AdVersuS
Revista de Semiótica
ISSN 1669-7588

IIRS
ROMA-BUENOS AIRES

Año X, Nº 25, diciembre 2013/abril 2014

TOPOGRAFÍAS DEL DESENGAÑO
ASEDIOS A LA CONFLICTIVIDAD CONTEMPORÁNEA

George Romney, *The Tempest*, *c.* 1790; grabado en metal de Benjamin Smith, 1797

AdVersuS
Publicación del Istituto Italo-argentino
di Ricerca Sociale (IIRS)
ISSN 1669-7588
Año X, Nº 25, diciembre 2013/abril 2014
En línea: abril 2014

Imagen de portada
George Romney, *The Tempest*, c. 1790
Grabado en metal de Benjamin Smith, 1797

Copyright 2004 © Adversus.org | Casilla de Correo Nº 3, Sucursal 9 B, CP 1409 |
Ciudad de Buenos Aires | República Argentina
Todos los Derechos Reservados

PROPUESTA EDITORIAL

[Ad honorem]
DIRECTOR ACADÉMICO Y GENERAL
Hugo R. Mancuso

CONSEJO CIENTÍFICO
Renato Barilli
Università di Bologna
José Emilio Burucúa
Universidad de Buenos Aires
Dario Corno
Associazione Italiana di Semiotica - Torino
César A. Cabral (†)
Fund. Acta Fondo para la Salud Mental
Maurizio Dardano
Università di Roma I «La Sapienza»
Tullio De Mauro
Università di Roma I «La Sapienza»
Jorge Dubatti
Universidad de Buenos Aires
Umberto Eco
Università di Bologna
Massimo Gilardi
Istituto Gramsci – Roma
Emilio Garroni (†)
Università di Roma I «La Sapienza»
Julio Godio (†)
Instituto del Mundo del Trabajo
Luigi Lombardi Satriani
Università di Roma I «La Sapienza»
Jury Lotman (†)
Universidad de Tartu
Irénne Marcille
Academia de Ciencias - Moscú
Floyd Merrell
Purdue University – West Lafayette Indiana
Walter Mignolo
Duke University
Mario Petrucciani
Università di Roma I «La Sapienza»
Luis Prieto (†)
Universite de Geneve
Thomas Sebeok(†)
Indiana University
Fernando Silberstein
Universidad de Buenos Aires
Raffaele Simone
Università di Roma Tre

CONSEJO EDITORIAL
Juan Azcoaga
Universidad de Buenos Aires
Alessandro Canofani
Università di Roma I «La Sapienza»
Massimo Casali
CNR/IIRS - Roma
Charles de Romrée de Vichenet
CERS/IIRS - Bruxelles/Namur

SECRETARIA DE REDACCIÓN
Alejandra Niño Amieva
Universidad de Buenos Aires

PROSECRETARIO DE REDACCIÓN
José Ignacio Weber

COLABORADORAS
Mercedes Niklison, Ana María Morilla

AdVersuS es una publicación científica periódica de acceso inmediato, gratuito y sin fines de lucro del *Centro di Ricerca Semiotica* (CRS) del *Istituto Italo-argentino di Ricerca Sociale* (IIRS) con el patrocinio del *Istituto Italiano di Ricerca Sociale* de Roma y del *Institut Européen de Recherche Sociale* de Bruselas en colaboración con sendos institutos universitarios o nacionales de investigación.

Fundada en 1990 en su versión impresa (ISSN:0585-4733) a partir del año 2004 se publica en línea (ISSN: 1669-7588). Su regularidad es actualmente semestral (junio y diciembre).

AdVersuS tiene por objeto difundir trabajos originales en español, italiano, francés y portugués así como traducciones de artículos escritos en inglés, ruso y alemán, dedicados a cuestiones teóricas de semiótica y lingüística general así como a aplicaciones referidas preferentemente a investigaciones en curso o recientemente finalizadas sobre temas de la realidad socio-cultural europea y americana y de sus interrelaciones mutuas. Entran también en este campo problemas teóricos, epistemológicos y metodológicos de las ciencias sociales así como la historización de las principales tradiciones culturológicas, semióticas, lingüísticas y sociológicas del siglo XX.

Ejerce la dirección de la publicación el Director del IIRS-CRS, asistido por la Secretaría de Redacción, el Consejo Editorial y el Consejo Científico, integrado este último por especialistas internacionales.

AdVersuS tiene todos sus derechos reservados y es propietaria de los Copyrigth o sus artículos reproducidos cuentan con los permisos correspondientes. Los usuarios de www.adversus.org pueden descargar, salvar o imprimir los textos u otra información, sólo para uso personal y de investigación. Ningún material del contenido de la revista o de cualquiera de sus partes, puede ser copiado, modificado, publicado, distribuido, vendido o traducido sin el permiso explícito y por escrito del *Istituto Italo-argentino di Ricerca Sociale*.

La Dirección no se responsabiliza por las opiniones vertidas por los colaboradores.

AdVersuS. Revista de Semiótica - ISNN 1669-7588

Indizada en: Latindex (Sistema regional de información en línea para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. Catálogo) - Intute: Arts and Humanities (Servicio de acceso a recursos para investigación y educación, seleccionados y evaluados por una red de especialistas. University of Oxford, Manchester Metropolitan University and the University of the Arts London, UK) - Dialnet (Directorio de publicaciones científicas hispanoamericanas, Universidad de La Rioja, España)- Universia (Red de cooperación y colaboración universitaria de habla hispana y portuguesa) - University of Saskatchewan Library (Canadá)

® CRS-IIRS – Instituto de investigación y enseñanza de postgrado, sin interés de lucro, no incorporado a la enseñanza oficial - Matrícula n° 14.544 de la Superintendencia Nacional de la Enseñanza Privada - Departamento de Certificaciones y Registro Documental del Ministerio de Educación de Argentina.

© Registro de la Propiedad Intelectual: Expediente n° 180.052/11-04-90 de la Dirección Nacional del Derecho de Autor de Argentina - *All rights reserved* - Buenos Aires en el mes de abril de 2004.

PAUTAS DE PUBLICACIÓN

Las colaboraciones serán solicitadas por el Director o presentadas por el Consejo Editorial o Científico. Asimismo, se aceptarán colaboraciones las que deberán enviarse por correo electrónico, dirigidas al **Director** (direccion@adversus.org) con copia a la **Secretaría de Redacción** (redaccion@adversus.org) y a **Prosecretaría de Redacción** (prosecretario@adversus.org)

AdVersuS incluirá dos secciones fijas y permanentes:

- **Artículos**:
  Artículo científico completo (*Full paper*)
  Artículos de revisión y actualizaciones (*Reviews*, *Update*)
  Ensayo (*Essay*)
- **Notas:**
  Comunicaciones cortas (*Short Communication*, *Brief Report*)
  Crítica y opinión
  Entrevistas
- Y eventualmente **Reseñas bibliográficas** / Novedades editoriales, ***Dossier*** y ***Documenta.***

Los trabajos propuestos para la sección **Artículos** deberán tener una extensión máxima de 10.000 palabras (incluyendo notas y bibliografía), presentar un resumen de 200 a 250 palabras y tres a cinco términos claves (en la lengua original del escrito e inglés). Las notas serán consignadas a pie de página.

Aquellos propuestos para la sección **Notas** no deberán superar las 5.000 palabras (incluidas notas y bibliografía) y deberán incluir un resumen de 100 a 150 palabras y tres a cinco palabras claves (en la lengua original del escrito e inglés). Las notas serán consignadas a pie de página

Las colaboraciones destinadas a la sección **Reseñas**, no deberán superar las 4.000 palabras ni incluir notas ni bibliografía.

Las ilustraciones deberán presentarse en formato JPG en archivo aparte y numeradas con las leyendas para su identificación. El material gráfico sujeto a derechos de autor o reproducción deberá ir acompañado de las autorizaciones correspondientes y cita de las fuentes.

Asimismo, se deberá incluir en la primera hoja: título del trabajo (en la lengua original del escrito e inglés) nombre del autor (o autores), CV abreviado (dirección, teléfono y correo electrónico, título/s obtenido/s, situación académica, nombre de la institución científica a la que pertenece/n). Los trabajos enviados se presumen

inéditos a menos que lo aclare el autor, quedando en este último caso a consideración de la Dirección y el Consejo Editorial, publicarlos o no.

Los trabajos serán sometidos a arbitraje y revisados anónimamente por tres evaluadores externos, expertos en la materia. La decisión será comunicada en un plazo no mayor a los 120 días.

Pautas para la presentación de referencias bibliográficas

Libros:

FRYE Northop

1957 *Anatomy of Criticism*, Princeton: Princeton University Press; (tr.esp.: *Anatomía de la crítica*, *cuatro ensayos*, Caracas: Monte Ávila, 1991).

Capítulos de libros:

CHITTY Andrew

1998 "Recognition and Social Relations of Production", in AA.VV., *Historial Materialism. Critical Marxist Theory*, London: The London Schoool of Economics, vol. 2, 57-98.

Artículos en publicaciones periódicas:

ROSSI-LANDI Feruccio

1966 «Sul linguaggui verbale e non-verbale», *Nuova Corrente*, 37: 5-23.

Artículos en publicaciones periódicas en línea:

MERRELL Floyd

2005 Agonística paradigmática, *Adversus* [*on line*], agosto, II, 3, [citado el 12 de diciembre de 2005], disponible en <http://www.adversus.org/indice/nro3/articulos/articulomerrel.htm>, ISSN:1669-7588.

Las referencias en el texto deben atender al formato siguiente:
(Frye 1957); (Frye 1957 (1991):47); Rossi-Landi (1966:8)
Las referencias bibliográficas serán listadas en orden alfabético y los trabajos de un mismo autor en orden cronológico.

Los artículos publicados en *AdVersuS* podrán salir en la versión impresa y /o números extraordinarios.

SUMARIO

TOPOGRAFÍAS DEL DESENGAÑO

ASEDIOS A LA CONFLICTIVIDAD CONTEMPORÁNEA

PRESENTACIÓN **El conflicto como principio narrativo** 1-10

ARTÍCULOS **Una formación cultural italiana en Buenos Aires (1890-1910)** 12-50
JOSÉ IGNACIO WEBER

Aproximación contraintuitiva a «La huelga» (1917) de Hugo Wast 51-91
HUGO R. MANCUSO

Roger Vitrac, *Víctor o los niños al poder* y la poética teatral de la vanguardia histórica 92-102
JORGE DUBATTI

Una filosofía del vivir y la «cura»: hacia una pragmática de Ortega y Gasset 103-125
RICARDO ARANOVICH

«El Sur» de Jorge Luis Borges: un espacio de muerte 126-149
ANDRÉS CÁCERES MILNES

Intermedialidad e intertextualidad en la serie *The Spirit* de Will Eisner 150-176
MERCEDES PEÑALBA

DOCUMENTA **Telepatía y percepción / *Telepathy and Perception* (I)** 178-195
CHARLES S. PEIRCE
TRADUCCIÓN: ANA MARÍA MORILLA

NOTAS

Nuevas lecturas de la producción plástica alternativa a la Academia en Buenos Aires de principios del siglo XX 197-211
SUSANA CASTRILLÓN, CARLA GARCÍA, MARÍA EUGENIA DI FRANCO, ALEJANDRA PALERMO

Nuevas tecnologías y las extensiones prostéticas del «yo» 212-219
GABRIELA GALATI

Che cos'e' un dispositivo 220-230
AMOS BIANCHI

Presentación editorial

PRESENTACIÓN

El conflicto como principio narrativo

Listen to my last words anywhere. Listen to my last words any world.
Listen all you boards syndicates and governments of the earth.
And you powers behind what filth deals consummated in what lavatory
to take what is not yours.
To sell the ground from unborn feet forever
—"Don't let them see us. Don't tell them what we are doing" —.
Burroughs 1964 [1992:3]

A modo de introducción, deslinde terminológico

Topo-grafías del conflicto, significa, literalmente, «*escritura*[1] *de los lugares del conflicto*» o «*escritos acerca del conflicto*».

¿Cómo es la *qualitas* de este conflicto? Su índole no será ni económica, ni social, ni política sino todas ellas y más: semiótica. O sea, todo conflicto se manifestará como cultural, será un diferendo entre mentalidades que podrán especializarse en alguno de los aspectos enunciados pero nunca excluir a los restantes. La cultura, como categoría básica de lo social está siempre consustancialmente transida por el conflicto o por lo menos por la *conflictividad* estructural entendida como la *condición de posibilidad del conflicto*. Es decir, de haber conflicto, este será cultural[2] sin más.

Ni siquiera el utópico *desideratum* kantiano de la «paz perpetua»[3] negaba —imposible hacerlo— el conflicto histórico e inmemorial precedente. Es, por ello, un postulado estéril y abstracto.

---

[1] Entendemos aquí «escritura» como «relato», «narración» o «fábula» pero también como «grafo» y «mapa» del conflicto, *hic et nunc*, en un determinado tiempo y espacio. Se trata, precisamente, de un cronotopos (Mancuso 2005a).

[2] Que se lo defina como «cultural» no significa que sea no-material. Esta discusión se ubica *antes* de la distinción entre la materialidad de la cultura *vs.* su (hipotética) inmaterialidad o espiritualidad. Por otra parte, «cultura» está utilizado en sentido *quasi*-estructural, de inspiración lotmaniana, cercano al concepto de signo peirceano como «símbolo» e «interpretante» pragmaticista (Lotman y Uspensky 1971).

[3] *Vide v. gr.* Kant 1795.

Este planteo se podría a su vez traducir y ampliar en términos más simples y no menos precisos afirmando que todo conflicto es siempre un conflicto *por* un *lugar*, por la *posesión* de ese espacio a lo largo del *tiempo*.

Aquí espacio significa simultáneamente un lugar «material pedestre» (la tierra, una casa, un fundo) o un lugar «simbólico» (un objeto mueble, alguna «cosa» —por la que incluso se asesina o se muere—, un cargo burocrático o político, etcétera). Que sean simbólicos y connotativos no impide, entiéndase bien, que sean o provoquen «materia».

Por ello, el lenguaje[4] es testigo particular e intransferible de la «cosa» (*res*) y, principalmente, del *conflicto en torno a la cosa* o sea, la disputa por el *principio de realidad*. O, lo que es lo mismo, de verosimilitud de esa comunidad.[5] Que la palabra «cosa» signifique tanto materia como conflicto, como demuestran los étimos arcaicos, nos patentiza *el conflicto entre la voluntad del sujeto y la inflexible forma originaria (pre-ontológica) de entrar en conflicto con el otro*. Por ello, la afirmación de Heráclito de que el «*Pólemos* es el padre de todas las cosas» y que «cada cosa es la medida de su propio conflicto» implica aceptar que el *conflicto es el significado originario del ser «cosa»*. O, más aún, que *la cosa es la madre de todas las guerras.*

Transitivamente, una disputa o conflicto por el espacio material-simbólico es también, forzosamente, una disputa por el principio de verosimilitud del relato hegemónico (Grupo Sigma 1990 y 1991).

---

[4] Se sigue aquí lo expuesto precedentemente (Mancuso 2013) cuando se señalaba que gran parte de las palabras que en las lenguas indoeuropeas indican «cosa» aluden más o menos también a los bienes, a las riquezas, a lo que sirve y se adopta o usa, a lo que se tiene necesidad, a los valores, al ganado, a los negocios y a todo aquello que es preciado, a la sustancia y al patrimonio. No obstante aquí nos limitamos a insistir en que el latín *res*; el griego *prâgma*, *chrêma*, el alemán *Ding*, el inglés *thing* señalan un campo semántico común que se remite al participio griego *tà ónta* (lo que existe, lo que es, o sea el ente), incluyendo las sustancias, los bienes. También el participio pasado *ousía* nomina la substancia entendida como patrimonio. Por ello, los significados más arcaicos referidos a la «cosa» implican también las situaciones y lugares en los cuales es discutida la «cosa» (*res*, *Ding*, *thing*).

[5] En las lenguas indoeuropeas el concepto filosófico y artístico de «cosa» significa también «causa», «tribunal», «parlamento», «asamblea», «veredicto», «proceso». La etimología latina de «cosa» proviene de «causa», entendida tanto como matriz y principio para llegar a ser otro (*dynamis eis tò patheîn* y *dynamis eis tò poieîn*) o también en el sentido jurídico, como motivación del derecho a poseer algo que es disputado entre voluntades diferentes.

Así entendido el conflicto podría ser considerado, incluso, como un *existenciario*: *excluyente condición de posibilidad de nuestra existencia*, *no anomalía sino regla*.

Más aún, holísticamente extendido como principio onto-epistemológico, permite afirmar a Darwin que el conflicto excede lo humano y es parte esencial de la hipotética «realidad»:

> Contemplamos la faz de la naturaleza resplandeciente de alegría, vemos a menudo superabundancia de alimentos; pero no vemos u olvidamos, que los pájaros que cantan ociosos a nuestro alrededor viven en su mayor parte de insectos o semillas y están así constantemente destruyendo vida. (…) La expresión «lucha por la existencia» se usa en sentido amplio (…) y metafórico que incluye la dependencia de un ser respecto de otro y —lo que es más importante—, incluye no sólo la vida del individuo sino también el éxito al dejar descendencia (Darwin (1921):127-8). [6]
>
> (…) en ningún caso podríamos decir con precisión por qué una especie ha vencido a otra en la *gran batalla de la vida*. (…). La lucha por la vida es rigurosísima entre individuos y variedades de la misma especie. (…) Un corolario de la mayor importancia puede deducirse de las observaciones precedentes y es que la estructura de todo ser orgánico está relacionada de modo esencialísimo, aunque frecuentemente oculto, con los otros seres orgánicos con que entra en competencia por el alimento y la residencia [topos] o de los que tiene que escapar o de los que hace presa (Darwin (1921): 148-149; el destacado es propio).

Por su parte, la dialéctica hegeliana lo había postulado como lógica subyacente estructural del todo concebido como un «organismo de relaciones dialécticas». Así «lo verdadero es el todo» (Hegel (1966): 16). Es

[6] Al solo fin de evidenciar la concepción de la vida como conflicto y del conflicto como ética gladiatoria, se cita también un fragmento del parágrafo en el original inglés (evidenciado nuestro): "We behold the face of nature bright with gladness, we often see superabundance of food; we do not see or we forget that the birds which are idly singing round us mostly live on insects or seeds, and are thus constantly destroying life; or we forget how largely the songsters, or their eggs, or their nestlings, are destroyed by birds and beast of prey; we do not always bear in mind, that though food may be now superabundant, it is not so at all seasons of each recurring year". (Darwin 1871 [2012]:117-8). Aun sin insistir en antropocentrismos reductivos, la pregunta acerca de si el ser humano es un ser vivo más o si el determinismo biofísico es absoluto (y ético) en sede humana, no deja de ser una pregunta subversiva y radical, especialmente en el contexto del emergente panteísmo naturalista, típico del postmodernismo y del neoliberalismo postindustrial.

decir conflicto reglado, previsible, armónico y *permanente* en cuyo devenir la «Idea es esencialmente proceso» (Hegel (1956):§ 215) en el cual, el Ser y la Nada,

> son absolutamente distintos pero al mismo tiempo inseparables (...) cada uno de ellos deviene inmediatamente en su contrario. Su verdad está pues en el desvanecerse mismo del uno en el otro, el devenir (Hegel (1956): 108).

Y es esta concepción dialéctica del hegelianismo del todo como devenir, la que le permitirá formular a Marx, la teoría social más exitosa (en tanto difundida y divulgada) del siglo XX, precisamente el *materialismo dialéctico*:

> Mi método dialéctico no solo es fundamentalmente distinto del método de Hegel sino que es, en todo y por todo, su reverso. Para Hegel el proceso del presente, al que él convierte incluso, bajo el nombre de Idea, en sujeto con vida propia, es el demiurgo de lo real y la simple forma externa en que toma cuerpo. Para mí lo ideal no es, por el contrario, más que lo material traducido y transportado a la cabeza del hombre (Marx (1946): 69).

Más aún, esta concepción del conflicto, como categoría absoluta y extendida, llevada a su *non plus ultra*, habilitará a León Trosky a enunciar la crucial categoría de la «revolución permanente» con lo cual se patentiza una paradoja inquietante: el conflicto (dialéctica) como permanente contradicción y deconstrucción del «todo real» (Hegel-Marx) postula inevitablemente su antítesis: el definitivo autoconocimiento de la idea o la prosecución de la utopía. El conflicto *in extenso* postula desesperadamente la conclusión del mismo: no tanto porque la dialéctica perpetua sea inconcebible sino por ser ética o pasionalmente inaceptable.

Este anquilosamiento de la dialéctica requiere, entonces, al decir de Trosky, de un concepto superador, garantía de la continuidad de la dialéctica, precisamente, la necesidad del conflicto perpetuo, sin solución de continuidad, *i.e.* la *revolución (permanente) como no-lugar utópico*.

Esbozo de las tipologías del conflicto

Es por ello que postular «los lugares de la escritura del conflicto» o «las escrituras de los lugares del conflicto» no deja de ser una pretensión extremadamente ambiciosa, puesto que para la sensibilidad y el sentido común

contemporáneos implicaría referirse al «todo» y ubicuamente en «todos» lados. *Su pluralidad ha sido extendida hasta los límites de la semiosis*. O sea, se vuelve en apariencia a la máxima hegeliana: la dialéctica continua, permanente. No obstante para esa dialéctica, el discurrir debería tener una conclusión. O,

> *a)* en el autoconocimiento de la idea —Hegel—; o
>
> *b)* en la anulación de las contradicciones (léase «proletariado») y la imposición (lejana pero factible) de la utopía (la sociedad comunista) —Marx—.

O una conclusión lógica, sin solución de continuidad,

> *c)* en el acercarse a la utopía que es, en definitiva, un «espejo que huye»,[7] un «gran relato» reificado, nihilista y reactivo (Vattimo1985).

En una segunda aproximación, más restrictiva, se podría reducir el campo semántico de la conflictividad mediante una tipología elemental. Es decir, podríamos distinguir:

> *a)* Un conflicto *estructural* o *existencial*, asimilable al concepto de dialéctica, como mutabilidad y transformación constante de la existencia y de la vida no personalizable, automático: la «guerra» de Heráclito y sus derivados modernos y contemporáneos. Es decir, es consubstancial a la realidad, es una categoría del «Ser», de cualidad ontológica.[8]
>
> *b)* Un conflicto en términos de *disputatio* o *diferendo*; *i.e.* una disputa o desacuerdo entre personas o grupos. Evidentemente en esta acepción el conflicto es una forma —¿quizá perversa?— de interacción social en la cual los actores experimentan la oposición e incompatibilidad de éticas, de objetivos, gustos y comportamientos.

