada iconicidad y su incierta función simbólica, funciona directamente, sensorialmente, *perceptualmente*» (McFarlane 1996: 27).

Lo que hemos subrayado, por lo tanto, es el riesgo de reducir la distinción entre literatura y cine a la oposición entre el signo arbitrario de la literatura y el signo icónico del cine, es decir, entre palabra e imagen —como si la primera nada tuviese de icónico y la segunda fuese el espejo de una analogía perfecta (es Mitchell quien nos alerta: la imagen visual es la «señal que finge no ser señal»)—. Esta comparación frecuentemente ha llevado a una gran ambigüedad y a consecuentes errores de análisis, por no tener en mente, entre otros aspectos, el hecho de que la palabra no está ausente del filme. La imagen cinematográfica es, muchas veces, acompañada por la palabra escrita (sobre todo en los intertítulos del cine mudo, que algunos prefieren, por eso mismo, calificar, de sordo, una vez que de hecho «habla», solo que no se oye) o por la palabra efectivamente hablada y oída (en el cine sonoro). Este hecho ha llevado a algunos críticos a referirse, por eso, a la «doble narrativa» del cine⁴ y revela, por sí solo, cómo el criterio de separación entre imagen y palabra puede ser tomado en una perspectiva simplista y poco esclarecedora, que olvida la dimensión de «vida» de la palabra —de esa «vida» que el cine no puede dejar de captar—. Solo una concepción estrictamente «literal» de la palabra, que la remita para una dimensión de «letra muerta», podrá ignorar su presencia determinante y activa en el universo fílmico.

⁴ Véase, por ejemplo, lo que al respecto afirma Gaudreault y Jost (1990: 28).

3. También la distinción entre la naturaleza *conceptual* de la literatura, por un lado, y la naturaleza *perceptual* del cine, por otro, tiene proporcionada otra dicotomía que consideramos inadecuada para el abordaje de los estudios interartísticos en el campo de las relaciones entre el cine y la literatura. Se trata de la frecuente inclusión de la primera en el universo de la *abstracción*, por oposición a la dimensión *concreta* del cine. Queremos aquí, antes de terminar, reservar esta imprecisión. En nuestra opinión, toda obra de arte, desde que narrativa (según la definición que expusimos en el inicio), caracterízase por orientarse para lo *concreto*, ya que constituye la representación de una experiencia, es decir, tiene como punto de partida los sentidos humanos, que son el primer y esencial instrumento de conocimiento. Aunque la narrativa esté totalmente centrada en el universo subjetivo de un personaje (como en el caso más radical del romance o del filme de *stream of consciousness*), tal universo se afirma en la información sensorial que comprende la conciencia, provocando los pensamientos y emociones, y busca exprimir esa experiencia, particularmente del punto de vista temporal. Nunca se trata (cuando se habla de texto narrativo literario) de un mero flujo de pensamiento puro o divagación filosófica, donde impere la capacidad conceptual de abstracción. La narrativa literaria procura precisamente la representación de la experiencia sensible; el lector recorre, en ese sentido, aquello que Ingarden llama la «función de reproducción imaginativa», al hacer uso de su «intuición imaginaria» (cf. 1979: 279-313).

Es en un sentido idéntico que una autora como Flannery O'Connor afirma, de modo inteligentemente sintético, que la narrativa ficcional es un «arte encarnatorio» (O'Connor 1997: 68). Para O'Connor el mínimo denominador común de la narrativa es exactamente el hecho de ser «concreta», aunque sea este el aspecto tantas veces incomprendido por los escritores principiantes o por los malos escritores: «Ellos están conscientes de problemas, no de personas, están conscientes de cuestiones y temas, no de la textura de la existencia, de casos y de todo lo que tiene un impacto sociológico, en vez de estar cerca de todos aquellos pormenores concretos de la vida que tornan presente el misterio de nuestra posición en la tierra» (O'Connor 1997: 68). Obviamente, mientras que la narrativa literaria exprime esos objetos concretos refiriéndolos y sugiriéndolos mediante imágenes conceptuales, el cine los muestra, favoreciendo su aprehensión sensible. Juzgamos que en esta simple frase está contenido mucho de aquello que aproxima y mucho de aquello que radicalmente distingue literatura y cine. Ambos desean, aún así, pasar «para allá» de esos mismos objetos —o, a través de ellos, «para adentro»—, comprendiendo los contenidos y los significados que el desvelamiento de ese otro mundo posible, construido en la novela o en el filme, siempre ofrece, generosamente, a la libertad creativa del lector o espectador.

BIBLIOGRAFÍA

A. A. V. V.

1981 *Manoel de Oliveira*. Catálogo de la Cinemateca Portuguesa. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

BAECQUE, Antoine de y Jacques PARSI

1999 *Conversas com Manoel de Oliveira*. Colección Campo do Cinema. Porto: Campo das Letras (tít. orig. *Conversations avec Manoel de Oliveira*. París: Cahiers du Cinéma, 1996).

BARTHES, Roland

1977 *Image Music Text*. Ensayos seleccionados y traducidos por Stephen Heath. Londres: Fontana Press.

DECAUX, Emmanuel

1983 «Rencontre: Manoel de Oliveira». *Cinématographe*, n.º 91, julio-agosto pp. 36-46.

FLUDERNIK, Monika

1996 *Towards a «Natural» Narratology*. Londres: Routledge.

GAUDREAU, André y François JOST

1990 *Le récit cinématographique*. París: Éditions Nathan.

HAMBURGER, Käte

1975 «A ficção dramática». En *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva.

INGARDEN, Roman

1979 *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (tít. orig. *Das literarische Kunstwerk*, 1930).

LARDEAU, P.; J. PARSI y P. TANCELIN

1988 *Manoel de Oliveira*. París: Dis Voir.

McFARLANE, Brian

1996 *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press.

MITCHELL, W. J. T.

1981 *On Narrative*. Chicago/Londres: University of Chicago Press.

MONTEIRO, Paulo Filipe

1995 *Autos da alma: os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*. Tesis para obtener el título de doctor en Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Sociales y Humanas (texto policopiado). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

O'CONNOR, Flannery

1997 *Mystery and Manners. Occasional Prose*. Seleccionado y editado por Sally y Robert Fitzgerald. Nueva York: The Noonday Press.

RICOEUR, Paul

1987 *Teoria da interpretação. O discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70.

SEGRE, Cesare

1999 *Introdução à análise do texto literário*. Lisboa: Estampa (tít. orig. *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Turín: Einaudi, 1985).

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e

1990 *Teoria e metodologia literárias*. Lisboa: Universidade Aberta.



Literatura y cine: la cuestión de la narratividad

Vera Bastazin

La literatura, como fenómeno de lenguaje, dialoga con otros códigos de calidad artística que, así como ella, también se expresan por medio de un discurso abierto a la perspectiva plurisignificativa e incluso multicultural.

En este trabajo, trataremos de mostrar cómo la literatura suscita la constitución de la imagen poética y está en consonancia con el cine en el acto de reflexionar sobre su propia potencialidad como narrativa de ficción. Para cumplir este objetivo, seleccionamos, en la literatura, el texto *A rosa de seda* (*La rosa de seda*), de Fernando Pessoa (1915) y, en el cine, el cortometraje *Vida Maria* (*Vida María*), de Márcio Ramos, película premiada en el II Festival Paulista de Cine Nordestino (2006). La selección de estos dos objetos —literario y cinematográfico— nos permitirá reflexionar sobre los procesos narrativos de cada uno de los objetos de forma específica y, también, relacional, en la medida en que permitirá establecer un diálogo entre los códigos, verificando que cada uno de ellos puede contener en sí la incorporación del otro.

La potencialidad narrativa de la literatura, así como de la película cinematográfica, trae consigo ciertos procedimientos de lectura y de interpretación del mundo que se revierten en imágenes poéticas con características específicas de lenguaje. Sin embargo, transitar por sus especificidades permite descubrir elementos comunes a los dos códigos, casi en un proceso de concienciación del cual literatura y cine se nutren, recíprocamente, de técnicas y procedimientos que los enriquecen como manifestación de lenguaje y de calidad estética.

Literatura y cine constituyen lenguajes no definidos, predominantemente, por informaciones, sino por formas de imaginaria de *decir*. Así como la película no se hace solamente con palabras, sino, prioritariamente, con imágenes en movimiento, la literatura, cuyo objeto es la propia palabra, se traviste de potencialidad de imaginaria, una calidad que contiene en sí los rasgos fundamentales de la poética. Es cierto que, en la literatura, la imagen no se identifica directamente con la visualidad, mas se extiende a la imagen sonora, olfativa o incluso, de forma más amplia, a la imagen sensorial. Lo que también es válido para el cine. Si una película puede ser colocada en palabras en su composición lógica, su fuerza se realiza en una experiencia que es sensorial. Esto significa que la película cuando es vista, también debe ofrecer la oportunidad de la experiencia sensible que se proyecta más allá del acto de ver. De forma equivalente, no basta a la literatura ser leída, sino que ella debe ser vivida como un experimento sensible y cognoscible. La composición razón y sensibilidad es fundamental para el resultado o los efectos del lenguaje que se materializan como experiencia estética manifestada en la dimensión aprehensiva y reflexiva del mundo.

Centrar la atención en procesos narrativos parece, en primer momento, realizar una delimitación bastante restrictiva. Sin embargo, es importante explicar que nuestro abordaje tiene como perspectiva el estudio de la narrativa bajo el enfoque de su estructuración, es decir, que no nos interesa observar en los textos¹ seleccionados apenas sus enunciados —historias narradas a partir de una constitución de eventos que se suceden en la linealidad de los hechos—. Al contrario, nuestro interés reside en el estudio de la forma cómo esta linealidad se construye o incluso se destruye, siguiendo no solo la composición verbal del texto, sino también la composición de los significados que se extienden de la palabra a la imagen, de la fábula a la arquitectura textual. Por tanto, nuestro objetivo es estudiar la narrativa en el desplazamiento entre lo que específicamente literario y lo que son las marcas peculiares de lo cinematográfico.

La narratología es, por tanto, en este trabajo, un eje teórico conductor para la densidad del acto de leer, o sea, de aprender, observar, analizar e incluso aproximar las composiciones narrativas manifestadas en el contexto literario y fílmico. Agregando a la narrativa la dimensión de un juicio sobre la naturaleza de los eventos, diríamos que ella es un camino, o una alternativa para el conocimiento y hasta dominio de los hechos que la componen —sea que ellos se refieran al contenido fabular, sea a la composición—. Esa afirmación significa que, directa o indirectamente, la narrativa retoma las acciones humanas de modo que va a permitir la elaboración de una conciencia sobre sí misma y sobre los hechos narrados. Es

¹ La palabra *texto* se utiliza aquí no solo como referencia al universo verbal y literario, sino en un sentido amplio, a cualquier unidad de composición significativa y, por lo tanto, también incluye el sentido de texto cinematográfico.

interesante observar que, el acto de narrar, en una perspectiva benjaminiana, puede ser visto como una práctica política, en la medida en que envuelve un acto de manifestación de voz que, al ser pronunciada, hace reflexionar e incluso reformular posturas e interpretaciones. En esta dinámica, abre espacio para la conciencia *de aquello que se dice* y del *cómo se dice* —una acción propiamente de conciencia metalingüística—.

La acción narrativa como construcción de una historia y de un discurso en íntima integración es casi un movimiento de percepción y memoria que se desplaza de un centro *historicista*, o sea, de quien mira para el pasado (para lo que existió) y lo repite en el presente, para un centro *historiográfico*, o sea, de quien escribe una historia en un acto continuo de renovación de la experiencia humana, es decir, siempre vinculada a la construcción de nuevas miradas y, en consecuencia, de nuevas formas de decir.

Narrar, por lo tanto, es hablar *en el tiempo* —tiempo de la existencia de los hechos y de la propia temporalidad como extensión social y humana—. Narrar es una experiencia que vuelve el tiempo *humano*, es decir, absorbe el elemento natural de la temporalidad y lo transforma en constituyente social. En este sentido, cabe recordar a Fludernik (1996), quien afirma que la narrativa es una experiencia de naturaleza antropomórfica, o sea, al tener al hombre como centro de sí misma, ella revela su potencialidad para la motivación crítica de los hechos e incluso su característica tensional en la medida en que puede denunciar una articulación siempre delicada y conflictiva entre valores estéticos y existenciales.

La narrativa de ficción es, así, una elaboración discursiva de lo real, un acto de rescritura que se hace por la inspiración del pasado que debe ser pronunciado y permanecer en el tiempo o, simplemente, de un imaginario que requiere tomar cuerpo en la materialidad de la palabra o del gesto narrativo.

Narración e imagen en la literatura: la esencia de la palabra poética

Si partimos de las reflexiones propuestas por Walter Benjamin (1994) sobre las cuestiones del narrador, podemos afirmar que junto al nacimiento del hombre se registra, simultáneamente, el nacimiento de la narrativa y, en consecuencia, de quien la enuncia. El hombre está en la narrativa, así como la narrativa se encuentra impresa en el propio hombre, lo que significa decir que, al constituirse como especie que se diferencia de los otros animales, el hombre comienza, por la acción narrativa, la construcción y el registro de su propia historia. El nacimiento de la narrativa oral es un hecho integrado a la tradición de los rituales, que garantiza el paso de las experiencias vividas o imaginadas, de generación en generación, de boca en boca, hasta alcanzar los registros de la escritura y, con ellos, la constitución y la permanencia en la Historia.

El acto de contar historias, por lo tanto, nace con la oralidad, se inscribe en el fabulario popular, atraviesa los tiempos y se sedimenta en el registro de la escritura que, a su vez, incorpora cualidades estéticas por el uso singular de vocabulario y sintaxis, pasando a contaminar otras formas de decir. La literatura y los discursos artísticos cultivan y perfeccionan formas de ver, de aprender y de expresar el mundo en un ejercicio continuo de manifestaciones multiculturales que van asumiendo características peculiares conforme sus códigos y arquitecturas textuales.

Un texto ejemplar de la narrativa literaria, de entre innumerables posibles, es aquí seleccionado para hacer ver el significado de las palabras que se inscriben en la composición textual de forma que permita la aprehensión de lo que es una historia narrada, cuya dimensión metafórica confiere al texto marcas de poeticidad.

Recordamos, en esta reflexión, a André Jolles (1976) por la distinción que hace entre formas sencillas y cultas de narrativa. Las primeras, entre las cuales se sitúa la fábula o el cuento popular, son creaciones colectivas que brotan de forma espontánea del propio acto del habla humana, cuya voz teje, en pequeñas narrativas, sus experiencias de vida, sus deseos, temores y proyecciones imaginarios. Aquí, el lenguaje que brota del impulso natural revela que no hay, todavía, la intervención propiamente del poeta como alguien que conscientemente manipula el lenguaje para una composición que se quiere original. Las segundas, las formas cultas, son creaciones individuales y, en este caso, pueden expresar un paso de la forma sencilla para la forma culta, paso que confiere ropaje literario al material preexistente en la cultura popular. Fijada como obra literaria, la narrativa pasa a ser un registro que pierde la movilidad propia de la forma oral y popular y se fija, adquiriendo unicidad y singularidad poéticas.² Elaboraciones conscientes, no más espontáneas y, por lo tanto, con diferentes grados de complejidad, las formas cultas permiten reconocer en el texto la acción del poeta como *ser* creador de lenguaje. El paso de la narrativa hacia el libro le confiere *status* que se agrega a la erudición cultural.

La evolución humana, en consonancia con la evolución social, produce cambios en las formas de constitución del pensamiento y de la percepción sensible. Lo que era más sensorial, rudimentario e intuitivo pasa a buscar traducción en la racionalidad, sofisticación, distanciamiento de la inocencia mítica y de la espontaneidad ritualista. La experiencia narrativa vivida por medio de la gestualidad y de la palabra oral pierde espacio para una existencia marcada en procesos de representación. El arte gana espacios más definidos, sea como palabras, sea como sonidos, formas y texturas. El arte y la comunicación buscan territorios más definidos. La finalidad precisa e inmediata de las formas comunicativas marca distanciamiento de lo que es más expresivo, sensible y simbólico.

2 Véase el concepto de *extrañamiento* y *singularización* en CHKLOVSKI 1976.

En esta distinción, nos parecen interesantes las palabras de Walter Benjamin.

Herodoto no explica nada. Su relato es de los más secos. Por eso la historia del antiguo Egipto aún es capaz, después de milenios, de suscitar espanto y reflexión. Ella es semejante a aquellas semillas de trigo que durante miles de años estuvieron encerradas herméticamente en las cámaras de las pirámides y que conservan hasta hoy sus fuerzas germinativas.

Cada mañana, recibimos noticias de todo el mundo. Y, no obstante, somos pobres en historias sorprendentes. La razón es que los hechos ya nos llegan acompañados de explicaciones. En otras palabras: casi nada de lo que acontece está al servicio de la narrativa, y casi todo está a servicio de la información. (1994: 203-204)

El abordaje de Benjamin nos ayuda a reflexionar sobre características de la narrativa y sus transformaciones a lo largo de la historia. De la acción espontánea, ritualista y oral de contar historias vividas o imaginadas para el distanciamiento de la narrativa y la división de territorios con el acto de elaborar y transmitir informaciones existe un espacio que, podríamos decir, exige la conciencia de la producción de lenguaje cuyas características de poeticidad le confieren la condición peculiar del arte. La metáfora de la semilla de trigo que guarda, por milenios, su fuerza germinativa, sugiere la característica de atemporalidad propia del arte. Es más, se podría arriesgar y decir, que las marcas del tiempo en la obra poética traen significados tan plurales como el tiempo que el texto literario *permanece* en la historia de la humanidad.

En *A rosa de seda* (*La rosa de seda*), de Fernando Pessoa (1986),³ tenemos acceso a un *episodio*, aparentemente, bastante sencillo, que acontece en un país (espacio común de las narrativas fabulares).

3

A ROSA DE SEDA
(Fabulario)

En un fabulario aún por encontrar será un día leída esta fábula:

A una bordadora de un país muy lejano, le fue encomendado por su reina que bordara, sobre seda o raso, entre hojas, una rosa blanca. La bordadora, como era muy joven, salió a buscar por todas partes aquella rosa blanca perfectísima, en cuya semejanza bordar la suya. Pero sucedía que unas rosas eran menos bellas de lo que convenía y otras no eran tan blancas como deberían ser. Gastó día tras día, llorosas horas, buscando la rosa para imitar con seda y, como en los países lejanos nunca deja de haber pena de muerte, ella sabía que, por las leyes de los cuentos como estos, no podían dejar de matarla si no bordara la rosa blanca.

Finalmente, no encontrando otro remedio, bordó de memoria la rosa que le habían exigido. Después de bordarla fue a compararla con las rosas blancas que existen realmente en los rosales. Sucedió que todas las rosas blancas se parecían con la rosa que ella bordara, cada una de ellas era exactamente aquella.

Ella llevó el trabajo al palacio y, debemos suponer, se casó con el príncipe.

La fábula, estructuración narrativa próxima al cuento popular o al cuento asombroso, es una composición de carácter universal utilizada para la transmisión de la cultura de un pueblo, incluso en la fase de oralidad. Ella documenta el folclore, los usos, las costumbres, los rituales, las construcciones imaginarias que reflejan la inclinación del ser humano hacia lo maravilloso.

En la búsqueda de expresiones de los sentimientos humanos marcados por comportamientos e ideales como: belleza, bondad, justicia, amor, amistad o incluso comportamientos de envidia, odio, compasión, competencia, etc., la narrativa mágica también trae consigo fuertes marcas de valores culturales y —¿por qué no decirlo?— interdisciplinarios. Sin embargo, en este tipo de narrativa siempre hay un prevalecer marcante de disposición natural para el sentimiento de triunfo del bien sobre el mal, de la felicidad sobre el dolor y la infelicidad. Buscando ultrapasar la realidad, las fábulas y/o los cuentos populares desafían el dolor y la muerte, como fin trágico y buscan la superación de obstáculos, de forma que conduzcan la vida para el triunfo y la felicidad.

En el caso del texto de Fernando Pessoa, todo pasó hace mucho tiempo y, podemos decirlo, como en la narrativa mítica, se repite para todo lo que sigue. Las historias así contadas suscitan el imaginario de tiempos y espacios no vivenciados por nosotros, a pesar de ser intensamente cultivados por nuestra imaginación. El personaje entra en acción por la voz de un narrador que la presenta como una bordadora a quien le fue encomendado, por órdenes de la reina, el bordado de una rosa. Entran en escena, junto con la misma bordadora, algunos de sus atributos que se van desdoblado, a lo largo de la narrativa, de tal forma que construyen el personaje en su totalidad.

La bordadora es joven, obediente, sensible y recorre el texto en búsqueda de la perfección, lo que la hace estar marcada por la tenacidad y, especialmente, por la calidad que terminará manifestándose en el fin de su trayectoria: la creatividad.

Así, la bordadora que recibe como incumbencia de su reina la realización del bordado de una rosa blanca, busca en todos los lugares una rosa que la inspire en la realización de un trabajo perfecto. Exhausta y preocupada por no haber encontrado su ideal de perfección, la bordadora retira de su memoria el modelo para la ejecución de su bordado. Por analogía, la mente es representada como el espacio donde se encuentra la perfección, además de evidentemente, el espacio de solución para los problemas de nuestra existencia. Buscamos en el espacio exterior lo que está dentro de nosotros —esa sería una sugerencia que se presenta en el subtexto—.

Es en la proyección del imaginario, y no en la realidad, que se encuentra el mundo ideal. La mente es el espacio nebuloso donde se conservan las ideas, espacio este que puede sorprendernos cuando recurrimos a él en búsqueda de aquello que no encontramos

definido en la realidad física por donde circulamos. Recordar a Platón y las relaciones entre la realidad, el arte y el mundo de las ideas no es gratuito, sino un referencial de ampliación para reflexionar sobre el texto y los procesos de representación del lenguaje.

Agotadas las condiciones de búsqueda, la joven bordadora encuentra en el imaginario la solución para su problema y llega, de esta forma, a la rosa perfecta. El cumplimiento de la tarea que le fue impuesta libra a la joven de la condena a muerte y le concede una recompensa final. Es de suponer que el matrimonio sea el final perfecto para la historia, pues si la joven cumplió su tarea, la narrativa le concederá un final feliz. Así son todas las historias de hadas: un desafío, colocado al inicio, es superado después de mucha lucha y empeño del personaje, cuya recompensa será, con seguridad, concluir la secuencia de las acciones narrativas.

El corto texto de Fernando Pessoa es un prototipo de cuento maravilloso, cuya heroína, después de recibir un desafío, recorre la narrativa, demostrando su inteligencia y audacia para, al final, conquistar sus objetivos y recibir su premio. Si el personaje no escatimó esfuerzos para encontrar la rosa perfecta, ella también fue suficientemente inteligente para construir una alternativa que resolviera su problema.

Es cierto que, explorado en su relación con los elementos básicos de su composición, el argumento no dice todo sobre esa narrativa. También es necesario ver las primeras y las últimas líneas que componen lo que podríamos llamar de *moldura del texto*, o incluso, como diría Ricardo Piglia (2004),⁴ la historia subyacente, invisible a los ojos del lector que busca en el texto la inmediatez de su significado.

En las primeras líneas, algunas palabras determinan significados fundamentales al texto, cuya indicación le confiere la cualidad de fábula en el sentido más tradicional del término, o sea, de narrativa sencilla, breve y de carácter pedagógico, es decir, definida por una enseñanza moral. El horizonte de expectativas se abre para el lector que debe estar preparado para un aprendizaje: ¿qué va a aprender con el texto? La expectativa, sin embargo, no se completa en la cuestión, sino que se extiende todavía para la constitución de una temporalidad sugerida, pues *el fabulario* estaría perdido en el tiempo, un tiempo proyectado para el futuro: «en un fabulario aún por encontrar *será un día* leída esta fábula».

El pasado, cuando todo aconteció, proyecta un futuro indefinido —*será un día*— que se realiza en el presente, o sea, en el momento de la lectura, en el momento de la confrontación entre el texto y el lector. La *antesala del texto* mezcla el tiempo, deconstruyendo una posible linealidad que se pueda proyectar para la interpretación narrativa. No hay duda de que

⁴ El escritor argentino, novelista y teórico de la literatura, se atiene, entre otras cuestiones, a la naturaleza del cuento moderno como género marcado por la brevedad, cuyo arte reside en el hecho de contar, simultáneamente, dos historias: la fábula, entendida como una historia visible y, otra considerada invisible, que denominará de historia secreta.

existe una secuencia de encadenamiento lógico-lineal responsable por el transcurso de la bordadora, sin embargo, como lo indica la línea introductoria, esa linealidad es engañosa y esto se reafirma en las dos últimas líneas, cuando se contradice el significado del término fabulario y se reafirma la atemporalidad del texto.

Así, «en un fabulario, de donde viene esta fábula no hay moralidad», por lo tanto, se desmonta el concepto tradicional de fábula, reafirmando la constitución de una cualidad del texto literario: toda expectativa, o incluso, toda verdad será rota. El automatismo de la percepción y de la interpretación sufrirá el impacto de la ruptura y la exigencia es de reconstitución perceptiva para la construcción de nuevos significados.

La literatura es una realidad de lenguaje que se realiza por el trabajo textual e imagético con la imprevisibilidad de los significados. De forma semejante, el tiempo también es deconstruido; eso porque el referencial primero es la «edad de oro» —un tiempo muy distante, mítico, áurico, cuando el bien y el mal aún no existían—.

Si la moldura —primeras y últimas líneas del objeto texto— construyen aperturas de temporalidad y significados, no existe la posibilidad de encerrar el texto en interpretaciones limitadas por reglas de causa y consecuencia, de tesis y antítesis, o de comienzo y fin, en las cuales todo se encierra en relaciones determinadas y conclusivas.

¿La bordadora será una poetisa en búsqueda de la palabra perfecta? ¿Un *ser* cualquiera en búsqueda del alimento que la libre del hambre, de la inanición y de la muerte? O incluso, ¿el propio hombre en el choque impetuoso con sus angustias y con los desafíos de un mundo exterior y cruelmente materialista?

La narrativa encanta en su aparente simplicidad. Al final, la bordadora trae consigo cualidades muy próximas a las de aquellos personajes que, en el mundo infantil, enfrentan desafíos y los vencen, obteniendo como recompensa el premio final: casarse con el príncipe, tener hijos, o lo que será el mayor premio para cualquier hombre: encontrar la felicidad. En la subnarrativa, o *historia secreta*, lo que se dice es un poco diferente: no basta el texto *inmediato*, es necesario leer la historia segunda, aquella implícita que amplía los significados, ayuda a pensar, contradice la anterior y desestabiliza la interpretación. Así, la segunda historia hace con que la imagen poética de la bordadora se desdoble y suscite otras interpretaciones.

Al final de cuentas, ¿qué rosa es esa que buscamos, no encontramos y que es preciso construir con nuestra propia capacidad de proyección imaginaria? O ¿qué paño es este que teje el poeta con los hilos de seda de una rosa blanca? ¿Existen rosas perfectas? ¿Sería la mente humana el último reducto de salvación para el hombre? ¿Aún es posible vivir la edad de oro? ¿Sería el texto poético una posibilidad de vivir la edad de oro en la contemporaneidad?

Las cuestiones suscitadas por la narrativa pueden desdoblarse en alternativas continuas y casi infinitas. Más aún, es infinita la capacidad del hombre de producir historias. Como dice

el refrán popular: «se acabó la historia, murió la victoria, quien quiera que cuente otra». O también, en el acto de contar, «quien cuenta un cuento aumenta un punto». De esta manera se podría decir que, en el acto de creación de la narrativa, nunca existen puntos finales.

Narración e imagen en el cine. La esencia de *Vida María* en la imagen cinematográfica

El cortometraje de Márcio Ramos es texto cinematográfico y literario de forma simultánea. De entre los lenguajes creados en los tiempos modernos, el cine ocupa un espacio destacado y de significativa relevancia estética. *Vida María* es un ejemplo de nuestra afirmación.

En la pantalla gigante, la composición de luz, sonido, color e imagen en movimiento presenta la narrativa que, en muchos aspectos, no solamente se va a aproximar a la literatura, sino también va a absorberla en su cualidad poética de expresión de un pensamiento. Lo que afirmamos significa que el cine, al ejercer la acción de contar historias, rompe posibles límites narrativos para decir no solo con palabras o secuencias de acciones, sino para hacer más densa su palabra, exactamente, por medio de una forma especial de decir, dicho de otro modo, expresar por el color, por el movimiento, por el tiempo de duración de las imágenes, por la posición de la cámara, por la intensidad de luz, en suma, por la composición de todos esos elementos al mismo tiempo o por la ausencia —e incluso de contraposición— entre su presencia y su ausencia.

Retomamos, aquí, el significado etimológico de la palabra *narrar* que viene del latín *gnarus* y significa ‘aquel que sabe’, ‘aquel que conoce’. Por lo tanto, el narrador es la persona que dentro de una determinada cultura detiene el poder del conocimiento. También se destaca que, de cierta forma, ese conocimiento se asocia a la manera o habilidad especial para contar anécdotas —*casos* interesantes que despiertan la curiosidad—.

Por otro lado, con relación al acto de transmitir conocimiento por la acción de narrar, nos parece interesante recordar de nuevo a Walter Benjamin (1994), quien, al referirse al narrador, lo destaca en dos vertientes: *el narrador sedentario*, fijo en su espacio cultural y, por tanto, responsable por transmitir y asegurar la tradición de su pueblo, y *el narrador marino*, aquel que está siempre desplazándose, en tránsito de un espacio para otro y que, por lo tanto, lleva el conocimiento, por medio de narrativas, casi como aventuras que ultrapasan fronteras. Así, el narrador *viajante* sería aquel responsable por la transmisión de historias que revelan las experiencias humanas en su carácter innovador o, inclusive, identificador de características temáticas o de composición independientemente de las fronteras espaciales y/o culturales que separan a los pueblos.

Retornando a la cuestión de la narrativa en el contexto cinematográfico, podríamos afirmar que todo cineasta es, por principio, un contador de historias, sea un *sedentario* o un *viajante*, de acuerdo con la acepción benjaminiana. Inclusive cuando el cine se vale de las técnicas más innovadoras que se desplazan del montaje —como artificio directamente asociado a la fragmentación y a la discontinuidad de los hechos narrados (cf. Eisenstein ápuđ Campos 1970)— a la animación como recurso digital, que se relaciona con la película en cuestión, no nos parece posible ver al cineasta distante del papel y de la función de contador de historias. Lo que se coloca frente a los procesos tecnológicos serían, exactamente, los artificios utilizados para la composición del modo de narrar.

Por lo tanto, hablar en lenguaje cinematográfico como forma artística de expresión es, de alguna forma, hablar en el fenómeno de la narratividad. El lenguaje como fuente de conocimiento y vivencia de procesos de representación se manifiesta en la pantalla del cine y revela formas narrativas de comunicar la experiencia humana. Veamos lo que esto significa en el caso del texto cinematográfico en cuestión.

Para iniciar por el nombre de la película, recordemos a Umberto Eco: «Un título [...] es una clave interpretativa. Nadie puede sacarle el cuerpo a [sus] implicaciones» (1985: 8). *Vida María* realiza una inversión que modifica un nombre/sustantivo propio en adjetivo. Sin embargo, el nombre María será fuertemente reforzado en la narrativa, a medida que los personajes María José y María Lourdes, estarán desdoblados en varias otras «Marías» registradas en el cuaderno que será el primer marco de la circularidad narrativa —como veremos más adelante, el cuaderno infantil es presencia significativa en las escenas cinematográficas que abren y cierran la narrativa—.

El nombre María se refiere, por un lado, a la María-madre: en la cultura occidental, referenciada como mujer sagrada, que genera a su hijo y lo cuida hasta su muerte. Esa María le enseña al hijo la rutina, la tradición y lo acompaña con su mirada hasta perderlo de vista. Ella parece verlo todo y sufre como testigo mudo de la (propia) vida. En este sentido, María es única y, como tal, auténtica.

Por otro lado, nace ya en las primeras escenas de la película otra representación de María —aquella que, por la mano, cambiaría en mundo—. Pero el cambio se queda en el eslabón del sueño —umbral de la ventana que apoya el cuaderno infantil—. La realidad es el simple desdoblamiento de Marías: Marías cualesquiera, Marías que atraviesan los tiempos de la historia o de las mujeres nordestinas —María José, María Lourdes, María Concepción, María Aparecida, María de Fátima, María de los Dolores, María del Carmen—. Las Marías plurales apenas se repiten, pero no tienen fuerza para la ruptura, tan solamente para la consolidación de algo que fija la tradición.

Así, la palabra *María*, que se extiende del título para desdoblamiento internos del texto cinematográfico, sugiere la coexistencia de sentidos que son, mínimamente dobles, opuestos e intencionales. Al final, ¿la vida María será una y, por tanto, áurica, o múltiple y diluida en expresiones de significado *severino*?⁵ La literatura brasileña ya ha registrado en sus páginas la adjetivación que cualifica la vida nordestina. La alusión a la obra de João Cabral de Melo Neto (1956) es subtexto, profundización de significado, poeticidad intertextual. Al fin de cuentas, «un título debe confundir las ideas, nunca disciplinarlas» (Eco 1985: 9).

Superado el título, entremos en la obra. La mano que sostiene el lápiz nos conduce hacia adentro del texto. La palabra en el papel construye el primer significado intratexto. Una profusión de informaciones explota en la primera escena: la mano que sostiene el lápiz y escribe un nombre en el papel; la voz y el gesto abrupto de la madre que interrumpen la acción de escribir de la niña; el cambio de luz, el escenario externo/interno; al final, es hora de realización de una escritura⁶ y no de un simple registro fabular. La narrativa o información *pura* —vida de una mujer nordestina— cede espacio para la imagen, el color, el movimiento, el sonido, la forma, la expresión poética de carácter universal.

El umbral de una ventana es el elemento inicial y revelador —espacio donde se desarrolla la primera escena narrativa—. De un lado, en el interior de la casa, la niña sobre un banquito prolonga su cuerpo para alcanzar la hoja del cuaderno, donde *dibuja* su nombre: María José. La madre avanza hacia la niña y, con un gesto brusco, la retira de la ventana. No es hora de *perder tiempo*, «*haciendo nada*». El servicio de la casa la espera: bombear el agua, barrer el terreno, cuidar la ropa, limpiar el maíz. La rutina es la alternativa necesaria, el camino único, la no-alternativa.

Retirada del umbral de la ventana, espacio-metáfora de apertura para el conocimiento, la niña es apartada del mundo que intenta conquistar. Es frenada en la búsqueda de posibilidad del conocimiento por la palabra escrita. El registro de un nombre de la hoja de papel también puede ser entendido como la búsqueda por la definición de la propia identidad. El gesto de buscar la identidad por la inscripción de la palabra, también indica un proceso más complejo, es decir, una identidad descubierta, o mejor, fundada en el acto de construir la palabra en el papel. El nombre propio deja de ser solamente un sonido pronunciado por alguien para ser un registro del propio puño que descubre en el gesto

⁵ Referencia al inmigrante Severino de la obra *Morte e vida severina* (*Muerte y vida severina*), de João Cabral de Melo Neto (1956) —quien deja la región agreste nordestina en dirección a la playa en un trayecto de desplazamiento humano—.

⁶ El término *escritura* es aquí retomada de Roland Barthes: «Ahora, toda Forma también es un Valor; por eso, entre la lengua y el estilo, hay lugar para otra realidad formal: la escritura. En toda y cualquier forma literaria, existe la elección general de un tono, de un *ethos*, por así decir, y es precisamente en ese aspecto que el escritor se individualiza claramente porque es en eso que él se compromete» (Barthes 1974: 124).

escritural un significado más amplio —recordemos aquí el registro del hombre primitivo y sus desdoblamiento en la historia de la humanidad: la palabra grabada en la piedra, dibujada en el pergamino, grabada en el plomo de la prensa, recreada y descifrada en los *sitios* de *Internet*, e inclusive, más específicamente, en la *second life*— como un mundo moderno de pérdidas y descubrimientos posibles de identidades virtuales.

La escena inicial es, por lo tanto, la condensación de varios conjuntos de significados que se van a desdoblar a lo largo del largometraje, permitiendo al espectador profundizar la percepción, en una lectura amplificada de lo real.

Penetrando en el texto y actuando como lectores de relaciones plurisignificativas y multiculturales, encontramos la intersección de sistemas informativos que se mueven del universo de la oralidad para la institución letrada; de la familia para la sociedad, del ritual místico para la lucha por la sobrevivencia, del entretenimiento para el trabajo; de la espontaneidad infantil para el comportamiento adulto, normado y exhaustivo en sus tensiones cotidianas. En fin, podríamos decir, de un movimiento que se desplaza de lo onírico —marcado por la intensa luminosidad del azul del cielo— para la realidad-tierra, suelo prensado, barrido, seco por la acción inagotable del sol.

Del interior oscuro y pobre de la casa, desprovisto de muebles y adornos (tan solo una sencilla estatuilla religiosa), para el exterior, aparentemente amplio del patio de la casa, lo que también se percibe es un contrapunto entre el espacio masculino y el femenino. Para las mujeres: la niña, la chica, la joven, la madre, hay un espacio interno/externo, es decir, el interior de la casa y el patio. En ambos, se observa, sin embargo, las marcas de la delimitación espacial. El primero, la casa, es una estructura construida con paredes ajustadas, indicando el dentro y el fuera. El patio —a pesar de la amplitud espacial creada por la toma de la cámara en *travelling* y el ángulo en *plongé* que centraliza el cielo, redimensionándolo por el objetivo de la cámara fija, de abajo para arriba— es un espacio aparentemente amplio que se revela, sin embargo, delimitado por una cerca cerrada, más allá de la cual ninguna de las mujeres puede pasar. Una mirada atenta revela que quienes ultrapasan el portón del cercado son solamente los hombres: ellos sí poseen la libertad para desplazarse para dentro o para fuera del espacio delimitado, aunque solo encuentren a las mujeres en el espacio interno del patio o de la casa.

Espacio de acción en la pantalla es espacio de vida. A la mujer nordestina no le es permitido un desplazamiento que ultrapase aquellos diseñados por los hombres que, al mismo tiempo, representan la propia cultura en que están insertos.

El espacio también se inscribe en la relación con el tiempo narrativo. Entre el dentro y el fuera, el azul intenso del cielo y el color rojizo de la tierra árida, se desdobl原因 las secuencias narrativas. En movimientos mágicos, para los ojos del espectador, la niña se transforma en chica, en muchacha, en mujer, en anciana —ciclo inevitable de la vida—. El tiempo que

pasa es marcado por cortes cinematográficos que son intensificados por la técnica de la animación —los pasos de los personajes son ritmados, delimitados, casi mecánicos—; los movimientos son regidos por cadencia restricta, repetitiva, casi siempre previsible.

La técnica de composición fílmica esculpe el tiempo y construye una forma de reinscripción de la realidad que encanta a los ojos y estimula la percepción. El desarrollo de los personajes se expresa por medio de transformaciones que ocurren en el cuerpo femenino: índice de la niña que crece, de la joven que se transforma en mujer; de la mujer que se hace madre; de la madre que bendice a sus hijos, de la mujer que se despide de la madre/abuela —proyección de sí misma junto al ataúd de la muerte—. Por otro lado, también hay proyecciones que se expresan en el paisaje del rostro de los personajes: niña, mujer y anciana. En esta última, el peso de la vida intensamente vivida construye surcos en la piel, cansancio en la mirada, profundización en los gestos; la imagen de los hijos en desfile, marcada por la repetición *la bendición, mamá* también es uno de los componentes de una lógica que entra en confrontación con la secuencialidad y hace aflorar la circularidad. Es como si el ciclo del eterno retorno se rehiciera innumerables veces, insistiendo en un diseño de índices de significados plurales. El tiempo cíclico es aquel sin principio y sin final, su movimiento es de retorno infinito sobre sí mismo. Serpiente que se muerde la propia cola.

Sin embargo, si la narratividad presupone una memoria (eso porque solo se narra aquello que, de alguna forma ya existió), no se puede olvidar que al hablar en ficción, la existencia de un hecho imaginario tiene también la fuerza de la conquista de la memoria. Comprender esta cuestión nos parece que implica una reflexión un poco ampliada sobre la temporalidad narrativa.

Tiempo y espacio son categorías narrativas posiblemente asociadas a las formas elementales de percepción o inclusive de conciencia lógica que se choca con la idea del absoluto o trascendente. Si, por un lado, la linealidad o sucesividad del tiempo es comprendida como un tiempo que progresa en un único sentido, sin posibilidad de retroceso, él implica necesariamente un rasgo de irreversibilidad. Ese es el tiempo que determina el almanaque, reglamenta el reloj, organiza la vida humana y marca la propia muerte. Pero, a pesar de esta forma de sistematización de los descubrimientos y experiencias humanas, los registros míticos e incluso de los grandes pensadores de la antigüedad como Platón y Aristóteles, ya profundizaron sobre ciertas tradiciones de una filosofía perenne o eterna, apoyada en esa forma diferente de concepción del tiempo que es la circularidad o en la manera de ver el tiempo como un proceso natural cuyo desarrollo se realiza en movimientos cíclicos y, por lo tanto, repetitivos. Lo que significa que, a nosotros los hombres, solo nos queda registrar aquello que se repite *ad infinitum*, pues nada de lo que vivimos o presenciamos es realmente nuevo, sorprendente.

Como todo atardecer fue precedido para el amanecer, que a su vez sucedió a las tinieblas, cuya existencia es la denuncia de otro movimiento cíclico que se construye por el nacimiento de la luna que sucede el poner del sol, y así la cadena del día y de la noche; de la primavera y del verano, del otoño y del invierno, de la luna llena, menguante o creciente —el tiempo sagrado o cíclico, parece marcarse sintomáticamente de la acción fílmica de *Vida María*—. Las técnicas de animación crean ritmo y encadenamiento de escenas, cuya armonía diluye casi totalmente la acción abrupta de transformación ocurrida con el paso del tiempo y el crecimiento/la madurez de los personajes.

Un pasaje casi lírico ocurre entre las imágenes de la niña que carga la lata de agua en la cabeza y la joven que recibe la ayuda masculina. En la ayuda, la interconexión del contacto humano y amoroso, social y erótico entre hombre y mujer. Ese pasaje escénico está marcado significativamente por una mirada singular de transformación de la propia vida: de la niña a la joven y de esta a la mujer-madre.

En la película, es innegable hablar en sucesivo de los hechos, pero es innegable también la conciencia de que los hechos se repiten. Podríamos decir, con la retaguardia de la imagen, que la alteración ocurre por el cambio de los colores y las estampas en la ropa femenina. La mujer continuará, en el pilón, limpiando el maíz y engendrando hijos. Por tanto, temporalidad lineal y cíclica coexisten en el texto. En simultaneidad, ellas construyen y deconstruyen una lógica dinámica que ofrece vida e inquietud a la narrativa. En la medida en que sus presupuestos no son fijos, sino que presentan un movimiento continuo y circular —lógica de composición que es, al mismo tiempo, de característica temporal y espacial—.

La narrativa encierra linealmente una historia de la mujer nordestina que nace, crece, madura y muere de forma trágica porque está presa en la mismidad de lo cotidiano, sin alternativas o escapatorias. O podríamos decir que describe en las acciones, la magia del eterno retorno. Eso es la vida: la mujer que engendra el hijo será por él sepultada, no hay ninguna tragedia en las acciones, solamente el registro inevitable y universal de la vida recogida en sus formas más despojadas de sofisticación narrativa.

Las dos lecturas posibles del tiempo construido en la pantalla también pueden abrir para la cuestión de que, en la película, nada cambia: la situación inicial es exactamente la misma que aparece al final. La afirmación nos incomoda. ¿Cómo no hay cambio, si toda la composición reveló insistentemente un conjunto de técnicas —mágicamente manipuladas por las hábiles manos de un cineasta— para crear transformaciones cuyo significado mayor inscribe la imagen en movimiento, construyendo la estética del lenguaje fílmico? ¿Cómo afirmar una rigidez, si el movimiento también es encantamiento en la secuencia narrativa? ¿Cómo pensar en momentos estáticos, si la película narra la vida en desdoblamientos continuos? Finalmente, ¿qué insatisfacción es esa que nos envuelve, cuando las lecturas

posibles se chocan con evidencias de una realidad geográfica, cultural y, por qué no decirlo, hasta universal? ¿Los acontecimientos de nuestra existencia no deben ser pensados como unas líneas de variantes totalmente previsibles dentro de la experiencia humana?

En medio de las preguntas que la película nos propone, o incluso nos impone sin muchas alternativas, una cuestión parece clara: no está en la historia como fábula, aquello que nos incomoda. Exactamente en la constitución técnica de la composición, dominio estético y, por lo tanto, poético, reside lo que verdaderamente nos interesa. Aquí, tal vez, una posible conclusión: lo que se discute, no es exactamente lo que la pantalla expone, sino aquello que la pantalla repercute en nosotros, mágica inquietante que permanece en nuestra mente: a final de cuentas, ¿qué es la vida nordestina?

Narrar es una posible forma de intervención en la realidad. Leer, interpretar, conservar con nosotros o contar una experiencia es, en fin, un acto continuo de probar la existencia humana por la palabra.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland
1974 *Novos ensaios críticos. O grau zero da escritura.* São Paulo: Cultrix.
- BASTAZIN, Vera
2006 «Intertextualidade mito-poética». En *Mito e poética na literatura contemporânea. Um estudo sobre José Saramago.* São Paulo: Ateliê.
- BENJAMIN, Walter
1994 «O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov». En *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura.* Traducción de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- CASCUDO, L. Câmara
1980 *Dicionário do folclore brasileiro.* São Paulo: Melhoramentos.
- CHKLOVSKI, Victor
1976 «A arte como procedimento». En *Teoria da Literatura. Formalistas russos.* Porto Alegre: Globo.
- Eco, Umberto
1985 Pós-escrito. *O nome da Rosa.* Traducción de L. Z. Antunes y A. Lorencini. Río de Janeiro: Nova Fronteira.
- EISENSTEIN, Sierguéi
1977 «O princípio cinematográfico e o ideograma». En CAMPOS, Haroldo de. (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem.* São Paulo: Cultrix/ Universidad de São Paulo.
- FLUDERNIK, Monika
2000 *Towards a 'Natural' Narratology.* Londres: Routledge.

JOLLES, André

1976 *Formas simples*. São Paulo: Cultrix.

PESSOA, Fernando

1986 «A rosa de seda». En *Obra em Prosa de Fernando Pessoa (Ficção e Teatro)*.
Introducción, organización y notas de Antônio Quadros Men Martins. Lisboa:
Europa-América.

PIGLIA, Ricardo

2004 *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras.



Macunaíma: un libro y una película audaz

Helena Bonito Couto Pereira

Escrito por Mário de Andrade sin interrupción, durante un breve periodo de vacaciones, en 1926, *Macunaíma* es el resultado de la combinación original de numerosos textos escritos; no solo de autores literarios y viajeros, sino también provenientes de la tradición oral y escrita, predominantemente ibérica y brasileña. Es una obra de enorme potencial creativo, en la que leyendas, supersticiones y rituales se reintroducen por medio de una expresión innovadora, con la apropiación paródica de proverbios, dichos, refranes y otros componentes que dieron forma al estilo transgresor característico de la primera generación modernista en Brasil.

Tan sorprendente como este texto fue su traslado al cine, con la dirección de Joaquim Pedro de Andrade, en 1969. El cine brasileño vivía una verdadera explosión de creatividad, dedicado a los temas nacionales, desencadenada por Glauber Rocha pocos años antes, con el *cinema novo*, que tuvo el mérito de llevar al gran público producciones que exponían y cuestionaban la realidad social brasileña. Siguiendo ese movimiento se inauguraba poco después el *tropicalismo*, que, abarcando música, danza, teatro y poesía, impregnó todos los sectores artístico culturales brasileños.

Una oportuna crítica voluminosa y consistente ya puso de manifiesto las fuentes de *Macunaíma*, que el autor nunca ocultó. Estudio fundamental en ese conjunto es el *Roteiro de Macunaíma*, de Cavalcanti Proença (1974), que cumple la extenuante tarea de identificar los «libros-guía» que fundamentaron la creación. Fueron fuentes esenciales, en la investigación de Mário de Andrade, el segundo tomo de la obra de Koch-Grümbert, *Von Roraima zum*

Orinoco. II Mythen und Legenden der Taulipang und Arekuná, de la que provienen la mayor parte de las leyendas; *A língua dos caxinauás*, de Capistrano de Abreu, y *O selvagem*, de Couto de Magalhães. Por la propia configuración hidrográfica del Brasil leyendas y mitos indígenas se unen frecuentemente a elementos acuáticos. Igualmente esencial para comprender esa narración es el estudio de Telê Porto Ancona Lopes, *Macunaíma, a margem e o texto*. Así, caminando por senderos parcialmente ya recorridos por otros críticos, este trabajo enfoca la presencia y el significado de las aguas, o específicamente, de los ríos brasileños y de las entidades que a ellos se asocian, en las dos versiones, la literaria y la cinematográfica, de esa obra fundamental de la literatura brasileña.

Si el libro ingresó y se mantiene en el canon literario brasileño, la película no solo tuvo recepción positiva por parte de la crítica especializada, sino que resistió valientemente el paso del tiempo, al revelarse capaz de suscitar estudios amplios, como el antológico *Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*, publicado por Randal Johnson en 1982.

Seguramente, concebida como un gran reto, el guión de *Macunaíma* debió superar dificultades de todo tipo, pues para empezar, el texto es refractario a cualquier clasificación convencional. Algunos componentes de la mitología indígena pueden haber inducido a Mário de Andrade a clasificar su obra como «rapsodia» y reafirman su propósito de ir adelante con los procesos de composición con base en motivos de la cultura popular. Gilda de Mello y Souza (1979) estudia a fondo ese aspecto, destacando que se trata de una rapsodia brasileña, en tiempo y espacio legendarios, pero sin los personajes imprecisos que habitualmente pueblan el mundo de la rapsodia. Cavalcanti Proença señala el parentesco de *Macunaíma* con las gestas medievales, gracias al carácter de sobrehumanidad y de maravilloso, con el consiguiente menosprecio por la verosimilitud en lo que se refiere a espacio y tiempo. El protagonista encuentra al «Bacharel de Cananéia» y al padre Bartolomeu de Gusmão, personajes históricos del periodo colonial, al Negrinho do Pastoreio, al Currupira y tantos otros personajes del folclore brasileño (cf. Andrade 1985). Recorre regiones del extremo Sur al Norte del país, huyendo eventualmente, para Venezuela o para Argentina. Dialoga con los animales, como en la escena en que los tres hermanos cambian de color, ante el pasmo de los pájaros y monos, y el protagonista les grita: «Nunca viu não?» y todos huyen en desbandada. Afinidades de *Macunaíma* con el género picaresco también tienen sustentación, en la medida en que la narración está centrada en el antihéroe que, mezcla de vencido y vencedor, lucha para soslayar las adversidades, teniendo éxito en situaciones desastrosas, ridículas y hasta escatológicas. A pesar de que el «herói da nossa gente» vence numerosos episodios, llega al final solitario e infeliz, terminando como el «defunto sem choro» del que nos habla el narrador.

Como en las narraciones sencillas, los personajes experimentan metamorfosis: retornan al estado inicial, o viven situaciones propias de lo fantástico o de lo maravilloso, como, para mencionar apenas un ejemplo, la muerte de los protagonistas, que simplemente se transforman en Beta del Centauro y Osa Mayor.

Considerando el espacio como uno de los componentes esenciales de la narración, no es difícil percibir que la configuración hidrográfica de la Amazonia siempre destacó su presencia en mitos y leyendas indígenas. Estos y otros componentes deberían ser tratados con seguridad, en la transposición de la obra para el código cinematográfico, sin que se pierda el tono de parodia, la miscelánea entre cultura popular y folclore, asociados a la fábula que el narrador desea contar. Respecto a eso, afirma Johnson:

Quando um cineasta decide traduzir um texto literário, popular ou não, o filme tem como origem um modelo já estabelecido, e inevitavelmente [...] precisa desviar do modelo enquanto permanece dentro de seu espaço semântico geral. Pode-se dizer, segundo os argumentos delineados acima, que a segunda obra, a tradução, ganha significância autônoma precisamente através de suas inevitáveis e necessárias divergências da obra original. (1992: 10)

La película es sorprendente desde el inicio. El párrafo inicial narra el nacimiento del «herói» y es una parodia de una obra maestra del romanticismo brasileño. Se escucha una voz en *off*, diciendo: «No fundo do mato virgem...». Para garantizar el tono de farsa y muchas veces grotesco, se coloca el parto como escena inicial, en el que después de gritos aterradores, un bebé negro, representado por el conocido actor Grande Otelo, adulto, pero de baja estatura, nace de una indígena anciana, blanca y de cabellos grises, genialmente representada por el actor Paulo José, travestido y envejecido. El efecto hilarante le asegura al espectador que la película se afilia al mismo linaje de humor, combinado con lo grotesco, en el que se inscribe el libro.

El espacio, centrado en el tema del agua, sintetiza el deambular del protagonista, un indio que abandona «sua querência» en la Amazonia, vive grandes aventuras en São Paulo y algunas peripecias en Río de Janeiro, metrópolis que son lo opuesto a su tierra natal, y acaba por volver a las márgenes del Uraricuera, donde nació y donde encuentra su melancólico final.

Mário de Andrade concibe como escenario inicial el interior de la Amazonia, refiriéndose, ya en el primer párrafo, al silencio inmenso «escutando o murmurejo do Uraricuera» en el momento del nacimiento del héroe. Los ríos tienen un papel preponderante, más que las lagunas, las cascadas y el mar, todos presentes en diferentes episodios. El Uraricuera, referencia geográfica de la tribu, garantiza la supervivencia de todos, por medio de la pesca y se constituye en la única vía de transporte.

El agua

Estudios filosóficos y mitológicos designan, desde hace mucho tiempo, al agua como fuente de vida. En *L'eau et les rêves*, Gaston Bachelard (1992) profundiza la cuestión, tratando las múltiples potencialidades simbólicas del agua desde el punto de vista de la imaginación y relacionándola con algunos «complejos» o mitos (Caronte, Ofelia, Narciso), o a obras literarias, como la de Edgar Allan Poe. Lo más relevante, en esa obra, es que se establece una tipología que comprende: aguas claras, primaverales y corrientes; aguas profundas, durmientes o muertas; aguas compuestas; aguas maternas y aguas femeninas. A cada tipo de agua corresponden imágenes que pueden ser huidizas, como las aguas que corren, o también capaces de evocar la muerte, como las aguas profundas.

En este estudio, nos interesa directamente lo que Bachelard denomina aguas primaverales (*eaux printanières*, en el original), que valorizan la renovación, el renacimiento que llega con la primavera:

La fraîcheur imprègne le printemps par ses eaux ruisselantes: elle valorise toute la saison du renouveau. Esse frescor vem acompanhado de sons: Fraîche et claire est aussi la chanson de la rivière. Le bruit des eaux prend em effet tout naturellement les métaphores de la fraîcheur et de la clarté. Além disso, dans le ruisseau parle la Nature enfant. (Bachelard 1942: 43)

Las aguas límpidas sugieren también purificación: «c'est le rêve de rénovation que suggère une eau fraîche. On plonge dans l'eau pour renaître renoué» (Bachelard 1942: 166).

Por otro lado, las aguas profundas resultan de un proceso: «toute eau vive est une eau dont le destin est de s'alentir, de s'alourdir», y así despiertan la imaginación para la disolución y la muerte: «contempler l'eau, c'est s'écouler, c'est se dissoudre, c'est mourir» (Bachelard 1942: 59).

En el primer capítulo, el Uraricuera puede clasificarse como un río de «águas primaveris», pues el nacimiento del héroe y el murmullo del río representan, en conjunto, la renovación. La película reproduce las escenas de ese Uraricuera «primaveril», en el que todos se bañan, desenfadados y en el que el protagonista se revela como un incorregible perezoso, mujeriego y deshonesto. En la adaptación cinematográfica, ante la evidente necesidad de seleccionar episodios, los primeros capítulos del libro tuvieron preferencia. Por lo tanto, se amplía en la pantalla el fragmento que señala la ingenuidad de los hermanos ante el protagonista, pues este «espertava quando a família ia tomar banho no rio, todos juntos e

nus. Passava o tempo do banho dando mergulho, e as mulheres soltavam gritos gozados por causa dos guaimuns diz-que habitando a água-doce por lá» (Andrade 1985: 9). Las acciones del protagonista ya lo caracterizan por la lujuria y por la amoralidad, pero el ambiente de las aguas representa la vida en armonía con la naturaleza. En la película, una frase de la madre se refiere a la «pouca vergonha» para llamar la atención del espectador sobre las acciones del protagonista que siempre escarnece a sus hermanos.

Sin embargo, en seguida se rompe el equilibrio representado por la vida en la selva junto a las aguas. Maanape, hermano de Macunaíma, al matar un delfín para que todos pudiesen comer, despertó la ira del «sapo Maraguigana, pai do boto», que les mandó la inundación y, como consecuencia de esta, toda la comida se pudrió. El delfín es un animal de fuerte presencia en la mitología amazónica, frecuentemente relacionado con la sexualidad y la procreación. En el caso de *Macunaíma*, el delfín también se asocia a la destrucción y a la muerte, asociación que se fundamenta en una leyenda de la tribu de los caxinauás, según lo relata Capistrano de Abreu; en cambio el Maraguigana se identifica con el espíritu que anunciaba la muerte, según el relato de otro estudioso del período colonial, el Padre Simão de Vasconcelos. En las proximidades de las aguas primaverales ya existen las aguas que anuncian muerte, como veremos más adelante.

Elección

Entre lo que fue escogido para realizar el guion, como se afirmó anteriormente, numerosos episodios se excluyeron, entre ellos el que habría motivado el «fome no mocambo». Eso no impidió que la película representase el dramatismo de la situación, realizada por medio de una estilización genial: sobre una fina capa pantanosa, de arcilla encharcada, los personajes esperan, desnutridos y prácticamente inmóviles, el desarrollo de los acontecimientos. Macunaíma ya había descubierto comida, pero no permite que la madre la comparta con sus hermanos. En lo que respecta a las aguas, a pesar del tono plateado, son aguas estancadas, que representan sufrimiento y muerte. Al darse cuenta del egoísmo irremediable del protagonista, la madre lo abandona en un claro y Macunaíma solo conseguirá regresar a la choza después de diversas peripecias, entre ellas la persecución del Currupira y la salvación por la «cotia». Macunaíma descubre el camino de vuelta para el sembrado, pero no se restablece la convivencia anterior con la familia, pues él será el causante involuntario de la muerte de su madre, rodeada de componentes fantásticos asociados a leyendas indígenas. En la adaptación cinematográfica, este episodio se redujo a una escena rápida, con la elipsis de las detalladas circunstancias explícitamente narradas en el libro.

Después de la muerte de la madre, los tres hermanos (Macunaíma, Maanape y Jiguê) se alejan del Uraricuera y en seguida encuentran a Ci, *mãe do mato, rainha das icamiabas*, con la que el héroe vive un breve período que será el más importante de su vida, la plenitud de una relación amorosa (no solo erótica, como siempre le sucedía) y la constitución de una familia. Además de perder a su amada, el protagonista en seguida pierde el único recuerdo que ella le dejó, «la muiraquitã», que será motivo de intensa búsqueda. Descubre que la muiraquitã, tragada por un tracajá, fue encontrada por un mariscador y vendida a Venceslau Pietro Pietra, el gigante Piaimã, residente en São Paulo.

Es en este aspecto que radica la principal diferencia entre libro y película: elegir una versión radicalmente actual —contemporánea del periodo de lucha armada, aunque camuflada, contra la dictadura militar—, en la que el director caracteriza a Ci como una guerrillera urbana. A pesar de que los beneficios sean considerables, desde el punto de vista de las posibles interpretaciones políticas e ideológicas, la narración pierde el principal vínculo del protagonista con la Amazonia, pues, en el libro, Ci es la «imperatriz das amazonas, rainha das icamiabas». En ese mismo sentido, desaparece la motivación del viaje de los tres hermanos a São Paulo, que en el libro surge por el deseo de recuperar la muiraquitã.

El río, el lugar de su pérdida más significativa, es también la vía por la que Macunaíma se aleja de sus orígenes para dirigirse a la «civilização». Emprende un viaje por el Araguaia, «por catingas rios corredeiras, gerais, corgos, corredores de tabatinga matos-virgens e milagres do sertão». Por el Araguaia transita la carga material, enriquecida con contenidos ideológicos y culturales. Los *selvagens* se encaminan hacia la *civilização*, después que obtuvieron de las icamiabas, súbditas de Ci y de Macunaíma, los «quarenta vezes quarenta milhões de bagos de cacau» necesarios para su estadía en la ciudad grande. Hay relatos de viajeros sobre el cacao, que servía como moneda de trueque en algunas regiones del Brasil, la Amazonia inclusive. El protagonista conocía con antelación el costo de la entrada en el mundo dicho civilizado y en él consolidaría su entrada al aplicar el cacao en la bolsa de valores, episodio en el que el autor desenmascara la supuesta ingenuidad del *selvagem* ante la civilización. En la película, el desplazamiento del personaje Ci para el mundo urbano conduce a la pérdida de la motivación para el viaje y, por lo tanto, no existe la ayuda económica ofrecida por las icamiabas al protagonista.

De cierta forma, libro y película convergen en la travesía, cuando las aguas aún primaverales, dan pertinencia a un nuevo componente mágico, en el episodio en el que los personajes encuentran el agua encantada. El baño en esa agua transforma a Macunaíma en un joven rubio de ojos azules, deja a Jiguê color bronce y a Maanape le permite apenas blanquear la palma de las manos y de los pies. En la película, aunque la cueva sea sustituida

por una fuente, se preserva el componente mágico de la metamorfosis del héroe que se vuelve blanco, pero no sucede lo mismo con sus hermanos.

La larga travesía los lleva finalmente a São Paulo, ciudad situada en las márgenes del Tietê, que se vuelve una referencia geográfica para el protagonista, como había sido el Uraricuera en su infancia y adolescencia. El transporte en canoas en el libro, será sustituido por un «pau-de-arara» en la película, resaltando la distancia entre un relato de los años veinte y otro de los años sesenta. Al debutar en sus aventuras paulistanas, Macunaíma proyecta el mundo salvaje del que procede. Guerrillera urbana, Ci concentra las características de la mujer llena de erotismo y agresividad en correspondencia con la «imperatriz das icamiabas». En la escena de la seducción, exceptuadas las diferencias de ambiente (en la Amazonia o en São Paulo), la pasión y el ímpetu se mantienen.

La relación paradójica entre barbarie y civilización se articula en la «Carta pras icamiabas», lamentablemente ausente en la versión cinematográfica. Con ironía, el narrador transfiere la voz al personaje, que describe la «civilização», especialmente a partir de los costumbres sexuales y del mercantilismo que controla las relaciones humanas. Así, el protagonista les escribe a las icamiabas que los guerreros civilizados prefieren a las damas «dóceis e facilmente trocáveis por pequeninas e voláteis folhas de papel a que o vulgo chamará dinheiro —o “curriculum vitae” da Civilização». En la misma carta, vuelve en forma de parodia a la «Carta» de Pero Vaz de Caminha, y describe la ciudad de São Paulo: «É São Paulo construída sobre sete colinas, à feição tradicional de Roma, Cidade cesárea, “capita” da Latinidade de que provimos; e beija-lhe os pés a grácil e inquieta linfa do Tietê. As águas são magníficas, os ares tão amenos quanto os de Aquisgrana e Anverres...». En ese contexto, recurriendo a Bachelard, podemos considerar también al Tietê como un río de aguas primaverales.

La recuperación del talismán consiste en una secuencia grotesca con el agregado, en la película, de elementos de la tradición culinaria brasileña. En el libro, el antagonista es un «regatão peruano», paradójicamente denominado Venceslau Pietro Pietra, que valora la culinaria peninsular. Venceslau capturó Macunaíma para hacerlo picadillo y dejarlo caer en el guisado que su mujer Ceiuci, cocinaba en el piso inferior de la casa. Sin embargo, el protagonista, consigue engañarlo, cambiar de lugar y es el propio Venceslau que cae en el tacho, gritando: «Falta queijo!».

Lo grotesco de esa muerte individual en el guisado se intensifica en el cine: el protagonista consigue finalmente entrar en la casa de Venceslau, en el momento en que se realiza una fiesta con bingo, junto a la piscina. En el mejor estilo antropofágico, la piscina está repleta de carnes, huesos y vísceras de seres humanos, simulando una inmensa *feijoada*. A los que pierden en el bingo los arrojan a la piscina, para ser muertos

y devorados. De forma similar a lo que ocurre en el libro, Macunaíma consigue cambiar de lugar con Venceslau, que cae y muere.

Al recuperar finalmente su talismán, el héroe realiza la travesía en sentido inverso. En el libro, ambas travesías asumen carácter simbólico: si la primera concretó la búsqueda, tema consagrado en la literatura desde la *Demanda do Santo Graal*, la segunda revela su resultado fructífero apenas en apariencia porque se produce bajo la égida del desencanto y de la frustración, medidos en las palabras del protagonista: «Muiraquitã de minha bela, vejo você mas não vejo ela». Cuando consideramos que la película puede «adquirir significância autônoma», como dice Randal Johnson, con relación a la obra que le dio origen, tal vez debamos identificar como punto de menor significación la pérdida de la motivación para el viaje. La cuestión se relativiza todavía si consideramos que la llegada de los hermanos a São Paulo es un simulacro de la llegada de los inmigrantes norteamericanos, estimulada por la industrialización a partir de la década de 1950. O sea, todavía hay motivación, aunque es diferente y menos consistente que la de la obra original.

Retornando al punto de partida, el protagonista intenta reintegrarse a su verdadero origen, en la *barbarie*. No obstante, lleva consigo marcas culturales indelebles del *mundo civilizado*. Así,

depois de muito refletir, Macunaíma gastara o arame derradeiro comprando o que mais o entusiasmara na civilização paulista. Estavam ali com ele o revólver Smith-Wesson o relógio Patek e o casal de galinha Legorne. Do revólver e do relógio Macunaíma fizera os brincos das orelhas e trazia na mão uma gaiola com o galo e a galinha. Não possuía mais nem um tostão do que ganhara no bicho, porém lhe balangando no beijo furado pendia a muiraquitã. (Andrade 1985: 107)

¿Qué pueden representar estos tres elementos, todos de origen extranjero? En el mundo con lógica propia de Macunaíma, estas adquisiciones suenan como algunas extravagancias más del personaje. El revólver, de nada le serviría en su mundo primitivo, pues ya dominaba los medios de caza, pesca y defensa. El reloj evidentemente se muestra como un objeto de poca utilidad, pues el paso del tiempo se mide por la observación de fenómenos naturales. El gallo y la gallina pueden significar la introducción de un elemento de la naturaleza que paradójicamente, al ser transplantado desde el mundo civilizado, causa extrañeza. En la película, el protagonista vuelve con la guitarra al hombro, la televisión y el ventilador, con lo que se mantiene y se radicaliza la significación: íconos de la civilización (y de la cultura de masas, como la tele) se exponen en toda su inutilidad en el contexto de la «barbarie».

La vuelta a la Amazonia, o la travesía de regreso, se describe más detalladamente que la partida. El narrador se refiere a componentes del paisaje y enriquece el relato con

el protagonista entonando canciones de origen popular. No falta la referencia a la «cantiga peguenta das uíaras», personajes seductores que viven en las aguas, encontrados en numerosas culturas primitivas, en convergencia con mitos similares desde la Antigüedad clásica. Si al partir se destacó la aventura del baño en la cueva del «Sumé», al regresar Macunaíma se enreda con Oibê, un gusano gigante que lo persigue como lo hizo el Currupira en el inicio del libro. Esa fuga se inspira en una leyenda relatada por Barbosa Rodrigues en *Poranduba amazonense* (ápuđ Proença 1974: 132).

El viaje termina el día que «atingiram as cabeceiras de um rio e escutaram perto o ruidejar do Uraricuera» y, en seguida, «se enxergou o pauê trapacento malhado de vitórias-régias escondendo os puraquês e os pitiús e pra diante do bebedouro da anta se viu o roçado velho agora uma tigüera e a maloca velha agora uma tapera. Abicaram e entraram na tapera».

Los tres hermanos vuelven sintiéndose «marupiaras», triunfadores, victoriosos por la recuperación de la muiraquitã, pero encuentran apenas las ruinas de un mundo que desapareció. Son infructíferas las tentativas para recuperar lo cotidiano ya vivido. Todo lo que sucede después son infortunios: la desaparición de los hermanos, la soledad del héroe, acompañado solamente por la aruaí y, el golpe final, en un día de mucho calor, en el segundo episodio del baño en la laguna, al son del canto de la Uíara, la «cunhã lindíssima», habitante de las aguas. El río significó travesía, el mar significó un momento de pausa en esa travesía, pero es en la laguna que el héroe encuentra su fin. Un fin transitorio, pues siendo posibles todas las metamorfosis, Macunaíma se transforma en el «brilho inútil» de la Osa Mayor.

Por lo tanto, las aguas claras de la laguna contienen a Uíara que elimina al héroe. En ese punto, vale retomar otros aspectos de la clasificación de Bachelard, considerando el agua sombría, «l'eau qui va absorber toute souffrance» (Bachelard 1942: 59). Siendo agua de laguna, también es agua densa y permite una analogía con lo que el filósofo francés afirma, en el caso de un estudio sobre Allan Poe:

La rêverie commence parfois devant l'eau limpide, toute entière em reflets immenses, bruissant d'une musique cristalline. Elle finit au sein d'une eau triste et sombre, au sein d'une eau qui transmet d'étranges et de funèbres murmures. La rêverie près de l'eau, em retrouvant ses morts, meurt, elle aussi, comme un univers submergé. (Bachelard 1942: 59)

En la mejor tradición antropofágica, la película adquiere, en las aguas de la laguna, otra connotación. El verde intenso, representativo de los símbolos patrios, acompañado de un fondo musical que enaltece a los «heróis da pátria», se tiñe de un rojo

igualmente intenso en el que el héroe se sumerge inexorablemente. Es forzoso reconocer allí implícitas las metáforas de la cultura brasileña «assassinada» en los calabozos de la dictadura, principalmente porque la película se estrenó en el fatídico año del AI-5 y de tantas violencias. El libro y la película tuvieron éxito, cada uno a su modo, en la preservación de un extraordinario ímpetu creativo, que aseguró a ambos un papel esencial en la renovación del lenguaje artístico nacional.

BIBLIOGRAFÍA

ANDRADE, Mário de

1985 *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte: Itatiaia.

BACHELARD, Gaston

1992 *L'eau et les Rêves*. París: José Corti.

BILEN, Max

1998 «Comportamento mítico-poético». En BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Río de Janeiro: José Olympio.

CASCUDO, Luís da Câmara

1979 *Mitos brasileiros*. Río de Janeiro: MEC-Funarte.

1999 *Contos tradicionais do Brasil*. Río de Janeiro: Ediouro.

DABEZIES, André

1998 «Mitos primitivos a mitos literários». En BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Río de Janeiro: José Olympio.

JOHNSON, Randal

1982 *Literatura e cinema. Macunaíma: do modernismo na literatura do cinema novo*. São Paulo: T. A. Queiroz.

LOPES, Telê Porto Ancona

1974 *Macunaíma, a margem e o texto*. São Paulo: Hucitec/Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo.

1996 *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec.

MELIETÍNSKI, Eleazar

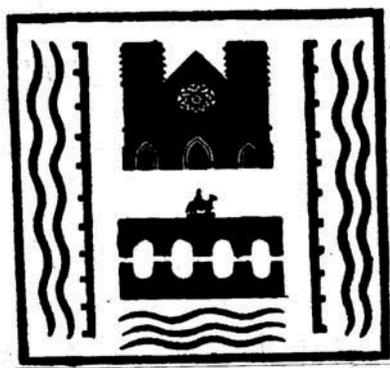
1998 *Os arquétipos literários*. São Paulo: Ateliê.

MELLO E SOUZA, Gilda

1979 *O tupi e o alaiúde. Uma interpretação de Macunaíma.* São Paulo: Duas Cidades.

PROENÇA, M. Cavalcanti

1974 *Roteiro de Macunaíma.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.



Vicente do Rego Monteiro: de la palabra a la imagen

Maria Luiza Guarnieri Atik

Con el advenimiento de las vanguardias europeas, las relaciones entre las artes plásticas y la literatura se hicieron más estrechas. Poetas y pintores compartieron un ideal común de renovación estética: los primeros, al asimilar las técnicas pictóricas, y los segundos, al asumir incontinentes las ideas filosóficas y poéticas transmitidas por artículos, ensayos y manifiestos.

Las afinidades entre pintura y literatura asumen formas variadas a lo largo de la producción de las vanguardias, ya que desarrollan desde temas similares hasta la absorción de técnicas y motivos formales.

Pintores y poetas cubistas y surrealistas manifiestan, frecuentemente, un gusto semejante por asociaciones de objetos heteróclitos, de imágenes insólitas u oníricas, al mismo tiempo en que buscan soluciones formales equivalentes, empleando los mismos recursos técnicos: tipografía, montaje, *collage* y otros.

Según Mijail Bajtin, el lenguaje literario puede ser considerado como un diálogo de lenguajes que se conocen unos a los otros y se comprenden entre sí. Ese diálogo entre las artes, en sus diversas manifestaciones, que contemplan las relaciones entre literatura y pintura puede ser aprehendido en la obra plástica y poética de Vicente do Rego Monteiro.

Sin embargo, en nuestro análisis, privilegiaremos algunos lienzos y poemas de Rego Monteiro con el objetivo de examinar como su atracción por lo primitivo constituye un

¹ Este texto es un resumen, con algunas alteraciones, de la obra *Vicente do Rego Monteiro: un brasileiro de Francia* de la autora de este artículo. La traducción de las citas es nuestra.

recurso innovador y en qué medida su experiencia plástica toma una forma poética concreta y se inserta en dos contextos diferentes: el francés y el brasileño.

Influencias iniciales

Las nuevas tendencias artísticas literarias que surgieron en el inicio del siglo xx, desde del Futurismo hasta el Surrealismo, valoran, tanto en sus manifiestos como en sus producciones plásticas y literarias, la espontaneidad, la simplicidad formal y expresiva.

La civilización europea refinada, que vivencia terribles conflictos imperialistas recíprocos, pone en duda el racionalismo occidental y va a buscar en las imágenes y en los rituales de las culturas no europeas otras fuentes de inspiración, que provocan una transformación en los procesos de mimesis artística y literaria.

Así, los «modernistas» europeos recurren al arte negro africano, y a las civilizaciones primitivas. Sin embargo, no es más el mito del «buen salvaje» de Rousseau que se quiere poner en práctica como un medio para modificar una sociedad en conflicto y decadente, sino el «convertirse salvaje» como una salida posible para la evasión de una sociedad irremediabilmente perdida. Salida radical y diferente de la evasión romántica.

Como nos muestra Mario de Micheli (cf. 1991: 39-58), tenemos en las artes europeas el surgimiento de una «poética de evasión», donde el tema de «buen salvaje» deja de ser un *mito convergente*, capaz de transformarse en una realidad social, para convertirse en un *mito divergente* que permite encontrar fuera de esa realidad otra sociedad todavía no contaminada, inocente.

Podemos decir que, entre los artistas europeos, esa evasión es relevante en la obra de Gauguin, que busca principalmente, fuera de las fronteras geográficas y culturales del mundo europeo (en la Polinesia) aquel estado de pureza natural, en que sentimientos y emociones se manifiestan de forma espontánea. Al partir para las islas de Oceanía, «Gauguin pretende libertarse de aquella lepra invisible que son los prejuicios de una moral de conveniencia» (Micheli 1991: 43). Ese paraíso terrestre, anterior al pecado original, que creía haber encontrado, realmente no existía, y se convirtió en un infierno. Todavía,

lo que queda claro y fuera de discusión es su obstinada tentativa de superar en la vida y en el arte la alienación del hombre de la forma como este viniera verificándose ya en la involución de la sociedad ahora libre de sus premisas revolucionarias. La experiencia de Gauguin será la experiencia de muchos otros artistas que buscaban confusamente una manera de vencer el desarrollo del empobrecimiento de los valores humanos, de los propios valores espirituales, para salvaguardar su integridad amenazada por una dilacerante realidad. (Micheli 1991: 44-45)

Muchos son los pintores y escritores de la vanguardia europea que emprendieron esa fuga de la civilización en busca del mundo primitivo. Kandinsky parte para el Norte de África; Segall, para el Brasil; Klee, para Túnez; Éluard, para Tahití. Si para los artistas europeos las culturas primitivas se encuentran a millares de kilómetros de su espacio geográfico, en Brasil, como bien observa Antonio Candido, en su tesis sobre la congenialidad del Modernismo Brasileño, ellas «se mezclan a la vida cotidiana o son reminiscencias todavía vivas de un pasado reciente. Las terribles osadías de un Picasso, un Brancusi, un Max Jacob, un Tristan Tzara eran, en el fondo, más coherentes con nuestra herencia cultural que con la de ellos» (Candido 1976: 121).

El contacto próximo de nuestros modernistas con las culturas primitivas amerindias y africanas permitió que la asimilación de los procesos de vanguardia artística ocurrieran con más naturalidad acá que en Europa y que plasmase, entre nosotros, «un tipo al mismo tiempo local y universal de expresión, la influencia europea por un “mergulho no detalhe brasileiro”» (Candido 1976: 121).

Es también por medio de un «mergulho no detalhe brasileiro» que los mitos del salvaje y de lo primitivo se incorporan a la obra plástica de Rego Monteiro, diferenciándola desde del inicio, de las tendencias vanguardistas europeas. Walter Zanini, analizando sus pinturas y acuarelas de la década de 1920, resalta:

Rego Monteiro elabora el temario indígena con la calidad gráfica hierática que se afirmará como el grande trazo identificador de su personalidad. Toda esa iconografía mítica de dioses de la floresta, eventos legendarios todavía de actos cotidianos, desarrollado no menos que en la ilustración de libros y revistas, es evidentemente tributaria de las fuentes culturales que asimilaron en su adolescencia en París cuyo el supremo instigador es casi siempre Gauguin. (1971: 8)

Para Monteiro rescatar el arte de nuestros indios, por el trazo puro o por el trazo asociado a los colores significaba «asimilar y adaptar los muchos ensañamientos traídos del Viejo Mundo las inducciones de realidad autóctona. Significaba plasmarse un lenguaje propio “na energia áspera das concepções figurais, no exotismo ornativo de origem marajoara e na veemência das situações ambientais”» (Zanini 1971: 8). (Figura 1).

El primitivo aprehendido como un recurso innovador al nivel formal por las vanguardias europeas, al mismo tiempo en que expresa una temática de carácter nacionalista está siempre volcado a un plano mayor: el universal. En el inicio de su carrera, Monteiro estaba preocupado en fijar nuestro pasado histórico, creando por medio de sus ilustraciones una saga del hombre primitivo en Brasil. Sin asumir el papel del antropólogo, en sus estudios sobre la cultura amazónica, Monteiro recoge las narrativas míticas en la divulgación

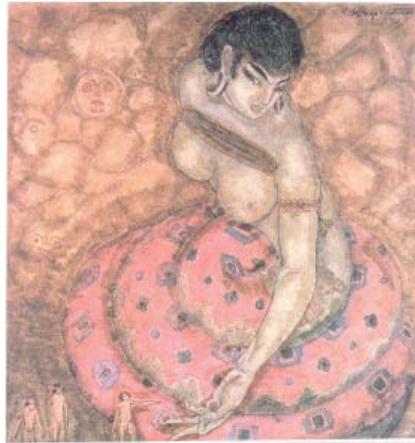


Figura 1. *Culebra Grande manda para su hija «a noz» de Tucumã*
(Acuarela y nanquín sobre papel, 23 x 20,5. Río de Janeiro, 1921)

literaria, y busca acercarse de forma más directa a la cultura indígena en sus visitas a los museos europeos y, en particular, al Museo Nacional de Río de Janeiro. Esa incursión al «pasado» le permite establecer un eslabón entre el arte indígena brasileño y los principios formales propuestos por las vanguardias europeas.

Incursión semejante aparece en Mário de Andrade en sus investigaciones sobre nuestras raíces culturales. Mitos indígenas, africanos y «sertanejos» son incorporados a su obra literaria, directamente en *Macunaíma* y alusivamente en cuentos de *Belazarte*, *Cuentos Nuevos* y las crónicas de *Os Filhos da Candinha*. El revivir de esos mitos, y su registro moderno, le permitió crear un gran mosaico de nuestra realidad histórico-geográfico-social.

Para el crítico francés Maurice Raynal, sin embargo, el trazo primitivo presente en la obra plástica de Monteiro es totalmente innovador. Según él,

en vez de dedicarse simplemente a la caligrafía académica, Rego Monteiro rechazó esa tradición latina que ahoga generalmente a los artistas de su país para resucitar la influencia de la tradición indígena que debería ser la primera en inquietar y en inspirar a todo artista Brasileño.

Fue de esa forma que Monteiro, rechazando a los pastiches de las frías complicaciones académicas, buscó reformar su sensibilidad en las fuentes del arte indígena. (1971: s. p.)

Tales fuentes son preservadas en obras posteriores, aun cuando hay un alejamiento de la temática indígena. El llamado a lo primitivo es evidente en el proceso de la composición del lienzo, por la transposición de los elementos característicos del arte «marajoara»: geometrización y concisión formales, simetría, predominancia casi exclusiva de las líneas, contraste entre la línea y el fondo.

Muchos de los elementos presentes en las «igaçabas» (potes de barro o urnas funerarias) fueron también asimilados por Rego Monteiro y se manifiestan de formas diferentes a lo largo de su trayectoria plástica. Las estilizaciones de trazos fisonómicos de sus figuras, por ejemplo, mantienen características semejantes a las de las cerámicas antropomórficas encontradas en Isla de Marajó o en la región del río Maracá, en Amapá, en las cuales nariz, ojos y boca son incorporados tan solo por trazos o por estilización en T, representando ojos y arcos superciliares.

Algunas de sus ilustraciones «valoran una cerámica muy particular, la ‘tanga’ —especialmente usada por las mujeres “marajoaras” en las fiestas míticas y funerarias realizadas en los “tesos”» (Ajzenberg 1984: 43-47). Esas piezas y rituales son decorados geométricamente con elementos variados sobre un fondo blanco o carmesí. Son frecuentes,



Figura 2. *Maternidad Indígena*
(Aceite sobre lienzo, 250 x 104. París, 1924)

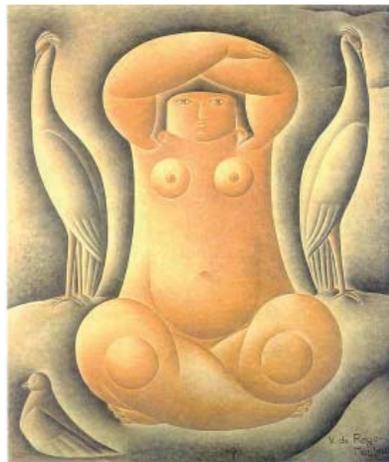


Figura 3. *La mujer sentada*
(Aceite sobre lienzo, 160x140. Vittel, 1924)

todavía, «las asociaciones entre sus formas (Figuras 2 y 3) y las “estatuillas marajoaras” que recuerdan las “grandes madres” de la Prehistoria y que tienen como parientes los “licocós”, las “bonecas carajás» (Ajzenberg 1984: 43).