En el primer caso, indudablemente, ese conflicto «abstracto» podría prescindir de los actores humanos o, lo que es lo mismo, de la conciencia del mismo. Por el contrario, en el segundo caso, el conflicto implica forzosamente la presencia

[7] La metáfora está tomada de Giovanni Papini, de su cuento homónimo, «Lo specchio che fugge» recogido en el libro *Parole e sangue* (1912).

[8] No es extraña ni ajena esta idea a los libros sapienciales y religiosos. Recuérdese por ejemplo: el mundo como un «valle de lágrimas» o la afirmación de que «mi reino no es de este mundo» entre tantas otras citas bíblicas, vétero —o novo— testamentarias.

activa de actores capaces de actuar sino libremente, por lo menos *intencionalmente.*[9]

Sin entrar en detalles, resulta evidente, que la gravedad del conflicto dependerá de modo directamente proporcional de la entidad de los lazos asociativos existentes entre las partes. Es decir, cuanto más cercano sea o se suponga al otro, más fácilmente se podrá agravar el mismo.

Ahora bien, esos lazos no dependerán exclusivamente de la entidad objetiva de los mismos (tan evanescente) sino de la narrativa desde la cual se los valore.

En otras palabras, sin un oponente dialéctico la narrativa del conflicto no podría sostenerse. Sin embargo, la tragedia humana, radica en que normalmente existe un conflicto que no es sólo ficcional/dialéctico sino efectivo, siempre simbólico, pero que involucra a la supervivencia efectiva y real del grupo.

En este punto podemos concluir que el «espesor» del conflicto dependerá de la pragmaticidad de la narrativa en la cual se postula y se da cuenta del conflicto. Es decir, no de la realidad sino de la entidad —espesor— del conflicto.

El conflicto siempre está. La narrativa da cuenta de él y postula una acción. Se lo puede *dramatizar*, extender y quebrar o se lo puede *modular*, postulando una mediación y un consenso. La elección entre ambos factores es indecidible, no objetiva sino ética. Implicará una ética de la lectura y del discurso (Mancuso 2005b, 2007). El problema insuperable radica, precisamente, en que la enunciación —salvo excepciones absolutamente anómalas—[10] supone veracidad, superación de la duda y prácticas efectivas.

Conflicto narratológico

La enunciación (ficcional o científica) posmoderna postuló la superación del metalenguaje veritativo universal mediante la aceptación del conflicto como

[9] Prescindimos por el momento de *la intensionalidad* (SIC) *de esas intenciones* o si las mismas se dan con algún grado de libre albedrío o manipuladas por el *socii.* Esta discusión excede los límites de esta sede. Se retomará indirectamente al final de este escrito.

[10] A veces la ciencia natural en sus formulaciones más abstractas (física teórica, cosmología), la deconstrucción estricta y la semiótica teórica; el examen de conciencia riguroso —inclusive religioso—, en ocasiones la escucha flotante, la formulación matemática no convencional, etcétera, postulan un decir que se desdice, un lenguaje que se hace objeto de sí mismo, autorreferencialmente, pero no para justificarse sino de modo crítico: historizándose y comprendiéndose en su limitación, en su provisoriedad y en su finitud.

principio narrativo, implícito o explícito. La enunciación no sería «decir la verdad» sino «explicitar un diferendo» (Lyotard 1983).

Este postulado habría de permitir abrirse a la otredad y aceptar las discursividades no hegemónicas, haciéndolas circular y dialogar inopinadamente entre ellas, incluso rizomáticamente (Deleuze & Guattari 1976). De ser así debería dar cuenta del mayor plexo narrativo posible, sin lecturas parciales o reorganizadoras mediante el cambio de la centralidad narrativa, sin ulteriores censuras. Pero, la circulación textual posmoderna, especialmente de los relatos sociales legitimizadores (aun cuando postulados como originariamente «alternativos») proceden simplemente mediante la expulsión de ciertos textos hegemónicos y su reemplazo por otros (contraculturales y no, *in strictu sensu*, alternativos) que reorganizan el plexo textual, no mediante la postulación de una hipótesis de comunicabilidad que pudiese dar cuenta del pasado y del presente sino mediante una simple *praxis sustitutiva*, *recalificadora*, *vindicativa* y por ello *reaccionaria*.

La lectura semiotico-histórica no logra plasmarse, deviene simulacro.[11] El conflicto, como principio narrativo de deconstrucción epistemológico, se reduce a un fin en sí mismo que sólo pretende postular un enemigo insuperable y esencialista que justifique la conmoción y por ende la dictadura perpetua, anidada en el lenguaje y en sus piezas oratorias:

> Sobre todo, se tiene que desechar la idea de que se puede satisfacer a las masas con conceptos ideológicos. La comprensión constituye una plataforma poco firme para las masas. *La única emoción estable*, *es el odio* (Hitler 1926).[12]

El odio, ya no la contradicción o la dialéctica, el odio como permanente revancha y resentimiento es el motor de la historia en el Estado totalitario. La monológica oratoria sin dialogicidad posible —como lo explica el mismo *Führer*— no sólo es fundamental para someter a los escuchas, diluyéndolos en

[11] *Vide AdVersuS* [en línea], *Memoria e Historia vs Memoria o Historia*, VI-VII, 16-17, diciembre2009-abril 2010.

[12] Discurso pronunciado por Adolf Hitler en el *Hamburger Nationalklub* el 17 de noviembre de 1926 y recopilado en Broszat (1966:58-9).

el hombre masa,[13] sino también para contrarrestar la disidencia encarnada en la prensa opositora:

> Pieza fundamental de la conquista del poder será la instrumentalización de la propaganda, tal como hicieron nuestros enemigos, ahogando toda disidencia. (…) Jamás se quiso comprender que la potencialidad de un partido político no reside en la inteligencia ni en la independencia espiritual de cada uno de sus miembros sino más bien en la obediencia disciplinada con que ellos se subordinan a sus dirigentes. Las decisiones y la capacidad personificada en la jefatura misma (Hitler 1925 (1974):190-191).

A confesión de parte, relevo de pruebas. Evidentemente la modernidad puede, fácilmente, retornar a la protohistoria.

[13] *Vide et.* Willhem Reich (1933) y Erich Fromm (1941).

REFERENCIAS

BURROUGHS William S.
1964 *Nova Express*, New York: Grove Press, [1992].
BROSZAT Martín
1966 *German National Socialism 1919-1945*, Santa Barbara Ca.: University Press,pp. 58-9.
DARWIN Charles
(1921) *El origen de las especies por medio de la selección natural*, Madrid: Espasa Calpe, t.I.
[2012] *On the origin of the species*, London: Oxford University & Seedbox Press.
DELEUZE Gilles & GUATTARI Felix
1976 *Rhizome*, Paris: Minuit.
FROMM Erich
1941 *El miedo a la libertad*, Buenos Aires: Paidós, 2005
GRUPO SIGMA
1990 «Tesis colectivas para el estudio de la cultura desde la perspectiva de una ciencia histórico-materialista de lo social (I)» *AdVersuS*, I, 1,diciembre: 7-8; (también en *AdVersuS* [en línea], I,1,junio 2004 (citado 12 de diciembre 2013), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro1/articulos/articulo4-Tesis.htm>
1991 «Tesis colectivas para el estudio de la cultura desde la perspectiva de una ciencia histórico-materialista de lo social (II)» *AdVersuS*, II, 2-3,julio-diciembre: 5-6; (también en *AdVersuS* [en línea],I I,2,abril 2005 (citado 12 de diciembre 2013), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro2/presentaciones/presentacion2.htm>
HEGEL Georg Wilhelm Friedrich
(1956) *Ciencia de la lógica*, Buenos Aries: Hachette.
(1966) *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Buenos Aires: Claridad.
HILTER Adolf
1925 *Mein Kampf*, München : Verlag Franz Eher Nachfolger; (tr. esp.: Mi lucha, Buenos Aires: Tor, 1974).
KANT Immanuel
1795 *Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf*; (tr. esp.: *Sobre la paz perpetua*, Madrid: Tecnos, 1985).
LOTMAN Iuri & Boris A. USPENSKI
1971 "O semioticheskon mejanizme kul' tury", *Trudy po znokovym sistemam*, 5, Tartu, pp. 144-66; (tr.esp.: "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura", en LOTMAN, Iuri M., *La semiosfera. Semiótica de las artes y de la cultura III*, Madrid: Cátedra. 2000:168-93).
LYOTARD Jean-François
1983 *Le Différend*, Paris: Minuit.
MANCUSO Hugo R.
2005a *Palabra viva. Teoría textual y discursiva de Michail M. Bajtin*, Buenos Aires: Paidós.

2005b «Ética de la lectura», *AdVersuS*, [en línea], II, 4, diciembre (citado 12 de diciembre de 2013), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro4/presentacion/presentacion1.htm>

2007 «*Veritas in dictum* El significado de lo absoluto y su expresión simbólica», *AdVersuS* [en línea] IV, 8-9, abril-agosto (citado 12 de diciembre de 2013), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro8-9/articulos/articulo_mancuso.htm>

2013 «Arte, filosofía y memoria» en *Actas III Congreso Internacional Artes en Cruce. Los espacios de la memoria*, *memorias del porvenir*, Buenos Aires: FFyL, en prensa.

MARX Karl
(1946) *El Capital. Critica de la economía política*. Mexico: FCE, t.1.

PAPINI Giovanni
1912 *Parole e sangue*, Napoli: Petrella.

REICH Wilhelm
1933 *Die Massenpsychologie des Faschismus*,Kopenhagen, Prag,Zuric: Verlag f. sexualpolitk; (tr. esp.: *Psicología* de las masas del fascismo, México: Roca, 1973).

VATTIMO Gianni
1985 *La fine della modernità*, Milano: Garzanti.

Artículos

ARTÍCULOS

[Original]

Una formación cultural italiana en Buenos Aires (1890-1910)

JOSÉ IGNACIO WEBER
Universidad de Buenos Aires (UBA)
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (Conicet)
R. Argentina
✉

Resumen: A partir del estudio de una publicística llevada a cabo por un grupo de inmigrantes italianos en Buenos Aires entre 1890 y 1910, es posible delinear una formación cultural de artistas, críticos y editores. Desde una posición alternativa al nacionalismo en la puja por el espacio artístico, este grupo cultural llevó a cabo un programa ético-estético sustentado en una construcción del pasado de los inmigrantes en el Río de la Plata, ciertas instituciones y un conjunto de publicaciones. A través del análisis de las condiciones de aparición de la Asociación Artística Italiana y el caso ilustrativo de la *Exposición Preliminar* de artistas italianos, se pretenden contrastar los principales problemas e interpretaciones que la historiografía ha identificado y realizado sobre la inmigración italiana y las características de su organización.

Palabras clave: Inmigración – Nacionalismo – Asociación Artística Italiana

[Full paper]

An Italian Cultural Formation in Buenos Aires (Argentina, 1890-1910)

Summary: From a publicistic study conducted by a group of Italian immigrants in Buenos Aires between 1890 and 1910, it is possible to outline a cultural formation of artists, critics and editors. From an alternative position to nationalism striving for the art space, this cultural group carried out an ethical-aesthetic program supported by a construction of the past of the immigrants in the Rio de la Plata, certain institutions and some publications. Through the analysis of the conditions for the appearance of the Italian Art Association and the illustrative case of the *Preliminary Exhibition* of Italian artists, this work intends to contrast the major issues and interpretations that historians have identified and conducted on Italian immigration and the features of its organization.

Key words: Immigration – Nationalism – Italian Artistic Association

Introducción

Cusì Colombo. Lui, cor suo volere,
Seppe convince' l'ignoranza artrui.
E come ce rivò? Cor suo pensiere!
Ecchela si com'è... Dunque, percui

Risémo sempre lì... Famme er piacere:
Lui perchè la scoprì? Perchè era lui!
Si invece fosse stato un forestiere
Che ce scopriva? Li mortacci sui!

Quello invece t'inventa l'incredibile...
Chè si poi quello avesse avuto appoggi,
Ma quello avrebbe fatto l'impossibile.

Si ci aveva l'ordegni de marina,
Che se troveno adesso ar giorno d'oggi,
Ma quello ne scopriva 'na ventina!
Cesare Pascarella (1894:56)

El objetivo que nos proponemos en este trabajo es señalar algunos de los principales problemas e interpretaciones que la historiografía ha identificado y realizado sobre la inmigración italiana en Buenos Aires entre 1890 y 1910, y comprender cómo se vinculan con la producción textual de un grupo de inmigrantes ligados a la publicística especializada en arte. Pretendemos estudiar una formación cultural integrada por un conjunto de artistas, críticos y editores, en relación con el sector dirigente de la colectividad que, como grupo cultural, llevó a cabo un programa ético-estético sustentado en ciertas instituciones, una publicística y una construcción (alternativa) del pasado de los inmigrantes en el Río de la Plata.

El período de estudio (1890-1910) representa un tiempo de transformaciones para la colectividad italiana en Argentina. Instalada hacía ya tiempo, fuerte institucionalmente y con influencia social, política y económica, comenzó un período de concientización de su aporte a la historia argentina —lo muestran textos como *Gli Italiani nella Repubblica Argentina* (1898, 1906 y 1911), el diccionario de Barozzi y Baldissini (1899) o *L'Italia all'Esposizione Argentina del 1910*, entre otros—; al mismo tiempo, perdía, respecto a los sectores dirigentes

locales, cierta injerencia y congruencia. Asimismo, se alejaba cada vez más de las condiciones ideológicas de la inmigración de mitad del siglo XIX que había dado forma a las instituciones más fuertes de la colectividad. En este contexto abordaremos la producción textual de críticos teatrales, musicales y artísticos de origen italiano que desarrollaron su actividad a partir de la década de 1890 en Buenos Aires desde las páginas de importantes diarios y revistas culturales.

Entendemos que no es posible dar cuenta de la actividad de estos inmigrantes, sin discutir antes las condiciones en que se dio en Buenos Aires la interacción con la cultura local. El diálogo con el nacionalismo es la clave para comprender el rol que jugó esta formación. Por ello, la primera parte del trabajo (§1-4) está dedicada a comentar el estado de la cuestión acerca de la inmigración, su relación con el (los) nacionalismo(s), las claves de lectura con las que fue interpretado y los efectos pragmáticos de esas narrativas (*i.e.* la tensión entre la asimilación y el pluralismo cultural). Luego, describimos (§5) cómo estaba configurada la formación cultural aludida, señalando las instituciones, publicaciones y relaciones personales sobre las que se sustentó, con hincapié en el rol fundamental de ciertas revistas y periódicos como núcleos del grupo. Más adelante, nos detenemos (§6-7) en la creación de la Asociación Artística Italiana como materialización de sus inquietudes e intereses y en el rol que tuvo en ello la visita del poeta romano Cesare Pascarella. A continuación, analizamos (§8) el caso ilustrativo de la *Exposición Preliminar* de pintura y escultura auspiciada por dicha asociación y su recepción, con el fin de mostrar el punto de vista de la crítica perteneciente al grupo. Finalmente, proponemos algunas líneas de lectura que pretenden insertar lo discutido en un relato ordenador de la experiencia de esta formación cultural, sobre todo, de su producción textual crítica.

1. El programa inmigratorio

De forma esquemática, podría decirse que el proyecto de una Argentina moderna implicó desde momentos muy tempranos un programa inmigratorio. La generación del 37, más allá de las diferentes propuestas y valoraciones (como las de Alberdi y Sarmiento), consideró necesaria la inmigración de hombres libres para, una vez alcanzada la paz interna,[1] modernizar las relaciones de producción

[1] Dicha paz implicaba sólo el acuerdo entre criollos, lejos estaba de incluir a las poblaciones indígenas, hacia quienes el proyecto de una Argentina moderna propuso relaciones bélicas de exterminio y esclavitud; situación análoga a la invisibilización de la población y las culturas de los afrodescendientes.

de la campaña. Tan es así que, a pesar de las discusiones, la inmigración fue considerada uno de los instrumentos fundamentales de transformación económico-social y no hubo proyectos sistemáticos alternativos (ni siquiera al interior de sus partidarios). Este consenso se caracterizó tanto por su amplitud como por, en palabras de Halperín Donghi, una «constante ambigüedad de métodos y objetivos» (1976 [1987]:191).

El programa (ambiguo y contradictorio), explícito en una serie de textos como el artículo 25 de la Constitución de 1853 o las leyes n° 346 de 1869 y n° 817 de 1876,[2] llevó a un proceso de apertura que introdujo múltiples e imprevistas transformaciones en la vida social, económica y cultural del país. Si el consenso pro-inmigratorio se sustentaba sobre la creencia (narrativa de trascendentales consecuencias pragmáticas) de que el contacto y la interacción con civilizaciones más modernas impulsaría efectos benéficos, entonces podría decirse que algunas de esas expectativas fueron alcanzadas y otras tantas desencantadas (*Vide* Halperín 1976). Quizá sea este argumento de fondo una de las diferencias fundamentales entre las narrativas (Eco 1994) sobre la inmigración de los siglos XIX y principios del XX y las contemporáneas, más posmodernamente descreídas de relatos «progresistas» o «evolucionistas»; sin embargo, se vuelven a encontrar en uno de sus más importantes aspectos pragmáticos: la explotación de la mano de obra.

Las proporciones que alcanzó la inmigración en este proceso son comparables con las de pocos países receptores a nivel mundial (*v.* Mancuso 2010). Entre estos, la región del Río de la Plata tuvo ciertas particularidades definidas, entre otras cosas, por el modo en que se integraron la multiplicidad de culturas inmigrantes. A pesar de esta integración cultural (que muchos entendieron desde tesis asimilacionistas, *v. infra*), sostiene Di Tella (1983) que la inmigración italiana en El Plata mantuvo la condición «extranjera» (a diferencia de la del inmigrante británico en Australia).[3] Esta condición puede ser leída desde dos hipótesis aparentemente contradictorias pero realmente complementarias. La extranjería,

[2] La enumeración tiene simplemente fines ilustrativos. Siendo la inmigración un hipersigno fundamental de la cultura (en) Argentina durante los siglos XIX y XX (y también lo que va de éste), la constelación textual que constituye lo que podemos llamar un programa inmigratorio y sus sucesivas actualizaciones (y ni qué hablar de sus valoraciones) superaría cualquier esfuerzo heurístico.

[3] La noción de extranjería, que pone el acento en el ejercicio de la ciudadanía como centro de la participación política, fue fuertemente criticada por Sabato & Cibotti (1990) como veremos más adelante.

por un lado, pareciera a simple vista redundar en la condición «doblemente explotada» del inmigrante:

> El explotado es, de un modo u otro, alguien expulsado; y es en estos casos que equivale a emigrante. El inmigrante, es decir el emigrante expulso y ya arribado, continúa siendo en la mayoría de los casos un explotado; a veces más, porque a la explotación capitalista se agrega el desprecio por su extranjería y por su ambición de cambio subversivo (Mancuso 2007:27).

Al mismo tiempo, puede leerse la conservación de la extranjería como un «secreto acto de resistencia» (Mancuso 2010:40, Halperín 1976) a la discrecionalidad del ejercicio del poder por parte de las autoridades locales, bajo el amparo de un consulado y una nación. Se ve actuar este argumento claramente en las discusiones en la prensa italiana sobre la Ley de Residencia (*v.g. La Patria degli Italiani* 1900h; 1902a; b; c; d).

El inmigrante en la Argentina se veía sometido, también, a las relaciones amplias que vinculaban sectores políticos y dirigenciales con sectores de clase. Este era un aspecto crítico en el proceso de modernización argentino. La tan mentada «política criolla», las dirigencias étnicas y las crecientes masas democráticas no encontraban conexión. Para Di Tella, «(…) entre determinado sector de clase y un movimiento político hay una potencial "circulación de elites", un intercambio mutuo de experiencias, ideas y recursos, económicos y culturales». Esa circulación, «simbolizada en la concepción gramsciana por el vínculo entre la clase y los intelectuales orgánicos» (1983:9), estaba obstruida.[4] Sucedía que «las principales fuerzas económicas, las clases sociales más características del país moderno» quedaban fuera de la política criolla. En definitiva lo que Di Tella ve es una desconexión política constante, partidariamente o al menos como sostén orgánico de los diferentes partidos (*v*. Germani 1962:203-5):

> (…) los grupos políticos nacionales, basados en terratenientes, militares, empleados públicos y sectores marginales, giraban entonces un poco en el vacío, sin adecuadas conexiones con los grupos económicos y sociales principales del país, gran parte de los cuales era extranjera (Di Tella 1983:9).

Tanto a nivel político como social, la particularidad de la situación argentina se podría resumir así: si por un lado, una importante proporción de la población,

[4] Habría habido sí una «minicirculación» en los sectores alternativos, entre los anarquistas.

que a su vez constituía una parte capital de la producción económica, no estaba integrada al sistema político (por lo demás un sistema inmaduro); por otro, socialmente, a partir de una ingeniería de control social (*v.gr.* la liturgia patriótica irracionalista de Ramos Mejía –Halperín 1976 [1987]:227-8), se «asimilaría» de forma progresiva. Consecuentemente, Di Tella califica como de un «impacto mayor» (1983:3) la inmigración en el Río de la Plata.

El proceso abierto por la inmigración en el territorio argentino, de rumbos imprevistos pero decisivos, sería para la década de 1910 «irrevocable» (Halperín 1976 [1987]:235). La reacción, sea nacionalista, tradicionalista, integrista, conservadora, espiritualista, modernista, social-cristiana, incluso cientificista (Mancuso 2011:14), nunca articuló una alternativa sistemática a la ideología pro-inmigratoria (más allá del discurso xenófobo y de intentos por aplicar algunas restricciones, a veces inconstitucionales como la Ley de Residencia).

Cabe agregar a esa condición de irrevocable, la de ser un proceso histórico aún abierto, cuyas consecuencias pragmáticas están presentes en la vida cotidiana de la ciudad de Buenos Aires y la Argentina. Como dice Mancuso: «Su importancia es actual, en acto, no, como mucho pretenden —y no simplemente por ignorancia— como una etapa concluida, superada o simplemente *olvidada*» (2010:7).

2. Nacionalismo e inmigración

La apertura, efecto del programa inmigratorio decimonónico, y la conflictividad internacional, tanto en el continente americano como a nivel global producto del accionar colonialista de las naciones europeas y estadounidense, consolidaron la nacionalidad como un signo central de la cultura. La dirigencia argentina y su intelectualidad orgánica respondieron con una particular y espuria versión de la ideología nacionalista (*v.* Mancuso 2011). Terán (2008) calificó de «culturalista» el tipo de nacionalismo que germinó a fines del siglo XIX y se consolidó alrededor del Centenario, en contraposición con la vía «constitucionalista» que hubiese implicado el cierre de las fronteras legales y el aislamiento proteccionista de la economía (lo que se oponía insalvablemente con el programa de la modernización).[5]

[5] Sobre la particularidad de una configuración ideológica nacionalista en lo cultural, y liberal en lo político y económico, *v.* Devoto (2002).