A cada momento de investigación, de realización plástica, Monteiro busca incorporar los elementos absorbidos, reestructurándolos en nuevas configuraciones. Consecuentemente, sus imágenes ganan mayor flexibilidad temporal y acaban por abarcar desde la vida tribal hasta el cotidiano contemporáneo de París. Sus arreglos con simetrías elementales e interpoladas, fuertemente impregnadas por los padrones decorativos del arte indígena, rompen con la jerarquía entre las artes, buscando, de cierta forma, «rescatar una dignidad de la cual la máquina y la disciplina industrial despojaron el hombre moderno» (Sevcenko 1992: 287).

El diálogo entre la vida salvaje y el cotidiano parisiense rompen el espacio del lienzo y gana nuevos contornos en el reino de las palabras. Surge, entonces, el poeta indigenista, que se lanza en el mercado editorial francés a lo largo de la década de 1920.

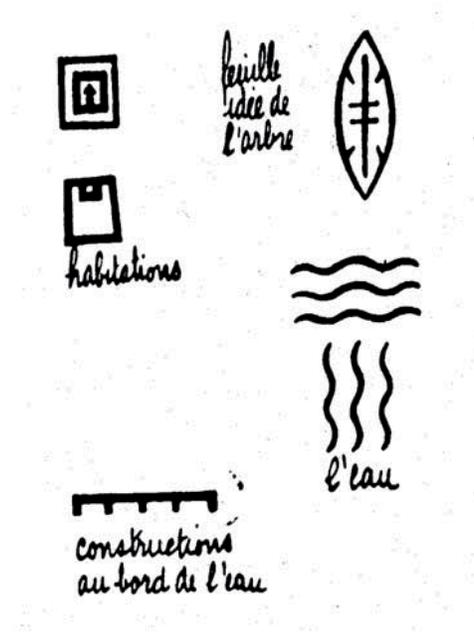
Quelques Visages de Paris

En 1925, Rego Monteiro publica *Quelques Visages de Paris*. En la introducción de la obra, encontramos el siguiente mensaje del autor:

Un día un jefe indígena deja la floresta virgen y llega incógnito a Paris. Después de algunos días, atónito, delante de tantas grandezas, retorna a su «oca» (casa).
En un de mis viajes al interior de Amazonía, tuve la felicidad de conocerlo.
Él me confió sus impresiones sobre Paris y al mismo tiempo me dio algunos «croquis» hechos *in loco* los cuales reuní bajo el título: *Algunas imágenes de Paris*.
(Monteiro 1925: 2)

Para facilitar la lectura de sus dibujos hechos por ese jefe salvaje, Rego Monteiro nos da algunas explicaciones relativas a los símbolos utilizados en esa colección compuesta por diez poemas, acompañados, respectivamente, por «croquis» de proporciones semejantes (10,5 x 11,5).

Desde el punto de vista literario, podemos percibir, por la nota introductoria, que esa colección se ubica, de cierta forma, dentro de un esquema semejante al de los romances epistolares o al de las narrativas de viajes en boga en el siglo XVIII. Así, como los persas Usbek y Rica de *Lettres Persanes* (1721), de Montesquieu, o como «L'Ingénu», creado por Voltaire (1766), ese salvaje de América del Sur también buscaba traducir sus impresiones de viaje, observando y criticando una cultura que para él era totalmente desconocida.



Entre tanto, en el prefacio de esa compilación, Fernand Divoire cuestiona si «ese hombre de la floresta virgen, que Rego Monteiro encontró en medio de los árboles, de grandes flores y serpientes», no es el propio poeta. Y continúa:

Rego Monteiro es, como todos los grandes revolucionarios del arte, un hombre de tradición y de estilo. Mas su tradición no es la nuestra, tampoco aquella de las penínsulas mediterráneas.

¡Felizmente! No se debe limitar demasiado el mundo.

En cuanto a mí me quedo muy contento al ver un pintor moderno que nos impone la tradición de los viejos Indios del Sur. Nosotros lo amaremos como amamos los estilos de Rouges de Yucatan y Thèbes.

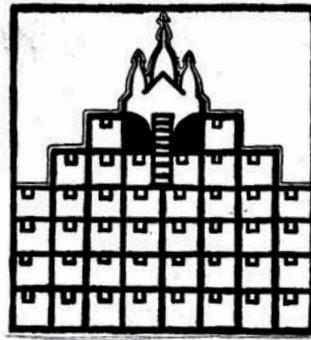
¿Algunas «Imágenes de Paris»? Sí, y que traen consigo un nuevo mundo. (1925:1)

La lectura hecha por Fernand Divoire de *Quelques Visages de Paris* apunta para los dos polos convergentes sobre los cuales la obra se estructura: por el primitivismo, Monteiro valora los trazos culturales de nuestros indios, e impone una tradición hasta entonces desconocida; por la falsa ingenuidad de la mirada del salvaje sugiere imágenes de otra

realidad parisiense, que siguen latentes, pero ocultas, en la lectura repetitiva de sus espacios y monumentos.

Ese jefe indígena, sin embargo, hace sus anotaciones líricas posicionándose de una forma distinta de la del «piéton» de París; su ángulo de visión parece ser el de alguien que encuentra el plano más elevado en relación al paisaje observado, cuyas imágenes son registradas *topográficamente*. Utilizando dos códigos diferentes, celebra en versos e imágenes lo que París tiene de más turístico y referencial: museos, plazas, puentes e iglesias.

Veamos, pues, como ese jefe indígena, delante de las iglesias Sacré-Coeur y Notre-Dame, filtra sus sensaciones e impresiones, y las transforma en poemas visuales:



SACRÉ-COEUR
une église toute
blanche; sur le
haut d'une
colline,
je crois qu'elle
est venue se poser
là toute seule.

SACRÉ-COEUR
uma igreja toda
branca; no
alto de uma
colina,
eu creio que ela
pousou
ali sozinha.

(Monteiro 1925 :14-15)



NOTRE DAME	NOTRE DAME
les vieux disent:	os velhos dizem:
devant cette église	diante desta igreja
une belle fille	uma bela moça
dansait.	dançava.

(Monteiro 1925: 6-7)

La yuxtaposición de los planes, representando las habitaciones y la forma piramidal, refuerzan la imagen de la localización de la iglesia Sacré-Coeur en un punto más alto de una colina (Montmartre). El poema, a su vez, traduce literalmente el dibujo, dando énfasis a la coloración blanca de la construcción arquitectónica.

El poeta adopta otro procedimiento en relación a la catedral Notre-Dame. En el poema, no hay cualquier referencia al aspecto externo del edificio o a su localización. Las referencias están contenidas en el propio «croquis». La noción de isla se nos transmite por los símbolos que representan agua y por el dibujo del puente, con su imagen reflejada.

Si en el primer poema, el salvaje es incapaz de comprender la técnica de construcción del hombre civilizado («je crois qu'elle est venue se poser là toute seule»), en el segundo, tenemos un cambio radical de enfoque. La alusión a la catedral es indirecta, pues implica una referencia culta. La «belle fille» que bailaba delante de la iglesia sería la seductora gitana Esmeralda, personaje creado por Victor Hugo, en su obra *Notre-Dame de Paris* (1831).

Por otra parte, las formas frontales y planas, que caracterizan las pinturas bizantinas, son transpuestas para los «croquis», en la representación de los estilos arquitectónicos distintos: el romano-bizantino de la iglesia Sacré-Coeur y el gótico de la catedral de Notre-Dame.

En los dos «croquis», hay una predominancia de elementos simétricos relacionados tanto a las fachadas, a las construcciones urbanas como al propio paisaje. El movimiento ascendente de las torres de la catedral parisiense es acentuado, principalmente, por la distribución simétrica de las líneas verticales que representan el agua.

Para los constructores góticos y románicos, sin embargo, la simetría no constituía un principio absoluto, y «la abandonaban de buen grado cuando las circunstancias lo exigían» (Upjohn et ál. 1975: 205). La fachada de la catedral de París, por ejemplo, es simétrica en sus líneas generales, mas «en el conjunto de edificio aparecen más de veinte elementos asimétricos» (Upjohn et ál. 1975: 206).

Para el salvaje, sin embargo, la totalidad de los elementos es mucho más significativa que los detalles, pues es por la totalidad que él distingue el movimiento vertical de la catedral gótica de la masa arquitectónica cerrada sobre sí misma, propia de la edificación romano-bizantina. La primera referencia crítica a la obra de Rego Monteiro aparece en las páginas de *Revue de l'Amérique Latine*, en 1925, firmada por el ensayista y crítico brasileño Sérgio Milliet (1925: 356), que afirma:

Esa idea de mostrar algunos paisajes parisienses es común en la literatura. Mas la creación del dibujo es tan divertida y tan perfecta que oblitera lo que hay de literatura en la composición. Yo admiro sobre todo en Rego Monteiro su sabia composición, su dibujo extremadamente seguro y colorido voluntariamente pobre. *Algunas imágenes de París* merecen ser presentadas entre los mejores libros de lujo. (1925: 356)

Si para el crítico brasileño es evidente que Monteiro es un pintor que migró para la poesía y que, en la transposición del plan pictórico para el poético, el trazo creativo del primero se sobrepone, constatamos que en Brasil, solamente en 1941, el pintor apunta como poeta en el escenario nacional, cuando publica sus *Poemas de Bolso*. En esa época, su primera obra publicada en París sería recordada por algunos críticos que se interesaban o participaban de las actividades literarias propuestas por él durante el periodo en que vivió en Pernambuco.

Nilo Pereira (cf. 1941: 5), por ejemplo, comenta que Rego Monteiro, en la década de 1940, hubiera vuelto a ser el poeta que apareció en Francia, con *Quelques Visages de Paris*, cuando el poeta y el pintor estaban unidos de tal forma que representaban una «personalidad única y esencial», que se manifestaba al crear la pintura poética, la pintura con «subtítulo». Viviendo en París, era natural que Monteiro asimilara las tendencias del inicio del siglo cuando las relaciones entre las artes plásticas y la literatura se hicieran más estrechas.

Como podemos constatar, las relaciones entre pintura y literatura asumen formas variadas a lo largo de la producción de las vanguardias históricas. Soupault (en *Ode a Chagall*) y René Char (en *Six Patiences pour Joan Miró*), por ejemplo, transforman el trabajo de los pintores en la propia materia de la composición poética. Ya Aragon, en *Aurélien*, se inspira en el pintor «dadaísta Picabia» para crear el personaje Zamora.

Muchas obras recurren a temas similares: los saltimbanquis están presentes en la obra de Picasso (*Famille de bateleurs*), en los poemas de Apollinaire (*Saltimbanques*) y de Max Jacob (*La Saltimbanque en wagon de 3.º classe*); el modernismo urbano y técnico, a su vez, inspira las obras de Robert Delaunay (*Tour Eiffel dite la tour rouge*), de Blaise Cendrars (*Dix-neuf poèmes élastiques, Les pâques à New York*), de Marc Chagall (*La grande roue*) y de otros artistas.

En esa época, las *plaquettes* de la poesía eran, frecuentemente, acompañadas por frontispicios, aguas fuertes, gravados y dibujos, lo cual llevaba a los escritores a que recurrieran, muchas veces, a la ayuda de un pintor. Apollinaire, por ejemplo, recurre a Raoul Dufy para ilustrar los poemas de *Le bestiaire*. Blaise Cendrars y Sonia Delaunay unen sus esfuerzos en la composición de *La prose du transsibérien*.

Atento a los trabajos y descubrimientos de sus contemporáneos, Rego Monteiro crea también dibujos para ilustrar sus poemas, pero el análisis de la obra en cuestión nos permite percibir que el poeta rompe de cierta forma con las fronteras de las tendencias dominantes, una vez que el trabajo plástico del texto poético nace de la fusión de la mentalidad prelógica del primitivo con la mentalidad lógica del hombre civilizado.

En el comentario que Michel Simon hace de *Quelques Visages de Paris*, es evidente esa fusión, cuando afirma:

En la realidad, ese jefe salvaje es terriblemente civilizado y sus dibujos espirituales, de un grafismo que recuerda las célebres cerámicas de la Isla de «Marajó», y las leyendas que les acompañan son mucho más destinadas a los habitantes de la ciudad que aquellos de las florestas de Amazonia. (1944: iv)

Para Rego Monteiro, la poesía no es una forma de anular los significados de la realidad, sino de intentar comprenderlos mediante el mirar ingenuo del salvaje, que cuestiona actitudes del hombre civilizado y el uso que este hace de viviendas, monumentos o espacios, como el de un «Jardín de Plantas»:



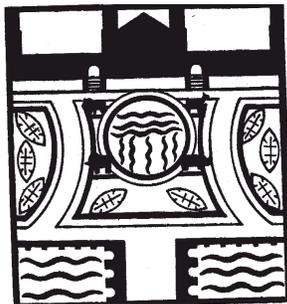
est-ce que jadis les plantes
ont poussé, on ne pourra
jamais le dire.
peut-être ces pauvres bêtes
les ont mangées.
je me demande comment
elles sont venues se nicher là.
est-ce l'arche de Noë où les
animaux vivaient en bonne
compagnie; une chose me
chiffonne l'esprit!
pourquoi a-t-on mis des
grilles entre eux.

talvez outrora as plantas
tenham crescido, não poderíamos
jamais afirmar.
talvez estas pobres bestas
as tenham comido.
eu me pergunto como
elas vieram se aninhar aí.
seria a arcade Noé, onde os
animais viviam em
harmonia; uma coisa
aborrece o espírito!
porque colocaram
grades entre eles.

(Monteiro 1925: 20)

Ese supuesto jefe salvaje recurre, muchas veces, al Antiguo Testamento para intentar explicar la realidad observada; sin embargo, si, por un lado, nos espanta su conocimiento de la cultura del hombre blanco, por otro, observamos explícitamente una cierta dosis de ironía en sus referencias al texto bíblico. Tal vez su objetivo sea el de aguzar la sensibilidad del lector culto, llevándole a ver el mundo críticamente.

Algunas imágenes parisienses, que sorprenden o chocan en un primer momento la mirada del primitivo, nos remiten inmediatamente a su cultura, a sus costumbres, y a los de sus ancestros que, tomados como signos referenciales, sugieren una relación singular entre dos mundos tan lejanos, como podemos observarlos en los poemas abajo transcritos



TROCADERO

maison d'un grand guerrier
à juger par ses trophées,
il est très fort dans l'art
d'embaumer et empailler les
têtes et corps de ses ennemis
ce fut avec le plus grand
serrement de coeur, que je
vis mes ancêtres dans de
si drôles postures.

(Monteiro 1925 : 8)

TROCADERO

casa de um grande guerreiro
a julgar por seus troféus,
ele é muito bom na arte
de embalsamar e de empalhar
cabeças e corpos de seus inimigos
foi com o maior
aperto no coração, que eu
vi meus ancestrais em
posturas tão estranhas



ARC DE TRIOMPHE

on m'a dit qu'il avait été
fait pour le tombeau d'un
soldat inconnu.
cela me semble bien étrange:

peut-être a-t-on oublié
son nom, mais son oeuvre
a du être grande, puisque
chaque jour on vient lui
apporter des fleurs.

(Monteiro 1925 : 22-23)

ARCO DO TRIUNFO

disseram-me que ele foi
feito para o túmulo de um
soldado desconhecido
isso me parece muito
estranho :

talvez tenham esquecido
seu nome, mas sua obra
deve ter sido grande, pois
todos os dias
trazem-lhe flores.

Transponiendo para el «croquis» el aspecto externo del edificio central del Muséum National d'Histoire Naturelle, la mirada del salvaje se vuelve, entonces, hacia atrás para su interior. Y, enfatizando la habilidad del arte de embalsamar «d'un grand guerrier», traza un paralelo entre su cultura y la del hombre civilizado. Los cuerpos embalsamados tienen, para ambos, un mismo significado, o sea, el de la victoria sobre los enemigos. Sin embargo, esos trofeos de guerra son transformados por la mirada del salvaje en instrumentos de denuncia contra el colonizador y sus métodos de destrucción («ce fut avec le plus grand serrement de coeur, que je vis mes ancêtres dans de si drôles postures»).

Posicionándose en un plan más elevado, este jefe indígena registra topográficamente la Place de L'Étoile, en cuyo centro se destaca L'Arc de Triomphe, por su forma compacta, circunscrita en un círculo. Para representar el conjunto urbano, utiliza formas geométricas

idénticas, que obedecen a un padrón de distribución simétrico, próximo al del arte decorativo «marajoara».

Lo que le interesa, sin embargo, no es el espacio urbano propiamente dicho, sino las narrativas orales preservadas por la memoria de un pueblo «on m'a dit». En las sociedades primitivas, como las de nuestros indios, que no conocían la escritura, la palabra se impone como algo mágico, misterioso, que podría proteger o destruir a los hombres, a medida que fuera evocada en los cantos o fórmulas mágicas durante la realización de los rituales.

Paralelamente, la palabra tenía todavía un doble poder: el de ayudar al hombre a vencer las fuerzas que eran hostiles como la de la Naturaleza, la de los animales o la de los enemigos, y transmitirles a las generaciones futuras toda la suerte de experiencias vividas por los ancestrales de una determinada tribu.

De esta forma, estos poemas no tienen como finalidad juzgar acontecimientos o hechos, sino llamar la atención para los valores esenciales que están presentes en la sociedad del hombre primitivo que fueron olvidados o relegados a un segundo plano por el hombre civilizado, aunque sigan inscritos en sus monumentos.

El sonido y el ícono

Analizando los poemas de *Quelques Visages de Paris*, Lêdo Ivo resalta que existe en el poeta y en el pintor una obsesión por el vínculo entre el sonido y el signo de las palabras y el perfil de las cosas, «[...] fecundado por la lección tipográfica y espacial» (1994: 46) que aprendió con Mallarmé, o todavía, podríamos agregar, de otro poeta francés, Guillaume Apollinaire, el primero en intentar una explicación del poema espacial por la vía del ideograma.

En junio de 1914, en un artículo publicado en la revista *Les Soirées de Paris* «Devant l'idéogramme d'Apollinaire», con el seudónimo de Gabriel Arbouin, Apollinaire, refiriéndose en particular a su «Lettre-Océan», busca explicar el sentido de sus experimentos, al mismo tiempo en que propone el poema ideográfico, considerado por el poeta como sinónimo de una revolución literaria, pues el lazo que une sus «fragmentos no es más el de la lógica gramatical, sino el de la lógica ideográfica que llega a un orden de disposición espacial totalmente contraria a yuxtaposición discursiva» (Campos 1965: 19).

En el número siguiente de *Les Soirées de Paris*, enfatizando la importancia y «la grande nouveauté de ce dessin-poésie», Apollinaire subraya: «es necesario que nuestra inteligencia se acostumbre a comprender sintético *ideográficamente* en vez de analítico discursivamente» (ápuđ Parinaud 1994: 366).

Solamente en 1918, con la publicación de sus *Calligrammes*, Apollinaire se libera de la tiranía estrófica, ofreciendo los mejores ejemplos de poemas ideográficos. Apollinaire,

sin embargo, reduce el ideograma poético a mera representación figurativa del tema, es decir, las palabras mantienen una relación fisonómica con el objeto por ellas representado. Si el poema tiene como tema la lluvia («Il Pleut») las palabras están dispuestas en líneas oblicuas. Otras veces aparecen con posiciones en forma de fuente, corazón, corona, espejos, relojes, o en la forma de una corbata.

Delante de tales composiciones poéticas, al preguntarse cual sería «el valor sugestivo de una relación fisonómica entre las palabras y el objeto por ellas representado», Augusto de Campos destaca el equívoco de Apollinaire, alegando que «la estructura es evidentemente impuesta al poema, exterior a las palabras, que toman la forma del recipiente, mas no son alteradas por él» (1965: 20).

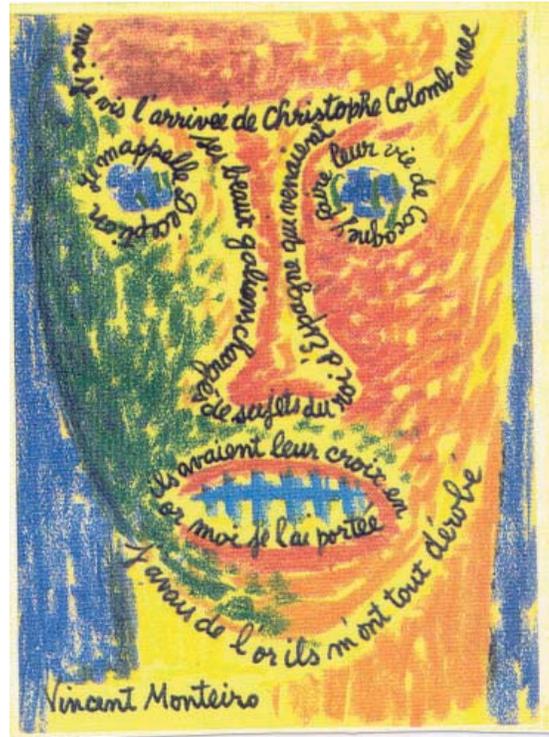
Siguiendo los pasos de Apollinaire, Rego Monteiro crea también sus *calligrammes*, cuyos versos son impresos sobre el dibujo.

Aunque Monteiro libere los versos de la tiranía estrófica e intente una nueva forma poemática, capaz de expresar las tendencias del «espíritu nuevo» que caracteriza ese periodo, sus *calligrammes* no tiene el mismo poder de síntesis de sus «imágenes parisienses». Existe, sin embargo, una denuncia contra la política predatoria del colonizador. En cuanto a la imposición cultural, esta se refleja en dos niveles concomitantes: en el de la acusación implícita al proceso de catequización «ils avaient leur croix en or moi je l'ai porté» y en el de la imagen de la máscara indígena, transfigurada por la escritura del hombre blanco.

Por otro lado, solamente con Ezra Pound se inicia definitivamente la teoría del ideograma aplicado a la poesía. Estableciendo como base los estudios hechos por el sinólogo Ernest Fenollosa sobre las relaciones de esencia entre ideograma y poesía, Pound constata que el principio *ideogramático* es un medio de transmisión y registro del pensamiento, o mejor, un proceso mental que permite la organización poemática y se configura en consonancia con el proceso comunicativo directo, económico y objetivo, que caracteriza el espíritu contemporáneo.

El ideograma acerca el lenguaje a las cosas, una vez que busca representarlas concretamente, en una determinada posición, relación o situación, pero sin dejar que se pierda la dinámica a ellas inherentes. El proceso de composición del ideograma, resalta Fenollosa, «dos cosas que se agregan no producen una tercera, mas sugieren una relación fundamental entre ambas» (1977: 124). Eso nos lleva a percibir que un ideograma aislado puede constituirse en un verdadero poema, pues la yuxtaposición de los elementos que lo componen nos deja entrever significados subyacentes.

Esa lógica poética presente en la esencia del ideograma es desarrollada en la más lacónica forma de la poesía japonesa, el «haiku», que pone en jaque la lógica tradicional,



«Visage», Calligramme, Crayon n.º 1

moi je vis l'arrivée de Christophe
Colomb avec ses beaux galions
chargés de sujets du roi d'Espagne
qui venaient y faire leur vie de
cocagne
je m'appelle Déception
ils avaient leur croix en or
moi je l'ai portée
j'avais de l'or
ils m'ont tout dérobé

eu via a chegada de Cristovão
Colombo com sues belos galeões
carregados de súditos do rei da Espanha
que aqui chegavam para usufruir
da terra maravilhosa
eu me chamo Decepção
eles tinham sua cruz de ouro
eu a carreguei
eu tinha o ouro
eles me furtaram

(Trascripción del texto inscrito en el caligrama «Visage», de Monteiro, 1925).

el silogismo como principio ordenador de la poesía, pues, al transponerse el principio ideogramático para la esfera literaria, se determina una nueva lógica poética que, actuando inversamente a la lógica tradicional, acerca el arte y la poesía para lo concreto, una vez que opera en una dimensión espacio temporal semejante a las relaciones funcionales que se establecen entre las cosas.

Mallarmé, entreabriendo las puertas de una nueva realidad poética, utiliza una tipografía funcional y espacial, en su obra *Un coup de dés*, para liberar el pensamiento de la prisión formal sintáctica silogística, y crea imágenes gráficas del naufragio y de la constelación, que insinúan sutilmente, con la misma naturalidad con la que se configura el ideograma chino. Rego Monteiro, a su vez, absorbe las lecciones estructurales presentes en la obra de Mallarmé y en el arte primitivo y anticipa, de cierta forma, una composición poética que será propuesta posteriormente, en las décadas de 1950 y 1960, por nuestros poetas concretistas.

Analizando el proceso de composición compositivo de *Quelques visages de Paris*, Lêdo Ivo resalta que Rego Monteiro utiliza de dos «idiomas: el francés y el dibujo —la más civilizada y apurada de las lenguas planetarias y el lenguaje más bárbaro y primitivo, estilizado y convertido en verdaderos (o falsos) ideogramas» (1994: 45). La veracidad o no de los ideogramas es un hecho irrelevante; lo que importa es el juego que Rego Monteiro establece entre la poesía estructurada de acuerdo con la lógica tradicional y el ideograma aislado, que se constituye por sí solo un verdadero poema. Delante de la «Tour Eiffel», por ejemplo, su salvaje de la región amazónica utiliza la comparación para establecer eslabones lógicos entre el tiempo presente, que se construye a partir de la revolución industrial y de las guerras, y el pasado lejano, movido principalmente por las pasiones humanas:

une grande cheminée	uma grande chaminé
ou tour de combat:	ou torre de combate :
[...]	[...]
est-ce les débris de	são fragmentos da
la tour de Babel!	torre de Babel!

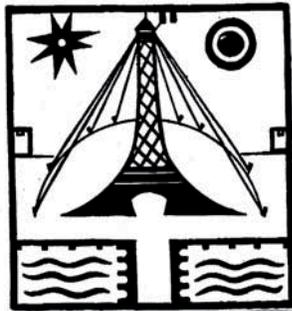
Sin embargo, esta estructura en hierro, capaz de abrigar y generar tantos significados distintos, es extremadamente frágil, tanto como la concepción del nativo,

de peur qu'elle ne	com medo de que ela
tombe on l'a attachée	tombe a fixaram

à terre de tous les	na terra de todos os
côtés par plusieurs	lados por meio de diversas
cordes bien tendues.	cordas bem esticadas

(Monteiro 1925 : 4)

Paralelamente al acto de lanzar palabras sobre el papel, el poeta utiliza el principio *ideogramático* para crear una estructura de contenido, de la cual emerge una imagen inesperada y singular de la «Tour Eiffel» (Monteiro 1925: 5):



Las formas simplificadas y estilizadas, distribuidas en el espacio delimitado por la moldura, se relacionan a partir de un juego entre la visión panorámica del paisaje observado y la frontalidad de los elementos que la componen. Esa sintaxis visual incorpora todavía, al objeto observado, elementos propios del mundo salvaje, transformando la torre, símbolo del desarrollo técnico, en una «oca» totalmente integrada a la naturaleza, representada por el agua, la estrella y el sol, que ocupan los cuatro cantos del «croquis».

El proceso creativo de Monteiro es, pues, el de la simultaneidad de imágenes, como si el mirar individualizado del «yo» en un rato se fragmentara en «eus-imagens», que se ofrecen sea como palabras, sea concretamente como formas visuales, cuyas relaciones ocurren en una dimensión espacio temporal semejante al proceso compositivo del ideograma chino.

La magia del desprendimiento primitivo cargado de poesía, que actúa como núcleo generador de estos conjuntos relacionales, es la que permite la intersección del mundo salvaje con el mundo del blanco, del civilizado, y provoca en la retina del lector una percepción momentánea nueva, inesperada, de un paisaje estañado y cristalizado por el tiempo y por la tradición. Si las palabras no alcanzan una dimensión gráfico visual,

semejante a la de dos poemas concretos, sus ideogramas las transforman, indirectamente, en imágenes, en signos icónicos.

Así, al proponer un arreglo nuevo a las imágenes y a los valores estratificados, por el bias experimental o por la especulación estética, Rego Monteiro elabora una visión eminentemente crítica tanto de la sociedad francesa como de la brasileña.

BIBLIOGRAFÍA

AJZENBERG, Elza Maria

1984 *Vicente do Rego Monteiro: um mergulho no passado*. Tesis para obtener el grado de Doctor. Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas. Universidad de São Paulo. São Paulo.

APOLLINAIRE, Guillaume

1918 *Calligrammes*. París: Gallimard.

CAMPOS, Augusto de

1965 «Pontos-Periferia-Poesia concreta». En *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Invenção.

CANDIDO, Antonio

1976 *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional.

DIVOIRE, Fernand

1925 Prefacio. En MONTEIRO, Vicente do Rego. *Quelques Visages de Paris*. París: Imprimerie Juan Dura.

FENOLLOSA, Ernest

1977 «Caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia». En *Ideograma: lógica, poesia e linguagem*. Organización y selección de Haroldo de Campos. São Paulo: Cultrix/Edusp.

Ivo, Lêdo

1994 «Vicente do Rego Monteiro». En *A república da desilusão*. Río de Janeiro: Topbooks.

MICHELI, Mario de

1991 *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes.

- MILLIET, Sérgio
1925 «La vie littéraire: les lettres brésiliennes, les livres brésiliens». *Revue de l'Amérique Latine*, año 4, tomo x, n.º 48, diciembre.
- MONTEIRO, Vicente do Rego
1925 *Quelques Visages de Paris*. París: Imprimerie Juan Dura.
- PARINAUD, André
1994 *Apollinaire (1880-1918). Biographie*. París: J. C. Lattès.
- PEREIRA, Nilo
1941 «Vicente do Rego Monteiro. Poeta». En *Renovação*, año III, n.º 2, marzo.
- RAYNAL, Maurice
1971 Introducción. Catálogo de la Exposición en la Galérie Fabre. París, 1925. En *Vicente do Rego Monteiro (1899-1970)*. Catálogo del Museo de Arte Contemporáneo. São Paulo: MAC.
- SEVCENKO, Nicolau
1992 *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SIMON, Michel
1944 Prefacio. En *Vicente do Rego Monteiro. 42 Reproduções em Fotogravura*. Recife: Secretaria do Interior de Pernambuco.
- UPJHON, Everard M. et ál.
1975 *História mundial da Arte*. Vol. 2. São Paulo: Difel.
- ZANINI, W.
1971 «Introduzindo Monteiro». En *Vicente do Rego Monteiro (1899-1970)*. Catálogo del Museo de Arte Contemporáneo de São Paulo. São Paulo: Museo de Arte Contemporáneo.



Entre lágrimas y besos.

La heroína y su metamorfosis del folletín a la televisión*

Pina Coco

La heroína-protagonista de los folletines del siglo XIX está definida por la dosis de sufrimiento que la acompaña durante su trayectoria hasta la llegada del triunfo final de la virtud y de la justicia. Esta situación no es sorprendente si pensamos en la triste suerte que aguarda a las mujeres en el siglo del que estamos hablando: a las hijas de una buena familia arruinada, el convento; a las ricas, el matrimonio (tratado por los padres para aumentar o, por lo menos, conservar la fortuna); a las pobres, el trabajo de mano de obra en condiciones miserables o la prostitución, y a las «originales», que tienen la veleidad de vivir aventuras, —y de las que Emma Bovary es la protectora— la muerte. Si a ello le añadimos que la novela-folletín, producto burgués por excelencia, es conservadora, incluso cuando denuncia injusticias sociales, se puede solo esperar una moral severa que castigue cualquier desvío. El ocio es el padre de todos los vicios, y el placer, en una sociedad ya capitalista, que no generará algún producto, es impensable.

Como bien afirma Charles Grivel, el sufrimiento, de por sí, no es suficiente (cf. 2003: 177-192). Debe ser injusto y espectacular, y obedecer, además, ese orden: cuanto más injusto, mayor será y con mayor intensidad hará llorar a las lectoras, destinatarias oficiales de la novela (los hombres, serios, no tienen tiempo para perder con tales frivolidades). De ahí procede el vasto cortejo de huérfanas entregadas a su triste suerte, niñas abandonadas en búsqueda del padre perdido, viudas arruinadas y obligadas a trabajos humillantes,

* Traducción del portugués de Biagio D'Angelo.

pues la función inicial de la narrativa de los infortunios es, como en el relato maravilloso, la expulsión del ámbito familiar. Obligadas a vivir en un mundo para el cual no fueron preparadas, las heroínas comienzan su calvario de sufrimientos, físicos y morales.

Las prostitutas y las «mujeres fatales», que no son necesariamente antagonistas de las víctimas protagonistas, sufrirán mucho más para expiar sus errores y alcanzar la purificación antes de la muerte, como, por ejemplo, Marguerite Gauthier.

Me interesa aquí, a través de una mirada que viene del mundo de la literatura, discutir el destino mediático del folletín. Con un siglo XIX que verá la República solamente en sus últimos años, los folletines franceses son inmediatamente traducidos en Brasil y leídos por la minoría capaz de poderlo hacer. Será solo a comienzos del siglo XX, gracias a la inmigración europea y el inicio del surgimiento de la clase obrera, que nos aproximaremos al panorama social francés del siglo XIX: los folletines continúan siendo publicados, ahora en revistas para señoras.

Es con la expansión de la radio, en la década de 40, que las heroínas sufrirán su primera transformación, adaptándose al nuevo soporte. El éxito es fulminante, con ansiosas oyentes que secaban manos y lágrimas en el delantal para acompañar las desventuras de la infeliz María Elena, alejada de su único hijo (bastardo y fruto de un amor aún más prohibido porque unía jóvenes de clases sociales opuestas): estamos hablando de la radionovela *El derecho de nacer*, del cubano Felix Caignet, que después de recorrer toda América Latina, llega finalmente a Brasil para transformarse en una verdadera manía nacional, durante largos meses.

Las heroínas continúan sufriendo y los personajes femeninos permanecen inmutables: la víctima inocente, la mala, las empleadas fieles (cuyo ícono es Mamá Dolores, que cría al bastardo Albertico Limonta como su propio hijo y, aunque conoce el secreto de su nacimiento, no lo revela). Para las oyentes más eruditas, la novela es publicada en fascículos en la mejor tradición folletinesca de la «biblioteca de los pobres». La radionovela, sin embargo, pasará luego a un nuevo soporte irresistible: la unión de la televisión y de la imagen.

Antes de la explosión mediática televisiva, el cine mudo explorará las series en episodios, cuyo modelo del género es representado por *Los peligros de Paulina*. Cada episodio terminaba, invariablemente, con una situación de peligro mortal: atada en los rieles de la estrada ferrada, la joven ve con terror, ya a pocos centímetros, el tren que se está aproximando. Sin embargo, lentamente las infelices heroínas cederán su propio lugar a los héroes que venían de las historietas como Batman, Flash Gordon, Superman.

Es con el advenimiento de la televisión, en la década de los años 50, que el folletín, transformado en telenovela, conseguirá una recepción nacional e internacional a veces sorprendente, llegando a países de cultura diametralmente opuesta a la de tradición

latinoamericana y acompañando el cotidiano de todo el continente. Siguiendo la ley imperiosa de la novela popular, ya no es la sorpresa que seduce a los telespectadores: resúmenes semanales de los episodios y toda una información paralela, mantenida por las revistas especializadas, fotografías de las mejores escenas, entrevista a actores y directores anuncian lo que continúa de las tramas. Y es que las lectoras de los folletines quieren algo nuevo, aparentemente, pero sin alteraciones estructurales. Cualquier novedad que se desvíe del melodrama será rechazada, y su destino serán las miniseries o ciertas producciones especiales más próximas del cine. La novela sigue la confección de los folletines: los primeros capítulos —cerca de 30— y su sinopsis pasarán a la escritura semanal, conducida por los verificadores de audiencia. La autoría es una cuestión compleja porque, como ya lo decía Alexander Dumas, representa, en general, el fruto de un grupo de trabajo —aunque la «cabeza» asegure el tono propio y la firma en los créditos del programa—.

Lo que se vuelve imperioso, entretanto, es la sed del *pathos* en una sociedad en la cual, al contrario de aquella del siglo XVII, demostrar públicamente los sentimientos no es de buena educación y donde la vida colectiva ha cedido definitivamente lugar al individualismo del *cocoon*, burbuja de autosuficiencia y supervivencia comandada por Internet. Liberadas de los preconceptos suscitados en su inicio (que, en realidad, concernían a la misma televisión), las novelas, productos técnicamente sofisticados, ya no se limitan a los estratos menos ilustrados, aunque sean pocos los estudios serios al respecto en los medios académicos.

Manoel Carlos, guionista de novelas de gran éxito, ha ocupado varias veces el así llamado «horario noble» de la televisión, el de las 21 horas. Con su última producción, *Páginas da vida*, el autor ha retornado a su tema favorito, la familia y sus conflictos. En principio, sus heroínas son representantes de los nuevos roles asumidos por las mujeres en este cambio de siglo, literalmente impensables años atrás. Su personaje principal, siempre una protagonista de nombre Helena, fue ya protagonizada, por ejemplo, en una novela precedente, *Laços de família*, por Vera Fischer, actriz salida recientemente de una serie infinita de escándalos en su vida personal y de una clínica de desintoxicación, pero manteniendo su *status* de diva y de fascinante mujer: un *pendant* real con la historia de la protagonista de la novela.

Esta Helena es una esteticista, que posee una clínica propia, sofisticada, y es materialmente independiente a sus cincuenta años que no aparenta. Madre soltera, ha criado sola a su hija, Camila, que ha estudiado en Londres, donde se apasiona por un estudiante japonés, con el que va a vivir a Tokio.

Como siempre en las novelas, para facilitar las escenas, varios personajes habitan en la misma calle o en el mismo edificio: Helena es vecina de la joven Capitú —también ella es madre soltera— que, para ayudar los padres, con los que vive, y para mantener a su

hijo y pagar sus estudios, ejerce, como dirían los folletines, la más antigua profesión del mundo... A pesar de que ni el trabajo ni el cliché de la joven honesta obligada a prostituirse para mantenerse son temas nuevos, es una aparente audacia y señal de modernidad que la coprotagonista sea una universitaria, de buena familia y con una vida doble que, obviamente, sus padres ignoran. Y como si no fuera suficiente, Capitú no tiene ninguna vergüenza y considera su trabajo como cualquier otro medio de subsistencia. Prostituta, ella, trabaja para una agencia como acompañante para altos ejecutivos, que pagan mil dólares por una noche con ella. Además, para ayudar a sus padres, comparte su cuarto con una amiga, que es su inquilina, también contratada por la misma agencia.

En la clínica de Helena trabaja Ivete, su mejor amiga, cuyo marido es impotente y se rehúsa, por miedo, a consultar un especialista. La situación se vuelve insoportable e Ivete discute abiertamente con Helena y los colegas sobre la abstinencia sexual a la que se ve obligada desde meses.

Según su mutación mediática, estas nuevas heroínas reflejan las transformaciones contemporáneas de la condición femenina: la mujer madura e independiente, feliz al lado de un amante de treinta años más joven; la universitaria «de familia», que se prostituye por mucho dinero sin sentir alguna culpa; la joven mujer que discute un tabú, como lo es la impotencia conyugal masculina y su necesidad de sexo.

Sin embargo, bajo este estrado de modernidad, el tratamiento que es dado a estos temas resulta ser exactamente el mismo que a las viudas e infelices huérfanas del siglo antepasado. En contraste con su aparente fuerza frente de la vida, todas estas heroínas se deshacen en lágrimas, sufren por amor y buscan un hombre que las defienda y las aconseje.

Las reacciones de estas nuevas «mujeres» son las más convencionales posibles: Helena renunciará a Edu, el amante más joven; Ivete intentará despertar el deseo del marido preparando cenas especiales, con champán y ropa íntima seductora, sin hablar del recurso de apelar a las curanderas del barrio.

Capitú constituye, de las tres, la mujer más polémica y su personaje, previsto para ser secundario, encontró un gran récord de popularidad: telespectadoras condolidas le aconsejaban mudar de vida; otras, indignadas, veían en ella un incentivo a la perdición, lo que el autor evita cuidadosamente: Capitú es políticamente correcta, se apasiona por un joven deficiente, adora y respeta a sus padres, es una madre ejemplar y comienza a ser agredida físicamente por sus clientes sádicos. Sus sufrimientos habían apenas comenzado; su destino, antes de la virtud reencontrada, es expiar las culpas para redimirse.

Las tres tienen cerca su propio verdadero amor, aunque no lo reconozcan de inmediato: Helena tiene a Miguel, su amigo librero, un viudo de su edad, con todas las virtudes, en alto grado, de un buen marido; Capitú tiene a Paulo, que se está recuperando

de un grave accidente de automóvil, sensible y comprensivo. En cuanto a Ivete, ella nunca pensó en traicionar al esposo que la adora.

Manoel Carlos logró nuevamente «movilizar» a telespectadores y medios de comunicación con otra producción televisiva, *Mujeres apasionadas*, que, como el título indica, focalizó a nuevas sufridas heroínas desde el estrado de la modernidad.

Esta vez, el personaje Helena es directora de una escuela para adolescentes ricos, se ha separado del marido y no necesita regresar con un antiguo amante que había abandonado para casarse. Como en la obra teatral del ruso Chejov, se trata de tres hermanas, una de las cuales, puesto de lado el problema de la impotencia, está afligida por un cáncer de mama, y repite, incluyendo al marido que la adora, a la infeliz Ivete, atormentada por problemas que, sabemos, serán suplantados. La tercera es la figura más problemática, un monstruo de celos, capaz de intentar matar a las mujeres que se aproximan de su marido. La prostituta honesta y de buen corazón, madre soltera y ejemplar, también ella llamada a interpretar un papel menor y devenido, pero muy popular gracias a la empatía de la actriz con el papel y con el público, muere alcanzada por una bala perdida. Lorena, mujer madura, dueña de la escuela donde trabaja Helena, también está enamorada de un joven de treinta años más joven que ella, el cual la deja por una chica todavía más joven; sin embargo, ella enfrenta con sabiduría la situación, pues, en el fondo, representa la versión femenina de un personaje clásico del melodrama, el anciano sabio. Lorena es sentimentalmente «reduplicada» por el personaje de Raquel, joven profesora de Educación Física, enamorada de un alumno adolescente, que la adora y es perseguida por un marido sádico (según la versión de los clientes de Capitú), que morirá como su joven amante, pues, a pesar de la modernidad, sería impensable que una profesora se case con un alumno adolescente. Para compensar el desenlace tradicional, Raquel anuncia su embarazo, que bendice la breve y prohibida unión.

En otras palabras, esta es la nueva novela, con el mismo sistema, y es verdad que todo el público haya olvidado la otra, pero ciertamente han reconocido las mismas emociones arcaicas que pueblan el imaginario y que la literatura popular explora sapientemente. Por detrás de temas que parecen atrevidos y de asuntos actuales, como el cáncer de mama y la violencia urbana, en la novela existe siempre el eterno drama de la identidad perdida: el hijo de Helena, que ella pensaba adoptivo, es en realidad fruto de una relación entre Teo, su ex marido, y Fernanda, la prostituta —que también dejó una hija, cuyo padre es un secreto para todos (menos para los ávidos telespectadores), o sea, el mismo Teo—. Los dos niños se adoran, sin saber que son hermanos, y el pequeño Lucas va al entierro de la madre de la amiga, ignorando que se trata de su propia madre: una escena digna de los niños perdidos y huérfanos que pueblan melodramas y folletines: todo irrigado de muchas y muchas lágrimas.

La más reciente novela de Manoel Carlos, *Páginas da vida* (2007) nos presenta otra Helena también madura, interpretada por Regina Duarte, una doctora, que adopta una niña con síndrome de Down —hija de la joven Nanda, versión de la joven emancipada, que queda embarazada de su enamorado, con el que vive en Amsterdam, donde ambos estudian—. Nanda, abandonada por el joven, regresa a Río de Janeiro para dar a luz dos gemelos, y muere. Claro está que es Helena que hace el parto. Marta, la madre de Nanda y la mala de la novela, no acepta a la nieta deficiente, forja una falsa muerte del bebé y la entrega para la adopción. Para acentuar el pretendido realismo de la trama, al final de cada capítulo, personas comunes dejan un testimonio sobre situaciones semejantes a las vividas por los personajes en el capítulo de la novela recién transmitido.

Pero un nuevo camino de lágrimas y sufrimientos aguarda a nuestras heroínas. Sin embargo, ¿no serán ellas una especie de metáfora de la propia telenovela brasileña? Moderna, con extrema competencia técnica, reflejo aparente de la realidad que nos acerca, pero, en el fondo, expresando los valores y la moral burguesa del siglo XIX: solo el verdadero amor salva, nada es obtenido sin duras penas, los malos terminan por ser castigados y los buenos, recompensados. Entre la realidad, acentuada por la fuerza de la imagen, y la ficción —su origen— la novela intenta equilibrarse.

Metáfora, finalmente, de la propia condición femenina, cuyas conquistas de vez en cuando se misturan con la culpa. Helenas, Capitúes, Ivetes asumen su propia condición de mujeres fuertes, pero suspiran por un destino más romántico, para poder, al lado del hombre amado, «acompañar» la novela de las ocho...

BIBLIOGRAFÍA

BROOKS, Meter

1995 *The Melodramatic Imagination*. New Haven/Londres: Yale University Press.

GRIVEL, Charles

2003 *Adorer détester. (En littérature populaire, et comment)*. En *L'Admiration*. Etudes recueillies par Delphine Denis et Francis Marcoin. Collection Manières de critiquer. Arras : Artois Presses Université, pp. 177-192.

MARTÍN-BARBERO, Jesús

2001 *Os exercícios do ver*. São Paulo: Senac.

OLINTO, Heidrun Krieger y Karl Erik SCHOLLHAMMER (orgs.)

2002 *Literatura e mídia*. São Paulo: Edições Loyola/ Editora PUC.

ORTIZ, Renato et ál.

1988 *Telenovela. História e produção*. São Paulo: Brasiliense.

SANTA, Angels (org.^a)

2003 *Douleurs, souffrances et peines: figures du héros populaires et médiatiques*. Lleida: L'Ull Crític.



Ilustración: el doble estatuto de la relación palabra e imagen

Maria José Palo

Estudios e investigaciones orientados a la relación de la palabra y la imagen, en su mayoría, han evidenciado la presencia de la distinción, como un único factor diferenciador representativo de su doble estatuto. A pesar de lecturas complejas e inventivas de los trabajos de ilustradores y artistas de la relación palabra e imagen, factores centralizados en la producción cultural del libro también han contribuido para la marginalización de la verdadera naturaleza de este compartir de reglas entre lo verbal y lo no verbal. Como resultantes, ha sido revelada una distorsión reiterada del doble reglado, en primer plano, debido a la imposición de métodos y procesos de verbalidad a la visualidad; en segundo plano, debido a la hegemonía dominante de la palabra sobre la imagen, determinándole contexto y significación. Podemos medir, en ese enfático dualismo, cuánto de logocentrismo verbal ha incidido en la representación de la imagen, sin una reflexión aclarativa de los equívocos derivados del controvertido tema del estatuto de la relación palabra e imagen en el texto ilustrado.

Entre tanto, sabemos que desde la antigüedad, tanto en el trabajo del historiador de arte como del ilustrador de las artes medievales aplicadas a las *iluminuras*, manuscritos, copias de textos sagrados y místicos, siempre hubo un marcado interés por la imagen que ilustra lo verbal, en cuyo diálogo la expresión, lo sensorial, lo afectivo trazan un paralelo con la imagen en el arte pictórico. En la ilustración de los libros sagrados, una pragmática de representación de la fe en sus verdades ha impuesto a la palabra un mecanismo de subordinación de la imagen a una jerarquía de emblemas, que debería sustentarse como

su producto cultural tradicional. Tales emblemas religiosos —caligrafía, caricaturas, secuencias de historias religiosas, *iluminuras*, letras capitales, cómics— influyeron mucho en la elaboración de ilustraciones, que, a su vez, se extendieron a la interdisciplinariedad de las diversas áreas de lenguaje. En consecuencia, ese hibridismo provocó el *enriquecimiento* de la no separación de los dos códigos, en doble estatuto, por la ausencia de fronteras entre las áreas. Se hizo difícil la separación del arte del no arte. Y más complejo todavía, saber cómo tratar ambos códigos bajo jerarquías tan distintas, en función de la preservación de su autonomía e independencia textual.

En la experiencia del día a día, textos verbales le han servido a los textos visuales para el uso de la memoria cultural, como textos de permanencia —son ilustraciones que responden a los textos verbales como a sus fieles traducciones—. Ese comportamiento utilitario de la imagen en la relación con la palabra compromete tanto la lectura del texto verbal como la del texto visual, en la relación palabra e imagen, por estar estrechamente vinculados a sus relaciones funcionales discursivas.

Sin embargo, estas consideraciones nos permiten constatar la existencia de una semiosis visual traductora, que se preserva por la interrelación imagen y lenguaje, así como por las diferencias de su esencia discursiva, conforme declara Langer en la filosofía de las formas simbólicas: «En estricto sentido, el lenguaje es, en su esencia, discursivo. Él posee unidades de significado permanentes que pueden ser vinculadas a otras unidades de significado aún mayores. Esto sucede porque contiene equivalencias fijas que posibilitan definiciones y traducciones» (Langer ápuđ Santaella y Nöth 1998: 44). Langer, especialmente, afirma que entre la palabra y la imagen, las connotaciones son de carácter general, y reclaman acciones no-verbales como ojear, apuntar, destacar, y vocalizaciones diversas para que sus expresiones adquieran denotaciones específicas. Ella denomina esa semántica de «simbolismo presentativo», caracterizadora de la diferencia de su esencia de aquella del simbolismo discursivo o del lenguaje real.

A partir de esa posición, las imágenes se usan tanto para afirmar generalidades como para referirse a especificidades a través de índices. En la frecuencia del uso, las imágenes actúan más como un complejo afectivo, sensorial y motor, y el lenguaje presenta efectos cognitivo-conceptuales. Por lo menos, se percibe que, por el principio de la equivalencia de los discursos, su interdependencia verbal y no verbal favorece la apertura de un espacio para que la imagen promueva una estimulación informativa espacial, en favor de ciertos procesos de aprendizaje de la relación de la imagen con el lenguaje y con la palabra.

Históricamente, este mismo espacio de diferencias discursivas que define la relación palabra e imagen motivó, sobremanera, a los teóricos de la visualidad y de la lengua para presentar las defensas de sus interpretaciones sobre la autonomía de la imagen en relación

al lenguaje. El soporte referencial de este trabajo conceptual diferenciador está en la lectura de la obra *Imagem. Cognição, semiótica, mídia* (Santaella y Nöth 1998), cuya literatura en el campo de la semiótica de la imagen ofrece, al estudioso de la ilustración, un instrumental para un abordaje serio, coherente y crítico de la relación palabra e imagen, y de la relación lenguaje e imagen, en sus modos de representación por algunas teorías semióticas. En la búsqueda bibliográfica realizada, nos limitamos a ciertos teóricos y a sus respectivas concepciones, para evaluar, en principio, la cuestión del estatuto de la imagen en relación a la palabra y al lenguaje, en la esfera de la ilustración.

Las teorías que defienden esas distinciones son la teoría lingüística de la imagen; la teoría semiótica de la imagen visual; la teoría semántica del contexto de la imagen; la teoría gestáltica; la teoría de la percepción ecológica; la teoría de la semiosis creativa.

Goodman, en su teoría lingüística de la imagen, ve distinciones entre la imagen y el lenguaje, bajo la visión convencional, a partir del aspecto de la estructura del código de ambas formas de representación. Él considera «en la falta de diferenciación y en la total ausencia de articulación de la derivada, la principal diferencia entre el lenguaje y la imagen» (cf. Santaella y Nöth 1998: 40-41). Una imagen, para representar un objeto, debe ser un símbolo y sustituirlo, y relacionarse con él. Existe ausencia total de articulación entre imagen y lenguaje, la imagen denota el objeto, confirma Goodman, y el lenguaje es solamente un sistema con criterios sintácticos. Barthes entiende la imagen conducida a través de la mediación del lenguaje: «Imágenes [...] pueden significar [...], pero eso nunca sucede de forma autónoma» (Barthes ápod Santaella y Nöth 1998: 42). Cada sistema semiológico tiene una mezcla lingüística. Para Barthes, existen dos logocentrismos: uno fundamentado en el logocentrismo imagético-semiótico; otro, en la semiótica de la imagen, lo que justifica la convergencia existente entre la gramática de la imagen y la de la lengua. Benveniste afirma que el lenguaje es un instrumento necesario para el análisis de la imagen semiótica, ya que no existe metaimagen del análisis por ser aplicada (cf. Santaella y Nöth 1998: 43). Alessandria advierte: «La metaimagen, entonces, no es un mensaje que remite a un código (ya que no hay tal código), sino un mensaje que remite a otro mensaje» (1997: 51). Para el autor, esa relación entre los mensajes y la idea de mensaje sobre el mensaje definen su teoría de la enunciación que piensa la imagen como mensaje en la metaimagen, sin referirse a ningún código, a no ser a otra imagen.

Gibson concibe la imagen «como una superficie de tal modo tratada que un arreglo óptico delimitado a un punto de observación se torna disponible, que contiene el mismo tipo de información que se encuentra en los arreglos ópticos ambientales de un ambiente común» (Gibson ápod Santaella y Nöth 1998: 40). Es su teoría de la percepción ecológica en defensa de la naturaleza icónica de las imágenes. Para él, la percepción es resonancia

psicológica. En la visión de la teoría gestáltica, sin embargo, la imagen es forma visual o la unidad de percepción independiente del lenguaje y ella defiende la autonomía del texto imagético ilustrador (cf. Lindekens ápuđ Santaella y Nöth 1998: 40-43). Se perciben las figuras como formas, y la percepción es un proceso constructivo de la nueva organización del campo visual. La percepción sigue las leyes de la forma, según Metzger (cf. Santaella y Nöth 1998: 45). Por su lado, Arnheim interpreta las formas como signos. Para él, toda forma es la forma de un contenido, al afirmar: «ningún padrón visual existe solamente en sí mismo» (ápuđ Santaella y Nöth 1998: 45).

Otros teóricos de la semiótica siguen, aunque de forma diferente, en la dirección de la composición de una gramática textual de la semiótica de la imagen, tal como Eco y Calabrese. Eco defiende que las imágenes sean articuladas a través de un código, y que cada texto icónico sea un acto de producción de código. Para Sonesson, la referencia es el funcionamiento de los elementos imagéticos como unidades portadoras de significados (cf. Santaella y Nöth 1998: 51). Bense propone una semiótica del lenguaje visual, a partir del presupuesto de que todo objeto de percepción está constituido por una unidad de color y forma: los cronemas y los morfemas (cf. Santaella y Nöth 1998: 47).

Hasta aquí tratamos de las teorías de la imagen en la relación con el lenguaje, que envuelve una serie de aspectos específicos tratados por las teorías semióticas: la distinción de la imagen por el código o por la mediación del lenguaje; la imagen como mensaje; la imagen óptica; la dependencia lingüística y la autonomía cognitiva de la imagen. Por otro lado, algunos aspectos se refieren a las formas en el campo visual, donde la percepción ocurre como un proceso organizacional. Otras formas se presentan como metaimágenes, en las que la imagen instaaura su metalenguaje descriptivo: él se enuncia por otra imagen y no más por una teoría analítica de la imagen, lo que infiere que el lenguaje es siempre necesario para el análisis de la imagen. Se discute, con énfasis, la autonomía de la imagen y la posible gramática de lo visual como código, referencia o lenguaje.

Con referencia a las relaciones texto y contexto, veamos otras teorías que marcan la interdependencia de la imagen y la palabra: Kalverkämper, por medio de una escala ternaria, redundancia, informatividad y complementaridad, presenta las diferencias entre tres casos: 1. la imagen es inferior al texto, lo complementa y lo redondea; 2. la imagen es superior al texto y lo domina; 3. imagen y texto tienen la misma importancia. La relación texto-imagen realiza la mediación entre la redundancia y la informatividad (cf. Santaella y Nöth 1998: 55).

Barthes establece dos formas de referencia recíproca entre texto e imagen, y cuestionan si la imagen es una duplicación de las informaciones de un texto, o si es el texto quien añade nuevas informaciones a la imagen, bajo una doble denominación:

1. Anclamiento: el texto lleva al lector a escoger algunos significados de la imagen, con anticipación;
2. Relacional: el texto y la imagen son complementarios.

Para él, palabras e imágenes son fragmentos de un sintagma más general, y el mensaje se realiza a nivel más avanzado. En el primer caso, la estrategia va del texto a la imagen; en el segundo, la atención del observador se dirige de la imagen a la palabra y de la palabra a la imagen. (cf. Santaella y Nöth 1998: 54).

Kibédi-Varga expone en el artículo «Criteria for Describing Word-and-Image Relations» (cf. 1989: 56-57) una clasificación de los tipos de relaciones entre palabra e imagen (su designación), que están relacionadas con la forma de expresión visual común tanto al lenguaje escrito, como a la imagen. Este es el diagrama:

- a. Coexistencia: la palabra está inscrita en la imagen, en la única moldura (PI);
- b. Interferencia: la palabra y la escritura están separadas espacialmente, pero en la misma página (P/I);
- c. Co-referencia: palabra e imagen aparecen en la misma página, independiente una de la otra (P-I).
- d. Auto-referencialidad: la palabra y la imagen son tratadas en su inmanencia: cada una en sí misma sustenta su propia referencia, sin reducirse; o la palabra se autodesigna o la imagen lo hace (inclusión referente a la poesía visual).

Kibédi-Varga, en el dominio interartístico, Artes y Literatura, presenta dos formas de interpretación en la contigüidad de la relación palabra-e-imagen, que ayudan a construir un concepto de ilustración, no solo *stricto sensu*, sino también extensivo a las pinturas con componentes históricos tratados semánticamente. La ilustración se define cuando la palabra precede a la imagen, pero cuando la imagen precede a la palabra, el término usado es *Ekphrase* (o poema visual).

Fundamentado en la clasificación de las relaciones palabra-e-imagen, Kibédi-Varga trabaja una dialéctica de diferencias, donde la realidad es desarticulada como un punto de partida neutro de la imagen. Ese punto permanece en el plan de la expresión. La realidad es mediada por la representación o presentación de la materialidad de la imagen próxima o distante de lo verbal, como él mismo advierte, y que el estudiante de las relaciones palabra-e-imagen debería tener presente que todas las comparaciones y analogías entre estas dos categorías de objetos están corrompidas desde el comienzo, debido a que la percepción sensorial de estas categorías no es *igual* en todas partes.

Sin embargo, si cuestionamos lo que tienen en común la imagen y la palabra, necesitamos penetrar en la naturaleza de los signos, en particular del signo imagen bajo las leyes de la teoría de la percepción presentada por el filósofo y lógico Charles S. Peirce (en los textos tardíos, entre 1902 y 1905). Tomamos el signo como mediación, en el reino de la fenomenología, insertada en la arquitectura de la semiótica, donde podemos pensar todos los fenómenos que imaginamos, puesto que toda representación reproduce un efecto que puede ser de cualquier tipo, si es aprehendido por la mente humana.

Para Peirce, es la mente que denota ese objeto perceptible por alguna identidad con una cosa recordada, que también podrá ser imaginada, soñada, deseada, vivida e idealizada, no teniendo nada que ver con la noción de referente directamente articulado a él. La relación imagen/imaginario pasa a constituir lo representado y el objeto percibido se diferencia del signo y, al mismo tiempo, también puede determinarlo. Esto porque, solamente a partir de la semejanza con los atributos de una cosa es que él funciona como signo —hablamos de un universo de sugerencias, hipótesis y conjeturas o de las cosas imprecisas, indefinidas, mas apelativas de lo sensorial y de lo imaginativo—. Por medio de esa caracterización derivada del signo, el objeto entra en conexión física dual con él, por medio de una relación comparativa entre cualidades, ahora bajo el estatuto de juicios o inferencias que muestran lo que está siendo percibido. El objeto del signo en nombramiento funcionará como un signo en carácter probable de existencia y significación.

Si el signo es un primero, el objeto es un segundo. Él surge a la mente que lo aprende y lo interpreta a nivel de realidad y de existencia porque semióticamente es el objeto del signo. Es real, uno e irreductible al otro. Esa es la relación generalizada existente entre el signo y el objeto que posibilita quebrar toda y cualquier dualidad definitiva en el estatuto de la relación palabra-imagen, al abrir vías de acceso al objeto de representación más allá de lo previsible, sin cualquier mediación de otro signo. Ella es leída solamente como semejanzas, las que son responsables por las articulaciones entre signo y objeto. Pero, si cambia la naturaleza del signo, cambiará también la naturaleza del objeto en tres dimensiones o modos de ser: será más descriptivo, más hecho o más necesario. La naturaleza híbrida de la lógica de la percepción roza tanto la fenomenología cuanto la lógica de la semiótica al mismo tiempo. El juicio de la imagen es, sobre todo, traducido por la forma, con los límites de nuestros sentidos y sensores.

A partir de esas referencias semióticas, que postulan diferencias más allá del tratamiento del doble estatuto de las relaciones palabra e imagen y de las relaciones texto verbal y texto imagético, podemos ampliar el estudio del papel de la distinción de la ilustración y del texto ilustrador en su estatuto y, con criterios lógicos propios a la palabra, seleccionar posiciones teóricas compatibles con la naturaleza de la imagen

visual para el trato de la ilustración. Estas diferencias marcan la especificidad de la relación palabra e imagen, bajo el estatuto regulador de sus esquemas lógicos y, sobre todo junto a otras posiciones metodológicas específicas a la imagen visual en la relación con el referente, en tres tipos de representación de objetos: las imágenes abstractas o no-representativas, con frágiles marcas del tiempo del referente (colores, manchas, tonalidades, brillos, movimientos, ritmos, etc.); las figurativas, con fuerte temporalidad del referente (réplicas de objetos visibles en el mundo externo); las simbólicas temporales y atemporales (figurativas).

Es importante destacar que, aún bajo esa taxonomía dividida entre el arte visual y una posible poética de la imagen, la complejidad resultante de los equívocos generados por la negación de la autonomía de las relaciones es reafirmada, en la visión de Kibédi-Varga y, cuanto más unidas palabra-e-imagen, más complicada es la percepción y su lectura por estar sujetas a las jerarquías dadas por las leyes históricas y culturales que comandan el funcionamiento de los posibles signos, sus modos de presentación y significación.

La ilustración: relación entre palabra e imagen

La ilustración, como una relación secundaria, apunta para diferentes pragmáticas que son ofrecidas al observador, o para una pragmática iconográfica de la palabra (lemas y fórmulas) que sustenta la imagen o para una pragmática de la imagen poética, la *ekphrase*, que busca en sí una ley capaz de mantener la invariación de las cualidades entre la forma verbal que la recibe y su significación. En ese caso, entre la producción y la recepción debe haber un vínculo intencional. Son las modulaciones del significante visual que producen abstracciones semánticas y funcionales, anunciando el proyecto del texto ilustrador disponible a la percepción del usuario. Este debe aprehender el signo visual fuera de los automatismos de la percepción dualista, a partir de las impresiones de sentido, y saber que sus diferencias específicas deben manifestarse como un signo de *algo*, más allá del propio proceso perceptivo, que depende de la posición y del movimiento del sujeto que percibe. Merleau-Ponty, en la *Phénoménologie de la Perception* (1945) observa: «la apariencia sensible de lo sensible es el único medio del Ser de manifestarse sin reducirse a la positividad, sin dejar de ser ambiguo y trascendente» (cf. Lafond 2000: 35).

En búsqueda de una síntesis, podemos deducir que, a partir de las relaciones arte e ilustración, en el acto de representar la transferencia de un objeto de percepción habitual para un dominio de una nueva percepción, se realiza el proceso de singularización de la imagen, al hacerla detenerse por la vía de la percepción. Se desprende del fenómeno singular de la percepción, que no hay reconocimiento de la imagen: ella es, efectivamente,

un significante de la visualidad, guardando en sí relaciones ocultas por semejanzas, con lo real o lo imaginado, que necesitan ser pensadas fuera de lo habitual conocido, en otro campo perceptivo.

Semejantes son otras relaciones que priorizan conductas fenomenológicas de cómo pensar la imagen como forma, por hábitos nuevos, como formas de lectura, procedimientos o métodos singulares. El arte, en particular, prioriza la conducta que genera diferentes niveles de interpretación fuera de las categorías metafísicas, visto que el signo artístico presenta su objeto en más de un modo, al mismo tiempo, en el mismo proceso. En la palabra, también están presentes atributos imagéticos con funciones comunicativas en favor de la poeticidad, en su naturaleza de imagen visible —es una idea del objeto del signo—, en la lectura semiótica, por el modo de ver el objeto por la primera vez y en primera voz, en la continuidad de la percepción.

Las leyes de la percepción son habituales y tienden para la automatización; si dinamizadas por la *ilustración* o *ekphrase*, que son, en esencia, modos de interpretación; ellas se prolongan perceptivamente, se hacen extrañas y singulares, ya que este acto se extiende de la visión al reconocimiento, de la poesía a la prosa, inversamente, de lo concreto a lo abstracto. El máximo de la duración del objeto percibido está bajo la dependencia de la memoria y de la pragmática visual.

En la intertextualidad de las concepciones que discuten la autonomía y la comunicación del lenguaje y de la imagen, surgen otras preguntas que todo estudio de la ilustración debe levantar por vía de la pragmática de las relaciones de la palabra y de la imagen: ¿cuándo un texto imagen ilustra un texto verbal?, ¿existe una dependencia semántica entre imagen y palabra?, ¿qué hay de común entre la imagen y la palabra?, ¿qué cambia en la jerarquía de los procesos de percepción y de representación en la relación palabra e imagen? Y si existe esa jerarquía, ¿qué parte de la palabra o parte de la imagen está subordinada una a otra?, ¿una imagen puede o no negar otra imagen? Estas son preguntas fundamentales para proponer una hipótesis de trabajo analítico y probable: que la representación de la imagen sugiere un paradigma para pragmáticas de la semiótica de las relaciones entre los dos lenguajes contiguos por los principios del arte pictórico: (arte visual y arte verbal) imagen y palabra, con la función de delimitar las fronteras entre las semejanzas y las diferencias de esas relaciones y definir su estatuto como una relación sígnica.

Pragmáticas de la relación palabra e imagen

Algunas premisas abren estas lecturas de la imagen y pueden elucidar las cuestiones de la representación (conciencia de un contenido) y de la presentación (presencia directa

de un contenido en la mente) de la palabra e imagen, tanto en el plano de la expresión simbólica como en el plano de la expresión perceptiva e imaginaria:

A. Si la imagen es tratada más por el trabajo de la visualidad del arte pictórico, ella es, sobre todo, materialidad (forma, color, espacio, superficie, profundidad, gesto, composición), transformada por los atributos atemporales de posibles objetos de signos existentes e interpretantes, en acto de conciencia perceptiva. A partir de un detalle visual significativo dado por la memoria, que se presenta a nuestra percepción, una vez pensado, pasa a ser reconocido y nombrado por la palabra, al recibir el estatuto de la visualidad del referente en el contexto de representación del símbolo en una pintura de mural: *imagen-símbolo*.

B. Si la traducción del código verbal para el código de las viñetas (cómic), presenta partes de la narrativa en serie para ser captadas por la mirada y remitidas por simulación a la historia original, se diferencia el modo de lectura (ejemplos: *Historias de Alice*, de Lewis Carroll; ilustraciones de adaptaciones de los cuentos de Poe, de *Don Quijote*, de Cervantes; de cuentos de hadas; cuentos de héroes modernos como Asterix, Harry Potter; cuentos folclóricos y legendarios y muchos otros). Nuestros ojos se mueven rápidamente de una imagen a otra, en movimientos seguidos por los textos verbales, haciendo el reconocimiento de semejanzas, metáforas y alegorías. Ocurre, en efecto, el dominio de reglas de lo bidimensional como principio pertinente a la pragmática del texto ilustrador, en trabajo de dibujo o bordado, texturas y superficies, formas y colores en nuevas impresiones táctiles y ópticas bajo la *persuasión silenciosa* de la función emotiva de la imagen a los cinco sentidos del observador. Se presentan como propiedades del signo-pensamiento, a las cualidades materiales de la *imagen-signo*.

C. Si el discurso prosaico es económico, fácil, familiar y concreto, el discurso poético es elaborado, difícil, extraño, metafórico y discontinuo y, al contrario, depende de lo continuo para no permanecer desconocido, y entonces revelarse; aunque leído como verbal, permanece como mensaje espacial. Las formas presentadas en los textos ilustrados remiten a lo verbal, y rompen la jerarquía de las relaciones verbo-visuales, para ganar, en el espacio de la disposición dada por el artista, otro estatuto, el de una escultura tridimensional, de modo que se coloca el símbolo verbal al margen de la interpretación dualista y de la perspectiva única. La *imagen-signo* emerge por el pensamiento perceptivo como forma precognitiva (poética) en referencia diferente de aquella dada por los indicadores análogos que operan en el símbolo verbal: formas plásticas de la verbalidad, *imagen escrita* y *plástica*.

D. Si la imagen es la propia forma de la palabra, el texto *ekphrásico* aguarda lo verbal en niveles de semejanza traducidos para lo visual poético. Sin embargo, su diferencia se resuelve por la revelación del interpretante de aquel que ve, piensa la imagen como metaimagen, y recodifica la forma dada por semejanzas (los vocablos). Consecuente dominio de la percepción sobre la cognición. Reducción de la tensión entre acción y reacción. La palabra simbólica verbal se convierte en imagen sensible desprendida del tiempo. Del choque, adviene la sorpresa del artista: *arte como idea*. Palabra e imagen están lado a lado, simultáneas y, sin embargo, niegan los propios conceptos en favor de una noción del hacer artístico de la imagen plástica a la espera de un acto de ingenio traductor. Es una pragmática metacrítica que induce al observador a mantener un distanciamiento de la filosofía y de la cultura occidental, por medio de abstracciones, bajo un estatuto no más binario, sino de relaciones de signos leyendo otros signos —*un sistema de signos*—. El texto-imagen verbal niega la apariencia de la forma dada por el propio origen de la «idea» (palabra y concepto en vocablo) y dada por jerarquía, como palabra en la lengua: palabra e imagen se tornan *relaciones signícas*, mediaciones a la espera de un sentido singular que emergerá de la fuente de la percepción.

E. Si el artista presenta una interpretación de un texto visual narrativo, la imagen precede a la palabra y puede sugerir varios textos o interpretaciones de otros textos. Como modos de interpretación, la *ilustración* es la *ekphrase*, el pintor, o el ilustrador, o el dibujante podrán inventar detalles que el propio texto verbal no les muestra. La mente del intérprete podrá comparar su interpretación con otras interpretaciones visuales, así como las *Fábulas* de La Fontaine, de Esopo, La *Divina Comedia*, las ilustraciones religiosas, textos ilustrados de historias y poemas infantiles en adaptaciones, que han recibido diferentes semánticas y sintaxis, en contrapartida con los textos leídos por estudios comparativos: se trata de una interpretación verbal simbólica transferida a un trabajo de arte visual. En la pragmática de la *ekphrase*, la elección de los atributos visuales ofrece soporte a las interpretaciones, aunque, por la jerarquía de prevalencia de la ambigüedad de la imagen. Ella pasa a ser una experiencia, potencialmente, visual y poética. Tratada de ese modo, la narración discursiva es unidimensional y unidireccional, subordinada a la persuasión de las cualidades táctiles inherentes a la visualidad teniendo el símbolo como objeto de expansión y definición ilustradas, en la relación imagen pictórica e imagen mental.

En la mayoría de las correlaciones trabajadas entre palabra e imagen, ocurre una constante: la semántica de la imagen se revela polisémica en los más variados actos de comunicación y representación, para los cuales una imagen es utilizada como texto ilustrador de la palabra. En esa sintaxis, una imagen puede ilustrar un texto verbal, así como la palabra puede recordar una imagen metafórica o alegóricamente, como un todo, conforme la distingue Hansen.

Vista como una totalidad, la alegoría en las divisas no consiste ni en la imagen pictórica ni en la sentencia discursiva, sino en el hecho de estar entre ambas como un procesador de la representación. Así, a pesar de la visualidad muy sensible de la representación, la alegoría se hace estrictamente sintáctica, funcionando como articulación de imágenes de una «imagen», o sea, como un diagrama de alegorías (visual y discursivo, «cuerpo y alma») de la imagen mental o concepto del artista. (2006: 186)

De hecho, según el parecer del autor, entendemos lo que ocurre en la semántica de la imagen para una distinción entre alegorismo y simbolismo, que establece una diferencia: si en la alegoría, el fenómeno es transformado en un concepto y el concepto en una imagen (el concepto está circunscrito y completo en la imagen), en el simbolismo el fenómeno es transformado en una idea y la idea en una imagen (la idea en la imagen permanece inaccesible e inexprimible). En este caso, lo que está en pauta en el diagrama alegórico es la aplicación de un estatuto de reglas en la clasificación del concepto de la imagen, dando la medida sintáctica de la relación metalingüística entre la imagen pictórica, el discurso y el concepto simple; una imagen mental del artífice, ya alejada de él. Ejemplo de la alegoría puede ser observada en *Painter in her Studio*.

Conclusión

En el plano general, las relaciones palabra e imagen implican la presencia necesaria de dos polos, la producción y la recepción. Eso porque, conceptualmente, imagen es siempre un estado negativo, sin embargo potencial, aguardando o la imagen verbal o la mental de la recepción —su lugar es siempre estar entre la redundancia y la información—. El doble estatuto de la ilustración está solamente en la contigüidad de esa interrelación; sin embargo, si el texto es evocado por la imagen, a ejemplo de cuadros de pintores famosos que evocan poemas o textos verbales o incluso musicales, es la *ekphrase* que le ofrece otra normatividad, el estatuto de las relaciones palabra e imagen, de la semejanza a la interpretación.

Es importante decir que, entre tantas representaciones y presentaciones de lenguajes, el contexto de la imagen no necesita ser apenas verbal, sabiendo que una imagen puede tener la función de muchos contextos de imágenes. Es relevante afirmar que, si existe un signo, ya existe un determinado contexto. Aunque sabiendo que en el plano cognitivo, lenguaje e imagen deben ser considerados en su autonomía e interdependencia. Por otro lado, un contexto verbal está en la medición o está articulado a una asociación de ideas que conducirá el símbolo a su referencia por algún tipo de conexión que la mente de un lector, de un poeta, de un artista o de un observador hará, en los espacios leídos, en relaciones analógicas. Este

es el verdadero principio asociativo del estatuto de interpretación de la relación palabra e imagen, estatuto distinto de aquel de la hermenéutica, así como el de la lógica es la ideología y la acción pragmática es de la acción utilitaria. En la interpretación, está su regla o ley, su estatuto —en el corazón de la ley está la forma deseada por la imagen—. Se recuerda, al final, que de la palabra a la imagen existe una sincronía de formas, que busca ganar la objetividad del pensamiento en el espacio de las relaciones, incluso si son traducidas por combinaciones apuntadas por el símbolo en su carácter general de ley. La imagen en el texto ilustrado está siempre esperando intérpretes, como idea o imaginación en relaciones de signos generados por el propio carácter imaginario; relaciones de signos representativos de la polisemia semiótica en la unidad imagen/imaginario, en dependencia de una única fuente interpretativa que le confiere el estatuto verdadero: el estatuto de la percepción humana.



(A)

(*Young Woman Writing*, detail of a wall painting, from Pompeii. Late 1st century CE.
Diameter 14 5/8 (37cm) Museo Archeológico Nazionale, Naples)



(*Sacred Landscape*, detail of a wall painting, from Pompeii. 62-79
CE. Museo Archeológico Nazionale, Naples)



(B)

(*The looking-glass Quadrille*. Music cover.
 Chromo lithograph after Tenniel, c. 1872-5)
 (Embroidery techniques – Bayeux Tapestry –
 testimonios de hechos, en bordados anglosajones)



C

(*Labour*, 1978. Wool and needles, h24 x 37 x 16 cm. h 9 1/2 x w14 1/2 x 12 1/3 in.
Collection of the artist Joan Brossa. Barcelona [SP], 1919)



(*Chi Rho Iota* page, Book of Matthew, Book of Kells, probably made at Iona, Scotland.
Late 8th or early 9th century. Tempera on vellum, 13 x 9 1/2" [33 x 25 cm].
The board of Trinity College, Dublin, MS 58 A...60, fol. 34 v.)

1. *Idea*, adopted from L, itself borrowed from Gr *idea* (ἰδέα), a concept, derives from Gr *idein* (s *id-*), to see, for **widein*. L *idea* has derivative LL adj *ideālis*, archetypal, ideal, whence EF-F *idéal* and E *ideal*, whence resp F *idéalisme* and E *idealism*, also resp *idéaliste* and *idealist*, and, further, *idéaliser* and *idealize*. L *idea* becomes MF-F *idée*, with cpd *idée fixe*, a fixed idea, adopted by E Francophiles; it also has ML derivative **ideāre*, pp **ideātus*, whence the Phil n *ideātum*, a thing that, in the fact, answers to the idea of it, whence 'to *ideate*', to form in, or as an, idea.

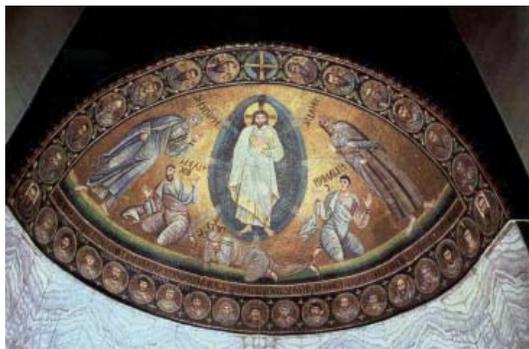
(D)

(Joseph Kosuth, Toledo, OH (USA). *Art as Idea as Idea*
(detail, 1967. Black and white photograph. H121.9 x w 121.9 cm. H48 x 48 in.
Private collection on loan to the Solomon R. Guggenheim Museum, New York)



(E)

(Emeritus and Ende, sith the scribe Sênior. Page with Battle of the Bird and the Serpent, Vommentary on the Apocalypse by Beatus and Commentary on Daniel by Jerome, made for Abbot Doimunicus, probably at the Monastery of San Salvador at Tábara, Leon, Spain. Completed July 6, 975. Tempera on parchment, 15 3/4 x 10 1/4" (40 x 26 cm). Cathedral Library, Gerona, Spain, MS 7 [11], fol. 18 v.).



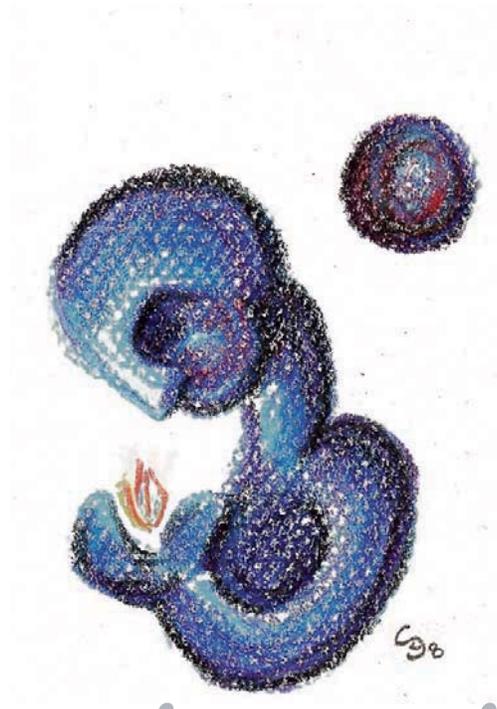
(Transfiguration of Christ, mosaic in the apse, Church of the Virgin, Monastery of Saint Catherine, Mount Sinal, Egypt. C. 548-65).



(Painter in her Studio tomb relief. 2nd century CE. Villa Albani, Roma).

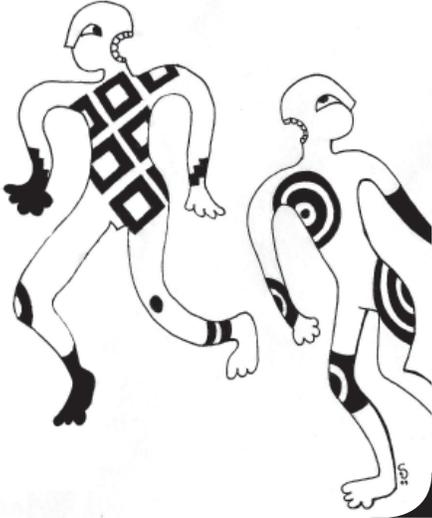
BIBLIOGRAFÍA

- ALESSANDRIA, Jorge
1997 *Imagen y metaimagen*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC.
- DONDIS, Donis, A.
1997 *Sintaxe da Linguagem Visual*. 2.^a ed. Traducción de Jefferson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes.
- HANSEN, João Adolfo
2006 *Alegoria. Construção e Interpretação da Metáfora*. São Paulo: Hedra/ Campinas, SP: UNICAMP.
- KIBÉDI-VARGA
1989 «Criteria for Describing Word-and-Image Relations». *Poetics Today. Art e Literature I*, by the Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University (Published by Duke University Press), vol. 10, n.º 1, Spring, pp. 31-53.
- LAFOND, Patrick
2000 «La vue perçante: les catégories de l'intensité et de l'étendue dans la représentation des actes perceptifs». *Visio*, revue internationale de sémiotique visuelle (Association internationale de sémiotique visuelle), vol. 5, n.º 1, Printemps, pp. 35-42.
- LUPIEN, Jocelyne
2000-2001 «L'image: Percevoir et Savoir». *Visio*, revue internationale de sémiotique visuelle (Association internationale de sémiotique visuelle), vol. 5, n.º 4, Hiver, pp. 83-96.
- SANTAELLA, Lucía y Winfried NÖTH
1998 *Imagen. Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras.
- STOKSTAD, Marilyn et ál.
1995 *Art History*. Nueva York: Harry N. Abrams, Inc.



aproximaciones **APROXIMACIONES**





**Para salir
de lo efímero.**
El discurso literario y la
música popular brasileña

Biagio D'Angelo

*A tristeza é senhora
Desde que o samba é samba, é assim
A lágrima clara sobre a pele escura
A noite a chuva que cai lá fora
Solidão apavora
Tudo demorando em ser tão ruim
Mas alguma coisa acontece no sempre agora em mim
Cantando eu mando a tristeza embora
O samba ainda vai nascer
O samba ainda não chegou
O samba não vai morrer
Veja, o dia ainda não raiou
O samba é pai do prazer
O samba é filho da dor
O grande poder transformador*

Caetano Veloso, *Desde que o samba é samba*

Situacionalidad

Nosotros, los posmodernos. Así nos podríamos definir, sujetos críticos, observadores, espectadores de una realidad en continua transformación. También nos podríamos definir, si no convocamos ese término, tan equivocado y multiforme, conforme las lecturas de Frederic Jameson, Jean-François Lyotard e Ihab Hassan, en una temporalidad concreta que nos pertenece, porque en ella vivimos y nos movemos: («Aún somos los mismos y vivimos», dice una canción del cantautor brasileño Belchior). Vivir la posmodernidad y vivir en ella significa rendir cuentas sobre cuestiones como ecletismo, cultura popular, fragmentariedad, poshumanismo, entre otras. Esas cuestiones, que hacen parte de un conjunto de experiencias de la posmodernidad que todos, sin excepción alguna, viven, encuentran una barrera, algunas veces insuperable, en las instituciones de enseñanza: escuelas, colegios, universidades. El miedo a la «novedad», que implica siempre una renovación interior, ha sido acompañado por una banalización de los problemas vinculados con una nueva estética que podríamos llamar «estética de lo feo». Esos parámetros, sin duda desconcertantes, fueron recibidos, por una cierta generación de profesores, padres e intelectuales, como un peligro y un *nonsense*. Evitando el realismo de los tiempos, ellos juzgaron a estudiantes, hijos y jóvenes rechazando, de manera moralista, el involucrarse con el ritmo frenético del tiempo (que no necesariamente tiene que ser un «buen» tiempo) y sobre todo con las preguntas y exigencias existenciales que permanecieron al nivel ontológico, durante el tiempo que cambiaron como punto de partida (referencia al pasado, crítica a las instituciones como núcleos preestablecidos, ausencia de jerarquías, modelos modificados de belleza, entre otros).