A las reservas de viejo cuño, nostálgicas del pasado anterior a la inmigración masiva, esbozadas ya por integrantes de la generación del 80,[6] se sumó alrededor del Centenario una mirada cientificista que pretendía comprender las relaciones sociales de un modo moderno.[7] La preocupación central fue el conflicto social en el escenario de la ciudad.[8] Ya en la década de 1870 había aparecido el argumento del conflicto como algo implantado (que, según se leía en aquella época, no tendría lugar en una sociedad con igualdad de oportunidades como ésta). Veinte años después ese argumento sería ya sentido común (naturalizado y deshistorizado) y cada vez más se entenderían como exógenas las causas de la conflictividad creciente con los sectores trabajadores.

Las advertencias que otrora hiciera Sarmiento por temor al germen imperialista del nacionalismo italianizante (*v*. Devoto 2002; Germani 1962:203), formaban parte de un «asimilacionismo intransigente» que en palabras de Halperín Donghi, era «(…) la expresión más benévola de una creciente toma de distancia frente al fenómeno inmigratorio». Con el accionar del movimiento obrero en la década de 1890 se extremaron los argumentos:

> De la vulnerabilidad a teorías exóticas a la general abyección moral, los rasgos negativos del extranjero se han generalizado y acentuado a lo largo de 30 años, y junto con la crítica moral bio-psicológica, basada por ejemplo en los discutibles descubrimientos de la criminología positivista, ofrece argumentos adicionales para una actitud de rechazo global y horrorizado al inmigrante. / Pero esos motivos xenófobos, tan libremente evocados para justificar la represión del movimiento obrero y la protesta social, no se

[6] Nos referimos al conjunto de ideas de un (primer) nacionalismo «culturalista» en el que primaba el componente clasista o elitista, cuya figura prototípica podría ser Miguel Cané (h). La evolución intelectual del nacionalismo hacia el siglo XX, que se puede evidenciar por ejemplo en los textos de Lugones y Rojas, llegaría a: la modelización del «crisol de razas» (*v. infra*), al interés cientificista por la recuperación, recopilación y recreación (folclórica) de un pasado (textual) previo a la inmigración masiva, y a una complejización mayor de los componentes de clase puestos en juego en la nacionalidad. El devenir de la ideología nacionalista argentina, en este último sentido, se nutriría alrededor de la década de 1930 en adelante del populismo nacionalista.

[7] El campo científico se separaba cada vez más de la política, los intelectuales veían cada vez más críticamente la actividad política: «El sociologismo fue, así, un sustitutivo de la acción, algo así como una política crítica y ejercitada desde cierta distancia, pero cuya intención distaba mucho de proyectarse hacia la utopía y movía más bien los ánimos hacia una comprensión de las realidades profundas» (Romero 1965 [1987]: 60).

[8] Germani (1962) advierte que la transformación económico-social impulsada por la inmigración tuvo su impacto fundamental en el contexto urbano.

> traducen en ninguna modificación de la política inmigratoria (Halperín Donghi 1976 [1987]:222).

Como dijimos, la nueva generación de escritores[9] y científicos sociales entendía como irrevocable la inmigración. Una nota espiritualista es, sin embargo, lo que Halperín Donghi señala en el sustrato de la crítica de estos exponentes: lo que se entiende como la principal amenaza es el «materialismo» dominante. Es un punto en común con el primer nacionalismo (central, por ejemplo, en el discurso de Miguel Cané). *El diario de Manuel Quiroga* (1910) de Gálvez resume la oposición espiritualismo/materialismo para esta nueva generación. Según Mancuso lo que el personaje ambiciona es «(…) una sociedad no individualista, una sociedad unificada en torno a una identidad espiritual, este será el *mínimum* exigido para la integración de extranjeros: aceptar la identidad espiritual, *i.e.* en este contexto, religiosa» (2011:36). El interés puesto en el éxito material individual imposibilitaría cualquier sacrificio por el bien común y el «sentimiento nacional». El «nuevo nacionalismo» del Centenario, según Halperín Donghi,

> (…) en la medida en que es algo más que una receta de control social, refleja un cambio radical en la imagen de la relación entre Argentina y el mundo: si abrirse a éste y a sus aportes había sido la solución preconizada desde 1837, en el clima de rivalidades interimperialistas ahora dominantes el irreductible elemento de hostilidad presente en toda relación entre países se destaca con evidencia nueva, y la necesidad de una cohesión nacional más sólida para afrontar un clima cada vez más marcado por esa hostilidad recíproca se torna igualmente evidente. / Pero precisamente por eso el nuevo nacionalismo no podría incluir componentes anti-inmigratorios capaces de retardar la asimilación de los extranjeros en la comunidad nacional (Halperín 1976 [1987]:227-8).[10]

Al mismo tiempo, la sensibilidad antimaterialista formaba parte también de las estructuras de sentimientos de sectores intelectuales extranjeros (Weber 2011). La radical diferencia es que, obviamente, éstos no situaban el materialismo en los

[9] A partir de la generación del Centenario cobra cada vez más importancia el campo de las letras como espacio autónomo y el desarrollo de una ideología de artista (Altamirano & Sarlo 1980).

[10] La praxis a la que condujo esta ideología es la liturgia patriótica (con componentes irracionalistas) propugnada por Ramos Mejía. En este contexto, aparece como un fenómeno de interés para nosotros, el nombre de los artistas extranjeros que contribuyeron con su producción a esa liturgia, como Giovanni Serpentini con sus cantos escolares, himnos y marchas o Enea Verardini Prendiparte con sus marchas.

sujetos inmigrantes, sino en un estado de cosas en América; quizá la mirada utópica del continente, que había atraído a las generaciones posteriores a aquella que debió exiliarse (mazzinianos, *communards*), se estaba trocando en una mirada desencantada.[11]

Cabe aclarar que, si bien el nuevo nacionalismo no se presentó como una ideología anti-inmigratoria y, como señala Halperín Donghi, no se plantó contra su pasado sino que pretendió partir de él, tuvo muchas veces expresiones xenófobas y pragmáticas persecutorias, principalmente sobre aquel sector que sí había alcanzado una integración social sobre una base clasista y su expresión política: el anarquismo y el anarco sindicalismo.[12]

3. Asimilación y pluralismo cultural

En los países de inmigración la interacción cultural constituye un tópico fundamental. La asimilación cultural fue una de las vías o teorías que se constituyó hegemónica en países como Estados Unidos y Argentina, y luego en otros que se valieron del léxico, los conceptos y las prácticas llevados a cabo en éstos (Mancuso 2010). En los Estados Unidos, el siglo XIX vio el paso desde la teoría de la *anglo-conformity*, según la cual el modelo inglés se impondría a los recién llegados, hacia el modelo de la fusión en un *melting-pot* cultural a inicios del XX, en la que se engendraría una nueva identidad producto de la mezcla:

> (...) *America is God's Crucible, the great Melting-Pot where all the races of Europe are melting and re-forming! Here you stand, good folk, think I, when I see them at Ellis Island, here you stand in your fifty groups, with your fifty languages and histories, and your fifty blood hatreds and rivalries. But you*

[11] Un ejemplo de ese cambio de sensibilidad se encuentra en los textos de Félix Basterra (Mancuso 2011). También puede leerse, como veremos más adelante, en las impresiones de viaje de Cesare Pascarella [1961].

[12] Respecto del diálogo entre los discursos nacionalista y anarquista, Mancuso señala: «La estrategia discursiva de los nacionalistas no se limitará (...) a esta crítica negativa, sino que recurrirá a un procedimiento mucho más complejo y sutil: *retomará los tópicos anarquistas pero serán resemantizados en los textos nacionalistas*: *i.e.* las reivindicaciones obreras serán por tanto aceptadas pero profundamente modificadas por la versión neocriollista de la historia nacional, por el cotexto religioso y por la pretensión de superación de la conflictividad permanente. / La conclusión de este proceso (...), tuvo como consecuencia que hacia mediados del siglo XX, se conformara un nuevo sentido común que resulta claramente espurio, un curioso y original híbrido entre definiciones y ambiciones sarmientinas con reivindicaciones anarco-socialistas y sindicalistas y en clave y ética nacionalista» (2011: 56).

> *won't be long like that, brothers, for these are the fires of God you've come to —these are the fires of God. A fig for your feuds and vendettas! Germans and Frenchmen, Irishmen and Englishmen, Jews and Russians— into the Crucible with you all! God is making the American* (Zangwill 1908 [1920]:33).

Sin embargo, en este modelo, el acento en la contribución plural al desarrollo de una cultura iría progresivamente corriéndose hacia el aspecto unitario y homogéneo del producto del «crisol». Esta versión del asimilacionismo, de gran impacto en la historiografía americana de la década de 1910, se tradujo en Argentina como «crisol de razas» y tuvo difusores como Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones y Scalabrini Ortiz.[13]

Más adelante, los fenómenos dejados de lado por el asimilacionismo se hicieron cada vez más visibles, sobre todo en Estados Unidos a partir del período del *New Deal* y en la Argentina a mediados del siglo XX. Comenzó a tomar forma entonces la teoría del pluralismo cultural, según la cual las identidades étnicas jugaban un rol importante en la sociedad receptora y era posible mantener relaciones de lealtad con las instituciones del país de inmigración. Esta teoría, que permanecería siendo alternativa frente a la hegemonía del *melting-pot*, encontró un renovado interés con el movimiento de la *new ethnicity* de los años setenta inspirada en las reivindicaciones civiles de las minorías (Mancuso 2010). Si bien esta vía de pensar las sociedades multiétnicas no cuajó en políticas públicas en Estados Unidos ni Argentina, sí tuvo desarrollos a nivel intelectual, académico y como sustento de reclamos sectoriales.

En cuanto a la historiografía local, podríamos decir que dos tesis la transitan: una sostiene el sincretismo de componentes nativos y extranjeros en diversos niveles de la vida en sociedad, especialmente el cultural; la otra enfatiza la coexistencia y pervivencia de elementos distintivos en la interacción cultural, es decir, el pluralismo. Ambas surgieron en fuerte conexión con sus momentos históricos. Alrededor del Centenario el sincretismo se constituyó en programa de integración socio-cultural: la Argentina del «crisol de razas». El modelo propuesto sirvió para dar cuenta de diversas manifestaciones de la vida política, cultural y estética a lo largo del siglo XX (con lógicas actualizaciones). A partir de la década de 1960[14] y más fuertemente en la de 1980[15] esta tesis fue desafiada y se

[13] No trascendieron en el ámbito local metáforas como *salad bowl* surgida en la historiografía canadiense (Devoto 2003 [2009]: 320).

[14] Principalmente en los trabajos de Grazia Dore.

visibilizaron procesos ligados a la identidad y solidaridad étnica (asociacionismo, prensa periódica, institutos de instrucción, etc.).

Ambas tesis se encuentran en los trabajos de Gino Germani.[16] El sociólogo entendía que no era posible que los inmigrantes fueran absorbidos en el cuerpo social nativo (al estilo de la fe *anglo-conformity*), sino que emergería del encuentro una sociedad nueva, síntesis de las extranjeras y nativa. La síntesis, sin embargo, no habría sido un proceso sin conflictos. Un problema, entre otros, de la asimilación se manifestó en el plano de lo político, donde las reticencias de la elite no facilitaron la inserción de los inmigrantes y la extensión efectiva de sus derechos políticos (Germani 1962). En este plano entró en juego la extendida afirmación (que Sabato y Cibotti se ocupan en desmentir) de que la no nacionalización de los extranjeros implicaba su no participación política; si bien esta lectura está en Germani, el sociólogo se encarga de moderarla, pues la ciudadanía formal no es garantía de participación e integración.[17] Ahora bien, al mismo tiempo ocurrió una integración de origen clasista de sectores populares que crearon sus vías de acción política (dentro del anarquismo y el anarcosindicalismo).

En definitiva, si bien el sociólogo se preguntaba por la «asimilación de inmigrantes»,[18] esa idea le resultaba insuficiente. Parece acudir al término más por un uso ampliado o por herencia, que por convencimiento, ya que entiende que el proceso excede las posibilidades de una asimilación en sentido estricto (a la manera de la *anglo-conformity*). Recurre entonces a los términos complementarios de «asimilación» como «aculturación», «integración», «fusión» y «síntesis». Germani interpretaba el resultado del proceso de «asimilación» como el de un particular proceso de etnogénesis (*cf.* Mancuso 2010) en que

[15] En los estudios de Fernando Devoto (1985; 2006), Samuel Baily (1982), Diego Armus (1985), Hugo Mancuso (2010), Lilia Ana Bertoni (2001) y otros.

[16] Aunque Devoto comprende que la interpretación germaniana tendía hacia la comprensión de la sociedad argentina como acrisolada (más que «asimilada», «fusionada»); algo, según él, comprensible en el contexto de la Argentina de la década de 1960. Germani reservaba la explicación pluralista sobre todo para el aspecto cultural, un proceso que hasta la Primera Guerra Mundial no fue conflictivo (Devoto 2003 [2009]: 321-2).

[17] Una lectura en esta tónica se encuentra en el referido trabajo de Di Tella.

[18] Germani propuso para analizar el grado de «asimilación o síntesis» alcanzado por los inmigrantes un esquema tomado de Shmuel Noah Eisenstadt que tiene en cuenta: la adaptación personal, la participación en las distintas estructuras de la sociedad de inmigración, el grado de acumulación y el grado de identificación (1962: 206 y ss.).

hubo una «integración» e influencia mutua de características de la sociedad receptora y la migrante. En sus palabras:

> (...) el resultado de la inmigración masiva no fue la *absorción* de una masa extranjera que llegó a *asimilarse*, es decir, a parecerse e identificarse con la población nativa. Aunque en todo proceso de este tipo hay una doble influencia, de manera que la estructura del país de inmigración y su «carácter nacional» (usando este término con todas las precauciones del caso), quedan afectados por los llegados desde afuera, a la vez que éstos adquieren las modalidades del país y se integran en su estructura, en la Argentina este proceso implicó la *virtual desaparición* (en las regiones y centros de inmigración) del tipo social nativo prexistente, y la contemporánea destrucción de parte de la estructura social que le correspondía. En su lugar emergió un nuevo tipo, todavía no definido, según algunos, y una nueva estructura (Germani 1962:200).

Introdujo entonces una vía pluralista de lectura. Inspirado en la mirada del esperancino Gastón Gori de la vida en las colonias agrícolas, donde el pluralismo puede haber sido más extremo, decía:

> En las ciudades no se daba el aislamiento y la segregación que predominaba en las colonias rurales, aunque, por supuesto, se registraba en Buenos Aires, cierta concentración ecológica por nacionalidades, concentración que aún subsiste en algunos casos. Con todo, el problema de la asimilación se presentó en condiciones parecidas. El término «colonia» se extendió a los miembros de cada grupo nacional residente en los centros urbanos, y también se generalizó a los miembros de una nacionalidad en todo el país. Tendían a construir unidades separadas por la lealtad común hacia la nación de origen, y fundándose sobre una estructura organizativa muy desarrollada: prensa, asociaciones voluntarias, acción de los gobiernos de los respectivos países de emigración y de sus representantes locales. / Las asociaciones voluntarias llegaron a agrupar una cantidad muy elevada de los inmigrantes (...) Sobre todo poseían hospitales y escuelas, y a menudo contaban con el apoyo material y moral de los gobiernos extranjeros correspondientes. Estos servicios al comienzo suplían a los que el país no se hallaba en condiciones de proporcionar, pero, más tarde, especialmente al impulsarse la organización educacional, no parecía que tuvieran otra función que la de mantener las tradiciones y el idioma de origen de los grupos nacionales de inmigrantes (*Ibíd* 1962:202-3).

De esta forma, Germani llamó la atención sobre el fenómeno de las asociaciones de ayuda mutua. A través de ellas se dio la conservación de las identidades étnicas y las solidaridades nacionales, poniendo al principio una barrera a la asimilación. Lo que él llamó «estructura pluralista» es lo que fue considerado por muchos como un peligro para la sociedad nacional. A partir de esta perspectiva se visibilizaron, en el caso de la inmigración italiana, lo temas de la «colonia» y del fomento de la «italianidad», cuestiones que se discuten más adelante. A pesar de ello, los aspectos plurales de la interrelación cultural, para Germani, quedan de alguna forma subsumidos al proceso de integración: «(…) estas estructuras plurales pudieron tener la función (…) de intermediarios entre los grupos inmigrantes y la sociedad nacional. En este sentido favorecieron sin duda su integración a la vida del país (…)» (1962:208).[19]

Podríamos decir, en resumen, que ambas tesis dan cuenta de parcialidades del fenómeno inmigratorio. Mediando el aparato crítico teórico revelan tensiones y contradicciones tanto del momento histórico como de las perspectivas de las aproximaciones científicas y estéticas al mismo.

4. La inmigración italiana: liderazgo, asociacionismo y prensa

La emigración italiana allende el océano fue un fenómeno de proporciones sobresalientes, doce millones de personas procedentes de toda Italia a lo largo de más de cien años (1875-1985; principalmente entre 1880 y 1925) arribaron a América y Australia (Mancuso 2010). En Argentina, la inmigración italiana fue una porción representativa de la inmigración general, ya que constituyó en un momento más de la mitad de la población inmigrante. Al mismo tiempo, tuvo características particulares y diferenciadoras por su organización interna y su relación con las demás culturas en este territorio; y se distinguió a su vez de las realidades vividas por los italianos en otros países receptores.

Una de las características salientes es la de su formación dirigencial. Fue Grazia Dore quien estudió en detalle «(…) la consolidación de un sector ideológicamente mazziniano que habría procurado concitar la adhesión de la masa de inmigrantes, organizando asociaciones, publicando periódicos, y asumiendo la representación de la italianidad cuando aún no existía un estado italiano unificado» (Sabato & Cibotti 1990:15). Nos interesa resumir aquí algunas

[19] Una hipótesis en este sentido hemos abordado en otros trabajos para referirnos a la tarea de una publicística de temática cultural y artística a partir de lo que llamamos espacios de congruencia (Weber 2011).

de las formas a través de las cuales se constituyó, organizó y expresó un sector de la inmigración italiana que reclamó para sí la representación y el liderazgo de la comunidad migrante. Como sostienen Sabato y Cibotti:

> La heterogeneidad social entre los italianos de Buenos Aires hace difícil considerar a éstos como sector (...) resulta por lo menos forzado incluirlos a todos en la amplia e imprecisa categoría de italianos. Sin embargo, desde temprano se fue constituyendo una colectividad italiana en Buenos Aires, que –aunque de límites cambiantes y difusos- se identificaba como tal y aspiraba a reunir y representar a los italianos residentes y a los que año a año iban llegando a la ciudad. Este proceso estuvo indisolublemente ligado al de la conformación de una elite política italiana en Buenos Aires (1990:20).

La elite italiana en el Río de la Plata fue un sector ideológicamente ligado al republicanismo mazziniano organizado alrededor de asociaciones (fenómeno ya advertido por Germani) que buscó asumir la representación de la colectividad. Estas organizaciones, principalmente asociaciones de ayuda mutua como *Unione e Benevolenza*, incluso precedieron al gran movimiento migratorio, sirviendo como instituciones de acogida. Baily (1982) señala su importancia en el desarrollo de una comunidad italiana en Buenos Aires. Nota que aquellas instituciones caracterizadas como abiertas, representativas y ligadas entre sí, fortalecieron el desarrollo de tal comunidad, a diferencia de las que eran restrictivas y aisladas. De este modo, las primeras actuaron como «barreras más fuertes a la absorción cultural de los inmigrantes» en un «patrón de interacción cultural pluralista» (1982:486).

Al mismo tiempo, las asociaciones unificaban en «la masa social» un gran número de diferencias, tales como procedencia regional, social, cultural y daban a la elite el liderazgo sobre ese grupo. Sin embargo, no hay que perder de vista que el mutualismo no representaba a la totalidad de la inmigración italiana, por el contrario, muchos sujetos quedaron fuera de su influencia y representatividad (Sabato & Cibotti 1990). Es decir, que hablar de las instituciones étnicas no es lo mismo que hablar de la inmigración italiana. Aun así, Devoto estima que, de un modo u otro, se vincularon en diversos tipos de instituciones (mutuales, sociales, recreativas, conmemorativas) aproximadamente la mitad de los inmigrantes. Además, en algún momento de su experiencia inmigratoria los italianos muy probablemente hayan acudido a su comunidad e instituciones, para remitir remesas, socializar, intercambiar, etc. (Devoto 2006:165 y ss).

La fuerza de la comunidad italiana en Buenos Aires para Baily provenía entonces

de los vínculos establecidos entre las sociedades entre sí y con el resto de la comunidad. Esto es, los lazos institucionales y personales de los líderes de las asociaciones, que involucraban a la prensa, bancos, hospital, Cámara Italiana de Comercio, estudios de abogados, etc. Asimismo, para Devoto, en ningún país en el mundo las instituciones étnicas italianas tuvieron la fortaleza que alcanzaron en Argentina, por número de socios, capital, volumen de negocios, tirada de periódicos e importancia de sus colaboradores (2006:167).

Las instituciones de base amplia y popular conformarían la tónica predominante del mutualismo italiano y, sobre todo, albergarían a gran parte de quienes reclamaban para sí el liderazgo de la comunidad; aunque éstas no constituían la totalidad de las asociaciones. Para Germani, en el nivel promedio primaban los niveles sociales superiores, manteniéndose cierta «(…) segregación y una escala de posiciones *interna* a cada grupo» (1962:208-9). En Buenos Aires, *Unione e Benevolenza* y el *Circolo Italiano* constituyeron ejemplos por antonomasia de uno y otro tipo. De cualquier modo, no eran instituciones que compitieran entre sí; los socios muchas veces pertenecían a ambas. Los círculos sociales eran espacios de pertenencia más reducidos. Tenían una cuota social y un costo de ingreso generalmente algo más elevado que las sociedades de ayuda mutua. Funcionaron como sustitutos de tertulias y salones, con un espíritu más público. Los asociados participaban en eventos mensuales como conciertos, cenas y bailes, además de tener ese lugar común de encuentro donde conversar y negociar (Devoto 2006:195 y ss). En este sentido, el *Circolo Italiano*, por ejemplo, recibía socios de otras nacionalidades —siempre y cuando no superaran un tercio del total— y otorgaba membresías a los ocupantes de los principales cargos políticos por el tiempo que duraran en ellos, propiciando el intercambio entre las elites.