Roland Barthes afirmaba que «lo Nuevo no es una moda, pero sí un valor, fundamento de toda crítica». En efecto, sin «novedad», la obra de arte —o, como quieren los críticos de la posmodernidad, el gesto estético— carecería de originalidad. A propósito de originalidad, nuestros tiempos misturan la falta de buen gusto y la curiosa reutilización de material preexistente. La variación es la gran característica de ese nuevo modelo estético, así como el reciclaje. Las formas nuevas son las formas repetidas. Y las formas repetidas asumen valor actual como formas híbridas, donde lo híbrido no significa monstruoso, pero constituye un concepto en que, de hecho, la vida de la forma toma otra apariencia, otra materialidad, otra consistencia y, por lo menos, queda regenerado, queda «casi nuevo», queda «vida». Barthes alertaba de la banalización también de esa hibridez «vital», ya que no puede ser escondida la existencia de un flujo pobre e inconsciente de personas dispuestas a ridiculizar la cultura de masa y a anular, en las cuestiones que ese tipo de cultura propone, los deseos ontológicos de cada sujeto (la felicidad, la salud, un amor auténtico). Escribía

Barthes en *O prazer do texto*: «La forma bastarda de la cultura de masa es la repetición vergonzosa, la obliteración de las contradicciones, pero varíanse las formas superficiales: hay siempre libros, emisiones, filmes nuevos, ocurrencias diversas, pero es siempre el mismo sentido» (2004: 51).

Con una cierta frecuencia, ese «nuevo», que Barthes consideraba impostergable para el arte, se viste de decadencia, de falsedad, de muerte o se apropria de tendencias destructoras que niegan la vida, variable como cualquier otro objeto dinámico y progresivo, de la cultura y de la literatura. Lo que es nuevo parece, tal vez por culpa de ciertos «maestros del pensamiento-rapiña», empujar hacia un deseo de muerte.

En efecto, desde hace algunos años se habla, de manera apocalíptica, de crisis y muerte de la literatura. Los departamentos de literatura de todas partes del globo tuvieron que modificar los propios programas para insertarse en el nuevo panorama de los estudios literarios. ¿Es todavía posible denominar o simplemente hablar de innovaciones teórico-críticas en el ámbito de la literatura? ¿Es razonable dedicar un espacio digno, amplio, marcante, al estudio de la literatura hoy? Las preguntas provienen de una justa reflexión sobre el fenómeno literario y de su posición en la actualidad. Por mucho tiempo, a partir de las décadas de los años 1980 se pronosticó, tal vez con violencia apocalíptica, la muerte de la literatura, el fallecimiento del autor, la crisis del compromiso cultural. Cesare Segre intituló un libro, interesante y polémico, «Noticias de la crisis». El filólogo italiano, entusiasta conocedor y defensor de los estudios de semiótica en Italia, concluía el texto afirmando que, si aún es imaginable enviar informaciones de un lugar de crisis (como en un fragmento kafkiano o como en el «desierto de los Tártaros»), significa que todavía existe la esperanza de una recuperación de los valores literarios como estrategias de conocimiento del sujeto, del pueblo, del enigmático proceder del individuo. Ya los estudios culturales, conquistando ampliamente el terreno en el campus de las universidades norteamericanas, cambiaron, gracias al carácter interdisciplinario de los mismos, el clima general de los estudios literarios, y, sería mejor decir, del estudio de la literatura. Es sabido el cambio radical que ellos provocaron, causando el desprendimiento de nuevas orientaciones metodológicas y críticas, y notables transformaciones curriculares que acabaron por bautizar nuevamente los departamentos de historia de literatura nacional en departamentos de estudios de la cultura nacional, acogiendo en ellos no solo apenas filólogos en el sentido tradicional del término, también especialistas de música, cine, arte, historia, hasta aquel momento alejados del estudio de la literatura. El efecto de los estudios culturales fue doble y ambiguo, y no totalmente innovador, ya que los formalistas rusos, en particular Shklovski y Tynianov, habían percibido la concurrencia de material popular en la configuración del texto literario. ¿En qué consiste, principalmente, ese efecto doble y ambiguo de los estudios culturales? Por un lado, la literatura escapó de los

intereses de los estudiosos que habíanse formado en el ámbito tradicionalmente literario, hasta desaparecer de los títulos de importantes congresos internacionales relacionados, por la propia historia, al estudio de la literatura y de la sociedad; por otro lado, es también verdad que —paralela a ese rebelde rechazo de la exploración de la literatura, etiquetada negativamente como forma tradicional y retrograda, disciplina aristocrática y estancada, banal repetición de fórmulas y cronologías de muertos— la literatura tradicional se supo enriquecer de conexiones, vínculos, todo un complejo sistema de redes del conocimiento, con otros espacios, otros ámbitos artísticos que funcionaron como imanes amplificadores de una historia literaria mezquina, una torre de marfil en medio de las aventuras y desventuras del mundo.

Acogiendo sobre todo las consecuencias de las reivindicaciones culturales de las minorías, los estudios culturales reformularon definitivamente el propio concepto de cultura, proyectándolo hasta una oculta anarquía, en la cual cualquier expresión libre del individuo resulta ser manifestación de cultura. La cultura, de esa manera, ya no es más la formación de una «mayoría», sino una emergencia de expresiones periféricas, marginalizadas, que buscan siempre un espacio «centralizado», aunque defiendan subrepticamente el «margen» (pero, como se sabe, el margen pulsa inevitablemente para ser «centro»).

El descubrimiento de la cultura popular o proletaria resultaba insuficiente; las minorías sexuales y étnicas se misturaron a los estudios, una vez ignorados por la cultura «alta», de radio, televisión y medios de comunicación, de pintura y danza, del jazz y de la «MPB». El resultado no fue siempre destacable. Curiosidades y disparates poblaron los departamentos universitarios no apenas de los Estados Unidos, entre estos, por ejemplo, se dedicaron clases y conferencias a las escenas de sexos en los filmes de Pedro Almodovar, o a la comparación entre literatura y culinaria, o al estudio de la escritura en las recetas médicas y de los libros de cocina.

La crisis de la literatura o su deseada muerte, por mano de buitres económicos y mercadológicos, puede ser «postergada». Como sugiere Leyla Perrone-Moisés en *Altas literaturas*, «Cultura implica selección, atribución de sentido y de valor. Una cultura universal, que consistiese en la comunicación entre las culturas particulares sin que estas fuesen brutalmente sofocadas, parece un ideal imposible» (1998: 204). A pesar de las tentativas amargas de la globalización, el ideal de una cultura universal es un fenómeno que, recordando la concepción de la *weltliteratur* goethiana, se reduce a una utopía infestada por debates políticos e inevitablemente ideológicos. No obstante, esa idea de universalidad nunca abandonó la perspectiva de los recientes estudios sobre la literatura y su vinculación con otros discursos sistémicos y culturales, incluso cuando uno de los más «funambulescos» comparatistas, el francés René Etiemble ha insistido en una revisión «planetaria» del

fenómeno literario. Se relata, por ejemplo, que él buscaba bolsas de estudio para sus alumnos de La Sorbone, con el fin de que ellos pudiesen estudiar in loco la cultura de Madagascar, la poesía de los maori de Nueva Zelandia, o las formas teatrales tailandesas.

No hay duda de que la concepción de la literatura como una totalidad, «dinámica e interactiva», como quería Tania Carvalhal, es y fue una aspiración legítima de muchos escritores modernos, entre los cuales la obra de Jorge Luis Borges se destaca como paradigmática. En el último romance de Bernardo Carvalho, *O sol se põe em São Paulo*, léese algunas veces la expresión: «todo funciona por contaminación»: esa «contaminación» podría ser considerada una lectura de esa ansia de la totalidad de la literatura que parece representar el estímulo de dar sentido a la cultura en la cual vivimos. Leyla Perrone-Moisés nos viene a socorrer, nuevamente: «La literatura aún tiene futuro, la Biblioteca aún no fue destruida. Y nosotros, lectores y escritores, aquí estamos para leer, elegir y proseguir» (1998: 215).

Por lo tanto, para retomar el juicio propuesto en el comienzo de esas páginas, es necesario reflexionar sobre la actual época de crisis epistemológica y educar a todos a una mirada totalizante sobre la realidad. Trátase de una educación crítica que se basa sobre lo «antropológico» del sujeto, esto es lo «ontológico» del sujeto: la relación entre las exigencias estructurales de la persona y las tentativas de respuesta y de miradas, de propuestas y de contingencias que vienen del arte y de la realidad. ¿Será posible, por ejemplo, no reaccionar a una frase que leí recientemente donde se insistía sobre una crisis de la contemporaneidad, que no quiere ni apuntar para cualquier ascesis o trascendencia para vivir lo cotidiano? Si es verdad que la incapacidad de desarrollar una conciencia moral autónoma, propia, se une últimamente a una «inclinación» a la sumisión ciega y pasiva a formas autoritarias de poder, ¿de qué punto podemos partir para pensarnos en ese flujo de existencias efímeras y frágiles? Sin ese «punto de partida», nada vale nuestro buen propósito de reflexión. Justamente, la fragilidad y la inestabilidad de los sujetos podrían ser identificadas como los pilares de una ontología realista contemporánea. A esa perspectiva de lo efímero y pequeñez espiritual se debe la ausencia de comunicación, la imposibilidad de que los individuos compartan la misma experiencia histórica. La comunicación de autenticidad, vivenciada en el saber familiar, en la narrativa oral, en los proverbios, culmina, conforme la idea de Walter Benjamin, como «ruinas de antiguas narrativas». Esa comunicación ausente se tornó así una «agresión» contemporánea y «fuente de hedonismo y de alucinación». Es el punto último y liminar de un estado de la conciencia humana que remonta a otros espacios y otros momentos históricos.

Tal vez no sea necesario «diabolizar» el presente, pero leerlo a partir de la función de la historicidad. La ausencia y la carencia que afecta al individuo contemporáneo, por ejemplo, fueron puestas en discusión por Octávio Paz, ya en 1950, en *El laberinto de la*

soledad, cuando el escritor mexicano afirmaba que la dialéctica de la soledad —que es una oscilación de la misma soledad y de una «comunidad»— vibra en el hombre como «nostalgia y búsqueda de comunión. Por eso cada vez que él se siente a sí mismo, él se percibe, se siente como carencia de otro» (Paz 1950: 211).

El premio Nobel José Saramago hace algunos años publicó una novela utópica, titulada, con innegable influencia platónica, *A caverna*. En el centro de la novela está una oposición: por un lado, el personaje Cipriano Algor, una «humanidad mínima», podríamos decir, un alfarero, profesión emblemática, comparada por el autor al acto creativo divino; por otro, el Centro, un *shopping*-ciudad que recuerda el Big Brother orwelliano y las distopías deshumanizadoras descritas con cinismo y sagacidad por autores como Platonov, Bradbury, Huxley. La ciudad comercial sustituyó los afectos y las necesidades humanas por los artificios y provechos. Saramago recuerda al lector los efectos devastadores del Occidente industrializado y tecnocrático que, en nombre del progreso de la civilización, abolió las exigencias de verdad del sujeto: la realidad, parece sugerir Cipriano Algor, no puede ser la realidad sugerida por los carteles publicitarios, así como ella no es más la sombra proyectada por el fuego en el fondo de la caverna.

Es cierto que el intelectual parece haber perdido la voz, su representatividad y, en ese caso, la escritura de Saramago procura rescatar al hombre de su silencio, de sus miserias y de los espejos engañosos que son los Centros comerciales. Foucault recordaba con lucidez que el sistema de poder, continuamente totalizador en sus múltiples represiones, devora a los intelectuales. De aquí la tarea desbordante de luchar contra las formas de poder. El nuevo intelectual sería, por lo tanto, un «protagonista de nuevos desafíos»: pero ¿cómo es posible? La utopía de una perfección ética y ontológica aquí propuesta, sin embargo fuente de reflexiones y consideraciones, acaba por desembocar en una abstracción: un intelectual fuera de las reglas, fuera del poder, fuera del «coro», como afirmaba Sinjavskij contra el poder comunista homologante y destructor de conciencias, no consigue levantar la voz y queda consolidado en uno u otro poder.

El Centro, dispensador de una totalidad barata y sin sacrificios, en el romance de Saramago, es parecido, en ciertos versos, al Castillo de Kafka, donde una poderosa impenetrabilidad separa para siempre la verdadera humanidad de la construcción artificiosa y fácil de una pseudoexistencia. El Centro propuesto por Saramago es un monstruoso circo neobarroco que se ramifica hasta eliminar las conciencias de los individuos, lugar, sí, de simulación, pero también de compulsión y de posesión violenta. El Centro no tiene nada que ver con una divinidad metafísica ni con el deseo de completitud que Paz articula como «búsqueda de un Otro»: el Centro de la Caverna procura satisfacer el «deseo-*shopping*», el deseo que, una vez alcanzado, será inmediatamente sustituido por otro deseo instantáneo.

La misma comunidad que pide la satisfacción del deseo (y en esa comunidad está también el lector, sin duda) es reducida al papel de consumidor: como escribe en *Amor líquido*, Zygmunt Bauman, «las formas de vida, y las compañías que las sustentan, solo estarían disponibles como mercaderías» (2004: 95). Esa reducción no es apenas un síntoma de la situación hodierna, no es culpa de la «m mediasfera», conforme el concepto desarrollado por Régis Debray: «existe una crisis de la representación que se configura como problematización de la subjetividad y de los campos hermenéutico y epistemológico» (1993: 27). Pero esa crisis comenzó, de una cierta forma, ya con la Renacimiento, con la posición del hombre centro del universo y la consecuente sustitución y reducción de Dios al nivel puramente de simulacro. Foucault identificó muy bien esa ruptura a través de la incongruencia generada por las palabras y por los signos, en la pérdida de identificación entre significante y significado, como él subraya en la interpretación del *Quijote* cervantino en *Les mots et les choses*. La crisis de la modernidad coincide, por lo tanto, con la pérdida del gusto de la existencia y con el aniquilamiento de la «persona» (en el sentido etimológico de «persona», identidad y máscara) a favor de la figura del «yo», excesivamente expuesto; interesante la síntesis elaborada por Marc Augé en *Não-lugares*: «el individuo quiere un mundo para ser un mundo» (1994: 39), pero, al mismo tiempo, «lugar» indica a menudo una precisa identidad, una relación, una historia o una tradición que ese tiempo frustra, sin posibilidad de una verdadera experiencia de vida, ni que ese lugar sea efectivamente «compartido» (1994: 88).

Esa crisis es acentuada por la figuración del simulacro, «donde todos los signos abolieron justamente la realidad». Muy interesante, a ese propósito, resulta la interacción entre la imagen y el objeto, una interacción que se resume en una «preferencia» para el aparente, como si, al fondo, la ilusión se tornase sagrada y la verdad, profana.

Nosotros, posmodernos, somos también lectores de imágenes de la contemporaneidad: confundimos, como cuando asistimos a una telenovela, las imágenes propuestas, en la televisión o en la web, con la realidad, con lo real. Ora, la realidad, lo real, nunca se da de forma explícita. Hay algo misteriosamente escondido que necesita ser detectado. La realidad no es una pura ostentación; no es una «obscena», pues requiere y exige una ardua decifración de su sentido. El acontecimiento o la imagen más brutal y concreta, aquello que nos causa mayor aberración, o que nos sorprende por el propio triste espectáculo, nunca será la realidad porque nunca consiguieron definirla. El hecho de la necesidad de desvendar el enigma de lo real, a pesar de las tecnologías ilusorias, vuelve obligatorio releer la realidad con la perspectiva de un punto de fuga: la realidad no se muestra nunca por completo, pero presenta un quid que libera la propia realidad de su reducción por exceso de imágenes y discursos. Pero, si la realidad histórica se ausenta, porque travestida en imágenes engañosas, ¿cuál es la solución capaz de resolver ese enigma

de la contemporaneidad? ¿Y si el hombre tiene perdida su sensibilidad e inteligibilidad, sería, por lo tanto, la realidad destituida de cualquier referencia? ¿Será que la historia de la civilización llegó al punto paradójico de superabundancia de imágenes para crear un mundo sin imaginación y carente de símbolos? Si consideramos la producción ficcional (no exclusivamente en ámbito literario) de las últimas décadas, y donde, a pesar de las capas de lo real, lo neoreal y lo hiperreal, el escritor/el artista continúa, tal vez angustiadamente, tal vez sobre la máscara lúdica, interrogando *what remains of the day?*, ('¿qué resta del día?', esto es, de la realidad). ¿Seríamos «bizantinos», como quiere Jean Baudrillard, otro apocalíptico, en *Cool memories*, cuando declara que «la idolatría oculta para sí misma, a la fuerza de imágenes, el hecho de que Dios no existe más»? (1992: 119). ¿Es la imagen destituida del valor de signo que apela a «otra» realidad?

La angustia existencial que ofusca la individualidad es, podemos decir, estructural, ontológica; el capitalismo es uno de los cuestionamientos de la condición burguesa, sin ansias, inmóvil por la triste condición hodierna del sujeto, cuya personalidad resulta siempre más conformada a la imagen y semejanza del poder del dinero y subyugada al «imperio de lo efímero», si quisiéramos utilizar la concepción de Gilles Lipovetsky. El sujeto contemporáneo es prisionero de la producción desenfadada de lo real y referencial y la artificialidad de lo real propuesto hoy destituye al sujeto en su propia responsabilidad.

Finalmente, si el sujeto es una libertad que escoge, eso implica no apenas, una elección singular, sino sobre todo una decisión del descubrimiento (o redescubrimiento) de la amistad. Una amistad que es una educación, una amistad de «intelectos» que, profundamente modera, anima, sostiene, en una comunión simbólica, el yo del sujeto con el yo del educador, lo que es, como sugiere sabiamente Marc Augé, un «problema de naturaleza antropológica».

En las conferencias americanas, Ítalo Calvino se pregunta qué futuro estará reservado a la imaginación individual en esa civilización de la imagen (1990: 107). El mismo «deseo» humano engaña, como en la descripción poética de la ciudad de Anastacia, porque la imaginación hace al individuo esclavo de los deseos. La imaginación es un cuchillo de dos filos: por un lado, ella constituye la pérdida de la naturaleza original del deseo de la totalidad; por otro, siendo una simulación, cuestiona la diferencia entre el verdadero y el falso, lo real y lo imaginario, haciendo de la fantasía, un «simulacro» (un término caro a Baudrillard) de la divinidad. Para el autor de las *Ciudades invisibles*, contrapunto que aparece variablemente en ese trabajo, como un río subterráneo, parece que la solución más adecuada sería la toma de conciencia de que todas las realidades y fantasías se forman a través de la escritura.

Calvino apuntaba, con preocupación, para la «necesidad de la literatura», como superación del congestionamiento vivenciado en la actualidad, una necesidad que «deberá

focalizarse en la máxima concentración de la poesía y del pensamiento» (1990: 64). Aunque el papel pedagógico de las instituciones esté hoy fuertemente fragilizado, es imprescindible procurar como —en la «excentrica», marginalizada ciudad de las letras— esa articulación entra en crisis o propone salidas. Así se asume un punto de partida para responder a la crisis del intelectual y de la literatura. Ese universo de dispersión cultural tiene que ser abordado nuevamente en formas que acepten el desafío que provienen de los procesos de modernización y desterritorialización que marca la geocultura y la producción literaria de los países poscoloniales y de ciudades de vanguardia como Hong Kong y Tokio (celebrada justamente en el *cult movie* de Sofia Coppola *Lost in Translation*). Que el arte no esté ni siquiera agonizante lo demuestra la estética de la literatura, de la música, de la pintura, de la escultura, y es indiscutible retomar las herramientas de la crítica estética para aproximarse a ese universo inagotable como las andanzas del sujeto.

Educabilidad

Esta segunda parte, más breve, propone la lectura de textos poético-musicales de autores brasileños que sirven para justificar, prácticamente, la base teórica sobre la cual fundamos nuestra «salida de lo efímero» por medio de materiales considerados habitualmente como pura efemeridad, y concluiremos con la insistencia en educar nuevos modelos de historiografía cultural y literaria, con reformulaciones que aparecen hoy muy necesarias. Hace algunos años se continúa afirmando, casi siempre con tono apocalíptico, que la enseñanza de la literatura está en crisis. La literatura está siendo cuestionada, y nadie puede negarlo. Sin embargo, al mismo tiempo, lo que está en crisis es todo un sistema educativo que comienza en la tradición canónica de la propia literatura, según una orientación historiográfica e institucionalizada por los manuales escolares y por los programas ministeriales. Lo que está en crisis es el sujeto y su relación, en primer lugar, consigo mismo, y después, con el mundo. Para que un sujeto comience a tomar conciencia de la propia crisis (que es siempre un momento de cambios, y por lo tanto, un momento lleno de positividad, de energía, y no de derrotas) es preciso que sea introducido a una cultura, esto es, a una tradición, «condición mínima hasta el mismo para contestar y renovar», como justamente sugiere Leyla Perrone-Moisés: «y el acceso de los jóvenes a la cultura es una responsabilidad de los profesores (afirmación u obvia, o anticuada, según el punto de vista)» (2000: 350). No hallamos la afirmación de Perrone-Moisés ni obvia, ni anticuada. Por detrás de lo obvio, manifiéstase frecuentemente un profundo malestar que denuncia la falta de educación a aprendizaje del hecho literario, de los paradigmas culturales de la actualidad. Leyla Perrone-Moisés indica que «para que la enseñanza literaria continúe dando sus frutos, es necesario que el profesor,

antes del alumno, continúe creyendo en las virtudes de la literatura. Si el propio profesor no confía más en el objeto de su enseñanza, y no hace de este un proyecto de vida, es mejor que escoja una profesión más actual, menos exigente y más rentable» (2000: 351).

Un ejemplo de la permanencia de valores en lo literario y en lo cultural es el escaso interés con lo cual se juzga el discurso de la música popular brasileña, fuertemente vinculado, por el contrario, con los modelos de la literatura «alta», canonizada. José Miguel Wisnik, profesor de literatura de la USP, músico y compositor, insiste, justamente, desde algunos años, en la importancia de comprender la cultura brasileña, tan heterogénea y misturada (como diría Guimarães Rosa). *O Livro das partituras* (Río de Janeiro: Gryphus, 2004) y *Sem receita. Ensaio e canções* (São Paulo: Publifolha, 2004) presentan una serie de retratos musicales y literarios, que demuestran la integración de esos campos semánticos diferentes: la música escrita encima de «Anochecer», uno de los poemas más pesimistas de *A rosa do povo*, de Carlos Drummond de Andrade (1945), es un bello ejemplo de la extraordinaria representatividad que emerge de la unión entre literatura y música. Es suficiente, además, pensar en las letras de Chico Buarque, poeta de la acción política y cultural del Brasil, como fue Leonard Cohen en Canadá y Silvio Rodríguez en Cuba; o la simpatía declarada de Caetano Veloso para la poesía concreta de los hermanos Haroldo y Augusto de Campos y Décio Pignatari. «Língua» de Caetano Veloso es una de aquellas canciones que enseñan sobre la literatura y el uso del lenguaje y de la escritura mucho más que largos y tediosos manuales de gramática portuguesa. Esos ejemplos permiten releer y reconsiderar la «MPB» sin jerarquizaciones, pero con una perspectiva al revés, una perspectiva «de cangrejo». Si la enseñanza de la literatura y de los clásicos se vuelve compleja por causa de la crisis epistemológica que vivimos, una salida de ese «efímero» podría ser que el profesor, perdiendo la propia figura esclerosada y estereotipada, se dedique a la comprensión de los fenómenos que comprenden la vida de los jóvenes de la contemporaneidad. Ese «sacrificio» no significa, de forma alguna, concordar con los *best sellers*, con la moda, con lo transitorio que nunca se volverá «clásico», pero significa dejarse introducir en la realidad hodierna, dejarse provocar por ella, leer *El código Da Vinci* y acompañar, con un juicio adecuado, quien cree, fascinado por el demonio folletinesco, en la *historia* de una *ficción*. En la perspectiva «de cangrejo», el profesor leerá el romance de Dan Brown para, más tarde, introducir a los alumnos en el descubrimiento de la grandeza intelectual de Leonardo, a través de lecturas críticas puntuales y menos fatalistas, contextualizando figuras históricas e ironizando sobre los resultados de un público encantado (como una cobra de la India) por faquires mercadológicos.

Así, cada gesto estético se convierte en un verdadero descubrimiento de lo Bello porque es expresión de las preguntas y de las inquietudes existenciales que modelan al poeta como el músico, de Camões a Pessoa, de Mozart a Tom Jobim.

En la música de Adriana Calcanhotto, *Oito anos*, se evidencia la naturaleza pura de las cuestiones infantiles como «obvias» y «anticuadas», para retomar dos adjetivos que ya mencionamos, pero exactamente por eso actuales, de forma extraordinaria: de hecho, excepción hecha por el refrán conocido, la simplicidad de las letras deja admirado a cualquier oyente y lector.

«Paratodos», de Chico Buarque, de 1993, es otro ejemplo de cómo es posible apasionarse por la propia tradición cultural. Mientras, Milton Nascimento explica (tal vez sin conseguirlo por completo —así como debe ser—) en qué lugar quedaría una tercera margen de un río, homenajeando, de esa manera, uno de los cuentos más canónicos y complejos de la literatura brasileña, escrito por Guimarães Rosa y comentado por millares de estudiosos, como especie de cuento religioso, agnóstico, social, simbólico, psicológico, paraliterario...

La literatura, así como la música, nos continúa interrogando. La lectura atenta y minuciosa de esos fragmentos musicales y literarios, ejemplos dignos de una cultura en constante movimiento, cuyo valor estético es indiscutible, y que hacen la singularidad de la producción cultural brasileña, permite salir de lo efímero, o sea, salir del vacío de preguntas y de curiosidad con que frecuentemente se vive el espectáculo de la vida.

LÍNGUA (Caetano Veloso)

Gosto de sentir a minha língua roçar
A língua de Luís de Camões
Gosto de ser e de estar
E quero me dedicar
A criar confusões de prosódias
E uma profusão de paródias
Que encurtem dores
E furem cores como camaleões
Gosto do Pessoa na pessoa
Da rosa no Rosa
E sei que a poesias está para a prosa
Assim como o amor está para a amizade
E quem há de negar que esta lhe é superior
E deixa os portugueses morrerem à míngua
«Minha pátria é minha língua»
Fala mangureira! Fala!
Flor do Lácio Sambódromo
Lusamérica latim em pó
O que quer O que pode Esta língua?
Vamos atentar para a sintaxe dos paulistas
E o falso inglês relax dos surfistas
Sejamos imperialistas
Vamos na velô da dicção choo choo de
Carmen Miranda
E que o Chico Buarque de Holanda nos resgate
E-xeque-mate-explique-nos Luanda
Ouçamos com atenção os deles e os delas da
TV Globo. Sejamos o lobo do lobo do homen
Adoro nomes Nomes em Ã
De coisas como Rã e Imã
Nomes de nomes
Como Scarlet Moon Chevalier
Glauco Matoso e Arrigo Barnabé e Maria da
Fé e Arrigo Barnabé

Flor do Lácio Sambódromo...

Incrível! Se você tem uma idéia incrível
É melhor fazer um canção
Está provado que só é possível
Filosofar em alemão...
Blitz quer dizer corísco
Hollywood quer dizer Azevedo
E o Recôncavo, e o Recôncavo, e o
Recôncavo Meu medo!
A língua é minha pátria
E eu não tenho pátria: tenho mátria
E quero fráttria
Poesia concreta e prosa caótica
Ótica futura Samba-rap, chic-left com banana
Será que ela está no Pão de Açúcar?
Tá craude brô você e tu lhe amo
Qué queu te faço, nego?
Bote ligeiro Nós canto-falamos como que inveja negros que sofrem
horrores no gueto do Harlem
Lívros, discos, vídeos à mancheia
E deixe que digam, que pensem e que falem.

DESCOBERTA DA LITERATURA (João C. De Melo Neto)

No dia-a-dia do engenho,
toda a semana, durante,
cochichavam-me em segredo:
saíu um novo romance.
E da feira do domingo
me traziam conspirantes
para que os lesse e explicasse
um romance de barbante.
Sentados na roda morta
de um carro de boi, sem jante,
ouviam o folheto guenzo,
a seu leitor semelhante,

com as peripécias de espanto
preditas pelos feirantes.
Embora as coisas contadas
e todo o mirabolante,
em nada ou pouco variassem
nos crimes, no amor, nos lances,
e soassem como sabidas
de outros folhetos migrantes,
a tensão era tão densa,
subia tão alarmante,
que o leitor que lia aquilo
como puro alto-falante,
e, sem querer, imantara
todos ali, circunstantes,
receava que confundissem
o de perto com o distante,
o ali com o espaço mágico,
seu franzino com o gigante,
e que o acabassem tomando
pelo autor imaginante
ou tivesse que afrontar
as brabezas do brigante.
(E acabaria, não fossem
contar tudo à Casa-grande:
na moita morta do engenho,
um filho-engenho, perante
cassacos do eito e de tudo,
se estava dando ao desplante
de ler letra analfabeta
de curumba, no caçanje
próprio dos cegos de feira,
muitas vezes meliantes)

A TERCEIRA MARGEM DO RIO (M. Nascimento)

Oco de pau que diz: eu sou madeira, beira
Boa, dá vau, triztriz, risca certa
Meio a meio o rio ri, silencioso, sério
Nosso pai não diz, diz: risca terceira
Água da palavra, água calada, pura
Água da palavra, água de rosa dura
Proa da palavra, duro silêncio, nosso pai,
Margem da palavra entre as escuras duas
Margens da palavra, clareira, luz madura
Rosa da palavra, puro silêncio, nosso pai
Meio a meio o rio ri por entre as árvores da vida
O rio riu, ri por sob a risca da canoa
O rio riu, ri o que ninguém jamais olvida
Ouvi, ouvi, ouvi a voz das águas
Asa da palavra, asa parada agora
Casa da palavra, onde o silêncio mora
Brasa da palavra, a hora clara, nosso pai
Hora da palavra, quando não se diz nada
Fora da palavra, quando mais dentro aflora
Tora da palavra, rio, pau enorme, nosso pai.

ASSUM BRANCO (José Miguel Wisnik)

Quando ouvi o teu cantar
Me lembrei nem sei do quê
Me senti tão só
Tão feliz tão só
Só e junto de você

Pois o só do meu sofrer
Bateu asas e voou
Para um lugar

Onde o teu cantar
Foi levando e me levou

E onde a graça de viver
Como a chuva no sertão
Fez que onde for
Lá se encontre a flor
Que só há no coração

Que só há no bem-querer
E na negra escuridão
Assum preto foi
Asa branca dói
Muito além da solidão

OTTO ANOS (Adriana Calcanhotto/Composición: Dunga/Paula Toller)

Por que você é flamengo
E meu pai botafogo?
O que significa
«impávido colosso?»
Por que os ossos doem
Enquanto a gente dorme?
Por que os dentes caem?
Por onde os filhos saem?

Por que os dedos murcham
Quando estou no banho?
Por que as ruas enchem
Quando está chovendo?

Quanto é mil trilhões
Vezes infinito?
Quem é Jesus Cristo?
Onde estão meus primos?

Well, well, well
Gabriel...

Por que o fogo queima?
Por que a lua é branca?
Por que a terra roda?
Por que deitar agora?

Por que as cobras matam?
Por que o vidro embaça?
Por que você se pinta?
Por que o tempo passa?

Por que que a gente espirra?
Por que as unhas crescem?
Por que o sangue corre?
Por que que a gente morre?

Do que é feita a nuvem?
Do que é feita a neve?
Como é que se escreve
Ré...vei...llon

Well, well, well
Gabriel...

MANOEL DE BARROS, de *Exercícios de ser criança* (1999)

Tenho um livro sobre águas e meninos.
Gostei mais de um menino que carregava água na peneira.
A mãe disse que carregar água na peneira
Era o mesmo que roubar um vento e sair correndo com ele para
mostrar aos irmãos.
A mãe disse que era o mesmo que catar espinhos na água
O mesmo que criar peixes no bolso.
O menino era ligado em despropósitos.

Quis montar os alicerces de uma casa sobre orvalhos
A mãe reparou que o menino gostava mais do vazio do que
do cheio.
Falava que os vazios são maiores e até infinitos.
Com o tempo aquele menino que era cismado e esquisito
Porque gostava de carregar água na peneira
Com o tempo descobriu que escrever seria o mesmo que carregar
água na peneira.
No escrever o menino viu que era capaz de ser noviça, monge
ou mendigo ao mesmo tempo.
O menino aprendeu a usar as palavras.
Viu que podia fazer peraltagens com as palavras.
E começou a fazer peraltagens.
Foi capaz de interromper o vôo de um pássaro botando
ponto final na frase.
Foi capaz de modificar a tarde botando uma chuva nela.
O menino fazia prodígios.
Até fez uma pedra dar flor!

BIBLIOGRAFÍA

AUGÉ, Marc

1994 *Não-lugares*. São Paulo: Papirus.

BAUMAN, Zygmunt

2004 *Amor líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

BARTHES, Roland

2004 *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva.

BAUDRILLARD, Jean

1992 *Cool memories*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo.

CALVINO, Ítalo

1990 *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras.

DEBRAY, Régis

1993 *Curso de midialogia geral*. Petrópolis: Vozes.

PAZ, Octavio

1950 *El laberinto de la soledad*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

PERRONE-MOISÉS, Leyla

1998 *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras.

2000 *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras.



otra voz **OTRA VOZ**





Machado de Assis en la búsqueda de la sonata de lo absoluto

Patricia Vilcapuma Vines

Si Machado de Assis existió, Brasil es posible

Nelida Piñón

En su estudio sobre la desterritorialización de la producción literaria latinoamericana (entre otros temas como la evolución de los estudios de literatura y la *re-visión* del sujeto latinoamericano desde el centro), Nara Araújo sostiene con mucho acierto que los autores periféricos han desestabilizado al canon con sus «*historias* [sic] *ex-céntricas* colocando sus geografías literarias en nuevos mapas literarios» (cf. Araújo 2004: 24, el énfasis es nuestro). Curioso juego de palabras de esta proposición que trae al tema la *excentricidad*, una de las características más observadas en los autores modernos, y, así vista, un punto de coincidencia entre los periféricos y el Centro. Finalmente, es también muy cierto que el adentro «está constituido por el afuera» (Derrida apud Araújo 2004: 22). Estas discusiones, que han dado importantísimos resultados y visiones, han revisitado y repasado anteriores proyectos de geografías literarias cuyo mayor propósito era la constitución de una identidad que asiente una «originalidad» con la cual legitimarlas. Negar la tradición, como se ha comprobado ya en algunos bosquejos de mapas nacionalistas, fue un intento descabellado, más aún tratándose de naciones con un pasado signado por la invasiones españolas, en el caso de Perú, o portuguesas en el caso de Brasil. El progreso y cuestionamiento de estas cuestiones trajeron, además, gracias a nuevas aperturas e interés por la «periferia», el redescubrimiento de producciones fabulosas y tan exquisitas en inquietudes que sobrepasan

a la época de su creación. Son, pues, sobrevivientes al «espíritu del tiempo», como afirmara Antonio Candido al referirse a Machado de Assis (1839-1908), el ejemplo máximo de ello; o una «especie de milagro», en palabras de Harold Bloom, que demostraría cómo «el genio literario es independiente del tiempo y del lugar» (2005: 789).

En Machado de Assis, milagro de la posibilidad, el recuperar la tradición es «problemático». Biagio D'Angelo analiza muy bien este punto en su estudio «Trópico del cuento. Machado de Assis y la tradición literaria occidental». En este señala la cualidad sui géneris de este aspecto de la narrativa del brasileño: «de una parte la tradición del pasado, excepcionalmente no nacionalista, o sea, no [sic] brasilera, con las lecturas y las glosas interpretativas de Machado [...]; de la otra, la tradición de una modernidad que Machado inaugura, sin conocerla [...]» (2004: 30). Aquí encontramos la clave de su obra: puede *brasileñamente* hacer *posible* la universalidad, la modernidad, la actualidad de su prosa gracias a la exploración de temas esenciales. Diríamos, también, que encontramos en este narrador excepcional de cuentos la «bendita manía de contar» —a la que siempre se refería García Márquez—, ese don natural de los latinoamericanos que borra las líneas de los mapas, que nos une desde siempre y que hace posible Latinoamérica.

La búsqueda de la sonata de lo absoluto

1 Uno de los temas más recurrentes de la prosa de ficción machadiana es la búsqueda de la perfección; por ello, en sus textos se percibe una especie de desencanto, una cura contra el poder de los estereotipos «hadas» del romanticismo maniqueo de la época. Se vale para este trabajo de una exploración casi obsesiva de «las infinitas posibilidades de la realidad» (D'Angelo 2004: 43) que ayudan al creador a poner en jaque aquella cotidianeidad anodina exenta de preguntas. Y sobre la base de historias simples, algunas hasta absurdas, esboza (no responde, trabajo que deja al lector provocado constantemente en la narración) estas preguntas ante la imposibilidad de entendimiento de las contradicciones de la vida. Esa insatisfacción propia del escritor «deicida» —que cree como Maria Regina, protagonista del «Trío en la menor», que «la creación era un libro fallado e incorrecto»—, todavía inconforme con este acto, que en el fondo lo deja en la más profunda soledad y en la negación de la esperanza («la esperanza aún los hizo reincidentes, mas todo muere, hasta la esperanza»), hace que ya no sea la muerte del creador que dé origen a su mundo posible, sino la del autor-narrador, la creación más cercana a su imagen —irónicamente sería su propia anulación—, y en un acto más de pretenciosa desesperación, da inicio a un ciclo donde es un difunto-autor que una y otra vez es recreado por un lector. Es decir, Bras Cubas —el personaje

quizá más celebrado de la prosa machadiana— en el fondo no acepta, contradictoriamente incluso a su pesimismo, lo que su visión machadianamente lúcida de la vida le anticipa para los tiempos de «los post y de tantas muertes (la del sujeto, la de la muerte de la muerte del sujeto, la de la novela, la del socialismo “real” y el fin de la historia)» (Araújo 2004: 29): la muerte del autor y el nacimiento del lector. Este dilema angustiante, sobre la naturaleza de la creación literaria, es parte de la discusión dentro del propio texto y eje importante de la narrativa de Machado de Assis.

Así nos encontramos, en el bosque narrativo del creador de *Memorias Póstumas de Brás Cubas* (2004 [1880]), con el personaje principal de «Trío en la menor» (*Várias histórias*, 1896). Ante su indecisión para la elegir entre dos hombres, Maria Regina es condenada, a causa de un tercero, de un caballero inexistente (mas posible en su imaginación y luego también en la prosa de Calvino en la que *El caballero inexistente* [1959] desaparece a causa de la frustración de alcanzar la perfección en la unión amorosa con Priscilla), que reúne las cualidades más «perfectas» de las dos opciones que se le presentan, a «oscilar por toda la eternidad entre dos astros incompletos, al son de esta vieja sonata de lo absoluto: la, la, la...». La *doble lectura* de Maria Regina, que por momentos se entrecruzan, la condena a deshacer este ideal o mejor dicho la lleva a mantener a ese *espectro*, que bien podría haber sido el *autor* de su nueva vida, su complemento, si este ideal de perfección humana hubiera existido. Esta situación que se le presenta, donde puede tener solamente lo uno sin lo otro, no le permite realizarse como individuo; no le permite, pues, alcanzar la totalidad de su existencia. Ella, desde un inicio, ha sido despojada de la capacidad de decisión, de la posibilidad de alcanzar su ideal de absoluto.

2. La música es otro de los elementos usados por Machado de Assis y, sin duda, el más valioso al momento de plantear dilemas como el de «Trío en la menor».¹ Planteado como una sonata, el cuento está impregnado de referencias musicales y, es precisamente, oyendo una sonata que Maria Regina puede liberarse de sus dos opciones y hacer uso de su libertad creadora para concebir «una criatura perfecta y única», unión de la belleza juvenil de Maciel y la profundidad espiritual del maduro Miranda. La música, siendo la más libre de todas las artes, ayuda a elevar su alma «por encima de sí misma» porque «todo lo que pertenece al espíritu es superior a lo que existe en estado natural» (Hegel apúd Estrada Herrero 1988: 613).

¹ Ya en otros cuentos, como «Un hombre célebre» (*Várias histórias*), se identifica una correspondencia entre el tiempo de su narrativa y el tiempo musical. Véase para profundizar sobre este tema el estudio *Sem Receita: Ensaios e Canções* de José Miguel Wisnik (2004), y el artículo «Ritmos do popular no erudito: política e música em Machado de Assis», de Idelber Avelar (disponible en <www.idelberavelar.com/abralic/txt_19.pdf>. Consulta hecha en 16/08/2007).