Es importante destacar que la elite local reconocería a la dirigencia, esa «elite de base mutual» (Baily 1982) surgida de estas instituciones, como interlocutores representativos,[20] junto al otro gran interlocutor que sería el anarquismo y el anarco-sindicalismo que albergaba a muchos inmigrantes italianos (aunque no necesariamente los representara en su condición de italianos —no obstante sí pudo haber existido cierto reconocimiento en un origen europeo común—, en

[20] Ese liderazgo convivió (y compitió en algún momento) con el Consulado; cuando el mutualismo tuvo un signo fuertemente mazziniano y republicano la relación con el consulado monárquico era tensa, más adelante, cuando la ideología de los inmigrantes se fuera moderando hacia un conformismo monárquico (Dore 1985), sería más cordial.

un tenor más internacionalista).[21] Los vínculos entre las elites étnica y local fueron de diversa índole. Se acercaron por negocios, *lobby*, casamiento, etc., pero esas relaciones fueron muy sensibles a las coyunturas nacionales e internacionales (Sabato & Cibotti 1990:23). Los italianos habrían mantenido una prudente distancia frente a las vicisitudes políticas locales buscando conservar la amplitud de la base social que caracterizaba a sus asociaciones. A lo largo de la historia de las sociedades italianas sí se registran, en cambio, fuertes vínculos político-ideológicos con la península, al igual que una fuerte heterodoxia, lo que motivó múltiples escisiones; pero respecto de la cuestión local el mutualismo intentó mostrarse como «apolítico». Como señalan Sabato y Cibotti, la prensa, sea o no órgano de alguna sociedad, permitió «discriminar lo político de lo mutual». Los periódicos mediaron las actividades de las asociaciones, dándoles publicidad y canalizando los debates políticos hacia otro espacio, permitiendo que se mantenga cierta cohesión entre los socios y entre la dirigencia. Tan es así que, para Cibotti, lo que posibilitó que la elite tenga una identidad y una auto-representación fue el fenómeno de la prensa étnica.[22] Si bien, se tiene que señalar una confusión que aparece entre lo que escribían los publicistas y la realidad, lo que llamaban «una colonia» y los sujetos inmigrantes:

> (…) la «colonia» era la fuerza moral, intelectual y económica de una inmigración disciplinada a través de la vida asociativa. / Esta versión narrativa tiene el registro de las crónicas de época. Sin embargo, su prosa no es testimonial ni descriptiva, sino conceptual y lógica ya que postula una enorme reducción. Los inmigrantes, apenas esbozados, se subsumen en la inmigración, no hay sujetos plurales y heterogéneos con un destino abierto… sino un único sujeto, homogéneo y singular: «la colonia» que no es más que el reflejo de una elite que se estima hegemónica y única y que además se percibe por oposición a la sociedad en la que se ha generado (Cibotti 2009:48).[23]

La prensa, a partir de la década de 1870, se constituyó en una vía privilegiada de interacción entre los italianos y la vida política local (Sabato & Cibotti 1990:24).

[21] A esta importante participación sindical y militante, Di Tella la comprende como un fenómeno de «audiencia cautiva» (1983: 6).

[22] Habría que agregar a la prensa una publicística más amplia que incluya textos como los de G. Parisi, Zuccarini, Martignetti, Napoli-Vita, etc.

[23] Dentro de esta concepción de la «colonia» como construcción de «arriba hacia abajo», existió el interés por el fomento de la «italianidad», que basaba el orgullo nacionalista en una imagen también homogeneizante de Italia.

Se complejizaron de ese modo las posturas, y los distintos diarios y órganos de prensa se situaron de forma diferente frente a los problemas locales y la vida partidaria. Además, Cibotti lee de una forma particular la expansión de la ideología del «crisol» en la publicística. Para ella, la idea de crisol de razas en el cambio de siglo estaba instalada también en el discurso de periodistas italianos:

> Hacia 1890, la imagen de la fusión racial, noción violenta pues supone la aniquilación de las identidades culturales de origen, estaba instalada en el discurso público y formaba parte, sobre todo, de la prédica de algunos periodistas italianos que la proyectaban con insistencia en sus órganos de prensa. Para ellos, la Argentina moderna, a la que definían como "una nación joven de formación aluvional", tenía una misión, "devenir un crisol de razas que forjará un tipo humano único y más perfecto: el hombre del futuro" (2009:49).

Se pregunta la autora ¿cómo no pensar que la «colonia» mentada por los publicistas después de 1900 es una expresión de resistencia frente a la asimilación? Esta pregunta es una forma de entender que la publicística italiana responde al nacionalismo (a la restauración nacionalista).

En esta línea hemos indagado particularmente en una publicística de interés cultural y artístico (por ejemplo, las revistas *El Mundo del Arte*, 1891-1895, y *La Revista Teatral de Buenos Aires*, 1898-1909) encabezada por críticos de arte, teatrales y musicales, de origen italiano,[24] que redundaba en espacios de congruencia entre la cultura italiana y los consumos culturales de la elite social de Buenos Aires (Weber 2011). A pesar de esas coincidencias, en el nivel discursivo se suscitaban constantes polémicas, algunas de las cuales reproducimos más adelante. Los publicistas e intelectuales a quienes nos referimos (Giacomo De Zerbi, Evaristo Gismondi, Vincenzo di Napoli-Vita, etc.) funcionaron como intermediarios culturales: mediaron entre la cultura migrante y la local, a la vez que entre la península y el Río de la Plata.[25]

[24] Todos ellos inmigrantes de primera generación, es decir, nacidos en Italia. Algunos volvieron a Italia luego de una larga residencia, otros permanecieron en Buenos Aires.

[25] Devoto sostiene que «la Italia fuera de Italia (…) era para la mayoría [de los empresarios de la península] una realidad ajena, algo negativo, prescindible u olvidable» (2006:231). Es una afirmación desafiante para pensar algunos de los textos fundamentales que pretendemos analizar, como aquellos producidos por la *Camera de Commercio* para las exposiciones nacionales e internacionales. Invita a pensar en las tensiones y contradicciones entre los grupos migrados y aquellos que permanecieron en Italia.

Por otro lado, Grazia Dore destaca el proceso de evolución ideológico de los intelectuales italianos migrados (de importante inserción en la prensa) que «(…) antes republicanos en su casi totalidad, luego habían ido poco a poco replegándose en un frío (…) conformismo monárquico» (1985:128). El cambio de siglo[26] encontró a los inmigrantes italianos atravesados por esa tensión entre republicanos y monárquicos, pero a su vez, los halló cada vez más desorientados en la traducción de la experiencia política de la península a la realidad local; se perdía aquella referencia. Dore comenta esta cuestión en la conclusión de su artículo:

> (…) es necesario subrayar, cómo, sintiéndose, justamente, colonia, la colectividad italiana viese cualquier posible actividad política exclusivamente en relación a la Península, respecto de la cual no sólo (…) se disputaba acerca de la superioridad de la forma republicana sobre la monárquica o viceversa, sino también cualquier actitud que se tuviese que asumir con respecto a los problemas de la sociedad platense (…) / El punto de encuentro se lo había artificiosamente hallado desde ambas partes, en la ficción de una monarquía laica abierta con ánimo sincero a cualquier experiencia democrática (…) Es también verdad que tanto «socialista» como «republicano» eran para ellos (…) palabras vernáculas, absolutamente intraducibles, sin ninguna concreta equivalencia con las aun idénticas expresiones en otras lenguas. Es éste para nosotros el signo más evidente del fracaso de la colonización italiana en el Plata, cuando por colonización se entienda no sólo la población de un territorio, sino también la posibilidad de traducir en un nuevo lenguaje la cultura propia (1985:139-140).

Esta lectura de Dore nos presenta un desafío interesante ya que nuestro objeto de estudio es justamente la producción textual de un grupo de intelectuales que tuvo un rol de mediación, de traducción (Weber 2011). A continuación veremos cómo se posicionaba este grupo de intelectuales inmigrados que actuó en el espacio cultural artístico en relación con la dirigencia de la colectividad y con el resto de la sociedad en Buenos Aires.

5. Artistas e intelectuales italianos

A comienzos de la década de 1890 un grupo de artistas y críticos de origen italiano se nuclearon alrededor de una revista, *El Mundo del Arte. Semanario*

[26] Probablemente marcado por el regicidio de Umberto I en manos del anarquista Gaetano Bresci.

Ilustrado. Revista de Artes, *Letras*, *Teatros*, *Sport y Esgrima* (1891-1895), publicada en Buenos Aires, en idioma italiano y español. Su fundador y director fue el napolitano Giacomo De Zerbi, quien desarrolló una amplia labor periodística en la ciudad desde 1888 hasta su regreso a Italia en 1900.

Aquella revista, como dijimos, hacía hincapié en lo que llamamos espacios de congruencia. Esto es, reseñaba los consumos culturales de la elite en los más prestigiosos lugares (el Teatro de la Ópera, el Politeama, el Jockey Club, el Tigre Hotel, etc.), cuyas producciones artísticas estaban muchas veces a cargo de italianos (principalmente la ópera); pero también daba espacio a expresiones y consumos populares (como la zarzuela, el teatro por secciones, el sainete, el circo, etc.), donde convergían inmigrantes y nativos en la producción y en el público (Pasolini 1999; Rosselli 1990). En otras palabras, las páginas de la revista, si bien estaban fundamentalmente destinadas al teatro lírico, incluían de modo transversal consumos de las clases altas y populares, y lugares de encuentro entre nativos y extranjeros. Por supuesto que nada de esto se daba sin tensiones, y la publicación, en consecuencia, es rica en debates y polémicas con otros medios y al interior de sí misma (Weber 2011). Los nombres de los colaboradores, intelectuales y artistas extranjeros y argentinos, refrendan esta lectura.[27]

Algunos de los colaboradores de *El Mundo del Arte* (como Ausonio Franzoni y Achile del Bono) participaron en otros textos fundamentales para la comunidad italiana en Argentina, titulados *Gli italiani nella Repubblica Argentina*; gruesos volúmenes comisionados por la *Cammera di Commercio ed Arti* destinados a la Exposición Nacional de Turín de 1898 y las Exposiciones Internacionales de Milán en 1906 y Turín en 1911. El trabajo realizado para estos libros significó una concientización del largo aporte de décadas de los italianos al espacio cultural (y

[27] En el área musical: Julián Aguirre, Edoardo Aromatari, Arturo Berutti, Biagio Cicala, Vicente Cicognani, Corradino D'Agnillo, Raffaele Fracassi, Luigi Forino, Ricardo Furlotti, Ercole Galvani, Eduardo García Mansilla, Felice Lebano, Carlos Martinoli, Juan Grazioso Panizza, Héctor Panizza, F. Romano, Virgilio Scarabelli, Giovanni Serpentini, Odoardo Turco, Enea Verardini y Alberto Williams; el área de las letras: Enrique Frexas (que era el crítico musical del diario *La Nación*), Evaristo Gismondi (responsable de la crítica musical del diario *La Prensa* bajo el seudónimo Mefistófele), Luis Berisso, Roberto Battaglia, Gustavo Paroletti (director del diario *La Patria degli Italiani*), Daniel García Mansilla, entre otros; y en el área de «dibujo»: E. B. de Conciliis, Augusto Ballerini, E. Cortese, Francisco Mazzucchelli, A. Blanchi, Pio Blanchi, Gaetano Vannicola, Nazareno Orlandi, Joaquín Vaamonde, Ángel Della Valle, etc. Existieron, a su vez, vínculos con la inmigración española, sobre todo con quienes hacían la revista *El Cascabel*, con la cual compartían el taller de grabado de Emilio Coll.

al social, económico e industrial) porteño (y argentino). En ellos se historió y reseñó la actividad de una larguísima lista de artistas italianos (con lógicas diferencias de interés y espacio dedicado, como hace toda obra que de alguna manera establece un canon). El aporte de este tipo de textos panorámicos y conmemorativos, destinados a exposiciones nacionales e internacionales, es fundamental para la construcción de una memoria selectiva, muchas veces «recuperando» del olvido a algunos personajes. A estos textos podríamos sumar, aunque en esta oportunidad nos exceden, los diccionarios biográficos como el de Barozzi & Baldissini (1899) y el de Lacquaniti (1912; 1915).

Durante la experiencia de la publicación de *El Mundo del Arte*, y una vez desaparecida, estos intelectuales compartieron la redacción del diario *La Patria Italiana* (más tarde *La Patria degli Italiani*).[28] A partir del año 1898 emprenderían una nueva publicación de interés cultural y artístico, *La Revista Teatral de Buenos Aires* (más tarde *La Revista Artística y Teatral de Buenos Aires*), que se extendió por espacio de, al menos, once años. En ella jugaron un rol fundamental tanto Giacomo De Zerbi, como otro napolitano, Vincenzo di Napoli-Vita,[29] autor de las monografías sobre artistas teatrales italianos en Argentina de los mencionados volúmenes *Gli Italiani nella Repubblica Argentina*. En esta oportunidad el español fue el idioma de la publicación, lo que resulta en una diferencia fundamental respecto de *El Mundo del Arte* en cuanto al posicionamiento enunciativo.

La convergencia de artistas e intelectuales de origen italiano en estos espacios editoriales favoreció un posicionamiento grupal con ciertas estructuras de sentimiento comunes (Weber 2011). Se trataba principalmente de músicos (llegados muchos con las orquestas de ópera, que se dedicaron a la educación musical y fundaron conservatorios), plásticos (dedicados a varios rubros incluida la ilustración y el arte decorativo) y escritores/periodistas, que establecieron alianzas y complicidades con algunos personajes prominentes de la colectividad (profesionales, comerciantes, editores) y las principales instituciones italianas (la Cámara de Comercio, bancos, el Círculo Italiano) (Weber 2012b).

Desde esta posición defendieron la producción artística italiana, sobre todo la llevada a cabo por quienes habían optado por residir en Buenos Aires. Como lo resumió Napoli-Vita, se pretendía visibilizar la obra «(…) del Arte Italiano que vino

[28] Las amplias relaciones entre ambas publicaciones se explicitan en Weber (2011) y la importancia del diario en la vida de la colectividad italiana es abordada en Dore (1985).

[29] El propietario fue durante mucho tiempo Antonio Baldissini (uno de los editores del diccionario biográfico antes mencionado) y, hacia los últimos años, el propio di Napoli-Vita.

aquí a traer su aliento civilizador (…)» (1898).[30] Sería recién a fines de la década del noventa cuando el grupo conformó una asociación con el objetivo de llevar a cabo «(…) el hermanamiento de las artes en esta lejana tierra» (*LPI* 1899a),[31] la Asociación Artística Italiana.[32] En esa iniciativa jugó un papel importante la visita de Cesare Pascarella.

6. Cesare Pascarella en la Argentina

El poeta y pintor romano Cesare Pascarella emprendió en agosto de 1899 un viaje a Argentina y Uruguay para dar conferencias y algunas lecturas de su obra. Registró sus impresiones y experiencias en un diario ([1961]:161-314) que resulta para nosotros una fuente reveladora de los términos en los que los italianos pensaban su experiencia en América. Durante su tiempo en Buenos Aires se movió entre tertulias, celebraciones y la vida bohemia, relacionándose con muchas personalidades: del mundo periodístico, se trató con José Álvarez (que lo invitó a pasear por las provincias del litoral), Gustavo Paroletti, Giacomo De Zerbi, entre otros; entre los empresarios y profesionales con Luigi Luiggi (que lo llevó a recorrer el sur de la Provincia de Buenos Aires), Cesare Cipolletti, Giovanni Medici,[33] José Tarnassi, etc.; y con artistas, entre ellos, Víctor de Pol, Gaetano Vannicola y Antonio Vaccari.

Luego de haber pasado dos meses en Argentina se hizo cada vez más recurrente en sus charlas y preocupaciones el tema del «patriotismo de los italianos en América»: «(…) hay realmente patriotismo italiano en nuestros connacionales

[30] Cuando se indica el fragmento original en italiano la traducción es nuestra: «(…) *dell'Arte Italiana che qui venne a portare il suo soffio civilizzatore* (…)» (Napoli-Vita 1898).

[31] «(…) *l'affratellamento delle arti in questa lontana terra*» (LPI 1899a).

[32] El escultor Lattanzio Sala habría fundado el 7 de julio de 1896 una sociedad llamada «Masaniello», pero no tenemos información respecto de sus actividades (Barozzi & Baldissini 1898). *Masaniello* también era el título de una de las publicaciones que dirigió De Zerbi por la misma época (Petriella & Sosa Miatello 1976), pero que desafortunadamente aún no hemos podido encontrarla. En la historiografía italiana del siglo XIX se interpretó a Masaniello como un revolucionario republicano, una especie de mazziniano *avant la lettre* (lectura que se demostró equivocada); tal vez De Zerbi, manteniendo aquella lectura, sumado a la impronta regionalista napolitana, haya nombrado con ese espíritu su publicación.

[33] En el barco, Pascarella entabló buenas relaciones con el marqués Luigi Medici, primo de Giovanni, y, especialmente con su mano derecha Balduccio, quienes viajaban con pretensiones de realizar negocios de colonización junto con el príncipe Odescalchi, alentados por Ricciotti Garibaldi, hijo de Giuseppe (Pascarella [1961]: 187-88; *Caras y Caretas* 1899).

aquí? (...) por lo que pude observar, debo decir que no» ([1961]:257).[34] Las quejas de ciertos sectores ligados al empresariado italiano acerca de las condiciones de vida en Italia ([1961]:260) ponían, para Pascarella, a los inmigrantes peninsulares en una posición de debilidad, no sólo a las clases populares sino, y este era su principal temor, a «algunos hombres verdaderamente eminentes» ([1961]:273).[35] El resultado de esa debilidad era la explotación:

> (...) nosotros somos la tercera parte de la población! Con un poco de *carácter* este país sería nuestro! En cambio, de patrones que podríamos ser, somos esclavos! Desunión, permanentes maldiciones a nuestro país, falta de rectitud, facilidad para desechar todo lo que es italiano para imitar y acoger todo aquello que es local, acomodarse a cualquier humillación con tal de agarrar algún billete... A cada rato mis connacionales me hacen propuestas que me guardo de aceptar, porque son concesiones a la Deshonestidad, y como digo no, me ven como una bicho raro y me dicen: —Pero, amigo! dónde crees que estás? *Estamos en América!* (Pascarella [1961]:264).[36]

Algunos de los artistas con quienes conversaba compartían ese pensamiento. El pintor Gaetano Vannicola, a quien conocía del Instituto de Bellas Artes de Roma, le decía:

> (...) nosotros, aquí, somos los explotados, bajo todas las formas. El italiano viene aquí: su firme intención es hacer en dos o tres años un poco de dinero y retornar a Italia (...) y termina por quedarse aquí... y por convertirse en un instrumento en las manos de los hijos del país, un instrumento del cual los

[34] «(...) *c'è veramente patriottismo italiano in questi nostri connazionali che son qui?* (...) *per quel che ho potuto osservare io dovrei dire che no*» (Pascarella [1961]: 257).

[35] «(...) *alcuni uomini veramente eminenti*» (Pascarella [1961]:273).

[36] «(...) *noi siamo la terza parte della popolazione! Sol che nel nostro popolo vi fosse un po' di* carattere *questo paese sarebbe il nostro! Invece! Da padroni che noi potremmo essere siamo gli schiavi. Disunione, maldicenza continua del nostro paese, mancanza di rettitudine, facilità enorme a buttar via tutto ciò che è italiano per scimmiottare ed accogliere tutto quel che è del paese, acconciarsi a qualsivoglia umiliazione pur di acciuffare quelche biglietto di banca... Ad ogni piè sospinto mi sento fare dai miei connazionali delle proposte che mi guardo bene dall'accettare, perchè sono delle concessioni alla Disonestà, e come io dico no – mi veggo guardare come una bestia rara e mi sento dire: - Ma, amico!, dove ti credi di stare?* Siamo in America!» ([1961]: 264). Se mantiene la ortografía original.

> hijos del país extraen todo (Pascarella [1961]:272).[37]

En la apelación al «patriotismo» que hace Pascarella aparece conglomerado un conjunto de sentidos. Por un lado, el orgullo de la italianidad, tópico recurrente en la literatura y la crítica de la época, sobre todo hacia el fin de siglo con la efeméride del cuarto centenario de la epopeya de Colón; orgullo nacionalista que es manifestación de un sentido común que se encuentra en las nociones colonialistas italianas posteriores a la unificación.[38] Por otro lado, el señalamiento del materialismo amoral que ponía a los inmigrantes en condición servil frente a la clase dirigente argentina.

Viendo el comportamiento de la dirigencia italiana en celebraciones de la colectividad, Pascarella se preguntaba retóricamente: «¿(…) es este el patriotismo fecundo que da fuerza y valor a una colonia?» ([1961]:265).[39] Lo que entendía como necesario para resistir era la unión, y fundamentalmente entre los artistas. Por ello, en un agasajo organizado en la *trattoria* Colonia italiana por un grupo de pintores, escultores y dibujantes (entre ellos Vannicola, Romolo Del Gobbo —también excompañero del Instituto de Bellas Artes de Roma—, Luigi Paolillo, Vaccari, Francesco Parisi, Tommasi, Nazareno Orlandi, etc.) comenzaron a eclosionar estas preocupaciones:

> En el almuerzo había artistas que no se conocían entre ellos![40] Me dijeron que era la primera vez que los artistas italianos se reunían en una celebración! Se hablaba de fundar una asociación artística aquí... y parecía que ya estuviese fundada… *Mah!* Estoy seguro que mañana no se hablará más. Yo hablé incitándolos a reunirse, intenté demostrarles las ventajas que habrían podido extraer de estar unidos y todos los daños que rodean al principio egoísta de vivir en soledad... Y todos aplaudieron. Pero se reunirán en un círculo? Eh! Parecían, repito, entusiasmados con mis palabras, que el círculo estuviese ya fundado… pero mañana estoy seguro que todos regresarán a vivir como han vivido siempre. Pero cuáles son las razones que

[37] «(…) *noi qui siamo proprio gli sfruttati sotto tutte le forme. L'italiano vien qui: il suo fermo pensiero è di far in due o tre anni un po' di soldi e di ritornarsene in Italia* (…) *e si finisce per restar qui… e per diventare un istrumento nelle mani dei figli del paese, un istrumento dal quale i figli del paese traggon tutto*» ([1961]: 272).

[38] Del mismo modo, hay un sesgo anti-hispánico y anti-francés, y el posicionamiento de Pascarella se revela, también, fuertemente anticlerical.

[39] «(…) *è codesto il patriottismo fecondo e che dà forza e valore ad un colonia?*» ([1961]: 265).

[40] En realidad, como hemos dicho, muchos sí se conocían y habían producido juntos nucleados en diversas iniciativas hemerográficas y editoriales.