Machado estructura el cuento en forma de sonata cuyo título inmediatamente refiere al trío formado por los personajes Maciel, Maria Regina y Miranda. «Adagio Cantabile», corresponde al primer «movimiento». En este se expone, pausadamente, la situación de los dos pretendientes en el *alma curiosa de perfección* de Maria Regina. En «Allegro ma non troppo» (alegre ‘mas no mucho’), el desarrollo de la narrativa depende ahora de las técnicas del destino: la abuela y la joven son testigos de un acto heroico protagonizado por Maciel. Por un momento, la muchacha cree descubrir en este «destello» de perfección un motivo para acabar con la indecisión. Pero pronto se dará cuenta de que el encanto se acaba y en «Allegro appassionato», Miranda, el otro pretendiente, «ingenioso y fino y hasta profundo», ayudará a hacer más complicada la situación. Ambos sabían que eran rivales, mas no contaban con que ella, observando las carencias de los dos, «completó uno por el otro» y que «la música [la sonata] iba ayudando a la ficción».

Machado de Assis recurre a Shakespeare y a su *Sueño de una noche de verano* para «salvar» a Maria Regina: ella se ha convertido en Titania, reina de las hadas, que bajo los efectos de un encanto, en su sueño solamente ve formas bellas —y a su criatura perfecta— «sin advertir que la cabeza era de asno».

En «Minuetto», la parte final, la muchacha concluye tras su indecisión, que provocó que los pretendientes terminaran por aborrecerla, y sus ansias «del astro perfecto», que la creación es imperfecta. Así, sumida en su sueño termina atrapada en él, condenada —y sin entender— a «oscilar por toda la eternidad entre dos astros incompletos».

3. Con esta memoria póstuma del espíritu inquieto de Machado de Assis esperamos contribuir o quizá aproximarnos a su sonata de lo absoluto, producto de una singular insatisfacción. Su genialidad, creemos, es la mejor respuesta a esta búsqueda de la absoluto; pasarán «diez, veinte, treinta días» —como el tiempo de Maria Regina en el cuento—, quizá años, siglos, y quien lea nuevamente su magnífica prosa o quien ya «conozca la técnica del destino», como enfatiza el narrador de «Trío en la menor», conocerá de inmediato que él, a pesar de sus dilemas y contradicciones, actitud muy humana por cierto, representa al ser humano que aun con una genialidad creadora reconoce y necesita algo más que sobrepasa su propia humanidad. Reconocer esto ya es un gran paso para que Maria Regina pueda abrazar la realidad toda y no sufra la autocondena de su soledad.

BIBLIOGRAFÍA

ARAÚJO, Nara

- 2004 «Desterritorialización, posdisciplinarietà y posliteratura». En BITTENCOURT, Gilda Neves; Léa dos S. MASINA y Rita T. SCHMIDT (org.^{as}). *Geografias literárias e culturais: espaços/temporalidades*. Porto Alegre: UFRGS, 2004, pp. 19-34.

AVELAR, Idelber

- 2006 «Ritmos do popular no erudito: política e música em Machado de Assis». En *O biscoito fino e a massa*. <www.idelberavelar.com/abralic/txt_19.pdf>. Consulta hecha en 16/08/2007.

BLOOM, Harold

- 2005 *Genios. Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*. Bogotá: Norma.

D'ANGELO, Biagio

- 2004 «Trópico del cuento. Machado de Assis y la tradición literaria occidental». En SARAIVA, Juracy Assman y Biagio D'ANGELO (orgs.). *Papeles sueltos. Antología de cuentos de J. M. Machado de Assis*. Lima: Fondo Editorial UCSS, pp. 29-48.

ESTRADA HERRERO, David

- 1988 *Estética*. Barcelona: Herder.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria

- 2004 [1880] *Memórias póstumas de Bras Cubas*. Bogotá: Norma.

Trío en la menor *

I. ADAGIO CANTABILE

Maria Regina acompañó a la abuela hasta el cuarto, se despidió y se fue al suyo. La mucama que la servía, a pesar de la familiaridad que existía entre ellas, no pudo arrancarle una palabra, y salió, media hora después, diciendo que Nhandã estaba muy seria. Luego que quedó sola, Maria Regina se sentó al pie de la cama, con las piernas extendidas, los pies cruzados, pensando.

La verdad pide que diga que esta moza pensaba amorosamente en dos hombres al mismo tiempo, uno de veintisiete años, Maciel; otro de cincuenta, Miranda. Convengo que es abominable, pero no puedo alterar el aspecto de las cosas, no puedo negar que si los dos hombres están enamorados de ella, ella no lo está menos de ambos. Una exquisita, en suma; o, para hablar como las amigas de colegio, una insensata. Nadie le niega corazón excelente y espíritu limpio; pero la imaginación es que es el mal, una imaginación adusta y ambiciosa, insaciable principalmente, adversa a la realidad, sobreponiendo a las cosas de la vida otras de sí misma; de ahí curiosidades irremediables.

La visita de los dos hombres (que la enamoraban de a poco) duró cerca de una hora. Maria Regina conversó alegremente con ellos, y tocó en el piano una pieza clásica, una sonata que hizo a la abuela dormitar un poco. Finalmente, discutieron de música. Miranda dice cosas pertinentes acerca de la música moderna y antigua; la abuela tenía una predilección por Bellini y su *Norma*, y habló de las tocadas de su tiempo, agradables, saudosas y principalmente claras. La nieta coincidía con las opiniones de Miranda; Maciel concordó cortésmente con todos.

Al pie de la cama, Maria Regina reconstruía ahora todo eso, la visita, la conversación, la música, el debate, los modos de ser de uno y de otro, las palabras de Miranda y los bellos ojos de Maciel. Eran las once de la noche, la única luz del cuarto era la lamparita, todo convidaba al sueño y al devaneo. Maria Regina, a fuerza de recomponer la noche, vio allí dos hombres al pie de ella, los oyó, y conversó con ellos durante una porción de minutos, treinta o cuarenta, al son de la misma sonata tocada por ella: la, la, la...

* Traducción del portugués de Patricia B. Vilcapuma Vines.

II. ALLEGRO MA NON TROPPO

Al día siguiente, la abuela y la nieta fueron a visitar a una amiga en Tijuca. Al regreso, el carruaje derribó a un niño que atravesaba la calle, corriendo. Una persona que vio esto, se arrojó a los caballos y, poniendo en peligro su propia vida, consiguió detenerlos y salvar al pequeño, que apenas quedó herido y desmayado. Gente, tumulto, la madre del muchachito acudió en lágrimas. Maria Regina descendió del carro y acompañó al herido hasta la casa de la madre, que era allí cerca.

Quien conoce la técnica del destino adivina luego que la persona que salvó al pequeño fue uno de los dos hombres de la otra noche; fue Maciel. Hechos los primeros auxilios, Maciel acompañó a la moza hasta el carruaje y aceptó el lugar que la abuela le ofreció hasta la ciudad. Estaban en Engenho Velho. En el carruaje es que Maria Regina vio que el joven traía la mano ensangrentada. La abuela preguntaba a menudo si el pequeño estaba muy mal, si sobreviviría; Maciel le dijo que las heridas eran leves. Después contó el accidente: estaba parado, en la calzada, esperando que pasase un tílburí, cuando vio al pequeño atravesar la calle por delante de los caballos; comprendió el peligro, y trató de evitarlo, o disminuirlo.

—Pero está herido, dice la vieja.

—Cosa de nada.

—Está, está, insistió la moza; puede curarse también.

—No es nada, insistió él; fue un arañón, limpio esto con un pañuelo.

No tuvo tiempo de sacar el pañuelo; Maria Regina le ofreció el suyo. Maciel, conmovido, se lo puso sobre la herida, pero dudó en mancharlo. Úsalo, Úsalo, le decía ella; y viéndolo avergonzado, lo sacó y enjuagó, ella misma, la sangre de la mano.

La mano era bonita, tan bonita como el dueño; pero parece que él estaba menos preocupado por la herida de la mano que por lo arrugado de sus puños. Conversando, miraba para estos disimuladamente y los escondía. Maria Regina no veía nada, lo veía a él, le veía principalmente la acción que acababa de realizar, y que le ponía una aureola. Comprendió que la naturaleza generosa saltaba por encima de los hábitos pausados y elegantes del mozo, para arrancar a la muerte un niño que él ni conocía. Hablaron del asunto hasta la puerta de la casa de ellas; Maciel rechazó, agradeciendo, el carruaje que ellas le ofrecían, y se despidió hasta la noche.

—¡Hasta la noche!, repitió Maria Regina.

Lo esperó ansiosa. Él llegó, cerca de las ocho de la noche, trayendo una cinta negra enrollada en la mano, y ofreció disculpas por venir así; pero le dijeron que era bueno poner alguna cosa y obedeció.

—¡Pero está mejor!

—Estoy bien, no fue nada.

—Venga, venga, le dijo la abuela, desde el otro lado de la sala. Siéntese aquí junto a mí: el señor es un héroe.

Maciel oía sonriendo. Había pasado ya el ímpetu generoso, comenzaba a recibir los dividendos del sacrificio. El mayor de ellos era la admiración de Maria Regina, tan ingenua y tan grande, que olvidaba a la abuela y la sala. Maciel se sentó al lado de la vieja. Maria Regina enfrente de ambos. Mientras la abuela, restablecida del susto, contaba las conmociones que padeciera, al principio sin saber de nada, después imaginando que el niño había muerto, los dos miraban uno para el otro, discretamente, y al final ya sin pensarlo. Maria Regina preguntaba a sí misma dónde hallaría mejor novio. La abuela, que no era miope, encontró la contemplación excesiva, y habló de otra cosa; pidió a Maciel algunas noticias de sociedad.

III. ALLEGRO APPASSIONATO

Maciel era hombre, como él mismo decía en francés, *très répandu*; sacó de la faltriquera una porción de novedades menudas e interesantes. La mayor de todas fue la de estar deshecho el compromiso matrimonial de cierta viuda.

—¡No me diga eso!, exclamó la abuela. ¿Y ella?

—Parece que fue ella misma que lo deshizo: lo cierto es que estuve anteayer en el baile, danzó y conversó muy animada. ¡Oh! más allá de la noticia, lo que causó más impresión en mí fue el collar que ella llevaba, magnífico...

—¿Con una cruz de brillantes?, preguntó la vieja. Lo conozco; es muy bonito.

—No, no es ese.

Maciel conocía el de la cruz, que ella llevara a la casa de un Mascarenhas; no era ese. Este otro todavía hace pocos días estaba en la tienda del Resende, una cosa linda. Y describiéndolo todo, número, disposición y corte de las piedras, concluyó diciendo que fue la joya de la noche.

—Para tanto lujo era mejor casarse, apreció maliciosamente la abuela.

—Concuerdo que la fortuna de ella no da para eso. ¡Ahora, espere! Voy mañana, al Resende, por curiosidad, para saber el precio por el que lo vendió. No fue barato, no podía ser barato.

—Pero ¿por qué es que se deshizo el compromiso?

—No pude saber; pero tengo que cenar el sábado con Venancinho Corrêa, y él me cuenta todo. ¿Sabe que aún es pariente de ella? Buen joven; está completamente peleado con el barón...

La abuela no sabía de la pelea; Maciel se la contó de principio a fin, con todas sus causas y agravantes. La gota que derramó el vaso fue un comentario que se hizo en la mesa de juego una alusión al defecto de Venancinho, que era zurdo. Le contaron esto, y él rompió enteramente sus relaciones con el barón. Lo bonito es que los compañeros del barón se acusaron unos a los otros de haber sido los que contaron las palabras de este. Maciel declaró que era regla suya no repetir lo que oía en la mesa de juego, porque es lugar en que hay cierta franqueza.

Después hizo una estadística de la calle del Oidor, en la víspera, entre una y cuatro horas de la tarde. Conocía los nombres de las haciendas y todos los colores modernos. Citó las principales *toilettes* del día. La primera fue la de *Mme.* Pluma Maia, bahiana distinta, *très pschutt*. La segunda fue la de *Mlle.* Pedrosa, hija de un magistrado de São Paulo, *adorable*. Y apuntó tres más, comparó después a las cinco, dedució y concluyó. Algunas veces se olvidaba y hablaba francés; puede que no fuese olvido, sino a propósito; conocía bien el idioma, se expresaba con facilidad y alguna vez había dicho este axioma etnológico: que hay parisienses en todas partes. En el camino, explicó un problema de cartas.

—La señora tiene cinco trunfos de as de espadas y manilla, tiene rey y dama de copas...

Maria Regina iba pasando de la admiración al hastío; agarrábase aquí y allí, contemplaba la figura moza de Maciel, recordaba la bella acción de aquel día, pero ni eso; el hastío no tardaba en absorberla. No había remedio. Entonces recurrió a una singular idea. Trató de combinar a los dos hombres, el presente con el ausente, mirando para uno, y escuchando al otro de memoria; recurso violento y doloroso, pero tan eficaz, que ella pudo contemplar por algún tiempo una criatura perfecta y única.

De repente, apareció el otro, el propio Miranda. Los dos hombres se saludaron fríamente; Maciel se demoró aún unos diez minutos y salió.

Miranda se quedó. Era alto y seco, fisonomía dura y helada. Tenía el rostro cansado, los cincuenta años confesábanse tales, en los cabellos grisáceos, en las arrugas y en la piel. Solo los ojos contenían alguna cosa menos envejecida. Eran pequeños, y escondíanse por debajo de sus vastas cejas; pero allá, al fondo, cuando no estaban pensativos, centellaban de juventud. La abuela le preguntó, luego que Maciel salió, si ya tenía noticia del accidente

de Engenho Velho, y lo contó con exageramientos, pero el otro oía todo sin admiración ni envidia.

—¿No lo encuentra sublime?, preguntó ella, al terminar.

—Creo que él salvó tal vez la vida a un desalmado que algún día, sin conocerlo, puede meterle un cuchillo en la barriga.

—¡Oh!, protestó la abuela.

—O también conociéndolo, corrigió él.

—No sea malo, intervino María Regina; el señor era también capaz de hacer lo mismo, si allí estuviese.

Miranda sonrió de un modo sarcástico. La risa le acentuó la dureza de su fisonomía. Egoísta y malo, este Miranda primaba por un lado único: espiritualmente, era completo. María Regina hallaba en él el traductor maravilloso y fiel de una porción de ideas que luchaban dentro de ella, vagamente, sin forma o expresión. Era ingenioso y fino y hasta profundo, todo sin pedanterías, y sin meterse por terrenos cerrados, antes casi siempre en la planicie de las conversaciones ordinarias; tan cierto es que las cosas valen por las ideas que nos sugieren. Tenían ambos los mismos gustos artísticos; Miranda estudió derecho para obedecer al padre; su vocación era la música.

La abuela, previendo la sonata, preparó el alma para algunos ratos de sueño. Además, no podía admitir tal hombre en el corazón; lo encontraba aburrido y antipático. Se calló al poco de algunos minutos. La sonata vino, en medio de una conversación que María Regina encontró deliciosa, y no vino sino porque él le pidió que tocara; él quedaría encantado de oírla.

—Abuela, dice ella, ahora hay que tener paciencia...

Miranda se aproximó al piano. Cerca de las arandelas, la cabeza de él mostraba toda la fatiga de los años, al paso que la expresión de la fisonomía era mucho más de piedra e hiel. María Regina notó la graduación, y tocaba sin mirar para él; difícil cosa, porque, si él hablaba, las palabras le entraban tanto por el alma, que la moza insensiblemente levantaba los ojos, y daba luego con un viejo ruin. Entonces es que se acordaba de Maciel, de sus años en flor, de la fisionomía franca, tierna y buena, y finalmente de la acción de aquel día. Comparación tan cruel para Miranda, como fuera para Maciel el cotejo de sus espíritus. Y la moza recurrió a la misma idea. Completó uno por el otro; escuchaba a este con el pensamiento en aquel; y la música iba ayudando a la ficción, indecisa al principio, pero luego viva y acabada. Así Titania, oyendo enamorada el cántico del tejedor, le admiraba las bellas formas, sin advertir que la cabeza era de asno.

IV. MINUETTO

Diez, veinte, treinta días pasaron después de aquella noche, y aún más veinte, y después más treinta. No hay cronología cierta; mejor es quedar en el olvido. La situación era la misma. Era la misma insuficiencia individual de los dos hombres, y el mismo complemento ideal por parte de ella; de ahí un tercer hombre, que ella no conocía.

Maciel y Miranda desconfiaban uno del otro, se detestaban más y más, y padecían mucho, Miranda, principalmente, que era pasión de última hora. Al final acabaron aborreciendo a la joven. Esta los vio ir poco a poco. La esperanza aún los hizo reincidentes, mas todo muere, hasta la esperanza, y ellos saldrán para nunca más. Las noches fueron pasando, pasando... María Regina comprendió que estaba acabado.

La noche en que se persuadió bien de esto fue una de las más bellas de aquel año, clara, fresca, luminosa. No había luna; pero nuestra amiga aborrecía a la luna —no se sabe bien por qué—, o porque brilla de préstamo, o porque toda la gente la admira, y puede ser que por ambas razones. Era una de sus exquisitices. Ahora otra.

Había leído en la mañana, en una noticia de periódico, que hay estrellas dobles, que nos parecen un solo astro. En vez de ir a dormir, se apoyó en la ventana del cuarto mirando para el cielo, a ver si descubría alguna de ellas; inútil esfuerzo. No descubriéndola en el cielo, la buscó en sí misma, cerró los ojos para imaginar el fenómeno; astronomía fácil y barata, pero no sin riesgo. Lo peor que ella tiene es poner a los astros al alcance de la mano; de modo que, si la persona abre los ojos y ellos continúan fulgurando allá en la cima, grande es el desconsuelo y cierta la blasfemia. Fue lo que sucedió aquí. María Regina vio dentro de sí la estrella doble y única. Separadas, valían bastante; juntas, daban un astro espléndido. Y ella quería el astro espléndido. Cuando abrió los ojos y vio que el firmamento quedaba tan alto, concluyó que la creación era un libro fallado e incorrecto, y se desesperó.

En el muro de la chacra vio entonces una cosa parecida a dos ojos de gato. Al principio tuvo miedo, pero advirtió luego que no era más que la reproducción externa de los dos astros que ella viera en sí misma y que habían quedado impresos en la retina. La retina de esta moza hacía reflejar acá afuera todas sus imaginaciones. Refrescándose al viento se recogió, cerró la ventana y se metió en la cama.

No durmió de inmediato, por causa de dos rodajas de ópalo que estaban incrustadas en la pared; percibiendo que era aún una ilusión, cerró los ojos y durmió. Soñó que moría, que el alma de ella, elevada a los aires, volaba en la dirección de una bella estrella doble. El astro se desdobló, y ella voló para una de las dos porciones; no encontró allí la sensación primitiva y se despeñó para otra; igual resultado, igual regreso, y empezó a andar de una

para otra de las dos estrellas separadas. Entonces una voz surgió del abismo, con palabras que ella no entendió.

—Es tu pena, alma curiosa de perfección; tu pena es oscilar por toda la eternidad entre dos astros incompletos, al son de esta vieja sonata de lo absoluto: la, la, la...



mundo raro **MUNDO RARO**





Lima o la poesía de lo cotidiano

Jorge Wiese

A veces tenemos la fantasía de querer identificar la poesía con sus procedimientos: el verso, la rima, un tipo de lengua especial (decir «cogí la pluma» por «escribir», por ejemplo). Ello hace que muchas veces la lengua hable por el poeta y que los recursos se sobrepongan al contenido. En realidad, forma y contenido son indisolubles en el arte. Por eso, el dejarse llevar por un tipo de lenguaje o un tipo de organización artística puede matar la verdadera experiencia estética.

En setiembre de 2005, la editorial Laberintos publicó mi poemario *Vigilia de los sentidos*. En él no quise ceñirme a un solo tipo de forma, sino jugar con varias. Están, por supuesto, las formas tradicionales (muchas de las composiciones son sonetos), pero también hay verso libre, y, en algunas partes, prosa. Hacia el final del poemario, puede encontrarse un conjunto de textos breves (algunos en verso, algunos en prosa) a los que titulé *Lima*. Se trata de 12 composiciones que, de manera libre, tratan de dar cuenta de una especie de «ruta temporal»: el curso de una experiencia que se dilata a lo largo de un año en una ciudad.

La ruta empieza en abril y termina en marzo. Coincide libremente con el calendario del zodiaco. Y los distintos momentos tratan de capturar la experiencia fugaz del instante. Son, en este sentido, textos líricos, textos poéticos, aunque no estén en verso, pues, como toda lírica, son la captación de lo que podría denominarse un «instante trágico», es decir, el punto donde lo bello y lo fugaz se juntan para producir conciencia de la finitud, del ser finito, la conciencia de que no somos eternos, y, a la vez, el deseo de absoluto, el deseo de fijar un momento como absoluto. Es trágico, porque nuestra experiencia está sometida al

tiempo y a la muerte, y es heroico, porque aun sabiéndolo queremos fijar lo fugaz, volver absoluto al instante.

Me interesa mostrar estas composiciones porque capturan la experiencia de lo cotidiano. Algunos espacios están ligados a mi infancia, otros a mi vecindad, otros a las rutas que hago para ir a mi trabajo.

La serie *Lima* está encabezada por «Abril» y cerrada por «Playa». Entre ambas, hay 10 composiciones en prosa, 10 prosas líricas. Como veremos con mayor detalle, lo fundamental es la idea (o mejor: las imágenes) de lo cíclico, de lo recurrente, de lo que vuelve sin la participación del sujeto. Se trata de una paradoja, obviamente: hay el deseo de capturar una experiencia subjetiva, fuertemente personal, pero a la vez existe la conciencia de que todos los objetos y los espacios a los que se refieren los textos sobrevivirán al autor o al sujeto de los textos.

Empiezo por la lectura de «Abril»:

1

ABRIL

Cuando yo ya no esté,
La flor del ceibo
Seguirá envuelta
En la garúa
De la mañana;
Las hojas de los ficus
Temblarán todavía
Al vaivén suave
De la tarde temprana;
Y la luz dulce
Que viene del oeste
Volverá a herir
Los iris de tus ojos.
Cuando yo ya no esté.

Pensé este poema a la manera (o, mejor, en el espíritu) de Bécquer: alternancia de versos de 5 y de 7 sílabas, la preferencia por lo impar, por la alternancia de versos de metros (o cantidades) próximos; repetición del mismo verso al principio y al final del poema; asonancia (mañana, temprana) que puntúa las diversas partes del día: el poema se refiere a

la mañana, a la tarde temprana y a la tarde «tardía», la del ocaso, la de la puesta de sol. Y, sobre todo, la repetición: «cuando yo ya no esté», que se contrapone paradójicamente a la secuencia lineal del día y sugiere, con su «vuelta», con su reiteración, que ese día se repetirá, pero que la presencia del sujeto que lo goza, no.

El siguiente texto es «Casas»:

CASAS

En la casa de Lártiga, los bloques sombríos del zaguán, que amortiguan los pasos y los vuelven íntimos, se desperdigan, detrás de la cancela, en un infinito simétrico de cantos rodados caldeados por la luz de la tarde que acaricia, a través del prisma de los cristales, los alineados volúmenes que guardan los anaqueles de la biblioteca. Ante El Carmelo, los espejos del agua quiebran la gloria del cielo: hace tiempo que allí dejó de escucharse el ritmo de las piedras lavadas por el mar.

Aquí me interesa destacar tanto las diferentes partes de la casa Riva-Agüero (que tan bien recoge un dibujo de Ricardo Ramírez) como la idea de «fusión»: un objeto se continúa en el otro por la magia de la sintaxis. Sí, todos los profesores, y yo mismo, les dirán a sus alumnos que deben escribir con oraciones cortas. Pero la oración larga me permite en este caso fundir un objeto en otro y crear, por contigüidad, posibilidades metafóricas, imaginativas. Pensemos, por ejemplo, en este caso en la imagen de la piedra. Las piedras tienen distintos valores a lo largo del texto. Y en un momento, son semejantes a los libros. Si contrasto esta identidad con lo que se dice en la segunda oración y compruebo que las piedras estuvieron un tiempo lavadas por el mar, pero que ya no están, comprobaré que los libros también pueden desaparecer, que el saber que guardan es un saber precario y que el tiempo, como el mar, puede hacer que quede en el olvido.



Instituto Riva-Agüero. Dibujo (tinta) de Ricardo Ramírez. 1982

Sigue la prosa «Jardín»:

3

JARDÍN

A Leopold G. Palm

Y, súbitamente, ante una eternidad de duna y roca,
brotaron flores de tu cuerpo generoso. Y el silencio intentó
acercarse a la música.

El jardín al que se refiere la prosa «Jardín» es el cementerio Jardines de la Paz, en La Molina. Como lo sabe quien lo ha visitado, es un proyecto de reforestación: el jardín contrasta fuertemente con la arena y la piedra de la geografía circundante. La imagen de las flores que brotan del cuerpo generoso evoca el ataúd sobre el que se colocaron arreglos florales el día del entierro. Mi amigo Leopold era músico. De ahí la experiencia sobrecogedora de su muerte, vista como el intento del silencio (la muerte) de aproximarse a la música (Leopold). Pero la muerte se queda en el intento. Las flores y el recuerdo se oponen, tensamente, a su muerte absoluta.

A continuación, el texto «Sábado»:

4

SÁBADO

Mientras el pentagrama se va reflejando en el teclado fugaz,
una rosa tiembla solitaria en el fondo acuoso del espejo...
De pronto, el inquieto diseño de unas cuantas notas ocultas
bajo la corriente hace huir a la romanza sin palabras hacia
aquel *intermezzo* cuyo son, años atrás, llegó a medirse con
el movimiento furioso del mar de Tuquillo.

«Sábado» remite a una situación que era frecuente los sábados por las tarde en casa de Carlos Gatti, cuando sus amigos podían oírlo tocar piano. En la casa de Pueblo Libre donde Carlos vivía, la sala en que estaba el piano Bechstein tenía un espejo que reflejaba el rosal del jardín exterior. En la prosa, esa imagen se funde con la del pentagrama reflejado en el teclado (en el sentido en que el intérprete ejecuta aquello escrito en el pentagrama, pero también en el sentido en que las teclas se reflejan en el barniz del propio piano). La música que surge de una romanza sin palabras de Félix Mendelssohn se mezcla (por afinidad misteriosa) con el recuerdo del *Intermezzo* del *Carnaval de Viena* de Robert Schumann, que a su vez evoca un breve paseo hecho en 1972 a la playa norteña de Tuquillo, cercana a Huarney. En ese paseo, Úrsula Ramírez llevó en un tocacasete la música del *Intermezzo*, que oíamos todos en contraste al fuerte oleaje del mar de esa zona. El «movimiento furioso» evoca la Canción V de Garcilaso de la Vega en la que se habla de la música que puede aplacar la furia y el movimiento del mar («Si de mi baja lira / tanto pudiera el son que en un momento / aplacase la ira / del animoso viento / y la furia del mar y el movimiento»).

«Muro» es el texto que sigue a «Sábado»:

5

MURO

Como un pasado visto de frente, la calle va desapareciendo
envuelta en el olvido progresivo de la cerrada niebla de la
noche. A lo largo de un largo muro, los fogonazos de la
lluvia de oro parecen recoger, tercos, las luces intensas de
otras tardes y de otras auroras.

Este muro está muy cerca de mi casa. Es el muro del Colegio Santa Úrsula, en San Isidro. La experiencia concreta se refiere a una noche de invierno en donde la niebla estaba tan baja y tan densa que prácticamente se veían en la noche solo los fogonazos de la lluvia de oro o cahuato, una enredadera que puede encontrarse en varias partes de Lima. La fusión aquí es con el recuerdo: una vida es como un muro, en tanto es una continuidad de recuerdos, recuerdos que son como los soles de los días, o de los atardeceres de los días. Los soles-recuerdos están amenazados por la noche-olvido. Pero se mantienen tenaces.



Muro del Colegio Santa Úrsula, San Isidro. Fotografía de Jimena Ramírez

El sexto texto es «Huacas»:

6

HUACAS

¿Y si la procesión de vagas humedades que un sol oculto enciende intermitentemente en los espacios que se elevan sobre la banda alta y sombría de Tres Palos no fuera sino el deseo prolongado de que no quede abolido el instante aquel cuando, de un mar y un cielo acerados, surgió San Lorenzo, como una idea solitaria, envuelta en un dorado capullo de nubes?

Huacas funde dos momentos, que se presentan invertidos cronológicamente. El primer momento es el de la visión de la isla de San Lorenzo desde lo alto de la bajada de San Isidro: en una mañana de verano, la isla de San Lorenzo apareció envuelta en niebla. La niebla estaba focalizada en la isla. El resto del cielo estaba parejo, acerado. La niebla sobre San Lorenzo era una niebla dorada porque el sol hacía que la refracción fuera intensísima. Era un ovillo dorado, un fanal de niebla y oro. El segundo momento evoca la visión de la Huaca Tres Palos desde la calle río Urubamba. Es mi ruta para ir desde la Universidad del Pacífico hasta la Pontificia Universidad Católica. Al doblar para entrar a río Urubamba se aprecia la silueta inmensa de la huaca recortada contra el cielo y sobre ella las nubes que pasaban en copos enormes, como en un desfile. Y detrás de ellas, el sol que las iluminaba. Se me ocurrió, entonces, que esas nubes no eran sino ensayos (porque también eran ovillos de humedad y sol) que buscaban prolongar la maravillosa visión del San Lorenzo dorado del verano. Tanto Tres Palos como San Lorenzo son importantes sitios arqueológicos, son huacas. Ambos evocan esa maravillosa combinación de humedad y desierto que constituye la experiencia del paisaje de la costa peruana.

Viene, luego, «Otoño»:

7

OTOÑO

Como hojas secas, los pájaros se desprenden del ficus para sumirse, mudos, en un frío blanco y sucio.

Esta prosa corresponde a la siguiente experiencia: yo estaba en un aula del segundo piso del edificio de Estudios Generales Letras de la Pontificia Universidad Católica. Era el aula del extremo, la más cercana al estacionamiento. Seguramente era uno de esos tiempos muertos vitales: el interés de la clase había decaído, o estaba cuidando un control (me parece difícil que pudiera tratarse de un examen). Y de pronto, de la magnificencia opaca del ficus, empezaron a salir los pájaros, no en bandadas, sino casi uno a uno, o en grupos muy pequeños. A lo lejos, el árbol se había transformado en un surtidor de pájaros que desaparecían en esa dimensión desconocida que es el cielo limeño. Aunque puede ser que recuerde mal: que el árbol no fuera un ficus o que este no se encontrara en los extremos del estacionamiento de Estudios Generales. Podría ser que fuera otro árbol. Pero de lo que sí estoy seguro es que fue un árbol de los jardines de Pando. Y que lo vi o desde el aula o en el pasillo.

Titulé «Invierno» al texto que sigue:

8

INVIERNO

el cielo sin cielo de mi ciudad
Sebastián Salazar Bondy

Abajo, árboles como corales sin color. Arriba, solo la inquieta puntuación de unas cuantas aves rompe el equívoco entre mar y cielo.

«Invierno» podría referirse al cielo de cualquier parte de Lima. «El cielo sin cielo de mi ciudad», como tan justamente lo describe Sebastián Salazar Bondy, es una variante

marina: árboles como corales opacos, abajo, y cielo como mar, arriba. El equívoco, la confusión entre mar y cielo, solo es aclarado por las aves. La «puntuación» de estas evoca, además, la página en blanco del poeta o el lienzo vacío del artista plástico.

«Jesús María» evoca una infancia y una Lima idas, pero encapsuladas en un espacio limitado y en la memoria:

9

JESÚS MARÍA

A R. W. T.

Limpios los zapatos del barro pringoso de la calle, los pasos resuenan en una oscuridad poblada por presencias vegetales mientras sus ecos se mezclan con la monótona floritura de una oración murmurada al otro lado de la clausura. Central y recogida, como los verdes fuegos en las matas umbrías, brilla el ascua de la custodia. La infancia es una voluta turífera que se desvanece en la nada del aire de una mañana de invierno.

Esta composición se refiere a la iglesia barroca de Jesús, María y José, que queda en la esquina de los jirones Moquegua y Camaná, en el centro histórico de Lima. Como lo sabe cualquier limeño, en Lima no llueve, pero la fina garúa invernal que hace las veces de la lluvia deja en las calles la suficiente cantidad de agua como para que se produzca un barro que se pega a las suelas de los zapatos y que hay que limpiar antes de entrar a casas o iglesias. La prosa reproduce el ingreso a la iglesia y el recorrido hacia el altar y la custodia. La iglesia está separada del convento de clausura de las Madres Capuchinas por una reja que deja salir el murmullo de una oración. Al final, se sale, luego del recuerdo infantil (la iglesia fue el escenario de mi primera comunión, de la de mis hermanos, de la de mis primos, y, más recientemente, de mis sobrinos, entre otras actividades generadas por la presencia de mi tío Ricardo, que es sacerdote). Y el recuerdo de la infancia desaparece como el humo del incienso en medio del aire incoloro del invierno. Una evocación literaria vinculada con lo barroco de la iglesia: el soneto «Mientras por competir con tu cabello» de Góngora. Los elementos de la enumeración del último verso del soneto (tierra, humo, polvo, sombra, nada) están evocados a lo largo de la prosa (el humo y la nada forman parte de la última oración, por ejemplo).

El siguiente texto se refiere a una situación primaveral:

10

ÁRBOL

La copa es una vaga nube de infinitos que al imponer la pompa de su día a esta noche de primavera parecen querer volver menos inminente un mañana desperdigado y marchito.

El árbol al que alude la prosa es un jacarandá que puede verse en el jardín del colegio Santa Úrsula de San Isidro cuando se camina por la calle Víctor Andrés Belaunde. Rara vez está iluminada, pero lo estuvo en la noche de noviembre en que lo vi como una gran nube azul (el color de las flores del jacarandá). Y estaba tan bellamente iluminado por un reflector (que, con buen gusto, no se veía) que parecía un día azul rodeado de una noche negra. De ahí el deseo de que permanezca, aun cuando se sabe que las flores se caerán y se marchitarán desperdigadas en el suelo que está debajo del árbol.

La prosa que sigue se refiere al último mes del año y a la inminencia del verano:

11

DICIEMBRE

Umbral del verano: de mañana, espolvoreadas sobre una noche verde a la que oprime un cielo plúmbeo, las flores de las tipas —rescaldos de estrellas— plantan en el aire quieto que las roza las semillas del fondo de oro de los lienzos de la tarde.

«Diciembre» quiere evocar la experiencia de un paseo matinal por la avenida Santo Toribio, en San Isidro. En diciembre los árboles de esa avenida, enormes tipas, se llenan de flores amarillas. Un cielo cargado de humedad contrasta con el verde y con el amarillo. Es la

garantía, además, de los bellos crepúsculos limeños, «los lienzos de la tarde», tan justamente elogiados por Herman Melville en *Moby Dick*.

Finalmente, el verano, en «Playa»:

12

PLAYA

Besan esas brisas vanas
El borde del agua.

Un brillo el día concentra
Y tiembla en la ola crespa
Al borde del agua.

Aletea un ave huida;
Se apaga el rumor del día
Al borde del agua.

Una fina brisa borra
Al día y a su memoria
Al borde del agua.

Besan esas brisas vanas
El borde del agua.

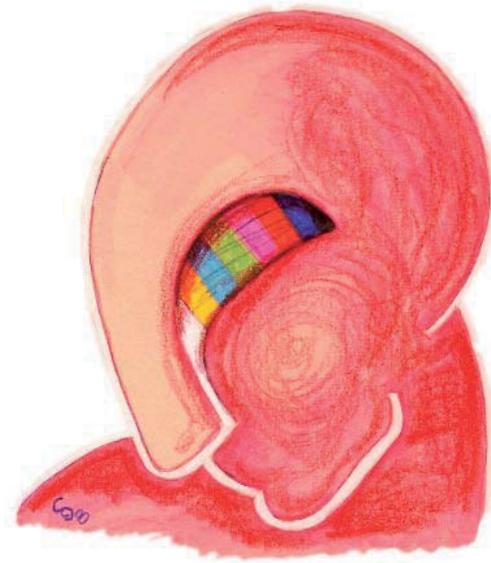
«Playa», como ya lo indiqué, es el último texto de la serie «Lima». La playa a la que se refiere es la playa de Miraflores. El poema trata de capturar los últimos momentos del verano. Nuevamente, como en el poema «Abril», que abre la serie, se presentan los diversos momentos del día (el «día concentrado» de la segunda estrofa alude al mediodía, luego sigue la tarde crepuscular y finalmente, lo último de la tarde). Aquí, en contraste con «Abril», la repetición se hace mayor (se repite la estrofa inicial al final, hay un estribillo en cada estrofa y el ritmo es fuertemente musical). El borde del agua es imagen o metáfora fuerte. En efecto, si nuestras vidas son los ríos «que van a dar en la mar que es el morir», como dice

Jorge Manrique, el mar es imagen de la muerte y estar al borde de él es estar contemplando el misterio de la fragilidad y la belleza de la vida.

Sí, *Lima* es poesía de lo cotidiano, pero como la geografía lírica de Antonio Machado, mezcla, en este caso, lo «esencial limeño» con lo universal humano. Si bien solo algunos lectores reconocerán la experiencia que ella evoca como limeña, espero que todos la reconozcan como humana.

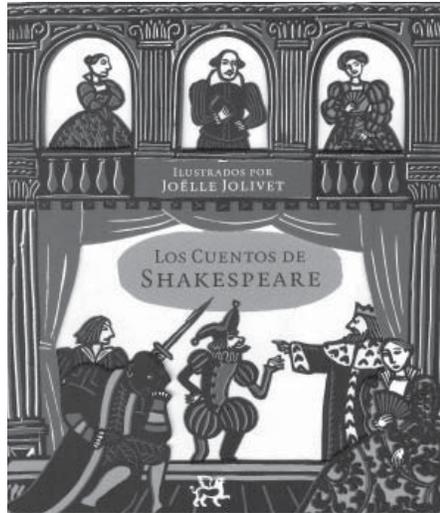


Playa de Miraflores. Fotografías de Manuel Vinatea



signos **SIGNOS**





Los cuentos de Shakespeare, de Charles y Mary Lamb. Traducción de Andrea Morales Vidal. Barcelona: El Aleph Editores, 2006, 181 pp.

La escritura de Shakespeare es una escritura secular que si bien no se ha convertido en una religión (aunque ya reciba el nombre de bardolatría y tenga sus devotos) posee los elementos necesarios para erigirse como una en todo su sentido. Según Harold Bloom, Shakespeare es el centro fijo del canon occidental, de la misma manera como Dios es el centro único de la Biblia. Su universalización es justificada porque Shakespeare nos hizo teatrales y, al igual que el príncipe Hamlet, podemos detener un momento la representación y vernos a nosotros mismos. Por otra parte, fue el autor que concibió a los personajes como sujetos que están desarrollándose hacia su propia individuación, de este modo el personaje se piensa y se concibe a sí mismo, lo cual permite el cambio, cosa que antes de Shakespeare era poco frecuente, pues más se lo representaba envejeciendo y muriendo. En ese sentido, ningún autor compite con él en la creación aparente de la personalidad.

¿Acaso toda la literatura posterior no es un eco de los personajes de Shakespeare? El Mr. Hyde de Stevenson es una forma depurada del señor Macbeth; el Satán de Milton, un reflejo del retórico Yago; *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller, heredera directa de *El Rey Lear*, y la novedad de *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello, un recurso ya aprovechado en *Hamlet*. Es por ello que es posible afirmar que los seres humanos posteriores a él han sido moldeados bajo sus preceptos y no hay frontera nacional o de género que suponga una refutación de tal afirmación.

La adaptación de las tragedias de Shakespeare responde a esta bardolatría que con los años ha ido creciendo en feligreses. Los artífices de ella fueron dos hermanos: Charles y Mary Lamb, quienes mediante la forma de narraciones trataron de difundir los textos de Shakespeare con un interés pedagógico y de difusión. Es peculiar también que la historia de ellos dos sea la narración de una tragedia familiar. Esta incluyó invariablemente una muerte y un asesino. En el caso de los Lamb, Mary desempeñó este rol en 1796 cuando en un momento de locura asestó un cuchillazo contra su madre parálitica. Desde esa fecha Charles se hizo cargo de ella y vigiló constantemente el estado de salud de su hermana hasta el día de su deceso. Mary sobrevivió algunos años más, pero en un estado de permanente alineación.

La manera en cómo los dos llegaron a realizar la adaptación de los textos de Shakespeare fue producto del ofrecimiento del editor William Goldwin, quien le sugirió a Charles preparar una selección con el propósito de publicarla en su biblioteca juvenil. Estas adaptaciones tenían un público específico: «jovencitas que recién se iniciaban en la lectura». Para el contexto de la época eran los jóvenes quienes podían acceder a los textos completos de Shakespeare. En

cambio, la educación de las mujeres estaba sujeta a determinados parámetros en donde la lectura directa de los dramas de Shakespeare ponía en conflicto tales límites (debido a la violencia, la sangre y la locura desbordante que no ha sido ausente en las mejores tragedias de este autor). Mediante estas adaptaciones no se suprimen esos pasajes, sino que se aligeran; de modo que, posteriormente, con la supervisión de sus hermanos, las jóvenes podrían leer fragmentos originales de los textos de Shakespeare. Por otra parte, los textos que seleccionaron los dos hermanos responden a la importancia que la crítica y los lectores han atribuido a lo largo del tiempo a determinadas obras de Shakespeare. En esta selección ubicamos cinco dramas, los cuales pretendemos comentar a continuación

El primer texto que se incluye es *Sueño de una noche de verano*, tal vez una de las piezas más discutibles en la literatura crítica que existe sobre Shakespeare, pues algunos dudan de sus logros dentro del conjunto de la obra del dramaturgo. Sin embargo, René Girard la señala como una obra maestra que nos adelanta su madurez y Harold Bloom no tarda en decir que no hay nada que anteriormente lo igualara o que posteriormente lo superara. La circunstancia de la composición de esta comedia fue probablemente por encargo para una boda noble. Otro detalle importante y que merece especial atención, es que es una comedia en donde Shakespeare no se sirvió de una fuente primaria. Es sabido que la invención de tramas no era un talento del dramaturgo; no obstante, en esta había creado e interconectado cuatro universos diferentes para el desarrollo dramático: el del mito, el de los amantes, el del folclore literario y, finalmente, el mundo de la campiña.

En el caso de *Mucho ruido y pocas nueces* —el segundo texto adaptado— hay cierto consenso para afirmar que es una comedia

regular, pero que posee una vitalidad sustentada en los ecos de ese otro gran personaje que representa al ingenio y la inteligencia como es Falstaff. Podría decirse que es la comedia donde el pensamiento de Falstaff se impone, aunque carezca de un protagonista de esta envergadura que pueda apoderarse del escenario con la misma fuerza. Ni la suma de Beatriz y Benedicto pueden componer la vitalidad de este personaje. Desde la interpretación de Bloom, se puede hablar de una obra donde los sujetos son nietzscheanos mucho antes que Nietzsche, debido a su carácter nihilista. Asimismo, la definición del amor está relacionada con este nihilismo: desde el título, este pierde trascendencia, se convierte en pragmático y en un hecho que no garantiza su posteridad o la fidelidad de los amantes; más bien se sustenta en la conveniencia y en su aceptación como mutuo conocimiento.

La primera tragedia que incluye la selección es *Macbeth*. Esta pieza es una de las obras que peor suerte ha tenido en el terreno de la representación (no solo en el teatro, también en el cine). El personaje es uno de los más grises de Shakespeare, no por su dificultad para entenderlo, como puede suceder en el caso de Hamlet, sino por la imaginación poderosa que posee y logra enajenarnos. El horror se sustenta en su propia capacidad para cometer el mal y en su inevitable intensificación. Sin embargo, es difícil asumir a Macbeth por entero como malvado, ya que es el único que es feliz junto a su esposa y desea lo que ella desea, de manera que sus acciones son una proyección del deseo de Lady Macbeth. Esta felicidad es un irónico contraste frente a las despiadadas formas de cometer felonías que conciben ambos. Asimismo, *Macbeth* es un texto cuyos terrores se fundan en una moral cristiana y donde existe un exceso de violencia sustentado en la sangre, por ello tiene justificación decir que es una tragedia

de sangre, pero en el sentido de que es la sangre el centro fundamental de su imaginación: «la sangre contamina todo». En conclusión, es una tragedia donde el deseo de poder se manifiesta en actos de violencia desmedidos que precipitan a los Macbeth a su ruinoso final, pero que también los subliman.

La inclusión de *El Rey Lear* no es fortuita; el mismo Charles Lamb opinaba que esta tragedia merecía solamente leerse, pues la grandeza del rey Lear se sustentaba en su capacidad intelectual, y aquello imposibilitaba su representación escénica. No pocos están de acuerdo con esta opinión; además la señalan, junto con Hamlet, como la cúspide de la dramaturgia de Shakespeare. El argumento encierra dos historias, la principal es la del anciano rey Lear, monarca que obedece a un reflejo salomónico y que entrega el reino a sus herederos como una manifestación de su grandeza y de su autoridad sustentada en la visión patriarcal, pero es esta entrega impaciente de su poder lo que va a conducirlo a su tragedia. El universo de la pieza responde a una armonía que se extiende al nivel privado, familiar, social y natural. El equilibrio en cada uno de estos niveles funciona de acuerdo con una concepción donde debe existir un amor entre padres e hijos, la sumisión de la mujer al marido, la jerarquía del monarca como cabeza del reino y centro inequívoco de él. Sin embargo, esta concepción es puesta en cuestión por los personajes antagónicos al rey, quienes imponen a los instintos como rectores y atentan contra la estabilidad. De esta manera, símbolos como la naturaleza, el mundo animal, la locura y la ceguera adquieren una inusitada importancia en esta pieza, lo cual le proporciona una capacidad dinámica para el desarrollo de los personajes.

La siguiente tragedia, *Otelo*, es la historia de la obra de teatro de Yago, como señala Bloom. Yago es otro de los personajes

más importantes de la obra de Shakespeare. Desde la perspectiva de Hazlitt, este pertenece a una clase de personajes que poseen una gran actividad intelectual y que están despojados de todo principio moral; es un retórico que cambia los patrones de las cosas con el fin de oscurecer las distinciones entre lo bueno y lo malo. El mal es el lado hacia donde se inclina y el punto desde donde con mayor ingenio puede dar alcance a sus pensamientos. Por otra parte, la relación entre Otelo y Yago debe ser entendida como la surgida entre un dios y su creyente. En ese sentido, Otelo es el dios de la guerra, el moro que no puede identificarse o verse a sí mismo bajo términos que no sean grandiosos y cuya sangre señala la violencia de su raza, y Yago, el creyente que vive en un estado de guerra permanente y convencido en el dios Otelo. Sin embargo, esta relación entre el dios y su devoto se fracturará cuando Otelo escoja la vida de la paz al casarse con Desdémona —lo cual será leído por Yago como desaliento— y escoja a Casio como su lugarteniente, un hombre que no es experto en la guerra, pero que sabe manejarse en los terrenos de la diplomacia —lo cual será entendido por Yago como traición al relegarlo—. Es por ello que Bloom destaca que la caída de Yago es también la caída de Otelo, como Satán cuando se rebela al ser herido por su dios. De esta manera, Yago al pelear contra su propio dios también desbaratará su mundo; por eso, este personaje supera al moro en trascendencia, pues ha descubierto también que conoce al moro mejor de lo que se conoce él a sí mismo.

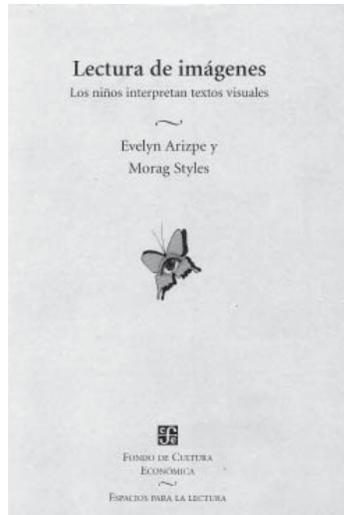
El último texto de esta selección es *Hamlet*, cuya tragedia es el eje central de esta religión secular como es la bardolatría. Este personaje está dentro de esa categoría de personajes literarios que han desplazado al mismo autor y del cual como señala Bloom, hemos sido

creados a su imagen y semejanza. Somos hijos de Hamlet, necesariamente lo somos. La historia de Hamlet es una tragedia de la venganza, pero puede decirse que esta denominación no la puede contener completamente; es más, podría argumentarse que es una tragedia que finge ser una venganza, donde el espectador al igual que el príncipe observa los decorados y la composición de la comedia que le ha tocado representar, o también en ese razonamiento metateatral el actor que representa, paradójicamente, la incapacidad de representar un personaje, pues eso es el príncipe dentro del entramado de esta tragedia: un personaje que no puede representar el rol. Por otra parte, Hamlet es otro gran retórico, pero no en la dirección de Yago —cuya acción es dirigida para sembrar borrascas en los límites entre el bien y el mal—, más bien su dimensión se sustenta en la formulación de preguntas que no pretende responder. Estas interrogantes retienen constantemente al príncipe y denotan su interés por el cuestionamiento del universo de la corte (que a manera de un cosmos presenta un nivel político, social, familiar y privado), pero también un cuestionamiento sobre sí mismo como agente de un código de la venganza ordenado por el fantasma, pues es el espectro y su creencia en él lo que le obliga a una respuesta. Es esta naturaleza multiforme, abierta y ambigua de Hamlet, la que permite que la discusión sobre el príncipe no suscite una conclusión, sino, por el contrario, mayores preguntas.

Finalmente, para cerrar este comentario, creemos conveniente apelar a la autoridad de Borges, quien en su ensayo *La Flor de Coleridge*, señala que la historia de la literatura puede ser la historia de un solo espíritu como productor y consumidor de literatura; una historia que podría llevarse a cabo sin mencionar un solo escritor, pues la literatura misma parece

ser el resultado de la obra de un solo hombre. Si este razonamiento tentadoramente persuasivo y cómodamente desestimable fuera una certeza, ¿a quién podríamos adjudicarle tamaña obra? Es muy probable que sea a Dios, y dicha elección no podría ser mezquina e injusta, pues Él posee varios nombres y uno de ellos es Shakespeare.

RAUF NEME



Lectura de imágenes. Los niños interpretan textos visuales, de Evelyn Arizpe y Morag Styles. Colección Espacios para la lectura. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2004, 402 pp.

Si nos paseamos por las secciones infantiles de las librerías o en los espacios asignados a esta literatura en las ferias, las imágenes y los colores puede que sea lo que más llama nuestra atención. Es así como podemos encontrar las versiones de las películas de Disney en cuentos para leer y colorear o antologías con distintas versiones de los clásicos de Grimm o Andersen. Junto a ellos, libros con ilustraciones curiosas y colores variados nos presentan historias nuevas y personajes diferentes. Muchos de estos son los que se han denominado «libros álbum». Este tipo de expresión artística ha combinado lo escrito con la imagen en una relación más estrecha que la que se puede observar habitualmente en los libros para niños. No nos encontramos frente a un producto que simplemente la representación de un fragmento del texto. En este caso, la historia misma depende de la interacción entre lo escrito y la imagen. Es así como, en algunos

casos, los dibujos completan la información y el sentido mismo de la obra. Las autoras del libro señalan cómo esta relación particular crea niveles de significado que permiten abrirse a la posibilidad de diversas interpretaciones y ofrecen a los lectores la capacidad de una reflexión sobre el mismo acto de la lectura.

Aun cuando la producción de este tipo de libros ha proliferado en los últimos años, al igual que sucede con la literatura infantil en general, la crítica especializada ha dedicado muy poco espacio al estudio de este fenómeno y las reacciones que puede despertar en su público objetivo. Es por este motivo que trabajos como el realizado por las inglesas Evelyn Arizpe y Morag Styles, junto con un excelente equipo de investigadores, resultan fuentes invaluable para los que desean profundizar en el estudio de la literatura para niños y para aquellos que sienten fascinación por la relación que se teje entre los afectos e intelecto del ser humano y las imágenes.

El trabajo de este grupo de investigadoras, titulado *Lectura de imágenes. Los niños interpretan textos visuales*, pretende estudiar la manera en la que los niños leen los libros álbum, es decir, la manera en que estos se relacionan con la imagen y la interpretan. Las autoras señalan cómo, a lo largo de sus estudios críticos, solo habían logrado profundizar en ciertos aspectos de los libros analizados, dejando de lado, en la mayoría de casos, detalles que los niños notaban a primera vista y que resultaban trascendentales para la lectura e interpretación de estos. Al mismo tiempo, sus observaciones dejaban en claro la diferencia entre la forma en que los adultos leemos y cómo lo hacen los niños, que son, en este caso, los lectores a los que nos interesa entender.

El libro álbum es un producto completo que une texto, ilustración y un diseño

total e integral, lo que lo aleja, sin lugar a réplica, de la adjetivación de «simple» para estos trabajos. Incluso cuando es la que con tanta facilidad se le atribuye a la literatura escrita para niños. Además, como acertadamente señala B. Bader en su libro *American Picture Books*, y que es citado por las autoras, estas obras representan una experiencia real para el niño que las lee. Este libro es un valioso testimonio que presenta el resultado de un trabajo realizado con pasión y empeño. Este no se limita a teorizar, sino que mediante la experiencia vital invita al docente a participar de la experiencia, otorgándole herramientas nuevas para hacerlo.

Para el desarrollo de su investigación, Arizpe y Styles se plantearon dos objetivos específicos por cumplir. En primer lugar, saber cómo es que los niños leen los textos visuales y, por otro lado, identificar las perspectivas de los artistas sobre cómo suponen ellos o esperan que los jóvenes lectores respondan a sus obras.

Para cumplir con su primer objetivo, se prepararon fichas de lectura que fueron trabajadas con niños de diferentes circunstancias educativas, que incluyen a niños que tienen el inglés como segunda lengua. Producto de este esfuerzo, obtuvieron resultados inesperados. Uno de ellos y, sin duda, de gran importancia —como ellas misma señalan— fue que ayudaron a los niños que participaron a mejorar su capacidad lectora de imágenes. La selección de preguntas que desarrollaron resultaron herramientas eficientes que impulsaban al niño a profundizar en sus observaciones. El trabajo fue realizado en dos etapas, una grupal y otra individual. Con ello realizaron satisfactoriamente un primer paso, escuchar atentamente las observaciones del niño y así entenderlo mejor. Los diálogos reproducidos en el texto dejan percibir al lector cómo las preguntas fueron efectivas acompañantes para la lectura. Al mismo tiempo, al desarrollarse el trabajo en dos

fases, los niños pudieron enfrentarse a un proceso de socialización, mediante el cual fueron capaces de compartir opiniones y orientarse los unos a los otros: quienes ya habían tenido un acercamiento previo a los libros ilustrados apoyaban a aquellos que no conocían los libros. También, esto propició un nuevo espacio para la actividad lectora, que fue revalorada por estos niños que manifestaron su deseo de leer más textos de este tipo.

El segundo propósito de la investigación se vio cumplido al mostrar los resultados y entrevistar a dos de los más reconocidos autores de libros álbum: Anthony Browne y Satoshi Kitamura. La elección de estos autores obedecía que fueron sus obras, las que leyeron los niños a lo largo de la investigación. En el caso de Browne, se hizo uso de sus libros *El túnel* y *Zoológico*; de Kitamura se seleccionó *Lily takes a walk*. Ambos autores se mostraron emocionados ante la iniciativa, pero sobre todo ante las respuestas de sus lectores.

El libro que se nos presenta está estructurado en cuatro partes. La primera desarrolla las bases teóricas y un resumen de la bibliografía de las que se apoyó la investigación. Seguidamente se presenta un análisis empírico sobre las obras y sobre las respuestas artísticas de los niños a partir de las lecturas realizadas. La tercera parte es dedicada a la experiencia realizada con alumnos bilingües y se finaliza con las entrevistas a los artistas. A esto se le suma importantes anexos en los que se reproducen los cuestionarios dados a los niños y las guías que usaron los docentes en las entrevistas personales, material de gran valor para aquellos que deseen seguir el ejemplo.

Los resultados del esfuerzo de estas investigadoras deben servir como ejemplo y prueba a los docentes que aún desdeñan este tipo de textos como utilizables en el proceso alfabetizador y de desarrollo de capacidades

lectoras en los niños. La viabilidad de su uso en el trabajo pedagógico no solo ha quedado demostrada, sino que se puede apreciar su necesidad. Muchas veces nos quejamos del poco interés que se tiene por la lectura y del poco deseo de participación que los alumnos demuestran en las aulas. Trabajos como este, nos recuerdan que el niño está ávido de opinar solo falta que

lo motivemos con un tema de su interés y que sepamos como cuestionarlo. Arizpe y Styles lo consiguieron y nos dan herramientas, para hacer lo mismo, que no debemos desperdiciar.

MARIANA LEÓN CHÁVEZ



2046 de Won Kar-Wai: cine y literatura. Imagen de un encuentro

Javier Morales Mena

Si algún día cerraran los colegios, las universidades o cualquier otra institución moderna donde se forma, desarrolla, procesa y discute el conocimiento, ¿dónde encontraríamos el saber? Tal vez haya quienes vuelvan la mirada a los viejos robles de plazas o parques. Quizá otros indaguen por entre las rocas donde filtra el agua cristalina. Quizá muchos encuentren en la dicha de enmudecer el momento preciso para oír el sabio lenguaje de las criaturas o el consejo que trae el ascenso y descenso de las mareas. Probablemente cientos de sobrevivientes de este imaginado crepúsculo institucional busquen en libros, canciones y películas de todos los tiempos el advenimiento de la nueva «comunidad del conocimiento» o de la nueva «sociedad sensible». De modo revelador, no de aquel acacimiento crepuscular, sino de cómo es que las películas se constituyen en referente insustituible para repensar el mundo, sus posibilidades e imposibilidades, el registro fílmico trae esta vez *2046*, una de las celebradas películas del realizador Wong Kar-Wai (Shanghai, 1958), a quien el reconocimiento internacional le llegó, entre otros títulos, gracias a *As Tears Go By*, *Chungking Express*, *Fallen Angels*, *Happy Together*, *In The Mood for Love*.

Nos interesa de *2046*, en especial, explicar cuál es la imagen donde se encuentran el cine y la literatura. ¿Existirá una imagen o figuración donde el cine y la literatura se den cita? Sostengo que en esta película evidenciamos el encuentro, cuando la historia que encarnan los personajes trasciende su dimensión íntima para abarcar la universalidad. Pero entendamos que en *2046* lo universal no es el gozo del amor; por el contrario, lo universal tiene el sello de lo imposible o irrealizable. Ciertamente lo universal estaría signado por lo

dramático y trágico. Cine y literatura se topan cuando revelan el drama universal del ser humano frente a cualquier desgracia (en este caso el fracaso amoroso).

2046 relata la historia de Chow Mo Wan (Tony Leung), periodista cuyo oficio le lleva a escribir novelas de artes marciales, así como novelas que tienen como tópico el sexo, relatos que según el propio escritor resultan más rentables. La vida de este personaje se ve asolada por los recuerdos del amor perdido. El fantasma de la pérdida amorosa recorre su vida, y le motiva a refugiarse en el juego, la bebida y el sexo. Compra placer para impedir compromisos emocionales. Evita enamorarse para no volver a sufrir. Recuerda el amor perdido para no volver a enamorarse. Vive y desfallece interiormente para olvidar que perdió el amor. Como una suerte de terapia para expiar aquellos traumas afectivos Chow decide escribir la novela *2046*. Relato futurista cuyo desenvolvimiento transcurre precisamente en ese mismo año. En esta novela los personajes se embarcan en un tren que parece ser producto de la más alta tecnología. Viajan al futuro en busca de la felicidad. Lo singular del tránsito radica en que el futuro no es lo posible o desconocido, sino aquello que se dejó en el pasado: el viaje es una búsqueda de lo que aconteció o no pudo mantenerse. *2046* es el año donde el futuro es un viaje al pasado. En resumen, dos historias configuran el filme: por un lado, la primera historia proyecta los excesos, abismos y recuerdos de Chow y, por otro lado, la historia de la novela *2046* que presenta a sus personajes en pleno viaje hacia el año 2046 en busca del pasado. Sin embargo, ambas narrativas tienen un mismo derrotero: recorrer el sendero tortuoso de la infelicidad. Tanto en la primera como en la segunda historia no existe final feliz. Los protagonistas han nacido para perder o para ser derrotados siempre. Sus sentimientos los condenan a sufrir una y otra vez. Esto no quiere decir que exista lamento. Sus vidas susurran una cláusula que se oye como confesión: «perdóname por amar tanto la derrota».

En el capítulo 24 de *Rayuela*, de Julio Cortázar, la Maga dialoga con Gregorovius a propósito de la felicidad y la desgracia. Ella sostiene que la transmisión de la felicidad resulta irrelevante por tener un alcance personal, comparado con la comunicación de la desgracia cuyo despliegue y amplitud va más allá del mundo personal. Por ello, le dice a su interlocutor que le resulta más fácil hablar de cosas penosas que de las alegres. Algo como si cuando relatara historias dolorosas no estuviera predicando sobre asuntos personales, sino sobre aspectos universales. Además de comprenderse como pronunciamiento de una poética de la desgracia o la tragicidad, esta conversación es útil para entender lo que sosteníamos en torno al encuentro entre el cine y la literatura a raíz de la película comentada. En *2046*, de Wong Kar Wai, y en *2046*, novela que escribe Chow, se percibe claramente aquello que la Maga define como más universal: lo trágico. Lo que le ocurre a Chow como lo que le acontece a sus personajes literarios que viajan al futuro lleva aquel signo infeliz. Ambas historias o planos narrativos transmiten el drama universal

del sujeto amoroso que sucumbe ante la pérdida o ausencia de la amada. La naturaleza trágica de esta proyección comunica la amplitud de su alcance. Cine y literatura: registros culturales o archivos de memoria se encuentran al tratar de comunicar el drama humano que compromete la esfera de los sentimientos. Este despliegue y captación de la tragedia recuerda aquello que Aristóteles explicó como catarsis, es decir, al ser espectadores o lectores de la historia trágica o dramática, nuestras afecciones se liberan al autoreconocer directa o indirectamente parte de nuestra vida en dicha historia. El efecto terapéutico probablemente lo hallemos en otras películas carnavalescas donde la profundidad y tragicidad de una risa o la inmensidad de la dicha embargue a todos; en *2046*, de Wong Kar Wai, la potencia de la historia, la fuerza de las imágenes y la convincente interpretación de sus personajes despiertan en el espectador o lector el efecto catártico mediante la dimensión trágica. El cine y la literatura se encuentran, entonces, en este modo de rodar dos narrativas con un mismo derrotero: el de la infelicidad. El de la universalidad.

Won Kar-Wai. *2046*.

Producida por Wong Kar-Wai.

Guion de Wong Kar-Wai, 2004, 120 min.



La invención de Morel y Lost: elementos narrativos similares

Roberta Vaiano

Una isla misteriosa. Un fugitivo. Imágenes que se repiten. Intrusos (¿otros?). La máquina. Fenómenos naturales inconcebibles. El lenguaje del cine. Ciencia ficción. Elementos del género fantástico. La temporalidad circular. La modernidad que deslumbra. El tiempo y el espacio. ¿Lo que más pudiera ser recordado para intentar relacionar la cuestión de semejanza entre *La invención de Morel*, notable libro de Adolfo Bioy Casares, y *Lost*,¹ serie de la televisión estadounidense de gran éxito.

Hay gente que cree que el libro ha inspirado la serie (por lo menos, fue una de las inspiraciones). Es verdad que hay muchas coincidencias. Bernardo Carvalho (2005), escritor y articulista del periódico *Folha de São Paulo*, en la época del lanzamiento de la serie, destacó rasgos de semejanza. Las proximidades no van más allá, principalmente, cuando pensamos acerca de la cuestión filosófica de la imagen, brillantemente discutida por Barthes en su *A câmara clara (La cámara lúcida)*, 1984). También no se puede olvidar el tiempo, tema muy bien trabajado por Júlio Pimentel Pinto (2001); otro aspectos corresponden a las peripecias de identidad tratada por Miriam Gárate (2002). Acerca de esas semejanzas, una revista semanal que circuló en la época en que se esperaba el lanzamiento de la tercera temporada de la serie planteó que

¿Sería la isla un gran experimento moral? ¿Un viaje fantástico? ¿Qué quieren los otros habitantes de la isla? [...] Mientras esperan la nueva temporada de *Lost*, los espectadores pueden buscar las referencias eruditas y profundizar sus conocimientos en filosofía. Quizá leer *La invención de Morel*, una clásica novela

1 En español, 'Perdidos'.

del argentino Adolfo Bioy Casares, que tiene diversas semejanzas a la serie de televisión estadounidense: un hombre perdido en una isla, otros habitantes misteriosos, el suspenso, la ciencia ficción y muchas cuestiones filosóficas.²

Ya en el comienzo de la primera temporada de la serie, en los episodios segundo y tercero, el espectador que ha sido lector de Bioy Casares tiene una sensación de *déjà-vu*.

[...] algunos de los sobrevivientes a un accidente aéreo que los ha confinado en una isla llena de fenómenos extraordinarios y preguntas sin contestaciones captan finalmente un mensaje en el radiotransmisor. El mensaje es de una mujer rogando ayuda, en francés. Enseguida, descubren que ese mensaje es automático, reiterativo. Algunos segundos de repetición son suficientes para que uno de los supervivientes [...] calcule y comprenda, para la desilusión y la desesperanza de todos, que el pedido de ayuda se reitera hace 16 años. De esa manera, no hay como no pensar en *La invención de Morel*, del argentino Adolfo Bioy Casares. (Carvalho 2005)

El libro pertenece al realismo fantástico (lo que pone límites a su importancia, ya que es posible identificar una aproximación con la literatura policial, basada en los riesgos y en las búsquedas que el narrador está envuelto), por la temática y por la conducción de la historia. Una frase de Jorge Luis Borges, gran amigo y compañero de Bioy Casares, es lo que llamaríamos el más grande *slogan* del libro: «[...] no me parece una imprecisión o una hipérbole llamarla de perfecta». En un resumen muy sencillo, el libro relata la historia de un fugitivo que va a una isla llena de misterios, y, en ella, convive con una brillante naturaleza y visitantes inesperados.

Ha empezado hace ocho días. Entonces registré el milagro de la aparición de estas personas; a la tarde temblé cerca de las rocas del oeste. Me dije que todo era vulgar: el tipo bohemio de la mujer y mi enamoramiento propio de solitario acumulado. Volví dos tardes más: la mujer estaba; empecé a encontrar que lo único milagroso era esto [...]. Estoy asustado; pero, con mayor insistencia, descontento de mí. Ahora debo esperar que los intrusos vengan, en cualquier momento; si tardan, *malum signum*: vienen a prenderme [...]. (Bioy Casares 2003: 40-41)

Cuando el personaje se da cuenta de que la visión de los visitantes, los «intrusos», es una repetición sucesiva, descubre que todo es resultado de una máquina que obtiene

2 Véase el artículo de Gisela Anaute disponible en el sitio web de la revista *Época* (Anaute 2006). Todas las citas presentadas, con excepción de la obra de Bioy Casares, analizadas en el artículo son traducciones libres de la autora del artículo a partir de los libros utilizados en el original, que están en portugués.

imágenes de personas que perdieron sus vidas a causa de ese proceso de copia y reproducción. En las palabras de Alberto Manuel (2005), «las personas vistas por él son, seguramente, solo superficie». ¿Cómo en la fotografía? Asimismo, el fugitivo a menudo se encanta, a menudo se aburre por presenciar esas repeticiones.

Sentí repudio, casi asco, por esa gente y su incansable actividad repetida. Aparecieron muchas veces, arriba, en los bordes. Estar en una isla habitada por fantasmas artificiales era la más insoportable de las pesadillas; estar enamorado de una de esas imágenes era peor que estar enamorado de una fantasma (tal vez siempre hemos querido que la persona amada tenga una existencia de fantasma). (Bioy Casares 2003: 113)

El fugitivo, sin nombre, se enamora de una de las imágenes, Faustine, y, en nombre de esa pasión, deja que sea capturado por la máquina. Su objetivo era convivir con esa mujer y, quizá, lograr en el futuro la unión de los dos por la piedad de alguien. Es una tentativa de hacer parte de la vida de Faustine.

En ese relato lúgubre, me toca, de pronto, tal fotografía; esta me da vida, y yo también la doy. Por lo tanto, así es la manera con que debo nombrar la atracción que la hace existir: una animación. La propia fotografía no es nada animada (no creo en las fotos «vivas»), pero ellas me animan: eso es lo que toda aventura produce. (Barthes 1984: 37)

El fugitivo rechaza a Morel, pero, como él, hace lo mismo.

[...] Morel, en su enamorado sueño, creará un mundo paralelo en que Faustine seguiría siempre a su lado; esta fue su salida para vivir cerca de la mujer que, en la vida cotidiana sin mitificaciones, lo despreciaba. [...] Los ojos de Faustine, como ha presentido el narrador, no le valían de hecho para la visión. Es imposible cruzar las distantes miradas por varios años uno del otro: la mirada del narrador, puesto en el presente de su pasión y del tiempo de su relato, y la de Faustine, que se ha tornado una imagen por la invención de Morel, pero fijada en un tiempo completo definido en el pasado y en su falta de aprecio por el inventor. (Pinto 2007)

La serie trabaja con una idea muy interesante: el «sucio» pasado de los personajes es ocultado (en verdad, solo llega al conocimiento del espectador por medio de los *flashbacks*) y en su lugar nace la posibilidad de un «limpio» futuro. En el segundo episodio de la temporada, Kate intenta explicar a Jack la razón de su prisión en el momento de la caída del

avión, pero este no le permite que hable, diciendo que todos los sobrevivientes del desastre murieron y después renacieron en el momento en que la aventura en la isla ha empezado. Es como si los personajes de la serie se reinventasen con frecuencia, y descubran talentos o superen incapacidades, como en el caso de Locke, curado de su paraplejía. Es la misma oportunidad que busca el personaje de la isla de Morel, pero en su caso no desea una nueva existencia, sino también su inserción en la vida de la imagen amada.

De ese modo, la obediencia a la máquina se justifica por la pasión y por el interés del fugitivo en Faustine.

[...] ¿Interés? Eso es insuficiente; no tengo la necesidad de interrogar mis conmociones para enumerar las distintas razones que tenemos para que la fotografía nos interese; podemos: sea desear el objeto, el paisaje, el cuerpo que la foto representa; sea amar o haber amado lo que ella nos hace reconocer [...]. (Barthes 1984: 35)

En la imaginación del lector y del espectador, existe la idea de ahínco de la realidad en detrimento de la verdad. En el libro, principalmente, la imagen proyectada por la máquina mezcla realidad y verdad todo el tiempo hasta que el personaje se da cuenta de lo que ocurre. Pero, en el caso de la serie, ¿cómo quedan los *flashbacks*, los recuerdos del pasado? Y, en el caso del fugitivo del libro, ¿cómo la sensación de convivir con una escena vista solamente por él? En ese aspecto, vale recurrir a las palabras del fugitivo:

Es cierto que para las imágenes tampoco hay próxima vez (todas son iguales a la primera). Puede pensarse que nuestra vida es como una semana de estas imágenes y que vuelva a repetirse en muchos contiguos. (Bioy Casares 2003: 128)

Serie y libro se asemejan en la aventura (el fugitivo y los sobrevivientes enfrentan situaciones por lo menos difíciles e inusitadas), de la soledad forzosa del fugitivo y también del misterio que envuelve las islas.

A la dureza de la supervivencia, se añaden las tragedias y los secretos de cada personaje —otra situación típica y proficua de la aventura—. Desde Julio Verne, no había existido ninguna aventura, expedición o isla desierta que no abrigara un tono de misterio. Análogamente al héroe que se manifiesta en las dificultades, el villano también se revela —y, por supuesto, siempre se revela con consecuencias funestas—. (Abramo 2005)

Críticos de televisión, como Bia Abramo, dicen que hace mucho no había una serie de suspenso tan refinada, especialmente por la imposibilidad de explicación que los

episodios de *Lost* intensifican. *La invención de Morel*, por el contrario, trae un gran misterio que el lector descubrirá junto con el fugitivo en toda la narrativa; cuando se llega al fin del libro, lector y personaje son cómplices del descubrimiento del misterio.

Bioy Casares sigue los preceptos de la novela detectivesca: no ocultar nada desde el comienzo, no revelar nada hasta el último momento posible. (Aunque, en *La invención de Morel*, la revelación sea dada casi exclusivamente en la mitad de la novela). (Manguel 2005: 21-22)

Otro punto semejante del libro y de la serie es la inseguridad con relación a la realidad. En el libro, hasta en el final, no es posible descubrir lo que es o no es real. En la isla de *Lost* pasa lo mismo: por cada episodio, el espectador gana más dudas y pierde muchas certidumbres. Lo interesante es que, tanto en la serie como en el libro, espectador y lector van aceptando la «irrealidad» de lo cotidiano de los personajes y del narrador en experiencias extraordinarias y vitales. «En *La invención de Morel*, todo lo que es dicho lo es de modo muy dudoso. El viejo truco: la verosimilitud en la ficción es obtenida gracias a una fingida falta de seguridad» (Manguel 2005: 20).

Las semejanzas del libro con la serie son intensas, así no llega a ser sorprendente un texto periodístico acerca del libro.

El enredo, al retomar la fábula impensable de la tradición de los grandes contadores de historia, la ingeniosa dirección, puesta en marcha por una vertiginosa secuencia de escenas tanto sorprendentes como sugestivas (escenas marcadas por una belleza metafísica, cinematográfica, plástica, poética, en suma, que se nos desorienta), [...] tal es el modo como nos toca. [...] El narrador permitió que sus memorias se quedasen sin datas y con un ritmo perfecto de una trama de la cual ni el narrador ni el lector podrían huir [...]. (Bentancur 2006)

Otro rasgo detectado es la posibilidad de locura. En la segunda temporada de la serie, uno de los personajes (Hurley) recuerda, en *flashbacks*, de su permanencia en un manicomio, donde fue internado por su madre. También el fugitivo pasa por algo semejante, ya que piensa que una de las hipótesis de los increíbles sucesos puede ser su presencia en un manicomio.

Anoche soñé esto: yo estaba en un manicomio. Después de una larga consulta (¿el proceso?) con un médico, mi familia me había llevado ahí. [...] Por momentos, yo sabía que estaba en la isla; por momentos, creía estar en el manicomio [...]. (Bioy Casares 2003: 80-81)

Es curioso percibir que, si la obra de Bioy Casares fuera leída hoy, sería posible empezar una discusión acerca de la importancia de las imágenes. Pero en 1940, lo discutido sería una especie de realidad virtual. En las palabras de un periodista de *O Estado de S. Paulo*, es posible validar eso.

No solo sonidos e imágenes se quedarán grabados, sino también todos los sentidos, que eran aprisionados por la máquina para luego reiterarse. El costo de ese proceso, sin embargo, era la «muerte desde afuera hacia adentro»: la filmación sacaba la vida de las personas para volvérselas imágenes. Al narrador le queda enfrentar un dilema: ¿contemplar eternamente a su amada o someterse a la invención de Morel, insertarse en el mismo mundo de Faustine y vivir eternamente a su lado? Elige la segunda opción y, cuando está frente a los síntomas de deterioro físico, escribe las últimas líneas de su relato.

Hoy eso es casi una regla: todos necesitan aparecer, necesitan ser vistos. Para eso, tenemos fenómenos como *Orkut*, *blogs*, *reality shows* y otros más. Personas comunes se vuelven rápidamente famosas, solamente por exponer sus vidas a un público numeroso (como en los *reality shows*, por ejemplo). ¿Estamos viviendo en un tiempo que prefiere la imagen a lo individual? Quizá esa hipótesis sea confirmada, ya que la imagen proporciona la temporalidad como si fuera algo eterno, pero también banal. Es como si la obra de Bioy Casares hiciera una mala crítica acerca de la imagen de hoy, o hasta acerca los medios de comunicación.

Es posible relacionar lo dicho anteriormente a las palabras de un periodista de *Folha de São Paulo*, en el momento de la nueva traducción de *La invención de Morel*:

En caso haya verdad en la afirmación «ser es ser percibido», formulada por el filósofo idealista obispo Berkeley, el primer mérito de la nueva traducción de *La invención de Morel* (1940), libro de debut del argentino Adolfo Bioy Casares (1914-1999), está en devolver en lengua portuguesa la voz a una obra esencial bajo permanente riesgo de desaparición, [...] en el territorio común de la mezcla entre el sueño y la realidad y del gusto por la narrativa policial.

El fugitivo necesita tomar una decisión en el momento en que logra el enigma de las islas: ¿observar las imágenes o entrar en ellas? Muy temeroso, ese forajido cede a la máquina, aunque eso lo lleve a la muerte.

La decisión, por supuesto, toca a la segunda posibilidad. El miedo de que la máquina se rompiera —y la contemplación cesara— y la esperanza de penetrar en el cotidiano de Faustine llevan a que prefiera reeditar el mundo idealizado de Morel. (Pinto 2007)

Ver y ser visto, ser (lo que es o lo que se quiere ser) y ser avistado. Todo por medio de imágenes, sea como sea. Es interesante reflexionar acerca de personas que no permiten que sus imágenes sean retratadas. Quizá ellas piensen que así sus almas serían capturadas. En ese sentido, el periodista complementa:

La solitaria voz se da cuenta de un hechizo del tiempo, convirtiendo un eventual escenario paradisiaco en una infernal prisión. La inversión del tabú que veda las imágenes, temiendo la captura del alma, la angustia del narrador está en el descubrimiento de la falta del alma en las imágenes. Estupendamente urdido, *La invención de Morel* señala cuanto la realidad es constituida de la ilusión, y la ilusión artísticamente producida tiene peso real en la constitución del modo de pensar del hombre moderno, que, a pesar de su desorientación, renuncia a la multiplicación de hipótesis que la palabra favorece o intenta propiciar.

Esa idea también es aclarada por el fugitivo.

Por casualidad recordé que el fundamento del horror de ser representados en imágenes, que algunos pueblos sienten, es la creencia de que, al formarse la imagen de una persona, el alma pasa a la imagen y la persona muere. (Bioy Casares 2003: 141)

Todavía Júlio Pimentel Pinto resalta otra característica de temporalidad de los sucesos en la isla de Morel, que puede ser comparada a una característica típica de la fotografía.

Los hombres viven, el tiempo pasa: en la lógica de la modernidad, las temporalidades se sobrepujan fugazmente. En otras palabras, el propio embate entre el momento de la ocupación de la isla y el desarrollo de la trama, intensificado por la presencia de las personas que experimentaron las dos situaciones —los invitados y el narrador, respectivamente—, remite al lector a la lógica del tiempo fluido, de temporalidades múltiples. (Pinto 2007)

Como en la fotografía, Morel hizo una máquina con capacidad de extinguir no solamente el movimiento de las cosas, pero sí de las personas. Extinción esa que forma y fija las personas, como si fuera una fotografía. Él convierte en inmutables, fotografías, congeladas, las situaciones de vida que no se cambiarían con el pasar del tiempo. El fugitivo, a su vez, disfruta de eso, hace nuevamente el camino del creador, descubre y se deja someter, pasando de la temporalidad humana para lo absoluto de la proyección. Aunque, él tiene conciencia.

Reconoce, también, el carácter ilusorio de toda imagen, de toda edición de la imagen, al simular, a los ojos de un espectador ocasional, intimidad con una

mujer que, como se sabe, lo ignora. Duplica la propia identidad, abandonando la vida restringida del forajido y cambiándola por otra, incierta, quizá prometedora. Además, ese no es lo único personaje de la novela a disfrutar de la condición ambigua del hombre y de la imagen – de pronto, del vínculo doble a un tiempo provisorio y al otro, absoluto. (Pinto 2007)

Volviéndose a la realidad virtual dicha anteriormente, esta es anunciada en *La invención de Morel* pues Bioy Casares.

[...] lanza manos en elementos fantásticos y de anticipación (en la línea de Poe —las fantasmagorías como protagonistas y la pasión como la visión intangible—, H. G. Wells —los experimentos científicos aislados del mundo y de su crítica moral— y de Kafka —el humor negro en la exposición del trauma del forajido no común, sin crimen sabido y sin pena instituida además de la búsqueda incesante de la propia identidad que pasa por el reconocimiento propio). Allende todas esas señales, la ficción le ha traído mucho de la aventura y del policial en su andamio y atmósfera. [...] Una suave pesadilla con imágenes de sueño y un piadoso final. (Betancur 2006)

Como afirma Bernardo Carvalho, el fugitivo descubre que la invención de Morel es una máquina con capacidad de crear la inmortalidad, en una buena referencia a la fotografía, al cine y a la literatura.

La inmortalidad depende de la muerte. Solamente los muertos pueden ser inmortales. Las imágenes sobreviven a los objetos y a la materia. Los retratos y las voces grabadas permanecen; los hombres se han muerto. [...] Incluso puedes hasta matar un hombre, pero jamás su fotografía. El pedido de socorro en *Lost* puede continuar reiterándose infinitamente, a despecho de la muerte de quien lo ha enviado. [...] No hay nada que se pueda hacer contra las imágenes [...]. (Carvalho 2005)

Al igual que en el vacío de la realidad virtual es posible vislumbrar que el libro también trate de tecnología de modo crítico. Al mismo tiempo que Morel (creador de la máquina), ve en la máquina una posibilidad de liberación, ya que tiene capacidad de realizar su sueño, el fugitivo se vuelve objeto de la máquina, pero tiene ciencia de lo complicado que es la máquina, ya que la destrucción, en muchos sentidos (en este caso, la muerte) también es una producción de la máquina.

Serie y libro trabajan con la imagen y la temporalidad. Los dos posibilitan buenas discusiones de interpretación, a causa de la diversidad de lectores y espectadores distintos en

tiempos también distintos. Serie y libro invitan a esos lectores y espectadores a contemplar el ingenioso trabajo de narración, pues

a pesar de ser un hecho obvio, la proposición de que todo libro supone una historia de sus lecturas es muchas veces olvidada. Se corrobora así la idea de que la narrativa se [re]constituye en el acto de la interpretación, a contar de las lecturas cruzadas, del engendramiento de muchas perspectivas y historias —siempre en el plural y en la determinación del distinto, que indican la importancia no solo del efecto final, del contenido conjetural de una interpretación, sino también de su ingenio, del trabajo en sí de tesitura de la narrativa literaria. (Pinto 2007)

No es gratuito que uno de los personajes de *Lost* se llame John Locke, por supuesto la elección pasa por el nombre del famoso filósofo. En los primeros episodios de la temporada, él dice a otro personaje que en la isla, en la cual están viviendo, hay algo de especial que ella ofrece a sus nuevos habitantes del mismo modo que les pide cosas a cambio. En *La invención de Morel*, el fugitivo ofrece a la isla, en la cual se refugia, mucho más que su imagen: le ofrece su propia vida, en una tentativa desesperada y esperanzadora de que la piedad del futuro le proporcione convivir con su amada. Las islas, de la serie y del libro, no solo dan, también cobran. Y cobran mucho más que la propia imagen. «Las imágenes no tienen vida», diría el fugitivo.