> obligan a tantos buenos artistas a vivir así? Muchas, muchas; y una más horrible que la otra, y primera entre todas, la falta de patriotismo (Pascarella [1961]:269).[41]

En aquel clima, y a pesar de la cautela de Pascarella, el grupo de artistas fundaría la Asociación Artística.

7. La Asociación Artística italiana

Pascarella no estuvo presente el lunes 27 de noviembre de 1899 cuando los artistas finalmente decidieron la fundación, pero registró el momento en que se encontró con Parisi «*tutto pieno di ardore per la fondazione del nuovo Circolo... Vedremo*!» ([1961]:279). El siguiente paso fue la publicación de una convocatoria abierta a quien deseara participar en un primer encuentro para elaborar el estatuto que le diera forma. Este es un dato importante pues implica que se originó como una institución abierta dentro de la colectividad, aunque con un programa más o menos orientado y acordado en aquellas reuniones previas; en una mínima expresión apareció en la circular firmada por Decoroso Bonifanti en el diario *La Patria degli Italiani*:

> Los creadores del proyecto de fundar una sociedad de artistas italianos, pintores, escultores y arquitectos, nos solicitan la publicación de la siguiente circular dirigida a todos aquellos compatriotas que se dedican al arte (...). / «En el nombre del Arte Italiano exhortamos a su voluntad a no faltar a la reunión que tendrá lugar en la tarde del jueves 30 del corriente, con el objetivo de fundar una "Familia Artística" (...) cuyo fin es el hermanamiento de las artes en esta lejana tierra» (*LPI* 1899a).[42]

---

[41] «*Nel pranzo c'erano degli artisti che, invecchiati qui, pure non si conscevano fra loro! Mi dissero che era quella la prima volta che gli artisti italiani si radunavano insieme a banchetto! Si parlava di fondare una associazione artistica qui... e pareva che giá fosse fondata... Mah! son certo che domani non se ne parlerá piú. Io parlai incitandoli a riunirsi in un fascio, cercai di dimostrar loro tutti i vantaggi che avrebbero potuto trarre dall'essere uniti e tutti i danni che sovrastano a loro dall'egoistico principio di vivere nella solitudine... E tutti ad applaudire. Ma si raduneranno in un circolo? Eh! pareva, ripeto, entusiasmati dalle mie parole che il circolo si fosse giá fondato... ma domani son certo che tutti torneranno a vivere come han vissuto sempre. Ma quali sono le ragione che costringono tanti buoni artisti a viver cosí? Molte, molte; e una piú orribile dell'altra, e prima fra tutte la mancanza di patriottismo*» ([1961]: 269).

[42] «*Gli iniziatori del progetto di fondare una societá italiana di artisti, pittori, scultori ed architetti, ci pregano pubblicare la seguente circolare diretta a tutti quei connazionali che si dedicano all'arte*

Esta primera circular esperaba reunir a todos los artistas italianos en la ciudad. Sin embargo, el resultado de aquella reunión fundacional desvió el proyecto de las pretensiones originarias de Pascarella: «*La famiglia artistica italiana*, *non sarà piú italiana... ma italo-argentina*!» ([1961]:295). Como se verá, existía una vocación de apertura más allá de los confines de la colectividad;[43] y esto producía algunas contradicciones. La comunidad italiana (expresada en *La Patria degli Italiani*) la llamaba «*Associazione Artistica*»; la prensa en español la llamaba Asociación o Sociedad Artística Italiana. La tensión sobre el nombre era sintomática; es una condensación sígnica interesante del problema porque muestra cómo la cultura local (o cierto sector representado en medios influyentes como *La Nación*) marcaba la otredad de la asociación y sus miembros, cerrando la pretendida apertura de la institución, esa vocación ecuménica que quizá pertenecía más a la letra del estatuto que a una diversidad de hecho. Del mismo modo, la lengua (si bien no había una opción manifiesta o expresa, hasta donde sabemos, por el italiano) aparecía como una gran frontera, en alguna medida, autoimpuesta.

Algunos días después de publicada la circular, congregados en los altos de la cervecería *Chalet*, se aprobó el estatuto y una primera comisión directiva interina (*LPI* 1899b).[44] Poco después organizaron el alquiler de un local,[45] fiestas,

---

(...). / *"In nome dell'arte Italiana esortiamo la S. V. a non mancare alla riunione che avrá luogo la sera di Giovedì 30 corr., allo scopo di fondare una "Famiglia Artistica"*, (...) *cui allo fine é l'affratellamento delle arti in questa lontana terra*» (LPI 1899a).

[43] Un ejemplo puede verse en los apellidos de las familias asistentes a los conciertos y bailes organizados por la asociación, entre lo que se encontraban italianos y no italianos (estos últimos en mucha menor proporción): Rodríguez, Vaccari, Evaristo Gismondi, Gismondi-Tornelli, Heraspary, Galante, Landois, Giran, Antonini, Marenco, Di Napoli-Vita, Franscini, Posse, Brodsky, Lopresti, Suffern-Arzac, Eduardo Gismondi, Irivarne, Melville, Coppini, Bonifanti (*LPI* 1901c). Probablemente esta participación de familias allende la colectividad italiana se relacione con vínculos establecidos entre los conservatorios asociados a la inmigración, como el Instituto Musical Santa Cecilia, y los alumnos y sus familias, ya que muchas veces eran los alumnos quienes tomaban parte en los conciertos.

[44] Aquel consejo provisorio se eligió el 10 de diciembre de 1899. En una reunión posterior, de enero de 1900, Vincenzo di Napoli-Vita realizó una breve historia de la joven institución y propuso una serie de modificaciones al estatuto que fueron aprobadas con pequeñas correcciones (*LPI* 1900b). Desconocemos de qué se trataban.

[45] La primera sede se encontraba en Lavalle 614, rápidamente resultó pequeña y se cambió por un local más amplio en Avenida de Mayo 1115, donde se proyectó una exposición de arte permanente y una escuela de dibujo, pintura y escultura (*LPI* 1900f). Desconocemos si este proyecto se materializó. En el año 1901 la asociación se mudó nuevamente a Cangallo 584 (*LPI* 1901a).

Figura 1. Portada de *Alba*, Buenos Aires: Cia. Gral. de Fósforos, 1900. (Tomada de *Caras y Caretas* 1900)

exposiciones, conciertos, reuniones sociales; la publicación de un volumen único titulado *Alba* (*cfr*. figura 1) impreso por la Compañía General de Fósforos,[46] con textos, imágenes y música de los socios (*LPI* 1899c; 1900a; *Caras y Caretas* 1900); y el nombramiento de Cesare Pascarella como socio honorífico (*LPI* 1900a).

El consejo directivo definitivo, votado por mayoría el 11 de febrero de 1900, quedó conformado por el arquitecto y militar Ing. Carlo Morra (presidente), el escultor Romolo del Gobbo (tesorero), el crítico, dramaturgo y director de publicaciones periódicas V. di Napoli-Vita (secretario), los plásticos[47] Francesco P. Parisi (vicepresidente), Reinaldo Giudici, Antonio Vaccari y Decoroso Bonifanti, el

periodista Carlos Gutiérrez y Matteo Casella (vocales); y como suplentes: el músico y compositor Edoardo Aromatari, el pintor Nazareno Orlandi, Giuseppe Foradori, el periodista y escritor Joaquín de Vedia, y los plásticos Arturo Eusevi, Gaetano Vannicola y Luciano Bianchi (*LPI* 1900b; c; d; e).[48] Se destaca de esta

[46] El gerente y el director artístico de la Compañía General de Fósforos eran Pietro y Antonio Vaccari respectivamente.

[47] Bajo esta denominación se engloba a pintores, decoradores e ilustradores indistintamente.

[48] Se votó en enero de 1900 otra comisión directiva: Romolo del Gobbo, Vincenzo di Napoli-Vita, Giuseppe Quaranta, Pietro Vaccari, Francisco Pablo Parisi, Decoroso Bonifanti, Luigi Paolillo, Antonio Vaccari, Giuseppe Tarnassi, Gennaro D'Andrea, Nazareno Orlandi; suplentes Eliseo Fausto

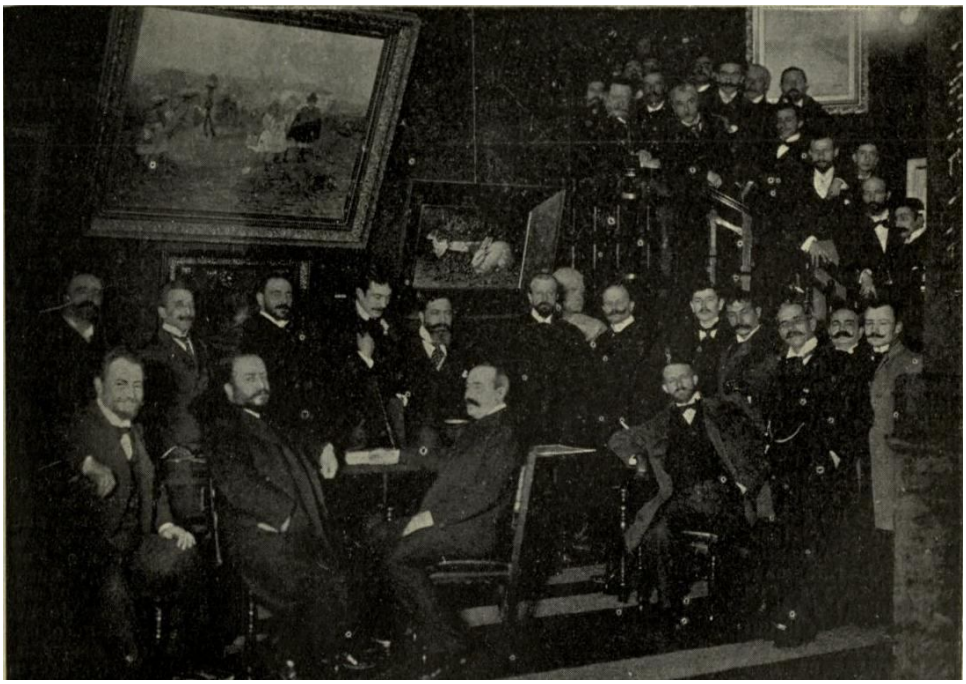

Figura 2. Reunión en el local de la Asociación con el embajador de Italia, el marqués de Malaspina (Fotografía *Caras y Caretas* 1900)

comisión la presencia de nombres no italianos, como los argentinos Gutiérrez y de Vedia y el español Eusevi, esta era una diferencia fundamental con otros círculos y asociaciones.

En septiembre de 1900 se votó una nueva, que mantenía la impronta de estar presidida por un personaje prominente de la colectividad: Comm. Giovanni Medici (presidente), Dr. Riccardo del Campo (vicepresidente), Decoroso Bonifanti (secretario), el pintor Giuseppe Quaranta (tesorero) y como consejeros: Romolo de Gobbo, Nazareno Orlandi, los músicos Luigi Forino y Gennaro D'Andrea, el arquitecto Simón Barris, el escultor Torquato Tasso, Antonio Vaccari y el comerciante Vittorio Negrotto (*LPI* 1900g). Entre ellos, además de artistas y críticos, había profesionales prestigiosos y miembros y directivos del *Circolo Italiano*.

Coppini, Giacomo De Zerbi, Maleo Casella, Antonio delle Vedove, Giuseppe Foradori, Reinaldo Giudici y Gaetano Troiani. Pero rápidamente se cuestionó su legitimidad pues no había en ella, ni entre los socios que votaron, exponentes de fuera de la colectividad italiana. Por ello, se decidió que se volviera a hacer cargo la comisión provisoria hasta la realización de una nueva elección (*LPI* 1900c).

La Asociación fue sede (*cfr*. figura 2) de conciertos mensuales, muchos de los cuales eran organizados por el Instituto Musical Santa Cecilia, que tenía en su plantel docente a socios como Luigi Forino, Evaristo Gismondi, Amilcare Zanella, Ercole Galvani, León Fontova, Gennaro D'Andrea y Gaetano Troiani (*LPI* 1901a; *La Prensa* 1901a).[49] También organizaron conferencias sobre diversos temas (*LPI* 1901c), por ejemplo, una dedicada al pintor napolitano Domenico Morelli en ocasión de su reciente fallecimiento (*LPI* 1901c).

Entre aquellas actividades sobresalió una exposición de pintura y escultura. Nos detenemos en su estudio para ilustrar el tipo de función que cumplía la asociación para los intereses de los artistas italianos y cómo la crítica valoraba su producción.

8. Polémicas en torno a la *Exposición preliminar*

La Asociación tuvo la iniciativa de realizar una *Exposición preliminar* de pintura y escultura de artistas italianos. Se inauguró el 15 de septiembre de 1901 en el salón Witcomb de calle Florida. La muestra no se hizo en cualquier momento sino que fue contemporánea a otra exclusiva de artistas argentinos en el salón Freitas y Castillo (a metros de la anterior);[50] y poco después de una española y otra francesa (*El País* 1901). Para la Asociación era un modo de afirmar la presencia italiana: «(…) serán cuadros dignos de la gloriosa tradición de nuestro arte» (*LPI* 1901d).[51]

[49] Luigi Forino, director del Instituto Santa Cecilia; Evaristo Gismondi, secretario; Amilcare Zanella, profesor de piano; Ercole Galvani, profesor de violín.

[50] Sobre esta muestra *La Patria degli Italiani* destacaba que la «(…) *prima esposizione dei pittori argentini*, *esposizione di proporzioni modeste*, *se si vuole*, *ma di merito indiscutibile*, *e che rappresenta sopratutto una promessa di altri futuri e brillanti tornei*, *promessa della quale tutti gli amanti dell'arte vera attendono*, *ansiosi*, *il compimento*» (*LPI* 1901e). Roberto Payró analizó, en su crítica de la exposición del salón Freitas y Castillo, la producción de cada uno de los artistas argentinos. El cierre del artículo recuerda la ansiedad que había en Buenos Aires por conocer los frutos artísticos de los becarios una vez reinstalados en el ámbito local. Con ironía decía: «Merecen sin restricciones el título de artistas, cuando en medio de este ambiente apático, trabajan con tanta conciencia y tanto entusiasmo como si el pueblo estuviese pendiente de sus obras» (Payró 1901). *La Prensa* insistió sobre este punto: «Al visitar la exposición de artistas argentinos (…) creímos encontrar mayor número de obras que reflejasen el estado intelectual de los pintores nacionales, teniendo en cuenta el lapso de tiempo trascurrido sin dar señales de vida (…)» (*La Prensa* 1901b).

[51] «(…) *saranno dei quadri degni delle gloriose tradizioni dell'arte nostra* (…)» (*LPI* 1901d).

Participaron en la muestra Antonio Delle Vedove, Francesco P. Parisi, Decoroso Bonifanti, Antonio Alice, Umberto Somadossi, Nazareno Orlandi, Carlos Barberis, Giuseppe Arduino, Giuseppe Forcignano, Tomassi, Fausto Eliseo Coppini, Felipe Galante, Pietro Valle, Giuseppe Quaranta, Villar (español en «acto de solidaridad con los colegas italianos»), Jacques Brodsky, Achile De Clemente y otros. Entre las obras había esculturas y pinturas que conformaban un conjunto dispar, encontrándose bocetos, obras pequeñas y estudios, junto a piezas importantes de mayor aliento.

Quien más se ocupó en el diario *La Patria degli Italiani* de esta muestra firmó con el seudónimo Almanzor.[52] El crítico formuló una lectura del estado del arte en Buenos Aires muy negativa, tocando los consabidos argumentos anti-mercantilistas de la época:

> Esta *Exposición preliminar* (...) llega en buena hora. Porque me parece, y lo digo con toda franqueza, que en el último decenio, por muchas razones, si aumentó el número de nuestros artistas en esta capital, el arte italiano aquí no ha conseguido gran cosa. / A mi juicio, la Argentina es un país poco propicio para dar desarrollo, incremento, al verdadero arte, cualquiera sea su propósito y la forma que revista. Aquí, con las debidas excepciones, en los momentos de prosperidad y prodigalidad, el arte, el gusto artístico fue una voluntad deseada, impuesta, por la moda; (...) en este país muchos fingen y creen tener gusto. En resumen, (...) aquí la función del arte tiene muchos puntos de contacto con la función industrial (Almanzor [seud.] 1901a).[53]

[52] Almanzor fue uno de aquellos seudónimos recurrentes en el periodismo del cambio de siglo. Podemos formular algunas conjeturas sobre el porqué de la opción de un crítico italiano, cuya verdadera identidad aún permanece desconocida para nosotros, por firmar con el nombre de un caudillo moro del siglo X. En primer lugar, puede estar relacionado a la lectura de la obra de teatro de Heinrich Heine titulada *Almansor* (1823) que tematiza la ortodoxia dogmática de la Inquisición que ordenó la quema del Corán durante la Reconquista. Al mismo tiempo, la sensibilidad anticatólica que se lee en sus críticas se identifica con el «azote de la cristiandad» como fue llamado aquel caudillo árabe. Finalmente, la referencia a un personaje de la historia española puede entenderse como una afirmación de una identidad multicultural (al menos discursiva, pues desconocemos sus datos biográficos).

[53] «*Questa Esposizione preliminare* (...) *viene a buona ora. Perchè a me pare, e lo dico con tutta franchezza, che in quest'ultimo decennio, per tante ragioni, se si é aumentato il numero degli artisti nostri in questa capitale, l'arte italiana, da questo lato, non ha guadagnato gran cosa. / A mio giudizio, l'Argentina è un paese poco propizio a dare sviluppo, incremento all'arte vera, qualunque sia il suo scopo e qualsiasi forma rivesta. Qui, fatte le debite eccezioni, nei momenti di prodigalità e prosperità, l'arte, il gusto artistico è stato una opportunità voluta, imposta dalla moda;* (...) *in questo*

Quizá el punto neurálgico de su diagnóstico era la contradicción que hallaba entre la pretensión de modernización del país y la búsqueda de una expresión artística acorde y propia:

> Hoy, este pueblo apenas ayer convertido en nación, preocupado por la intermitencia de la crisis, manifestación de las luchas políticas internas, recién hoy, en la Capital Federal comienza a tomar aires de cierta modernidad, inadvertidamente importada de Europa. Y esta modernidad, lo digo sin malicia, aquí se reduce a simple representación, esto es, pura teatralidad, porque reproduce, más o menos bien, lo que se ha aprendido preferentemente en París u otro lugar (Almanzor [seud.] 1901a).[54]

Se lee también una actitud crítica tanto de la obra de los artistas inmigrantes como de la de los nativos, sobre todo, del programa estético de estos últimos:

> (...) nuestros artistas aquí encuentran nombre y más que nombre, es útil decirlo, fortuna (...); pero en la ejecución del arte civil,[55] más que los extranjeros, obstaculizan el camino a los nuestros los así llamados artistas argentinos, quienes bajo el pretexto del arte nacional, esta quimera irrealizable, vienen a imponer y a ayudar al advenimiento del arte francés (Almanzor [seud.] 1901a).[56]

Había, a su vez, cierta contrariedad en este crítico, pues desde su sensibilidad anticatólica veía que la Iglesia era quien realizaba los principales encargos para los artistas italianos. Al parecer, los estrechos límites del campo, a pesar de la creciente capacidad de acceso a consumos artísticos que había entre el público

---

paese moltissimi fingono e credono di avere gusto. Insomma, indagando bene, qui la funzione dell'arte ha molti punti di contatto con la funzione industriale» (Almanzor [seud.] 1901a).

[54] «*Ora questo popolo sorto appena ieri a nazione, travagliato dall'intermittenza della crisi, manifestazione sicura delle interne lotte politiche, appena oggi nella Capitale federale, principia a prendere le arie di una certa modernità, inavvertitamente importata dall'Europa. E questa modernità, lo dico senza malizia, qui riducesi a semplice rappresentazione, cioè e pura teatralità, perche riproduce, più o meno bene, ciò che si è appreso preferentemente a Parigi od altrove*» (Almanzor [seud.] 1901a).El pasaje se refiere en parte a las tendencias traídas por los becarios formados en París. La sinécdoque igualaba París a Europa, y de alguna manera excluía a Italia.

[55] Se refiere al «arte civil» en oposición a los encargos de la Iglesia católica.

[56] «(...) *i nostri artisti qui trovano nome e più che nome, è utile dirlo, fortuna –e perciò è anche un bene; ma nella esplicazione dell'arte civile, più che gli stranieri, ostacolano il cammino ai nostri, i cosi detti artisti argentini, i qualli, sotto il pretesto dell'arte nazionale, questa chimera irrealizzabile, vengono ad imporre e ad aiutare l'avvento dell'arte francese*» (Almanzor [seud.] 1901a).

porteño, propiciaban el enfrentamiento, que en definitiva se sustentaba sobre la hipérbole del signo de la nacionalidad que caracterizó a la época.[57] Para Almanzor la muestra del «clan» de pintores argentinos era «(…) una tácita protesta contra aquella organizada por los italianos (…)» (Almanzor [seud.] 1901c). Exhortaba entonces:

> (…) es necesario que los artistas italianos entiendan la indirecta y se organicen y tomen las medidas para afirmar nuestro arte, que tiene el derecho frente al de otros países, porque Italia sin duda, en esta tierra, está desalojando a los adversarios de las posiciones conquistadas, y el arte no debe ser el único en permanecer vencido (Almanzor [seud.] 1901a).[58]

Almanzor pretendía correrse de cualquier acusación de chauvinismo: «Aquellos que están espiando con su telescopio la aparición del *chauvinismo*, del *nacionalismo*, quizás el *regionalismo*, pueden guardar el aparato en su funda». Y comenzó la polémica: «El observador nota en esta *Exposición* la falta de cuadros. (…) Pero (…) seguramente no faltan trabajos de pulso, como quiere *La Nación*» (Almanzor [seud.] 1901b).[59] La crítica de *La Nación* de la muestra italiana decía:

> El esfuerzo hecho por los pintores italianos (…) es encomiable, pues comprende 142 obras, entre las que si bien hay estudios ligeros, impresiones rápidas y cuadros deficientes, en todas ellas se encuentra algún mérito, no faltando las obras serias que, lejos de revelar el espíritu de comercio, revelan el propósito de hacer arte (*La Nación* 1901).

La de *El País* (1901) coincidía en las expresiones generales, pero lo que despertó la susceptibilidad de Almanzor fueron las impresiones sobre los artistas, de quienes, con algunas excepciones, se señalaba la presentación de trabajos no del

[57] Sin sugerir que no haya habido diferencias, muchas de las elecciones estéticas se sostenían sobre tradiciones comunes. Basta considerar aquellos pintores argentinos, muchos de los cuales eran inmigrantes de segunda generación, que escogieron las academias italianas en su formación.