Las imágenes proyectadas de los personajes del pasado de Morel repiten conversaciones grabadas anticipadamente. En una de ellas (oídas por el narrador), Morel propone la inmortalidad como tema. Un falso rastro, una vez que la inmortalidad no pasa por una simple persistencia. La nomenclatura clínica para la incapacidad de olvidarse me toca a la memoria: «perseverancia del recuerdo». (Manguel 2005: 22)

Aprovechando una frase de Alberto Manguel, «No elegimos lo que permanece» —quizá sea por eso que, cuando era cuestionado acerca de la atracción que sentía por el tema de los peligros y refugios—, Bioy Casares contestó a Bella Josef (1999): «Me parece una imagen del destino del hombre». Y, como dice Otto Maria Carpeaux, en una de las últimas páginas de la obra de Bioy Casares, «[...] una isla afuera de todas las realidades de la tierra es el sitio ideal para construir realidades imaginables».

De forma similar, las narrativas de *Lost* y *La invención de Morel* llevan al espectador y al lector a lo imprevisible, a lo inesperado, a lo incontrolable, a una tentativa de desordenar la realidad. Nada más humano.

BIBLIOGRAFÍA

- ABC
2005/2006 *Lost*. Buena Vista Home Entertainment.
- ABRAMO, Bia
2005 «Terror e aventura funcionam em *Lost*». *Folha de São Paulo*, diario de Brasil, 24 de abril.
- ANAUATE, Gisela
2007 «Filosofando com *Lost*». En *Época*, revista de la editora Globo. <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG75093-6011-431,00.html>>. Consulta hecha en mayo.
- ANDRADE, Fábio de Souza
2006 «Bioy Casares e a máquina dos sonhos». *Folha de São Paulo*, diario de Brasil, 15 de abril.
- BARTHES, Roland
1984 *A câmara clara*. Traducción de Júlio Castañon Guimarães. Río de Janeiro: Nova Fronteira.
- BENTANCUR, Paulo
2006 «Com aquele nosso suave pesadelo». *O Estado de São Paulo*, diario de Brasil, 14 de abril.
- BIOY CASARES, Adolfo
2003 *La invención de Morel*. Buenos Aires: Booket.
2006 *A invenção de Morel*. 3.^a ed. São Paulo: CosacNaify.
- BRASIL, Ubiratan
2006 «A realidade imaginária de Adolfo Bioy Casares». *O Estado de São Paulo*, diario de Brasil, 2 abril.

- CARVALHO, Bernardo
2005 «Aos guardiões da modernidade». *Folha de São Paulo*, diario de Brasil, 29 de marzo.
- GÁRATE, Miriam V.
2002 «Peripécias da identidade em um relato de Adolfo Bioy Casares: notas de trabalho sobre *La invención de Morel*. <www.cosacnaify.com.br/noticias/ensaio_miriam.asp>. Consulta hecha en mayo de 2007.
- JOSEF, Bella
1999 *Diálogos oblíquos*. Río de Janeiro: Francisco Alves.
- MANGUEL, Alberto
2005 *Os livros e os dias*. Traducción de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras.
- PINTO, Júlio Pimentel
2007 «*A invenção de Morel*, entre o Tempo e os tempos». Disponible en <www.klickescritores.com.br/sextafeira/morel.htm>. Consulta hecha en mayo.
- SALLES JÚNIOR, Walter
1998 *Central do Brasil*. Brasil: Videofilmes, 112 min.
- SUPERINTERESSANTE
s. f. *Os segredos de Lost (edição especial)*, año 20, n.º 8, abril, ed. 229.



Ideograma: ***lógica, poesía, lenguaje,*** **de Haroldo de Campos**

Erika Mayumi Takara

La constante búsqueda de conocimientos le es natural e inherente al hombre. Por medio de preguntas fundamentales, él recorre todo un trayecto que envuelve la inferencia de posibles respuestas a sus preguntas, desde la creación de elementos esenciales, como el fuego y otros recursos de supervivencia, hasta intervenciones de la naturaleza que interfieren sobremanera en las relaciones sociales, como las guerras y otras disputas territoriales. Se entiende, así, que, a veces, este mismo hombre que crea es aquel que destruye, basándose tanto en argumentos colectivos como individuales.

La obra *Ideograma: lógica, poesía, lenguaje*, organizada por Haroldo de Campos, nos apunta al entendimiento citado anteriormente, ya que parece revelar el potencial creador del hombre, al producir arte a través de la escritura ideogramática (raciocinio analógico), de paso que también nos muestra la capacidad potencial de «destruirnos» o «desvalorizarnos» ante la cultura dominante del otro.

Ideograma: lógica, poesía, lenguaje se divide en siete ensayos (incluyendo, entre estos, el Prefacio), que comparan la escritura y pensamiento chino y japonés con la escritura y pensamiento occidental. Para esto, De campos parte del ensayo de Ernest Fenollosa, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, publicado y editado por Ezra Pound, en los años 1919 y 1920.

En el Prefacio, intitulado «Fenollosa Revisitado», Haroldo de Campos cita el motivo que lo llevó a realizar esta antología de ensayos.

[...] Me propuse leer la contribución de Ernest Fenollosa a la poética junto a la del lingüista Ferdinand de Saussure (investigación sobre los «anagramas») y la del fundador de la Semiótica, Charles Sanders Peirce (teoría triádica de los signos; íconos e hipóíconos; en especial la concepción del «diagrama» como «ícono de relaciones»). Denominador común y vector de esta propuesta de lectura: la descripción, por Roman Jakobson, del *modus operandi* de la «función poética» del lenguaje. (p. 11)

Ya en el «Prefacio» se puede ver el carácter de complejidad de las escrituras japonesas y chinas, tomando en cuenta su forma plástica que, como afirma el autor, «utilizan una especie de escritura organizada por trazos para delinear de manera sugestiva su semejanza con los objetos representados» (p. 14). Tales escrituras, por lo tanto, confirman no solo el contenido, sino también el objeto representado a través de su forma. En ese sentido, el ideograma es el símbolo metafórico, como afirma Haroldo de Campos, en el que se observa un notable *hacer poético* en la propia escritura, es decir, la propia grafía como proyecto artístico.

Basándose en ese recorrido (poesía de la escritura, poesía de los sentidos) es que el autor nos conducirá, revelándonos el carácter polivalente de esta escritura. Ciertamente, se vuelve necesario «deconstruir» cierta forma automatizada de ver las cosas y, así, posibilitar una nueva construcción, no solo del mirar, como también del sentir, del palpar, del mover y del comprender el mundo: «Mientras las lenguas occidentales tienden a la anemia, el kanji, por el contrario, continúa hasta hoy capaz de absorber la esencia poética de la naturaleza, irradiando exuberantemente con brillo y sentido» (pp.18-19).

Aunque el texto inicialmente parece proponer un camino un tanto «insólito», podemos afirmar que el autor nos lleva a la posibilidad de una nueva forma de ver la escritura ideográfica: en ella, encontramos la naturaleza, la esencia de esta tal vez; vislumbramos la plasticidad de la forma y poesía, como si delante de nosotros se presentase una flor que se desabrocha conforme se desvelan sus pétalos, revelando, así, nuevas formas. Es para esto que se necesita una nueva forma de ver las cosas, destituida de preconceptos establecidos, con la finalidad de reconstruir otra.

En «Ideograma, anagrama, diagrama», se traza un relato corto, pero a la vez de suma importancia, acerca de la trayectoria de Ernest Fenollosa, cuyos estudios y conocimientos lo llevaron a embarcar a Japón, en 1878. Nominado a ser transmisor y educador de la cultura occidental, Fenollosa se convirtió en un especialista de las artes japonesas, ya que esta «se distingue por su ausencia de arrogancia cultural y de preconceptos occidentales en el trato con las cosas japonesas (p. 30)». Es curioso notar que, a pesar de haber sido contratado para «educar» el gusto, la cultura y los conocimientos occidentales a

los japoneses, Fenollosa, tomando un camino inverso, provocó la valorización del arte y la cultura japonesa a los propios nativos, sugiriendo una promisoría posibilidad de igualdad entre las naciones, desmitificando los conceptos de mejor/peor, superior/inferior, etc.

Un aspecto poco conocido, sin embargo de mayor interés, es el resultado de la «cruzada» fenollosiana en los EE. UU. por la renovación de la educación artística, inspirada en la síntesis de las técnicas orientales, y cuyo criterio de contraste era el espaciamento armónico [...]. La «habilidad para la composición», la «facultad creativa», y no la imitación, eran incentivadas: «la configuración de las relaciones» y no el realismo ortodoxo. (p. 36)

La estética estructural, de este modo, propone que la mente humana cree y ya no imite, es decir, la valorización del potencial de creación y re-creación, como afirma Haroldo de Campos, al considerar la traducción de poesía como *operación re-creadora* en Fenollosa. Así, la poesía no es apenas un instrumento pasible de traducciones literales, y sí objeto mutable, flexible, que posibilita potenciales articulaciones a partir de ella misma.

La cuestión del método de composición ideográfico es equiparada, por Fenollosa, al de la metáfora, es decir, ambas hacen uso de imágenes materiales para señalar relaciones inmateriales (p. 50). Por medio de esto, Haroldo de Campos, basado en el ejemplo dado por Yu-Kuang Chu, nos traza el ideograma del océano, cuyas formas retoman el movimiento del agua y la forma del carnero. Es relevante considerar el paralelo relacionado entre las aguas y el hecho de que «un rebaño de ovejas en movimiento nos recuerda a la agitación de las ondas encrespadas del ancho mar» (p. 51). En este sentido, lo que importa son las posibles relaciones entre una representación y otra, en un proceso de equivalencia, en combinaciones sutiles.

Así nos parece el proceso de condensación en la poesía, conforme a la teoría poundiana. La poesía nos pide una percepción desautomatizada, ajena a preconceptos, pasibles de relaciones complementares y opuestas.

En lo referente al anagrama, Haroldo de Campos nos lleva hacia las contribuciones de Ferdinand de Saussure en la investigación fónica.

Al usar el método del «juego chino» para resaltar la dificultad y los percances de sus reconstituciones combinatorias, Saussure, sin saber, estaba ilustrando operacionalmente los efectos de su «función anagramática»: el lenguaje que el anagrama inscribía en la esencia de la lengua poética del mundo indoeuropeo, particularmente dentro de la tradición occidental greco-latina, era como un «contralenguaje aislante» y contrapuntístico [...]. (p. 73)

Es interesante observar la carencia de gramática en la lengua china. Haroldo de Campos retoma a Fenollosa para considerar que tal falta —a diferencia de la lengua occidental— apunta a una lógica de las correlaciones, cuyo pensamiento se procesa por una lógica de analogías (p. 85). Entendemos, así, que el raciocinio chino, desprovisto de reglas gramaticales, abarca los procesos múltiples de equivalencia, propiciando un modo de pensar menos limitado y automatizado. Además, inferimos que el ideograma se asemeja a un «poetizador», ya que condensa significados para desencadenar otros paradigmas de ideas.

En «Los caracteres de la escritura china como instrumento para la poesía», revisado y publicado por Ezra Pound, Fenollosa trata de la peculiaridad de la poesía china en lo que refiere a la combinación de dos elementos, cuya fuerza revela «vida y plasticidad, porque cosa y acción no son formalmente separadas» (p. 122). Cita la metáfora como el primer mecanismo para el proceso de las combinaciones:

La metáfora, la reveladora de la Naturaleza, es la sustancia en sí de la poesía. El conocido interpreta lo oscuro, el universo se vivifica con el mito [...]

Me capacita a mostrar con nitidez el motivo por el cual creo que el lenguaje chino escrito no solo absorbió la sustancia poética de la Naturaleza y con ella construyó un segundo edificio metafórico, como también, a través de su propia visibilidad pictórica pudo conservar su poesía creativa original con un vigor y una nitidez mucho mayores que las de cualquier lengua fonética (p. 128)

En este sentido, Fenollosa desvela el proceso ideográfico como múltiple, cuya representación no solo es el significado, sino también poesía. Las reglas gramaticales, de este modo, son instrumentos para la sistematización del pensamiento, que pueden resultar en raciocinio regular o limitador de las equivalencias. ¿Se podría, guardadas las debidas proporciones, pensar en paralelos entre las reglas de la Gramática como instrumento de control sociopolítico?

Un análisis de las lenguas arianas nos lleva a pensar que esas diferencias no son naturales y que fueron, en mala hora, inventadas por los gramáticos para complicar la visión simple y poética de la vida. Todas las naciones produjeron su literatura más poderosa y vivida antes de haberse inventado la gramática. [...] ¡La Naturaleza en sí no tiene gramática! ¡Imagínense decirle a un hombre que es un nombre, un sustantivo, una cosa muerta y no un eje de funciones! Una parte del discurso es apenas aquello que hace. (p. 122)

De hecho, tales estudios sobre la escritura y los pensamientos chinos y japoneses propician una serie de reflexiones acerca, no solo del proceso poético, pero también de

las cuestiones concernientes a las relaciones entre fronteras (oriente/occidente), a los preconceptos (mejor/peor) a las culturas (superior/inferior), etc.

El ensayo «El principio cinematográfico y el ideograma», de Sierguéi Eisenstein, es muy puntual al afirmar desde el inicio que, irónicamente, el cine japonés es destituido de cinematografía (proceso de montaje), cuando justamente «su escritura es, antes que todo, figurativo» (p. 150). Según el cineasta, el «cine intelectual» se constituye justamente de una serie de conflictos de combinaciones que corresponden a un concepto, y la forma figurativa de la escritura japonesa se relaciona al procedimiento citado anteriormente. Asimismo, nos señala al *haiku* como poesía que suscita y provoca el «pensamiento metafórico, desplazado hasta un cierto punto, llegando a transformarse en raciocinio conceptual» (p. 150).

Para Eisenstein, el montaje es conflicto, que forma una red conceptual: «El conflicto dentro del plano es montaje potencial, que, en el desenvolvimiento de su intensidad, desmorona la prisión cuadrilátera de la toma y explota su conflicto en impulsos de montaje entre las piezas de montaje» (p. 158).

Es el conflicto el que genera nuevas percepciones, nuevos puntos de vista, nuevos modos de pensar el arte. Eisenstein nos lleva a un paralelo entre dibujos: «nuestro método» y el abordaje de los japoneses, fragmentando la forma del objeto en cuestión. Para el cineasta, tal forma de producir el dibujo representa encuadramientos de una toma, con base en partículas que van siendo seleccionadas, como los lentes de una cámara. Así, el conflicto es el procedimiento de la producción cinematográfica, un proceso de creación que se diferencia del «hacer cine», entendido como «un buen número de empresas, tales y tales inversiones de capital, estas y las otras estrellas, tales y tales dramas» (p. 149).

El *kabuki* (teatro japonés) es también identificado como arte que se procesa en base al conflicto, por medio de «cortes» que ocurren a través del juego de luces, del maquillaje del actor, en fin, de las diversas formas de representar.

El criterio de la representación mediante «cortes» posibilita la construcción de métodos completamente diferentes. La sustitución de una única fisonomía mutable por una escala completa de tipos faciales de estado de espíritu variables permite un resultado expresivo mucho más preciso que aquel que resulta de una mera superficie cambiante, excesivamente receptiva y destituida de resistencia orgánica, de cualquier fisonomía aislada del actor profesional. (p. 164)

Se entiende, por lo tanto, que el arte japonés, así como la escritura y el pensamiento japonés, es figurativo y se basa en conflictos, en procesos de desintegración con el fin de representar algo; para Eisenstein, un procedimiento peculiar y bastante notable de producir arte. No obstante, parece que tal raza, valorizando el hacer artístico occidental, procura

modificarse a tal punto de dismantelar sus orígenes para buscar las formas de hacer del otro. Es importante retomar, en esta reflexión, a Fenollosa, cuya defensa enfatizaba la necesidad del intercambio entre estas y no la práctica de la diseminación de las culturas.

[...] El profesor Brumby concluye al señalar que el verdadero propósito del texto fenollosiano no era propiamente la gramática; su «verdadera intención», su «subtexto», consistía en demostrar hasta que punto la escritura poética china y japonesa estaban estrechamente vinculadas, en un sentido visual, a otras artes expresivas, como la pintura. Este modo de pensar, por síntesis y fusión, en el plano estético, se convierte en una verdadera metáfora para la expresión de aquella más amplia vocación transcultural fenollosiana, en el sentido de intercambio Oriente/ Occidente. (p. 18)

En el cine, el Japón intenta, de la misma manera, imitar los ejemplos más repulsivos que los americanos y europeos inscriben en la carrera internacional de película comercial [...]. Compañeros del Japón, ¿realmente van a dejarnos esa tarea? (p. 166)

«La teoría del conocimiento de un filósofo chino», elaborado por Chang Tung-Sun, aborda las diferencias de lenguaje y pensamiento entre la cultura china y la occidental. Con base en la idea de que las teorías del conocimiento varían de acuerdo con la cultura de determinado pueblo, el ensayista señala la necesidad de revisar conceptos acerca de la hegemonía del saber.

Por medio de dicotomías, como conocimiento perceptivo y conocimiento conceptual, lenguaje emotivo y lenguaje referencial, Chang Tung-Sun considera que, aunque divergentes entre sí, ellas mantienen relaciones de interdependencia. Basándose en esto, el ensayista procura mostrar cómo la gramática china se procesa, con el fin de señalar las diferencias entre las mentalidades de los chinos y los occidentales.

La lógica de las correlaciones constituye la forma de pensar de los chinos. En el occidente, se sigue por ley de identidad. Para ellos, el concepto es señalado por la relación de aproximación entre los opuestos (como el ejemplo citado en la página 185, en el que «vender» se representa por los términos «comprar» y «vender»). En este sentido, el proceso mental de los chinos se basa en los paralelos entre los antónimos, para propiciar significado a determinada idea.

[...] El pensamiento occidental está firmemente basado en la Idea de sustancia. Por consiguiente, existe la necesidad de un sustrato, y el resultado final de esta cadena de pensamientos da origen a la idea de «materia pura». Una de las características

de la Filosofía Occidental es el penetrar en los bastidores de una cosa, mientras la característica del pensamiento chino es la atención exclusiva a las implicaciones correlacionales entre los diferentes signos, como ying y yang. (p. 186)

Así, el aspecto de las correlaciones está presente no solo en la escritura china, sino también en el pensamiento, como lo afirma Chang Tung-Sun. Los procesos mentales se efectúan por medio de equivalencias, diferentes a los occidentales, cuya marca es notada por la identidad o por la linealidad.

Complementando el asunto discutido anteriormente, Yu-Kuang Chu, en «Interacción entre el lenguaje y pensamiento en chino», traza el mecanismo de pensamiento chino tradicional en relación a las actuales modificaciones que están siendo hechas, en base a las concepciones occidentales.

Al retomar la falta de reglas gramaticales, el autor menciona las características del chino escrito, considerando los cuatro principios que lo constituyen (pp. 208-209):

- *representación pictórica*, en la cual el símbolo representa la forma del objeto;
- *diagrama*, cuya forma se puede presentar por puntos o por trazos para representar algo;
- *sugestión*, en la cual dos caracteres pueden reunirse para formar otra idea;
- *combinación de un elemento significativo y de un elemento fonético*, en el que el primero menciona la idea y el segundo, el sonido.

Se comprende, así, que el proceso de la escritura china es articulado por medio de las relaciones entre las ideas. Se considera que tal organización se aproxima a las propias relaciones humanas del chino: «Su atención se dirige no al individuo, y sí a la trama de relaciones humanas. Su preocupación es con el orden y la armonía en la familia y en la sociedad y no con la libertad de los miembros que las constituyen» (p. 213).

A partir de la Guerra del Opio (1839-1842), en la que China fue derrotada, hubo transformaciones severas en la cultura, en el lenguaje y en la conciencia china, tomando en cuenta la influencia occidental presente en la región. De acuerdo con Yu-Kuang Chu, hubo la necesidad de provocar reformas en la gramática, así como crear nuevas palabras que no existían anteriormente; el proceso de occidentalización se hizo de manera general, provocando una «gran emancipación de la mente china en los dominios literario, intelectual y cultural (p. 219)». Sobre la base de esto, se puede considerar que el Renacimiento Chino, en lo que concierne a proceso de adaptación y renovación, revela una nueva China, dispuesta a formar parte de la condición sociocultural del Occidente.

En «Lo que significa estructura aristotélica del lenguaje», S. I. Hayakawa considera que el conocimiento de las palabras está relacionado al conocimiento de las cosas. Es decir, basta saber determinada palabra sobre el objeto que ya nos sentiremos satisfechos porque ya «conocemos» el todo de la misma. En este sentido, el ensayista señala la relación entre estructura de lenguaje y pensamiento, en la que las concepciones sobre el mundo se basan en procesos semánticos. Tal recorrido parece indicar que el modo de razonar y los valores están fuertemente vinculados conforme los procesos de significado de la lengua.

De esta manera, nuevamente, el pensamiento generado por correlaciones se vuelve importante al contexto actual. Al reflejar por equivalencias, una idea se equipara a otra, habiendo conformidad, ya sea por el carácter de igualdad o por el de oposición. Indudablemente, existen distinciones, sin embargo, estas no se repelan, por el contrario, se complementan y se interrelacionan. Una propuesta de correlaciones culturales, territoriales, artísticas y de naturaleza parece llevarnos a una nueva perspectiva, una nueva forma de ver al otro, cuyas diferencias serán inferidas como complementos y ya no como recursos de valorización o desvalorización. El hombre, por medio del arte, suscita, provoca y propone. Este mismo ser, propenso a cuestionamientos y transformaciones, se encuentra con la necesidad de revisar conceptos y renovar su forma de mirar el mundo.



Oralidad y escritura *La tecnologización de la palabra, de Walter J. Ong*

Mirtes Maria De Oliveira Portela

Al principio era el verbo. Como en la Biblia Sagrada, el libro llave de la religión cristiana, en Génesis, el primer libro de Moisés, los rasgos de la oralidad luego se hicieron evidentes en los varios «y» que introducen la narración de la creación del mundo: «[...] Y dijo Dios: Hágase la luz; y hubo luz. Y vio Dios que la luz era buena; y Dios hizo la separación entre la luz y las tinieblas. Y Dios llamó a la luz Día; y a las tinieblas las llamó noche. Y fue la tarde y la mañana, el primer día». Incluso impresos, hasta retocados para atender los gustos de quien los edita y de quien lo lee, también los cuentos de magia traen una clara relación con la tradición oral en el que fueran generados.

Esos ejemplos apuntan para el hecho, hoy, incontestable, de que en la alborada y a lo largo de mucho tiempo de la civilización del hombre sobre la tierra, la literatura tenía un destino oral y no escrito. Originalmente, la aprehensión de lo literario se debía por la percepción auditiva y no por el sentido visual, por la lectura silenciosa, como hoy es costumbre en las sociedades quirográficas, es decir, que desarrollaron la escritura y que, después, adoptaron la impresión.

Publicado en 1982, en lengua inglesa, traducido y editado en Brasil en 1998, *Oralidade e cultura escrita* fue escrito por el padre jesuita estadounidense Walter J. Ong, fallecido a los 90 años el 12 de Agosto de 2003. Una obra, que en 223 páginas y 7 capítulos, analiza las relaciones dicotómicas entre la oralidad y la cultura escrita, y prueba cómo el pensamiento y la expresión de ambas modalidades de la lengua se diferencian; al mismo tiempo, que investiga la actividad oral como recurso comunicativo y sus implicaciones en

los procesos cognitivos. Sin embargo, no pretende una normatividad interpretativa, en el sentido de la escuela literaria, como formalismo, estructuralismo, etc., el autor ofrece una explicación de los principales estudios académicos relacionados al asunto.

En ese estudio fundamental para todos los que se interesan por el tema de la oralidad y la invención de la escritura, Walter J. Ong observa que el lingüista Ferdinand de Saussure (1857-1913), así como su contemporáneo inglés Henry Sweet (1845-1912) destacaban la dimensión sonora de las palabras, pero observa que el primero consideraba la escritura «como una especie de complemento del discurso oral, y no como transformadora de la verbalización».

También, y más sorprendente aún, nos informa que es por medio de un estudio iniciado por Milman Parry (1902-1935) y finalizado por Albert B. Lord sobre la naturaleza oral de los epítetos homéricos en la *Odisea* y en la *Iliada*, que el tema empieza a recibir la atención de los teóricos de la lingüística aplicada y de la sociolingüística. Continuando en esa línea de investigación, uno de los nombres de mayor destaque fue Eric A. Havelock, seguido por McLuhan y Okpewho, entre otros.

Por otro lado, es constatado por el autor que todavía existe gran cantidad de autores que objetivan la comparación entre el lenguaje hablado y el escrito, de hablantes que dominan las dos expresiones de lenguaje. No es sobre eso que él habla. Su abordaje privilegia la tradición oral primaria, es decir, la de las personas que no saben leer ni escribir y por eso aprenden oyendo y repitiendo lo que oyen, haciendo uso de los proverbios y frases hechas preexistentes que, combinadas, expresan el saber de los que vivencian y observan las prácticas culturales colectivas, pero no las estudian.

Se debe resaltar, sin embargo, que de acuerdo con el autor, así como en aquellas comunidades de oralidad secundaria, que por oposición a la primaria, corresponde a las que poseen una cultura de alta tecnología, en el que la oralidad es transmitida por los medios de comunicación modernos, es posible encontrar resquicios preservados de la tradición oral en los textos escritos y que incluso les dan soporte estructural.

La tradición oral en Homero

Contra todas las experiencias de la crítica erudita, Milman Perry (1928), a partir de observaciones de otros estudiosos y de sus propias convicciones, descubre que la singularidad poética presente en la *Iliada* y en la *Odisea* tuvo su origen en la oralidad de los aedos y rapsodas, manuscritos dos o tres siglos después de los poemas creados. Además, en la estructura de los poemas de Homero había algo semejante a lo que se encuentra en las narrativas orales en todo el mundo: el engendramiento de la historia unida por la inserción

de frases hechas preexistentes, repetidas de acuerdo con la necesidad métrica y expresión de ideas vitales a la narrativa. Después de observar y oír a los cantadores de historias épicas de la ex Yugoslavia, cuyo sistema de creación poética era semejante a las producciones de Homero, Milman Parry (1902-1935) y su compañero de investigación Albert Lord llegaron a la conclusión que «virtualmente, todo rasgo distintivo de la poesía homérica se debe a la economía impuesta por los métodos orales de composición. Estos pueden ser reconstruidos por un estudio detallado del propio verso cuando nosotros nos desvencijamos de los presupuestos sobre los procesos de expresión y de pensamiento arraigados en la psique por las generaciones de la cultura escrita» (p. 30).

Otros estudios

Los estudios de Parry desencadenaron una sucesión de trabajos sobre la oralidad en la historia de la literatura y de la cultura. Un nombre de importancia fue el profesor de Harvard y Yale Eric Havelock, que estudió el alfabeto griego y lo relacionó con la cultura helenística, determinando un cambio en las mentalidades. El semiótico Marshall McLuhan y otros sondaron al respecto de las operaciones mentales efectuadas en la oralidad y en la cultura escrita.

Incluyéndose entre aquellos que siguieron la línea propuesta por Parry, el lingüista Walter J. Ong, autor del libro que estamos comentando, reconoce la infinita capacidad de asociación a otros campos de estudios de los descubrimientos de los helenistas estadounidenses.

Ampliando la visión de esas posibilidades de conexiones, Ong cita entre otros antropólogos que abrazaron la cuestión de la oralidad más profundamente: Jack Goody, que estudia el pasaje de un estado de conciencia a otro más elaborado y complejo, o del «pensamiento salvaje», de Lévy-Strauss, a otro más culto. Lo que para Ong podría ser simplificado, teniéndose en cuenta el pasaje del estado oral para lo escrito, en las sociedades estudiadas.

El poder de la palabra

En las culturas orales, el significado de la palabra es distinto de la cultura escrita. Si en las primeras la palabra existe en cuanto es narrada, es decir, percible en cuanto solo permanece como sonido, en la segunda ella, es recuperable si es almacenada en libros. De acuerdo con el autor, eso explica, probablemente, el dote de poder atribuido a las palabras en las comunidades orales, para quienes, la palabra proferida es depositaria de una dimensión

potencialmente mágica. Mientras tanto, en una cultura oral, la sujeción de las palabras al sonido es tan determinante para las maneras de expresarlas como para los procesos mentales, que las producen. Como las ideas no pueden ser anotadas, el pensamiento necesita del amparo virtual de la comunicación. Para retener y recuperar el pensamiento es preciso articularlo con modelos o arquetipos mnemónicos, tallados para que sean repetidos oralmente.

Así, ritmo, antítesis, aliteraciones, asonancias y sintaxis son elementos que, entrelazados, auxilian el proceso de memorización de los discursos de las formas poéticas, como proverbios, adagios y partes temáticas de narrativas: el héroe, el combate, etc. De acuerdo con Ong, es oyendo, asimilando y repitiendo lo que se oye que los participantes de las culturas orales aprenden el dominio de las fórmulas estandarizadas del discurso poético y se tornan aptos para reproducirlas, y también recombinarlas en el recuento.

Características de la tradición oral

Más aditivos que subordinativos, más agregativos que analíticos y más redundantes o afectos a las copias, el pensamiento y la expresión en las culturas orales tienen una propensión más conservadora acerca de la vida común, a los hábitos de lo cotidiano, donde los procesos de pensamiento y expresión nacieron de competencias puramente naturales.

Sin embargo, es innegable el avance tecnológico posibilitado por la escritura en la ciencia, en las artes e igual en el lenguaje, las culturas orales producen vocalizaciones artísticas valiosas que son imposibilitadas a las mentes letradas, cuyos procesos cognitivos se originan no en las capacidades naturales, pero en la organización estructural de esas capacidades.

La transformación

La dislocación sensorial efectuada por la adquisición de la escrita transforma la palabra y su uso, así como los modos del pensamiento. De la dimensión oral hasta la perspectiva imaginativa, la escritura establece una especie de distanciamiento que apunta para un refinamiento de la palabra, ahora objeto del análisis y perfección, ya que los procedimientos de elección para registro obedecen a las reglas anteriormente determinadas, y la palabra puede ser borrada o cambiada en la superficie del texto.

Con la palabra impresa, los modos de aprehensión y transmisión de los textos se modifican todavía más. La ciencia y la literatura son afectadas por la cualidad y capacidad de reproducción del soporte, lo que también contribuye para la evolución de las capacidades analíticas e interpretativas de los lectores del texto impreso.

Incontestablemente fundamentado en estudios de teóricos de varias áreas del conocimiento epistemológico, lingüístico, literario y semiótico, Ong muestra en esta obra no solamente la oralidad como medio comunicativo comprometido con los procesos del pensamiento, sino también como el estremecimiento provocado por la adquisición de la escritura en los procesos de aprehensión del conocimiento humano. Asimismo, es muestra de una amplia reflexión que vino a reconducir el tema de la oralidad para otras posibilidades de conexión, con otros campos de estudios, sobre otros puntos de vista.



identidades **identidades**



BIAGIO D'ANGELO

Es doctor en Letras por la Universidad Rusa de Estudios Humanísticos y Magíster en Lenguas y Literaturas Extranjeras por la Universidad de Venezuela 'Foscari'. Realizó estudios de posdoctorado en la Katholieke Universiteit Leuven (Bélgica), donde desarrolló una investigación sobre el neobarroco en la literatura latinoamericana y donde trabajó con Nadia Lie. Es especialista en Letras, principalmente en Literatura Comparada. Su línea de investigación se orienta a la literatura de viaje, mitologías, teoría literaria y literatura en relación con otros medios de comunicación. Es miembro fundador de la Asociación Peruana de Literatura Comparada (ASPLIC). Es miembro de la Asociación Brasileña de Literatura Comparada (ABRALIC) y de la Asociación Internacional de Literatura Comparada (AILC), en la que trabaja como Presidente del Comité Internacional de Estudios Latinoamericanos (2007-2010). Actualmente, es profesor doctor de la Pontificia Universidad Católica de São Paulo. Es profesor visitante en varias universidades del exterior (UCA Buenos Aires, Nacional de Bogotá, Sorbona de París, Universidade Aberta de Lisboa, etc.). Dentro de sus publicaciones destacan *Borges en el centro del universo* (Lima: Fondo Editorial UNMSM, 2005), *Nuevas cartografías literarias en América Latina. Entre la voz y la letra* (Lima: Fondo Editorial UCSS, 2007) y *Un río de palabras. Ensayos sobre literaturas y culturas de la Amazonia* (organizada con Maria Antonieta Pereira, Lima/Belo Horizonte: Fondo Editorial UCSS/ UFMG, 2007).

LISA BLOCK DE BEHAR

Es docente de Análisis de la Comunicación y de Semiótica y Teoría de la Interpretación en la Universidad de la República (Montevideo, Uruguay), y de Teoría Literaria, así como de Lingüística en el Instituto de Profesores de Montevideo. Se doctoró en Letras en la «École des Hautes Études en Sciences Sociales», de París. Con la publicación de *Une rhétorique du silence* (México), tesis en la que estudia las funciones del lector y los procedimientos de la lectura literaria, obtuvo el premio al ensayo literario Xavier Villaurrutia (1984). Fue miembro del «Nominating Committee» (hasta 2004) y coordinadora del «Research and Project Committee» (hasta 2007) de la ICLA/AILC. Ha sido profesora visitante y ha dictado conferencias y seminarios sobre temas de lingüística, semiótica, teoría literaria, literatura comparada y hermenéutica en universidades norteamericanas, europeas, latinoamericanas y de Medio Oriente (Israel). Recientemente obtuvo el «Prize Research Award» de la Fundación Alexander von Humboldt.

MARIA DO ROSÁRIO LUPI BELLO

Es doctora en Teoría Literaria. Es profesora de la Universidad Aberta (Lisboa-Portugal) en las áreas de Teoría Literaria, Literatura Portuguesa y Estudios de Cine. Es especialista en Lenguas Modernas y Literatura (Inglés y Alemán) y Estudios Angloportugueses por la Universidad Nova (Lisboa-Portugal). Ha publicado *Narrativa literária e Narrativa fílmica. O caso de «Amor de Perdição»* (Fundación Calouste Gulbenkian, 2005). Es Profesora Visitante de la

Universidad Católica de Lisboa y la Universidad de Coimbra (ha dictado «Tradición de los grandes libros», sobre narrativa fílmica, entre otros temas). Es miembro de la Asociación Internacional de Literatura Comparada (AILC/ICLA).

VERA BASTAZIN

Profesora de Teoría Literaria y de Literatura Brasileña y Portuguesa en la Pontificia Universidad Católica de São Paulo (PUCSP-Brasil). Se ha desempeñado como coordinadora del Programa de Posgrado en Literatura y Crítica Literaria. Organizadora y autora de libros y ensayos, entre los cuales destacan *Semana de Arte Moderna no Brasil. Desdobramentos* (1992), *Recortes machadianos* (2002), *José Saramago: un homenaje* (1998). Su última publicación es *Poesía e mito na literatura infantil e juvenil: uma proposta interdisciplinar* (2007). Ha publicado también en revistas especializadas de Brasil y del exterior.

JORGE WIESSE

Estudió Lingüística y Literatura en la Pontificia Universidad Católica de Lima (PUC-Perú). Tiene una larga trayectoria docente en nivel universitario y, actualmente, es Jefe del Departamento Académico de Humanidades de la Universidad del Pacífico (Lima-Perú). Es coautor de un libro «clásico» para los estudiantes de Redacción, *Técnicas de lectura y redacción. Lenguaje científico y académico*. Es coautor, también, del boletín *Coiné*, en el que ha publicado artículos sobre cuestiones

de corrección idiomática y sobre competencia discursiva. Además, entre su prolífica escritura también constan poemas publicados en diversas revistas peruanas, como *Hueso húmero*, *Escritura y pensamiento*, y extranjeras como *Renacimiento* y *Babab*. Ha participado como conferencista en diversos eventos extranjeros y locales, entre ellos, la UCSS recuerda, en especial, las Segundas Jornadas Internacionales de Literatura Comparada, dedicadas al *Quijote*, en las que presentó el trabajo titulado «Los sonetos del *Quijote*». Este año las actividades conmemorativas de los 700 años del posible inicio de la redacción de la *Comedia* de Dante, organizadas por la Universidad del Pacífico, con el apoyo de la UCSS y el Instituto Riva-Agüero, también contaron con su participación, con el tema «Variaciones sobre el tema de Pía».

HELENA BONITO COUTO PEREIRA

Es doctora en Letras (Lengua y Literatura Francesa) por la Universidad de São Paulo (USP-Brasil). Tiene estudios de posdoctorado en la Universidad de California (Riverside). Ha sido asistente técnica del Gabinete de la Secretaría de Educación del Estado de São Paulo; profesora adjunto en el Área de Letras de la Universidade Metodista de São Paulo, donde coordinó el posgrado lato sensu en Letras y fue Asesora de la Vicerrectoría Académica. Actualmente, es profesora adjunta en la Universidad Presbiteriana Mackenzie (UPM), en el área de Letras (Literatura Brasileña Contemporánea y Literaturas Extranjeras Modernas). Se dedica principalmente a la literatura brasileña, ficción contemporánea y posmodernismo. Coordina el Grupo de Investigación «Literatura en el contexto posmoderno» en la UPM. Es afiliada a

la Asociación Brasileña de Literatura Comparada (ABRALIC) y responde, actualmente, por la Vicepresidencia. Asimismo, es afiliada a la International Comparative Literature Association (ICLA). Es miembro titular del Instituto Histórico y Geográfico de São Paulo, desde 2002.

ALEXANDER MONTAURY

Es doctor en Letras por la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro (PUCRJ-Brasil). Estudió Derecho en la Universidad Cândido Mendes. Actualmente, es profesor del equipo principal de la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro. Tiene experiencia en el área de Letras, con énfasis en Literatura Comparada. Sus líneas de investigación son literatura, testimonio, escritura, memoria y ciudad.

MARIA JOSÉ PALO

Profesora y doctora de la Pontificia Universidad Católica de São Paulo (PUCSP-Brasil). Ministra de las disciplinas de Literatura Brasileña (Curso de especialización Lato Sensu) y del Proyecto de Investigación del Programa de Literatura y Crítica Literaria (nivel Maestría).

MARIA LUIZA ATIK

Es doctora en Letras (Lengua y literatura francesa) por la Universidad de São Paulo (USP-Brasil). Actualmente, es profesora

titular del Programa de Posgrado en Letras y del curso de Letras de la Universidad Presbiteriana Mackenzie. Fue coordinadora y docente del curso de Especialización Portugués: Lengua y Literatura (lato sensu) en la Universidad Metodista de São Paulo (UMESP, 1994-2001). Fue jefe del Departamento de Lenguas Extranjeras, de la Facultad de Letras y Educación de la Universidad Presbiteriana Mackenzie (1995-1998) y también Directora de la Facultad de Filosofía, Letras y Educación de la Universidad Presbiteriana Mackenzie (2001-2006). Es consultora de la Fundación de Protección a la Investigación del Estado de São Paulo. Es experta en Literatura Brasileña, principalmente en literatura brasileña contemporánea, ficción y discurso, literatura y pintura. Es afiliada a la Asociación Brasileña de Literatura Comparada (ABRALIC) y miembro del NUPEBRA (Núcleo de Pesquisa França, Brasil).

PINA COCO

Es doctora por la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro (PUCRJ-Brasil). Realizó sus estudios de maestría en la Université d'Aix-Marseille III (Droit, Econ. et Sciences). Actualmente, es profesora asistente del Equipo Principal de la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro. Es experta en Literatura Brasileña y sus líneas de investigación se desarrollan principalmente en Literatura Popular.

PATRICIA B. VILCAPUMA VINCES

Realizó estudios de Comunicación Social en la Universidad de San Martín de Porres (Perú). Ha realizado estudios de maestría en Literatura y Cultura Brasileñas (UCSS-UNMSM). Ha trabajado como redactora en medios de comunicación en Lima. Ha participado como expositora en charlas y congresos. Ha publicado, además, entrevistas, reseñas y artículos de crítica literaria en revistas especializadas. Actualmente, se desempeña como docente del Área de Redacción y del Área de Metodología del Estudio Universitario de la Universidad Católica Sedes Sapientiae (UCSS), y trabaja en el Fondo Editorial UCSS.

RAUF NEME

Estudió Literatura en la Pontificia Universidad Católica de Lima (PUC-Perú). Ejerce la docencia en la Universidad Católica Sedes Sapientiae (Literatura Moderna, Seminario de Literatura y Metodología del Estudio Universitario) y en la PUCP (Redacción y Argumentación). Ha participado como expositor en charlas y congresos; recientemente, en las Terceras Jornadas Internacionales de Literatura Comparada «Nuevas Cartografías Literarias en América Latina. Entre la voz y la letra» (Lima, 2006).

JAVIER MORALES MENA

Licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Es docente de Metodología del Estudio Universitario, Literatura y Teoría Literaria en la Universidad Católica Sedes Sapientiae. Codirige la revista de literatura y cultura *Lhymen*. Ha publicado el poemario *Grabado Ceniza* (UNMSM, 2004) y artículos de literatura y teoría literaria en revista especializadas.

MARIANA LEÓN CHÁVEZ

Estudió Literatura en la PUC de Lima (Perú). Ejerce la docencia en la PUC-Lima (Redacción y Comunicación) y la UCSS (Literatura Infantil, Lengua). Su área de investigación es la Literatura Infantil y Juvenil. Actualmente, estudia una maestría en Literatura Infantil y Juvenil y Animación a la Lectura (UCSS-UNMSM).

SARA CORTEZ PAUTRAT

Tiene estudios en arte, comunicación audiovisual, publicidad y periodismo. Ha publicado *Espejo a la deriva* (2001) y cuentos sueltos en diversas publicaciones locales.

**ROBERTA VAIANO, ERIKA
MAYUMI Y MIRTES PORTELA**

Son alumnas del programa de Posgrado «Crítica Literaria y Literatura», de la Pontificia Universidad Católica de São Paulo (Brasil). La revista Cuadernos Literarios agradece su valiosa participación en este número.



Universidad Católica
Sedes Sapientiae

Impreso en el área de Producción Gráfica de la
Universidad Católica Sedes Sapientiae - Perú
Lima, noviembre de 2007
imagen@ucss.edu.pe