[58] «(…) è necessario che gli artisti italiani capiscano l'antifona e si organizzino e prendano le loro misure per affermare l'arte nostra, che ne ha il diritto, di fronte a quella degli altri paesi, perchè l'Italia sicuramente, su questa terra, sta sloggiando gli avversarli dalle posizioni che avevano conquistate, e l'arte non deve essere l'unica a rimanere vinta» (Almanzor [seud.] 1901a).

[59] «*Quindi coloro i quali stanno spiando col cannocchiale l'apparire dello chauvinisme*, *del nazionalismo*, *magari del campanilismo*, *possono rimettere lo strumento nel fodero*» / «*L'osservatore nota in questa Esposizione la mancanza del quadro.* (…) *Ma* (…) *non mancano securamente lavori di polso*, *come vuole la* Nación» (Almanzor [seud.] 1901b).

todo logrados. Esto también fue destacado por el crítico de *La Patria degli Italiani*, pero entendía que los juicios similares de sus colegas eran ataques y dijo que eran «prueba irrefutable (…) del *chauvinismo* que es el microbio de aquella enfermedad que Spencer llama el prejuicio del patriotismo» (Almanzor [seud.] 1901c);[60] pues los mismos defectos se encontraban en los artistas argentinos que fueron tratados más benévolamente. «Patriotismo» es un término contradictorio en estas críticas, definitivamente, no tenía el mismo sentido para Almanzor que para Pascarella; mientras que para el último el patriotismo protegería el trabajo de los italianos, para el primero le cerraría puertas. Sin embargo, coincidían en la situación de desventaja que tenían los artistas italianos, frente a «(…) esta especie de proteccionismo artístico (…)»

> (…) que se erige como una muralla china para proteger el trabajo de los Schiaffino y compañía, y que no tiene nada que envidiar a las leyes monetarias de Pellegrini y a las tarifas aduaneras que se elevan como inexpugnables fortificaciones alrededor de la ya famosa industria nacional- debería aconsejarse la moderación del silencio, que es preferible a ciertos críticos pagos que deprimen, en lugar de alentar (…) a los artistas argentinos que viven de renta, [para quienes] han llovido elogios a viejos trabajos esfumados, a ciertas pinturas que parecen fotografías iluminadas y a algunas acuarelas de dudoso color –hago excepción solo por Rodríguez Etchart– y a los artistas italianos sólo se dignan a arrojar una alabanza que es un sarcasmo, como a un perro se lanza lastimosamente un hueso ya roído por otro perro (Almanzor [seud.] 1901c).[61]

En definitiva, para Almanzor la muestra constituyó un triunfo, tanto pecuniario, como por haberse probado la necesidad de hacer exposiciones regulares

---

[60] «*prova irrefragabile* (…) *di quello chauvinisme che è il microbo di quella malattia che Spencer chiama il pregiudizio del patriottismo*» (Almanzor [seud.] 1901c).

[61] «*Di fatti, questa specie di protezionismo artistico –che si eleva come muraglia cinese per proteggere l'opera degli Schiaffino e compagnia, e che non ha niente da invidiare alle leggi monetarie di Pellegrini e alle tarigge doganali che si adergono quali fortificazioni inespugnabili attorno alla ormai famosa industria nazionale –dovrebbe consigliare la moderazione del silenzio, che è preferibile a certi forfaits critici che deprimono, invece di incoraggiare* (…) *agli artisti argentini che vivono di rendita, sono piovute tutte le lodi per annosi lavori a sfumino, per certe pitture che sembrano fotografie illuminate, e per alcuni acquarelli di dubbio colore –fo eccezione solo per Rodríguez Etchart- ed agli artisti italiani appena si degnano di gettare loro una lode che è un sarcasmo, come ad un cane si gitta pietosamente un osso già spolpato da un altro cane*» (Almanzor [seud.] 1901c). No casualmente se destaca a Rodríguez Etchart que se había formado durante un tiempo en Italia antes de pasar a París.

auspiciadas por la Asociación Artística (Almanzor [seud.] 1901d). Podríamos resumir el posicionamiento del crítico como una invectiva hacia Schiaffino y su grupo, que incluía algunos críticos. Se extendía también a un público que inclinaba su gusto a las modas traídas por los becarios de París, dificultando el acceso de los artistas italianos a los encargos «civiles»; paradójicamente resultaba distinta la situación respecto al «arte religioso» (basta recordar el trabajo de Parisi, Orlandi, Vannicola, de Pol, etc.) que, según el crítico, entendía la necesidad de cierta renovación:

> Ahora, los hechos lo prueban, la función artística se viene determinando y acentuando por obra católica, porque son las iglesias que sienten la necesidad de renovarse, eliminando de sus paredes todos aquellos garabatos que pueden ser cuan celestiales y religiosos se quiera, pero que no tienen nada de humano (Almanzor [seud.] 1901a).[62]

Además, subyacía en su discurso una mirada colonialista de la cultura y el arte italiano («que tiene el derecho frente al de otros países») que debía «afirmarse» y «alejar a los adversarios de las posiciones conquistadas». Por ello, entendía que el arte argentino, «quimera irrealizable», no debía alejarse de las fuerzas culturales que son el motor de la modernidad, y trasladaba la disputa (que es en definitiva la disputa por los modelos, por el principio de verosimilitud) al viejo continente, estableciendo que el diálogo es entre el arte francés (y sus emisarios locales –«Schiaffino y compañía») y el italiano.

9. Algunas reflexiones

El surgimiento de la Asociación y el caso ilustrativo de la *Exposición preliminar* dan cuenta de la pretensión de los artistas italianos (músicos, pintores, escultores, escritores/periodistas) de constituirse en una alternativa en la disputa del espacio artístico. Para esto, se unieron entre sí y se aliaron con sectores influyentes de la colectividad (a quienes los unían lazos ideológicos y de clase). Mucho tuvieron que ver en esta formación artística los intermediarios culturales, editores de publicaciones periódicas y críticos, dándole visibilidad, coherencia y muchas veces un sustento ideológico al grupo. Este estudio contrasta

[62] «*Ora, i fatti lo provano, la funzione artistica si viene determinando e accentuando per opera cattolica, perchè sono le chiese che sentono il bisogno di rinnovarsi, cancellando dalle loro pareti tutti quegli sgorbi che possono essere celesti e religiosi quanto si vuole, ma che non hanno nulla di umano*» (Almanzor [seud.] 1901a).

positivamente la hipótesis de que la comunidad italiana halló fuerza en la unión basada en instituciones e interrelaciones personales. Por otro lado, ese sistema de relaciones ubicó a los intelectuales (generalmente se trató de intelectuales medios con una formación orgánica respecto a la dirigencia de la colectividad) como mediadores y traductores culturales (*v.* Weber 2011). Siguiendo a Grazia Dore, podemos entender que la tarea no era fácil, ya que la intraducibilidad de ciertas experiencias es el signo del fracaso de la colonización, «cuando por colonización se entienda no sólo la población de un territorio, sino también la posibilidad de traducir en un nuevo lenguaje la cultura propia» (1985:140).

Ahora bien, el posicionamiento (dinámico) de este grupo cultural excedía el problema del «proteccionismo artístico», para utilizar la expresión de Almanzor. Más bien, implicaba tanto un particular ordenamiento del espacio de experiencias, esto es, una mirada distinta sobre el pasado (*v.* Weber 2012c); como un horizonte de expectativas delineado en un programa estético diferenciado. Todo esto matizado y contrastado, diacrónicamente, por una experiencia de inmigración cambiante en la Argentina; y, sincrónicamente, por las heterodoxias al interior del grupo. En su actividad estaba presente el énfasis en la construcción plural del espacio cultural porteño, tanto, por ejemplo, en la conformación de las comisiones directivas de la Asociación Artística, integradas por miembros de diversas nacionalidades; como en los mencionados volúmenes *Gli italiani nella Repubblica Argentina*, que destacaban las fundamentales contribuciones del arte y la civilización italianas al crecimiento económico y cultural de este país. Al mismo tiempo, se propugnaba una especial forma de sincretismo ítalo-americano de características bien diferenciadas del llevado a cabo por el nacionalismo, de cuño hispano-americano: «La familia artística ítalo-argentina», como lo expresó Pascarella. Esta tensión entre pluralismo y sincretismo en los proyectos vinculados al grupo cultural se evidencia, por ejemplo, en que el programa de congruencia ideológico-estética propuesto en la revista *El Mundo del Arte* a comienzo de la década de 1890 se tornó luego, hacia los últimos años del siglo, contradictorio con ciertos intereses de los artistas, que se sentían desplazados de algunos espacios cooptados, por caso, por los artistas del Ateneo (Weber 2012a y d).

Sin embargo, estas tendencias se subsumirían a un proceso mayor de etnogénesis, de creación de un nuevo modo de ser italiano y argentino/americano (Mancuso 2010), sostenido también en una dimensión estética. De alguna forma, esto se vincula con las lecturas sobre la prensa italiana en Buenos Aires que expusimos. La publicística, como expresión intelectual del

grupo inmigrante, ayudó a dar cohesión y coherencia a la colectividad, pero tarde o temprano, en el diálogo con el nacionalismo y las lecturas asimilacionistas, responde y asume algo de aquella otra posición (*cf.* Cibotti 2009). Este proceso amplio y dialógico fue tenso y conflictivo, como se vio, restringido solo al aspecto discursivo, en el caso analizado.

En resumen, no basta para describir el posicionamiento ético-estético de esta formación cultural señalarlo sin más como alternativo en la disputa por el espacio artístico-cultural. Insistimos en que sus intelectuales, orgánicos a la burguesía, tenían cierta sensibilidad nacionalista y colonialista que en su expresión más moderada aparecía como un «italianismo» pluralista pero que en el fondo se habría sustentado sobre un pretendido derecho: «(...) *l'arte nostra*, *che ne ha il diritto*, *di fronte a quella degli altri paesi* (...)» (Almanzor [seud.] 1901a). De esta forma, procuramos ilustrar la complejidad del análisis de cualquier formación cultural pues, como advierte Williams (1977; 1980), resiste la reducción a una función hegemónica generalizada, ya sea alternativa o dominante.

Falta explicitar que, hasta ahora, esta formación no había sido estudiada como tal. Entendemos que no es posible delinearla si se atiende a campos más o menos fijos, sino que es necesario abordarla desde intereses amplios y preguntarse por los fenómenos propios de la interacción cultural de los inmigrantes italianos en Buenos Aires, por todas las manifestaciones estéticas y por la publicística en general. En el estado actual de nuestra investigación, hacemos hincapié en la crítica (incluyendo la actividad editorial en general) y los críticos. El estudio de la producción artística, fragmentariamente abordada aún, entendemos será siempre incompleto si no se la aborda como propuesta estética ampliada, que toma parte de sus sentidos en una posición ética de conjunto, en el contexto de una formación cultural determinada.

REFERENCIAS

ALTAMIRANO Carlos y Beatriz SARLO
1980 «La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos», *Hispamérica*, IX, 25-26:33-59.

ARMUS Diego
1985 «Mirando a los italianos. Algunas imágenes esbozadas por la élite en tiempos de la inmigración masiva», en DEVOTO Fernando y ROSOLI Gianfausto (comps.), 1985:95-104.

BAILY Samuel L.
1982 «Las sociedades de ayuda mutua y el desarrollo de una comunidad italiana en Buenos Aires, 1858-1918», *Desarrollo Económico*, 21, 84 (enero-marzo):485-514.

BERTONI Lilia Ana
2001 *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas*, Buenos Aires, México: FCE.

CIBOTTI Ema
2009 «¿Una colonia italiana en Buenos Aires?», en MARONESE Leticia (ed.), *Temas de patrimonio cultural Nº 25: Buenos Aires italiana*, Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, pp. 45-50.

DEVOTO Fernando
2002 *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna: una historia*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1ra. reimp. rev. y corr., 2005.
2003 *Historia de la inmigración en la Argentina*, Buenos Aires: Sudamericana, 2009_3.
2006 *Historia de los italianos en la Argentina*, Buenos Aires: Biblos, 2008_2.

DEVOTO Fernando y ROSOLI Gianfausto (comps.)
1985 *La inmigración italiana en la Argentina*, Buenos Aires: Biblos.

DI TELLA Torcuato
1983 «Argentina ¿Una Australia italiana?», *Crítica & Utopía*, 10/11:171-99; (también en línea, citado 12 de diciembre de 2013), disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/critica/nro10-11/DITELLA.pdf>

DORE Grazia
1985 «Un periódico italiano en Buenos Aires (1911-1913)», en DEVOTO Fernando y ROSOLI Gianfausto (comps.), 1985:127-140.

ECO Umberto
1994 *Sei Passeggiate nei Boschi Narrativi*, Milán: Bompiani; (tr. esp.: *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona: Lumen, 1996).

GERMANI Gino
1962 «La inmigración masiva y su papel en la modernización del país», en *Política y sociedad en una época de transición. De la sociedad tradicional a la sociedad de masas*, Buenos Aires: Paidós, pp. 179-216.

HALPERÍN DONGHI Tulio
1976 «¿Para qué la inmigración? Ideología y política inmigratoria en la Argentina (1810-1914)», *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas hispanoamericanas*, Buenos Aires: Sudamericana, 1987:191-238.

LAMBERTI Mariapia
1996 «Dos visiones del Descubrimiento y la Conquista: Giuseppe Parini (1729-1799) y Cesare Pascarella (1858-1940)», *Anuario de Letras Modernas (FFyL-UNAM)*, 7:11-23.

MANCUSO Hugo R.

2007 «Genealogía y deconstrucción del relato social moderno», en MANCUSO Hugo (comp.), *Ars poetica*, *ars política. Arte*, *política y crítica cultural (Argentina*, *1920-1980)*, Buenos Aires: Miño Dávila, pp. 23-45.

2010 «Nacionalismo, multiculturalismo y etnogénesis (las corrientes migratorias italianas en los siglos XIX y XX, el caso argentino comparado)», *AdVersuS* [en línea] VII, 18:6-48 (citado 12 de diciembre de 2013), disponible en: <www.adversus.org/indice/nro-18/articulos/02VII-18.pdf>

2011 «Diferendo textual entre anarquistas y nacionalistas en torno al primer Centenario», *AdVersuS* [en línea], VIII, 21:13-62, (citado 12 de diciembre de 2013), disponible en:<www.adversus.org/indice/nro-21/articulos/02-VIII-21.pdf>

PASOLINI Ricardo

1999 «La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales», en DEVOTO Fernando y MADERO Marta (dirs.), *Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo II: La Argentina plural: 1870-1930*, Buenos Aires: Taurus, pp. 227-73.

PETRIELLA Osvaldo y SOSA MIATELLO Sara

1976 *Diccionario biográfico ítalo-argentino*, Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri (también en línea, citado 12 de diciembre de 2013), disponible en: <http://www.dante.edu.ar/web/editorial/dic-biog.htm>

ROMERO José Luis

1965 *Las ideas en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires: FCE; Buenos Aires: Biblioteca Actual, 1987.

ROSSELLI John

1990 "The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America 1820-1930: The Example of Buenos Aires", *Past and Present*, 127:155-182.

SABATO Hilda y CIBOTTI Ema

1990 «Hacer política en Buenos Aires», *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana «Dr. E. Ravignani»*, Tercera Serie, 2 (1er semestre):7-45.

TERÁN Oscar

2008 «El 80. Miguel Cané (h)», en *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales*, *1810-1980*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno, pp. 109-26.

WEBER José Ignacio

2011 «Hacia una sociología de los críticos italianos inmigrantes como mediadores y traductores en la Buenos Aires de fin de siglo», *AdVersuS* [en línea], VIII, 21, 101-24 (citado 12 de diciembre de 2013), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro-21/articulos/05-VIII-21.pdf>

2012a «¿Ópera o música sinfónica? El interés de la crítica musical en la modernización del gusto porteño (1891-1895)», en MANSILLA Silvina Luz (dir.), *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina (1848-1943)*, Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pp. 61-100.

2012b «Algunas discusiones teóricas y problemas en torno a los discursos crítico-musicales de la inmigración italiana en Buenos Aires entre 1890 y 1910», en *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología*, XXVII, 68:6-17.

2012c «Nacionalismo *versus* italianismo: matrices discursivas en pugna en textos sobre el pasado musical en Buenos Aires en el cambio de siglo (1896-1910)», en *Actas*

de la XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología, Buenos Aires, (en prensa).

2012d «La "cultura estética" de Miguel Cané, Alberto Williams y el Ateneo. Discurso y argumentación esteticista en torno al Festival Wagner (1894)», *Revista Argentina de Musicología*, 12-13:315-41.

WILLIAMS Raymond

1977 *Marxism and Literature*, Oxford, Nueva York: Oxford University Press; (tr. esp.: *Marxismo y literatura*, Buenos Aires: Las cuarenta, 2009).

1980 «The Bloomsbury Fraction», *Problems in Materialism and Culture*, Londres: Verso (tr. esp.: «La fracción Bloomsbury», en ROCCA Pablo (ed.), *Revistas culturales uruguayas: estudios e índices*, *1865-1974*, [CD], Montevideo: UDELAR/ FHCE/ PRODLUL, 2005).

FUENTES

ALMANZOR [seud.]

1901a «Per l'arte italica», *La Patria degli Italiani*, 13/IX, p. 3 c. 4-5.

1901b «Per l'arte e per la gloria», *La Patria degli Italiani*, 15/IX, p. 5 c. 1-2.

1901c «Figure», *La Patria degli Italiani*, 18/IX.

1901d «Alla rinfusa», *La Patria degli Italiani*, 25/IX.

BACCI Luigi

1910 *L'Italia all'Esposizione Argentina del 1910*, Roma, Milán: Albrighi, Segati & Cia.

BAROZZI Pietro & BALDISSINI Antonio

1899 *Dizionario biografico degli italiani al Plata*, Buenos Aires: Barozzi, Baldissini & Cia; Argos.

CAMERA DI COMMERCIO ED ARTI

1898 *Gli italiani nella Repubblica Argentina*, Buenos Aires: Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco.

1906 *Gli italiani nella Repubblica Argentina*, Buenos Aires: Compañía General de Fósforos.

1911 *Gli italiani nella Repubblica Argentina*, Buenos Aires: Compañía General de Fósforos.

CARAS Y CARETAS

1899 «Personajes italianos en Buenos Aires», *Caras y Caretas*, II, 49, 9/IX, p. 22.

1900 «El marqués Malaspina en la Sociedad Artística Italiana», *Caras y Caretas*, III, 99, 25/VIII, p. 25.

EL PAÍS

1901 «Asociación Artística Italiana. Exposición de cuadros y esculturas», *El País*, 15/IX, p. 5 c. 5-6.

LA NACIÓN

1901 «La exposición Witcomb. Sala de pintores italianos», *La Nación*, 16/IX, p. 5 c. 6-7.

LA PATRIA DEGLI ITALIANI [*LPI*][63]

1899a «Per una societá artistica», *La Patria degli Italiani*, 28/XI, p. 4 c. 3.

[63] Si bien no todos los artículos están firmados es probable que el responsable hasta septiembre de 1900 haya sido Giacomo De Zerbi, que rubricaba con el seudónimo «Victorius». Luego de su retorno a Italia lo reemplazó Giuseppe Pacchierotti, que rubricaba como «Dream».

1899b «Associazione Artistica Italiana», *La Patria degli Italiani*, 10/XII, p. 4 c. 3.
1889c «Associazione Artistica Italiana», *La Patria degli Italiani*, 30/XII, p. 4 c. 5.
1900a «Associazione Artistica Italiana», *La Patria degli Italiani*, 10/I, p. 4 c. 3.
1900b «Associazione Artistica Italiana», *La Patria degli Italiani*, 28/I, p. 4 c. 2.
1900c «Associazione Artistica Italiana», *La Patria degli Italiani*, 10/II p. 4 c. 5.
1900d «Associazione Artistica Italiana», *La Patria degli Italiani*, 13/II, p. 4 c. 4.
1900e «Associazione Artistica Italiana», *La Patria degli Italiani*, 16/II, p. 4 c. 5.
1900f «Associazione Artistica Italiana», *La Patria degli Italiani*, 9/III, p. 4 c. 7.
1900g «Associazione Artistica», *La Patria degli Italiani*, 19/IX, p. 4 c. 6.
1900h «Contro gli stranieri», *La Patria degli Italiani*, 12/IX, p. 4 c. 6-7.
1900i «Per Giacomo De Zerbi», *La Patria degli Italiani*, 22/IX, p. 4 c. 6-7.
1901a «All'Associazione Artistica», *La Patria degli Italiani*, 22/VII, p. 2 c. 6.
1901b «Associazione Artistica», *La Patria degli Italiani*, 23/VII, p. 3 c. 3.
1901c «All'Associazione Artistica», *La Patria degli Italiani*, 1/IX, p. 5 c. 6.
1901d «Associazione Artistica», *La Patria degli Italiani*, 9/IX, p. 3 c. 2.
1901e «Nel salone di Freitas e Castillo. Arte Nazionale», *La Patria degli Italiani*, 12/IX, p. 3 c. 2-3.
1902a «Traditori della patria! Gli stranieri nella repubblica argentina», *La Patria Italiana*, 25/XI, p. 1 c. 4-5.
1902b «Cronaca. Gli scioperi. Contro la legge d'espulsione...», *La Patria Italiana*, 25/XI, p. 2 c. 4-5.
1902c «Lo stato d'assedio», *La Patria degli Italiani*, 25/XI, p. 2 c. 5.
1902d «Cronaca. Lo stato d'assedio. Ai giornali...», *La Patria degli Italiani*, 26/XI, p. 2 c. 2-3.

LA PRENSA
1901 «El día social. Concierto», *La Prensa*, 31/VIII, p. 6 c. 2.

LACQUANITI Héctor
1912 *Diccionario biográfico contemporáneo de artistas en la Argentina. Tomo I. Músicos*, Buenos Aires.
1915 *Diccionario biográfico contemporáneo de artistas en la Argentina. Tomo II. Músicos, pintores, escultores*, Buenos Aires.

NAPOLI-VITA Vincenzo di
1898 «Il teatro e gli artisti italiani nell' Argentina», Camera di Commercio ed Arti, 1898:292-306.

PASCARELLA Cesare
1894 «Sonetto L», *La scoperta de l'America*, Roma: Enrico Voghera, p. 56.
[1961] *Taccuini. A cura dell'Accademia dei Lincei*, Verona: Arnoldo Mondadori Editore.

PAYRÓ, Roberto Jorge
1901 «La exposición de pintores argentinos», *La Nación*, 14/IX, p. 2 c. 6-7.

ZANGWILL Israel
1908 *The Melting-Pot. Drama in Four Acts*, New York: MacMillan, 1920.

ARTÍCULOS

[Original]

Aproximación contraintuitiva a «La huelga» (1917) de Hugo Wast

HUGO R. MANCUSO
Universidad de Buenos Aires (UBA)
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (Conicet)
R. Argentina
✉

Resumen: El olvido de Hugo Wast es «cuantitativamente» relevante aun antes de problematizar su polémico ideario político y sus dotes literarias, según muchos, tan «limitadas». Wast se ubica en un punto incómodo, minando las creencias hegemónicas y contraculturales de casi todos. A partir del análisis de «La huelga», de lo efectivamente dicho-escrito por el narrador modelo, el presente trabajo indaga en el proceso textual y discursivo desarrollado por Wast, entre 1905-1925, así como en las consecuencias pragmáticas de su recepción, tanto en su época como en la actualidad. El tema de la huelga durante 1917 está lejos de ser una temática abstracta y adquiere una gran significatividad presente, no sólo para entender las condiciones de producción material e ideológica del texto sino también para comprender algunos puntos fundamentales en torno al mismo y al posicionamiento del autor empírico. Las contrastaciones citadas, aumentan el «misterio» del olvido o lo evidencian y clarifican, según la luz con la que se lo mire. Una lectura abierta (*misreading*), no sólo de sus polémicos panfletos xenófobos sino también de sus tempranos relatos obreristas como «La huelga», puede decirnos más de lo que, quizá, queramos escuchar.

Palabras clave: Gustavo Martínez Zuviría – Literatura argentina – Análisis textual y discursivo – Anarquismo – Catolicismo.

[Full paper]

Counterintuitive Approach to "La Huelga" (1917) by Hugo Wast

Summary: Forgetting Hugo Wast is "quantitatively" relevant even before problematizing his controversial political ideology and literary gift, quite "limited" according to many. Wast stands at an awkward point, undermining the hegemonic and counter-cultural beliefs of almost everyone. This paper, from the analysis of "La Huelga", from what is effectively said-written by the model narrator, explores the textual and discursive process developed by Wast, between 1905-1925, as well as the pragmatic consequences of its reception, both in his time and at present. The theme of the strike during 1917 is far from being an abstract subject and acquires great significativity today, not only to understand the conditions of the material and ideological production of the text but also to grasp some key points around itself and the positioning of the empiric author. The contrastations mentioned above, either increase the "mystery" of the oblivion or make it more evident and clear, depending on the light under which it is seen. An open reading (misreading), not only of his controversial xenophobic pamphlets but also of his early workerist stories as "La Huelga", can tell us much more than what we perhaps want to hear.

Key words: Gustavo Martínez Zuviría – Argentina Literature – Textual and Discursive Analysis – Anarchism. – Catholicism.

Introducción

El olvido de Hugo Wast es «cuantitativamente» relevante[1] aun antes de problematizar su polémico ideario político (que no fue sólo suyo, amén de que se debería aclarar cuál fue efectivamente el suyo y distinguirlo de tantos otros por similares que hayan sido) y sus dotes literarias, según muchos, tan «limitadas» (si es que cabe el término) como las de tantos otros y si es que nos apresuramos a aceptar, *tout court*, esta tesis.

A los fines expositivos y didácticos, admitamos la *concessio* retórica y enunciemos un razonamiento, crudo, básico y simple que subyace en tantos escritos académicos:

> § 1. Wast fue un escritor mediocre, reaccionario y antisemita.
> § 2. Por tanto, no agrada.

Ergo, concluimos:

> § 3. Por mediocre y por xenófobo, es que fue justamente olvidado por la crítica (académica y no) y por el sentido común argentino, el cual, para bien o para mal, no le debe nada.
> § 4. Punto.[2]

En este punto podríamos finalizar, como de rito, la exposición sobre nuestro autor.

Pero fieles a la problematización de lo obvio y de lo olvidado, seguiremos interrogándonos: ¿por qué fue olvidado y sigue siendo ignorado, uno de los escritores más leídos de la literatura argentina contemporánea? La teoría, la historia literaria, social y cultural, la semiótica general y aplicada, no puede ignorar este hecho, más allá y más acá de nuestras preferencias personales.

Pero impacta más porque el silencio acerca de Hugo Wast es, curiosamente, unánime o casi. Tan unánime que incluye, más aún, comienza *desde* y *entre* sus (supuestos) camaradas y compañeros de ruta. Vale decir, precisamente entre aquellos que hoy día supondríamos, reductiva e ingenuamente, como sus aliados naturales y lectores habituales. En suma, por quienes lo deberían apoyar, comprender, defender y no ridiculizar o denostar:

---

[1] Ver anexo sobre sus ediciones hasta 1931, al final del presente.

[2] Otro tanto ha ocurrido, por motivos harto análogos, con autores como el argentino Héctor Álvarez Murena [1923-1975] y el italiano Giovanni Papini [1881-1956].

Gustavo Martínez Zuviría ha escrito un nuevo libro [se refiere a Lucía Miranda, París 1929]. Mejor dicho: en París se ha publicado un nuevo libro de Gustavo Martínez Zuviría. Porque nosotros no pensamos ocuparnos del libro sino del acontecimiento. El autor y Lucía Miranda nos son ya demasiado conocidos. El nombre del novelista puede verse todos los días en los andenes de las estaciones más concurridas de Buenos Aires. La novela de Lucía Miranda puede leerse en la letra chica de cualquier texto de historia. Lo que no se puede llegar a conocer nunca son los límites del abuso.

Hay dos especies de abuso: el abuso novelístico y el abuso editorial. Del primero hemos prometido no ocuparnos: diremos solamente que lo mejor que podía hacerse por Lucía Miranda, era callarse la boca y no venir a complicarle ahora su destino en el mundo. Además, eso de sacarle un personaje a Dios para vendérselos por tres setenta a las empleadas y obreras de las jarretieras católicas, es un doble abuso de confianza: con respecto a Dios, porque se aprovecha de que no tenga a sus almas bajo llave, y con respecto a las empleadas y obreras, porque verdaderamente la novela no vale el medio día de trabajo…

Pero ¿existe en realidad un engaño? Nosotros creemos decididamente que no. Gustavo Martínez Zuviría nunca ha prometido nada. Sus lectores son siempre los mismos: ellos le conocen tanto como nosotros, y le admiran tanto como nosotros nos admiramos de ellos. Ellos encontraron en Martínez de Zuviría a *su* novelista: y Martínez Zuviría vino a llenar así una gran parte de *sus* necesidades sentimentales.

Pero el novelista está en deuda con la literatura. Ha contentado a su público pero no ha cumplido con la novela. Ha difundido el libro argentino (hablando con criterio de librero), pero la literatura no le debe nada. Sus méritos terminan donde terminan los intereses del papel impreso. Sobre las pila de sus libros no hay otra esperanza que un libro más: pobre esperanza, si se tiene en cuenta que el último es siempre igual al penúltimo, y que el todo es una pila de libros.

La novela de Lucía Miranda no agrega nada a la idea que nos habíamos formado del autor: todos sabíamos que Martínez Zuviría era un adaptador de personajes más o menos conocidos; ahora sabemos que es también adaptador de personajes más o menos históricos.

El afortunado novelista tiene ante sí una grave responsabilidad: su público, y un grave deber que cumplir: enderezar a ese público. Martínez Zuviría sabe perfectamente hasta qué punto un novelista puede influir sobre la masa de sus lectores; sabe que un novelista inmoral relaja la moral del público: es su mayor cuidado, pero no debiera ser el único.

> Ahora bien: siendo la novela relación de la vida y ejemplario de la conducta ¿puede un novelista honradamente falsificar la vida y permitir que una gran parte de sus lectores la tome por vida verdadera? Seguramente Martínez Zuviría no ha pensado nunca en esta tremenda verdad: un personaje artificial —héroe o heroína de novela— crea siempre para la vida personajes artificiales. ¡Cuántas actitudes desgraciadas no se hubieran evitado si los hombres no contaran con el ejemplo de los falsos héroes que les regalaron los novelistas para entretenerlos! Es el peligro de los novelistas, que los novelistas no conocen (Anzoátegui 1930:21).[3]

Las fuentes dan cuenta de la recepción de Wast en el período y la percepción acerca de las particularidades con las que era valorado en el campo literario. Es por ello que fue simultáneamente exitoso, *best seller*, efectivamente leído por miles y, no obstante, simultáneamente, resistido y denostado como si fuese un payador de poca monta, por prácticamente *todo* el arco de intelectuales, desde autores socialistas y anarquistas hasta aquellos liberales o nacionalistas.

> Si hubo en nuestro país algún autor resistido por la elite literaria, ese fue sin duda, Martínez Zuviría. A este escritor se le negó en toda forma. Comenzó por censurársele sus condiciones de novelista. Se le restaron méritos literarios. Se le puntualizaron anacronismos y se le negó por esto, todos los demás valores como si Hugo Wast fuera un historiador y no un novelista. Además se le reprochó el estilo, los temas elegidos para sus obras, y, sobre todo, su propaganda. No contento con esto o acaso porque la prédica no daba los resultados apetecidos, la crítica terminó por guardar silencio. Me refiero desde luego a la crítica vernacular, la que se hace desde ciertas publicaciones especializadas, que, por lo general, no son sino publicaciones para los amigos, donde no se reconoce más mérito intelectual que el que sale de casa. Estos órganos se han ensañado con el autor de «La corbata celeste», acaso sin haberlo leído y acaso, también, por considerar que un autor de gran aceptación entre el público, tiene que ser forzosamente malo.
>
> Los norteamericanos tienen un lema que Martínez Zuviría ostenta en lo que podríamos llamar la parte comercial de su obra. Y es el siguiente: elaborar un

[3] El cotejo entre Hugo Wast e Ignacio B. Anzoátegui debe ser modulado. Representan variantes abismales de un ideario similar, con un mismo aire de familia. Sabemos que sólo desde una lectura amplia y didáctica pueden ser incluidos en un mismo ámbito. Si bien ambos son católicos, nacionalistas, las diferencias entre ellos son las diferencias entre el pensamiento de una publicación como *Número* (1930-31) y el de *Criterio* posterior a 1930 y un novelista tardo romántico y realista, católico practicante. No obstante, como se espera constatar en este artículo, la relación es pertinente, precisamente por sus diferencias.

> buen producto y hacerle luego una buena propaganda. Los detractores de Zuviría le censuran su propaganda, en virtud de que estiman que ha elaborado un mal producto. Y eso no es cierto. Porque ya lo he dicho alguna vez, buen escritor no es sólo el que escribe para los iniciados. Lo es también el que escribe para las multitudes. Y acaso éste con más razón que aquel, ya que su obra, por mediana que sea, llena una función educativa de más trascendencia que la de aquellos que hablan para los núcleos selectos.
>
> No busquemos en la obra de de Martínez Zuviría la pintura de tipos a la manera de Molière y Sinclair Lewis. No busquemos tampoco el análisis y la disección psicológica a la usanza de Bourget y Proust, la riqueza vernal de D'Annunzio; el fasto panorámico de Azorín, ni la gracia arquitectónica de Larreta. Pero busquemos sí, la ingenuidad de los cantos antiguos, la pudibundez cristiana y conventual y el optimismo —lírico y antivolteriano— de Pangloss. Porque en la obra de Zuviría todo es dulce. Las escenas se eslabonan sin esfuerzo, sin bruscas alternativas, como un crepúsculo y la noche. Y hay melodías en sus palabras. Una melodía fácil como las de las canciones populares, pero melodía al fin. Y grata al espíritu, ya que le ofrece un recodo de simplicidad dentro del complicado mecanismo de la vida moderna.
>
> Las novelas de Zuviría son para descanso. Y hay que leerlas sin el propósito de encontrar en ellas valores desconcertantes. Porque Zuviría es un novelista fácil sin llegar a la trivialidad, condición ésta que habla muy en su favor, puesto que implica haber logrado la «difícil facilidad» clásica, de la que hoy, desgraciadamente, parece alejarse la juventud, llevada por el deslumbramiento del arte nuevo (Merlino 1931:194).[4]

En un reportaje publicado en *La Literatura Argentina*, Raquel Adler se refería a Hugo Wast a propósito de los «novelistas»:

> —(...) Por favor Raquel, no vaya a caer en la vulgaridad de citarnos a los premiados en los concursos municipales.
>
> —¿Y por qué no? ¿Acaso no hay valores positivos entre ellos? Pero no voy a citarles a los últimos. Están demasiado presentes aún. Le hablaría de Hugo Wast, Olivera Lavie...
>
> La interrumpimos. —¿Olivera Lavié? Si, vale, vale. Para nosotros vale más que Martínez Zuviría...

[4] Ver, del mismo Salvador Merlino, referido a Hugo Wast, «Un novelista y un santo», (1932:89). También Manuel Selva, «El peligro judío y la reciente obra de Wast» (1935:193-94.)

> Raquel nos detiene: —No establezcamos comparaciones; soy admiradora de Lavié, pero creo que Martínez Zuviría ha realizado una obra extraordinariamente meritoria. Hugo Wast ha producido para la gran multitud nuestra, para toda la masa que lee, piensa y siente sin enfrascarse en las sutilezas de una literatura llamada «superior», solo porque se aparta de lo natural para aparecer llena de artificio. Wast es tal vez el único autor entre nosotros que habiendo señalado un círculo para su producción lo ha llenado completamente. Cada autor tiene su vida y su área de extensión. La mayoría no llegan a llenar esa área. Zuviría la ha cubierto. Sus libros tienen un mercado inalcanzado hasta ahora por ningún otro autor argentino y cumplen una función moralizadora, una función social necesaria. Para aquellas almas a las que no podía llegar Santo Tomás o San Agustín, para aquellos que sentían la «necesidad», de leer, de sentir, de salirse de la «platitud» —Raquel es muy aficcionada a los galicismos— de la vida diaria, las obras de Wast son el alimento espiritual, que, felizmente ha venido a reemplazar la detestable y malsana literatura francesa «naturalista».
>
> Asentimos con Raquel; en efecto, Martínez Zuviría cumple una función social necesaria; es a nuestra cultura lo que fue Pérez Escrich a la española del siglo pasado (s/a 1929:37).

De hecho son muy pocos en la actualidad quienes simplemente lo recuerdan. Obviamente el silencio es total en la crítica académica o bien tangencial salvo contadas excepciones.[5]

Igualmente podríamos problematizar (siempre debemos problematizar) aquello qué efectivamente dicho-escrito por el narrador modelo (no el hipotético narrador empírico)[6] pues por esta vía regia podremos comenzar a devanar el

[5]A modo de ejemplo, en la monumental y exhaustiva obra de Luis Alberto Sánchez, *Historia comparada de la literatura americana* (1973) es mencionado tan sólo tres veces. De manera tan sólo indirecta y circunstancial, dos, a saber: «Lucía Miranda será la protagonista de un drama, el *Siripo* de Lavarden (s. XVIII), de una novela de Hugo Wast (s.XX) [SIC]; en cierto modo se inspiró en ella la Blanca del *Tabaré* de Zorrilla de San Martín (s. XIX) (I:145); «Naturalmente su tema eran los amores de Lucía Miranda, española, y un cacique indio, fábula tomada de la crónica de Ruy Díaz de Guzmán (s. XVI) y popularizada (s. XX) en una novela de "Hugo Wast" [SIC]» (II: 94). En el tomo III le dedica un breve comentario crítico de 24 líneas, mayormente estadístico y finalmente es citado en la bibliografía final en el tomo IV. En la sistemática y científica *Capítulo. Historia de la literatura argentina* (Buenos Aires: CEAL, 1967-1968) simplemente se lo omite y no se destaca en ninguna de las dos obras la importancia cuantitativa que tuvo en la construcción del sentido común y del gusto popular de la primera mitad del siglo XX.

[6]*Cfr.*Eco 1994.

misterio y alcanzar una comprensión más satisfactoria. Que nunca satisfará a los reductivistas, pro o contra Wast, *el maldito*.

Decíamos, fácil es acusarlo de «antisemita» para despacharlo y olvidarlo, aun cuando posiblemente no lo fue más que Manuel Gálvez, Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, Filippo Filippi o Leonardo Castellani, muchos de ellos leídos rigurosamente y algunos, incluso, admirados también entre grupos de «izquierda», nacionalistas y no nacionalistas.

«La huelga» (1917)

El lunes 26 de noviembre de 1917 aparece, en el número 2 de *La Novela Semanal*, la *nouvelle* «La huelga»; reza la presentación:

> Hugo Wast (G. Martínez Zuviría). Autor de *Flor de durazno* y *La casa de los cuervos*

Y luego sus editores subrayan orgullosos:

> Novela inédita y original de Hugo Wast (G. Martínez Zuviría)

La publicación, dirigida por Miguel Sans y Armando del Castillo, cuya administración —se indica— está en la calle Florida 248 de la Ciudad de Buenos Aires, informa en su *incipit* que «aparece todos los lunes con una obra completa e interesante de los mejores escritores argentinos». Y, a renglón seguido, sugiere que se siente sumamente honrada de publicar esta novela breve de Hugo Wast, y anuncia que a *continuación* publicará: «Artemis» de Enrique Larreta; «Una madre, en Francia» de Belisario Roldán; «Luna de Miel» de Manuel Gálvez; «La psiquina» de Ricardo Rojas; «Don Juan y Werther» de José Ingenieros y «Un peón» de Horacio Quiroga. En la misma línea, casi de comedia costumbrista, el número 1 de *La Novela Semanal* había publicado «Un día millonario» de Enrique Velloso.

Una lectura simple y atenta de lo precedente no deja lugar a dudas: Wast prácticamente «inaugura» las ediciones de *La Novela Semanal* que introduce, a continuación, en las semanas sucesivas, autores de la talla de Larreta, Roldán, Gálvez, Rojas, Ingenieros y hasta Quiroga. Pero, repetimos, primero, a modo de casi «presentador» aparece Wast: el (*a posteriori*) olvidado. E insistimos en el calificativo: «los mejores escritores argentinos», se sobreentiende, vivos y contemporáneos, aunque relativamente jóvenes y consagrados. Incluso para el

caso de Larreta se aclara, como se hizo con Wast: «autor de *La gloria de Don Ramiro*». Ambos contaban ya con un *currículo* autoral destacable.

Indudablemente Wast no desentona en compañía de estos autores; hacia 1917, a nadie asombró que se los haya publicado en la misma colección: Wast no es menos que Larreta, ni que Roldán pero tampoco menos que Gálvez, Rojas, Ingenieros o Quiroga. Ninguno de ellos se escandalizó por compartir cartel con Martínez Zuviría ni por ser publicados a continuación de él. No pensaban que su obra fuera indigna de su posición en el campo literario argentino. Tampoco era mal visto ni estética ni políticamente, no aún al menos, por sus colegas escritores y mucho menos por el público, máxime con esta novela breve. Todavía más, el único de los citados que en este contexto se refiere a este tema candente, problemático y tabú, tema digno de literatos anarquistas (¡ellos sí que están ausentes en estos primeros números de *La Novela Semanal*!) es Wast. El único con una dimensión «social» equivalente es «Un peón» de Quiroga. El resto de las *nouvelles* aquí publicadas se aleja irremisiblemente de la realidad social inmediata y se encarna en la prosa modernista de inspiración parnasiana («Artemis»); costumbrismo más o menos cómico («Una madre, en Francia», «Luna de Miel») o narrativas ensayísticas («La psiquina» y «Don Juan y Werther»). Más allá de sus eventuales méritos estas obras se alejan del realismo urbano, de la ebullición política, del quiebre social que proliferaba desde hacía décadas en las grandes ciudades cosmopolitas argentinas: huelgas, atentados terroristas, magnicidios, represiones cruentas y fusilamientos sumarios, tortura y cárcel a los huelguistas.

Acerca de esto, en principio, del modo más ecuánime posible, intenta escribir su relato Hugo Wast. Gesto delicado y si se quiere valiente. Evitado por los escritores patricios (salvo en diatribas xenófobas y clasistas), ignorado por los literatos profesionales, despreciado por los esteticistas parnasianos. Enunciar «la huelga» en ese contexto implicaba referirse a un grave problema de la sociedad argentina. Y no fue la única vez que lo hizo.[7] La conmoción social es vista por otros escritores tan sólo como una cuestión de seguridad nacional. No se la explora; se la mistifica o se la ignora: el discurso social no la admite salvo para los escritores anarquistas, que no hacían parte del campo literario de consagración hegemónica y que en general la trataban con un estilo ideologizante, utópico y casi religioso.

Wast intenta tratarla como materia narrativa, más acá o más allá de su posicionamiento (que lo tiene) pero que no pre-condiciona su narrar.

[7] *Cfr. Novia de vacaciones* (1907) o *Flor de durazno* (1911).

Es decir, como cristiano, como católico y como «nacionalista» (usemos el término provisoriamente) debe enfrentarse a los «problemas» de: la huelga, las convulsiones sociales, los asesinatos y las venganzas; entender tales conmociones interiores como consecuencia de la injusticia y del «desencuentro» (el término será clave tanto para Wast como para el derrotero del futuro nacionalismo católico posterior).

Injusticia social (o abuso personal) y desencuentro entre clases (o incomunicación entre personas) son los términos claves de su construcción narrativa. La sociedad humana vive en la violencia por exceso de injusticia y abuso y por falta de comunicación sincera y honesta con el prójimo.

Pero la narración épica, moralizante, militante —típica de la novela anarquista contemporánea a la cual, evidentemente, responde dialógicamente y problematiza— es reemplazada por un relato iniciado *in medias res* y desde la perspectiva, cotidiana, humana, de una simple niña:

> Con miedo al principio, vio la niña acercarse a aquel hombre que parecía un vagabundo. (...)
>
> —No es un «linjera» (SIC) se dijo la muchacha; y fue a entrarse, cuando él llegó hasta la verja (...).
>
> Dijo que tenía sed, y bebió lentamente el vaso de agua que Victoria le alcanzó (...).
>
> ¿De dónde podía venir así? ¿a (SIC) donde iba? Había observado que tenía los ojos azules (Wast 1917: 90)[8].

La acción del relato se encuadra en un contexto clave y muy significativo para la alquimia narrativa que intentará iniciar Wast con esta *nouvelle*: es el mundo del trabajo de los ferroviarios, uno de los gremios que constituían la aristocracia obrera, en la Argentina y en gran parte del mundo. Gremio poderoso, organizado fraternamente y muy influido por el anarco-socialismo y el anarco comunismo, en el ambiente de la «fraternidad» ferroviaria.

Por ello, Victoria, vive en una casa, no en una barraca de emergencia:

> La casita de Victoria, pequeña casita de obreros, pagada en mensualidades,

[8] La edición no está numerada. Por lo tanto la referencia topológica, al no resultar las páginas, corresponde al folio de la fuente material conservada en la Biblioteca de la Academia Argentina de Letras de la Ciudad de Buenos Aires.

> parecía dormida al sol de la siesta en el costado misma (SIC) de la vía (Wast 1917: 91).

Y con su padre viudo, es decir en familia:

> Al morir la tarde, Mario Crespi, el padre de Victoria, capataz de uno de los talleres del ferrocarril, llegaba a su casa. Al cruzar la vía, se le apareció el desconocido a quien su hija diera de beber, y que por lo visto había estado espiando su vuelta (Wast 1917: 91).

Se respira un severo clima, crónico, naturalizado, casi de conspiración permanente:

> Hablaron en voz baja, durante algunos minutos, en medio de la calle desierta, en que a uno y otro lado se veían jardines o huertas, que empezaban a llenarse de sombras en la noche que se avecinaba (Wast 1917: 91).

No obstante la presencia de «huerta y jardines»,[9] el paisaje de digna pobreza no era edénico; se respiraba un clima de perdurable tensión y temor. Y el relato familiar tensa aún más, inexplicable y premonitoriamente, la situación:

[9]La mención de este dato, en su aparente minucia, es un tópico importante. El barrio obrero descripto es un barrio de inmigrantes, preferentemente de italianos. Por ello, el detalle de tener todas las casas su jardín o su huerta, es un claro signo de reafirmación étnica. Desde el «liberal» Sarmiento hasta el «anarquista» Sux y pasando por el *Gaucho Martin Fierro*, el paisano —fiel a la tradición mora e hidalga— no cultiva la tierra (Basterra 1903). El desprecio por los chacareros aúna a Gálvez (1910) y a Rojas (1909). En cambio esta laboriosidad inmigrante impacta positivamente y durante décadas, a los críticos hispanoamericanos: «Cuánto tuvo de exacta su visión, cuánto tuvo de revolucionaria su acción, no se percibe claramente ahora en la Argentina porque apenas se percibe ya cómo era aquel pasado: tanto ha sido el cambio. ¿Quién reconocerá, en los campos llenos de trigales, de huertas, de bosques artificialmente creados, de animales apacibles, la antigua llanura sin árboles, sin casa, donde corrían indómitos la bestia y el hombre? Facundo se comprende mejor en los países de América donde todavía no se ha ganado la batalla de Caseros» (Henríquez Ureña 1963:7-8). Envidiando y admirando este rasgo positivísimo de la Argentina, que explica su innegable superioridad cultural y económica. Este hipersigno perdurará, resemantizado, en el imaginario argentino posterior, contrastado positivamente y no refutado hasta mediados del siglo XX. A partir de la década del '60, comenzará a ser contradictoriamente deconstruido, desde las lógicas culturales alternativas, en los contextos postmodernos actuales. Es decir, la «libertad, igualdad y fraternidad» socialista —que nunca negó que una «república

> Cuando Crespi se sentó a la mesa, solo como de costumbre, servido por su hija que traía los platos y comía luego frente a él, le dijo con voz alegre, como si fuera una buena noticia:
>
> —Ha venido Juan Crespi.
>
> —¿Quién es?
>
> —Un primo lejano tuyo.
>
> —No lo conozco.
>
> —Yo sí; sus padres llegaron a América antes que yo. Han vivido en las provincias: ahora han muerto, y él, completamente solo, viene a buscar trabajo.
>
> (…)
>
> —Es tan pobre que ha llegado a pie, desde Tucumán…— ella pensó [sólo en ese momento] en el caminante, que esta tarde llegara a su puerta (Wast 1917: 91).

Insistimos en un punto anticipado y gratamente anómalo: a diferencia de la literatura cuyo «aire de familia» es hispanista y nacionalista, Wast no cae en el desprecio fácil al inmigrante. Está lejos de la brutalidad de la expresión lugoniana de «plebe ultramarina», o de la supuesta falta de espiritualidad que le atribuye Rojas. O de las elucubraciones de Raúl Scalabrini Ortiz quien compara al inmigrante con el gusano «ventral y hambriento» (1931:38-40), del exterminio purificador de la guerra étnica del joven Gálvez (1910) o de la cruel e impiadosa ridiculización de José Hernández quien se mofa de la tragedia del pobre napolitano arrojado, inopinadamente, a un misérrimo fortín de línea (1872, Canto V:142-55).

Wast (supuestamente) patricio como quien más, no sólo no desprecia al inmigrante, sino que lo acoge y justifica. Y, como se verá en otros textos, le agradece y valora su patriotismo, generosidad y laboriosidad. Justifica no solo sus «pobres» diversiones, sino también sus «vicios» (o alienaciones) que son patrimonio universal «de los pobres» y de los explotados, «hipócritamente sentenciados».

---

democrática» debiera estar «fundada en el trabajo»— comenzó a promover desde posturas demagógicos-progresistas, el «derecho a la felicidad», la inflación de derechos y los derechos «mínimos» mistificados, sin evaluar ni enseñar a valorar el coste de la reproducción social implicado en su producción efectiva, transformándose así en moneda de pago clientelar de intento de dictaduras demagógicas, produciendo —contrariando lo cínicamente afirmado— efectos perversos de concentración brutal de la renta, deterioro social, aumento de la marginación, analfabetismo y delincuencia.

En la sobremesa Crespi es visitado por el catalán Marcos Valrull con quien comparte el garrafón de vino. Pero, más aún les preocupa a los personajes y al mismo narrador otra cuestión más urgente, la revuelta obrera:

> —La huelga—dijo [Crespi]— ¿será general?
>
> —¡Puff! ¡general, general!... ¡Hay tanto carnero! No será general mañana, pero poco a poco las iremos estrangulando a las empresas, y el mejor día nos acompañarán todos los gremios.
>
> Luego agregó, con cierto misterio, bajando la voz, casi si se tratara de una peligrosa confidencia:
>
> —Estará con nosotros el gobierno.
>
> Crespi miró sorprendido a su compañero, (...).
>
> —¿Es posible? Nunca se ha visto...
>
> —El gobierno estará con nosotros —repitió con convicción Valrull— Aunque no se haya visto nunca, ahora se verá (...)
>
> —¿Podía no ser así, cuando se le ha convencido de que los obreros, votarán en adelante con el que los apoye?
>
> Y después de un rato de sacudirse con su risa mortificante, de beodo, dio la explicación:
>
> —¡Yo he hablado con el presidente! (...)
>
> Crespi consideraba con tristeza los rayos de esa fisonomía inteligente, sobre la que el vicio empezaba a extender un velo innoble; y oyendo su voz poderosa, y viendo su gesto airado, y sus ojos en que el odio ardía como una llama, recordó las últimas asambleas de la Federación del Trabajo, dominadas por él (Wast 1917: 93).

El narrador se identificará poco a poco con la perspectiva de Crespi, quien encarna la voz autoral que se presentará como la postura rescatable, equidistante, justa, entre los furibundos extremos: el anarquista asesino y resentido y la patronal explotadora y ciega. El proyecto narrativo del autor postula una sociedad justa, balanceada, concordante y en esta novela Crespi la encarnara con una claridad irrepetible en obras posteriores y sin caer en un reduccionismo esquemático.

> Hasta entonces nadie había sospechado que aquel hombre pudiera llegar a ser el leader de los obreros ferroviarios. (...).

> Cuando en la Federación (...) se alzaba él poseído de una extraña furia, para arrojar en medio de la turba acongojada por la vacilación, sus frases virulentas, que hacían arder de nuevo aquellas almas oscuras y claudicantes.
>
> Y Crespi se preguntaba de dónde le nacía la fuerza conque (SIC) odiaba a los que en verdad no le habían hecho mal ninguno (Wast 1917: 94).

He aquí dos proposiciones clave:

a) la «*turba*», la «masa» que esta «acongojada» a causa de la «vacilación» y de la «duda»: «almas oscuras y claudicantes». El conductor no puede faltar, aun con sus limitaciones de beodo, la turba lo requiere, lo necesita, para «organizarla» para que no claudique.

b) Valrull, para sorpresa de Crespi, «odiaba a los que en verdad no le habían hecho mal ninguno».

Esta afirmación del narrador no deja de ser inquietante. El sindicalista odia, con una fuerza sorprendente, pero ¿a quién odia? ¿A los empleados superiores? ¿Al gobierno? ¿A los esbirros? ¿A las clases burguesas? ¿A los explotadores? Y de ser así, ¿acaso los explotadores no es que le hacen algo al explotarlo?

> —Si, ya sé, que estoy borracho... (...)
>
> Crespi torció la cara, sintiendo su hálito vinoso, y de nuevo recordó cómo se transformaba aquel hombre, vulgar, camino de la degradación, en un apóstol vehemente, cuando hablaba a la muchedumbre que creía en él (Wast 1917: 95).
>
> (...)
>
> Victoria atravesó corriendo la calle. (...).
>
> (...) llamó, y sin esperar que abrieran, (...) empujó las maderas que rechinaron y entró (...) [en] el miserable cuchitril, donde Marcos Valrull incubaba sus rencores (...) cinco niños, silenciosos y quietos, seguían con ansiosa mirada los movimiento de la hermana mayor que empezaba a repartirles la ración (Wast 1917: 95).

La hija mayor del sindicalista Valrull, Mamita como la llamaban sus hermanos y vecinos, raquítica, hambrienta, mostraba la miseria en todo su patetismo explicando, cuál prótasis subyacente, el odio del combatiente sindicalista.

La descripción y la narración no dejan de ser detalladas en su rapidez, y así como están las cosas lo único que queda, en ese aquí y ahora, es la esencialidad de la

solidaridad humana, aun entre pobres y miserables:

> —Mamita —había dicho Victoria, arrimándose a la mesa —Traigo esto para los chicos, y esto para vos.
>
> Hizo dos parte de lo que traía, algunos restos de su cena y un poco de leche, y una la repartió ella misma entre los niños, que la miraban, con miedo siempre de que no fuera en verdad tan buena como parecía (Wast 1917: 96).

Este gesto de caridad y solidaridad es, en la visión de Wast, un milagro esperanzador de la humanidad. Narrativamente por su parte, en ese contexto y en esa situación de enunciado, un gesto de gran coraje artístico, alejado de las mistificaciones literarias de sus colegas de *La Novela Semanal*, distante incluso de gran parte de la novela anarquista que muestra menos de lo que teóricamente teoriza, y desarrolla un estilo que, aun en sus imperfecciones propone un crudo y valiente naturalismo, al mejor estilo de Emile Zola, aunque de una innegable inspiración cristiana.

La alegoría es simple pero efectiva. Resuenan las imágenes de numerosos pasajes Novo testamentarios tales como los del «Sermón de la montaña» o el de la «Multiplicación de los panes», caridad y solidaridad sincera es la primera cura ante la injusticia. Tal vez la única posible… Entiéndase, no la beneficencia de lo «sobrante» (como se muestra en *Novia de vacaciones*, 1907). El gesto de Victoria es gigantesco por compartir su propia comida, de pobre hija de obrero (para quienes no existen técnicamente las sobras de comida) con los que menos tienen, literalmente proletarios: una *prole numerosa*, *hambrienta*, *huérfana de madre*, *cuyo padre es un beodo violento y ausente*, *por revolucionario*. Además Victoria no sólo comparte su pan sino que también ayuda a Mamita a cuidar a sus hermanitos. Victoria encarna un ideal humano, repetido, de Wast: el de la joven mujer sensible y justa que a pesar de todo y contra todos cumple con su deber humano.[10]

[10] Tendencialmente los personajes de Wast claramente se dividen en dos grandes grupos: las mujeres éticas —aun cuando puedan ser volubles, ese es, curiosamente, un tema menor— y los varones hipócritas, corruptos, banales, tilingos y, de ultima, cobardes; incapaces de asumir responsablemente su paternidad, obsesionados por el hacer a despecho del deber. Una categoría intermedia la constituyen las mujeres frívolas, es decir aquellas que, impotentes para enfrentar un mundo injusto y masculino, se entregan a los placeres fáciles, no por pasión, sino por comodidad. La mujer voluble, presa de su pasión o que alguna vez, especialmente fue frívola, suele ser disculpada en caso de conversión sincera, al devenir una solidaria que hace lo que corresponde de acuerdo a los principios de una moral natural. Las únicas figuras masculinas que tienden a

Y, claramente, para Wast la falta de caridad y solidaridad de los poderosos, gobernantes corruptos y cómplices de empresarios avaros, es la causa primera y última de la injusticia social, tan fácilmente solucionable con un mínimo de humanidad.

Lo «otro», la huelga, *ultima ratio* de los obreros, suele conllevar aún más sufrimiento:

> Aquella noche Victoria, al sentarse a su lado, después de servir a los niños, le dijo:
>
> —Parece que mañana declaran la huelga.
>
> Mamita cerró los ojos, como si pudiera no ver en su imaginación lo que iba a venir.
>
> El sueldo de su padre llegaba a sus manos bien roído y tenía todas las penas del mundo para vivir con eso.
>
> ¿Qué sucedería si aún eso faltaba?
>
> No preguntó nada porque no le gustaba hablar de su miseria. Dios proveería (…) (Wast 1917: 98).

El relato se quiebra con una peripecia imprevista: el primo lejano Juan Crespi, enamorado perdidamente de Victoria aunque tímido,

> (…) no hacía más que saludar. La relación estaba rota desde el día de la huelga, en que Juan concurrió al taller donde él [Mario Crespi] era capataz, en busca de trabajo.
>
> Casi ningún obrero había ido y el mismo Crespi (…) faltó a la cita; pero el joven, en la encrucijada de trabajar o morirse de hambre, aprovechó la circunstancia y entró al taller, con buen jornal, desde el primer momento.
>
> Esa tarde ya, Crespi no lo (SIC) habló.

---

salvarse son los héroes, los hombres valientes que cumplen con su deber pero que suelen tener un destino trágico. La alegoría cristiana, consciente o no, es clara: el varón bueno, antes o después, es de alguna manera crucificado o debe resignarse a una vida aparentemente mediocre por magnánimo. La mujer puede perderse en la frivolidad estéril e infeliz o santificarse al aceptar su dignidad, su superioridad reparadora, generalmente asociada a la maternidad. Los únicos varones rescatables, si no son héroes sociales, son los sacerdotes. Los presbíteros cumplen una función de reparación terrena de la injusticia, no utópica, al curar las heridas, del cuerpo, del alma y del espíritu.

> —¡Carnero! —le gritaron al salir del taller, unos huelguistas.
>
> Él se encogió de hombros, (…) satisfecho y fuerte, como para desafiar todas las injurias que podían hacerle los que no conocían su miseria ni su necesidad (Wast 1917: 99).

Crespi lo increpó:

> —Has hecho mal, Juan (…) —Yo te habría ayudado…
>
> —Yo no quiero limosnas.
>
> —No hubiera sido una *limosna*: yo soy tu pariente.
>
> —Pero usted es pobre; y no tiene deberes conmigo. Yo no quiero deber nada a nadie.
>
> —Has hecho mal, y los compañeros te odian, y yo… no puedo perdonarte, porque nos has traicionado. Estamos defendiendo no sólo nuestros derechos, sino también los tuyos, porque defendemos los *intereses del trabajo*, contra la tiranía del capital. El triunfo es seguro, si marchamos unidos; uno de los nuestros que falle es la desmoralización, y es la derrota. Y vos ¡vos![11] mi pariente, te has pasado al enemigo, en contra de nosotros, que somos tus hermanos y por tu mal ejemplo va a ser vencida nuestra justicia. ¡No puedo perdonarte!
>
> Juan se quedó callado. Pensó que aquel hombre que le hablaba con tristeza, casi con afecto, pero con irreductible convicción, arrojándolo de su amistad y de su casa, era el padre de Victoria (Wast 1917:100, el destacado es propio).

En esta larga cita concurren algunos elementos centrales de la construcción semio-ideológica de Wast, a saber:

Limosna [dádiva] vs. Trabajo [social]
Egoísmo vs. Solidaridad
Hechos vs. Palabras

El joven mísero, campesino e inmigrante, no desea «limosna», el trabajo lo dignifica, pero no comprende que el trabajo en el contexto del capitalismo industrial, no es un trabajo «individual» sino en el ámbito de una estructura de producción compleja. Su dignidad lo lleva a cometer el error por caer en la

[11] Nótese cuán tempranamente introduce Wast el uso natural y realista del «vos», acerca de cuyo uso aún se discutiría en la década del sesenta. *Cfr. v. gr.* Jorge L. Borges, «Las alarmas del doctor Américo Castro» en *Otras inquisiciones* (1952) y Ernesto Sábato, «El voseo» (1964).

ilusión individualista. Por su parte Crespi, su tío, no lo hubiese abandonado nunca, primero, apelando al derecho natural, porque es familia; segundo porque la instrucción sindical le había enseñado la dimensión colectiva del trabajo. Su *hybris* se manifiesta, como en el catalán Valrull y como en tantos otros obreristas, en creer que el sindicalismo, sin reforma de valores, sin contenido moral, podrá abolir, máxime definitivamente, las injusticias sociales, milagrosamente. No se equivoca al apelar a la solidaridad obrera, entre todos los hombres de buena voluntad —inclusive los gobernantes honestos y la patronal justa— pero sí, según el punto de vista del narrador, al invocar una ley socio-natural, determinista y mecanicista como causa eficiente y final de la justicia terrenal.

Paradójicamente el narrador cristiano no cree en milagros en el orden de lo social o de lo natural, más allá de la aceptación de saludables alegorías. Los únicos milagros posibles, *el milagro por antonomasia*, se dan en el corazón de los hombres. Según Wast, Dios actúa los milagros mediante la conversión del prójimo. En el gesto de Victoria al compadecerse de Mamita y quitarse literalmente el pan de su boca; en el amor de Mamita, la casi niña de 17 años, por sus hermanitos hambrientos y huérfanos, está presente la mano de Dios. Aunque resulte insuficiente. Y lo es porque esos gestos no se repiten suficientemente y muchos menos entre los inmensamente ricos y poderosos, preocupados por frivolidades ridículas y egoístas.

Pero los pobres, *per se*, no se salvan, sólo por el hecho de ser pobres. Si bien es más difícil, casi imposible —como recuerda insistentemente el Evangelio— la salvación de un rico: cuanto más rico más difícil e inconstante es la conversión (ver *Ciudad turbulenta*, *ciudad alegre*, 1919).

No obstante, en esta última novela, el personaje de Julieta Abismo, la frívola pasional, la Magdalena del palacete de Barrio Norte, también ella, tiene derecho al perdón, a la salvación, a condición de su conversión, efectiva y en acto, de hechos y no de palabra. La mujer fácil, envidiada, criticada, crucificada por sus «pecados carnales» (pero secretamente imitada) por la hipócrita sociedad porteña, se entrega al amor y, en un gesto escandaloso y subversivo, se casa con su *chófer*, socavando con esa acción, los cimientos del *status quo* de la infame oligarquía porteña.

La mujer que no es esclava de la pobreza y de los varones egoístas que la seducen y abandonan, es víctima de las frivolidades para las que son educadas, un laberinto de depresión y banalidad. Sólo las valientes y rectas, más de lo que parece, éticas y morales (no en el sentido de reprimidas sexuales, tal como la

entienden en la sociedad porteña ni las comadres de provincia) logran desplegar toda su personalidad y, en cierto sentido, reconciliar a la sociedad.

Juan Crespi, enamorado perdidamente de Victoria, se siente herido por la diatriba de su tío lejano, Mario Crespi, el capataz sindicalista, el padre de su amada la que «Cada vez parecíale más alejada de él, a quien todos conocían como el enemigo de su clase, de su casta, de su sangre; y eso le infundía una pesada tristeza, que le hacía bajar los ojos cuando pasaba cerca de ella» (Wast 1917:100).

Pero el proceso textual es más complejo, menos maniqueísta de lo que parece a simple vista. Luego de soportar el dolor de la profunda herida por su humillación, Juan responde. En este punto se presenta una curiosa, una rápida deconstrucción del derecho natural y positivo en torno a las disputas sindicales y obreras. El fragmento presenta en su brevedad todas cuestiones delicadas, mistificadas, que tratan de desnaturalizarse, tanto desde la perspectiva obrerista como de la patronal, enmarcadas en la tragicidad de la época y de los sentimientos del joven proletario.

> —Vea: ayer me pagaron. (...) era el primer dinero que ganaba aquí. ¿Sabe lo que sentí al recibirlo? ¡Sentí ganas de besar la mano del que me lo entregó!
>
> (...)
>
> —Entonces estás loco.
>
> —Puede ser; también ustedes están locos: sienten voces oscuras y marchan sin querer, siguiendo a otros que tampoco saben a dónde van. ¡Eso sentí yo!
>
> —¿Ganas de besar una mano que te daba lo tuyo?
>
> —Sí, que me daba lo mío. Yo sabía que eso era mío pues lo había ganado hasta con peligro de mi vida por la huelga. Los que no han vivido como yo días y días perdidos en los campos, pidiendo trabajo como una limosna y muriéndose de hambre o de vergüenza, porque allí nadie necesita a nadie, es el país de los pobres, donde sólo un rico puede vivir ¡ah! Los que no han vivido así no conocen el descanso de trabajar hoy, y saber que seguiremos trabajando mañana y siempre...
>
> (...)
>
> Crespi lo miraba sorprendido, y silencioso. En el fondo algunos de sus pensamientos coincidían con los de él.
>
> (...)
>
> —Cuando falta el trabajo, se le busca, y lo pedimos casi como una limosna.
>
> —Tenemos derecho a que nos lo den.

> —Así dicen, ¿pero a que nos lo dé quién? ¿El dueño de un taller que tiene su personal completo? ¿el de una fábrica cerrada? ¿el industrial fundido? ¿quién ha de darnos el trabajo a que tenemos derecho?
>
> —La sociedad
>
> —¿Pero quién es la sociedad? (Wast 1917:101).

En este punto el narrador, sin negar los derechos obreros, sin justificar las injusticias, desnaturaliza algunos de los conceptos más reiterados en la jerga sindical de principios del novecientos. Es decir, el derecho a trabajar no puede ser visto como un concepto, como un derecho absoluto, aislado de un sistema general de reproducción general y de valores de la sociedad toda. No una abstracta sociedad, como dice el texto, sino una comunidad solidaria constituida con hombres que se ven como prójimos y no como enemigos. La distancia con la teoría socialista clásica es intransigente en este punto. Considerar a las clases como los elementos mínimos y autosuficientes de la organización social destruye a la persona humana. Según lo que presenta el texto en su complejidad, es obviar el dolor de seres de carne y hueso como Mamita, como Victoria, como el joven Juan, como el severo Mario que no obstante duda. Es comprender las contradicciones y la alienación del catalán Valrull, que abandona a la buena de Dios —a la misericordia de Victoria— a sus hijos huérfanos y hambrientos, por perseguir la utopía y por su adicción. Las cosas no son simples, según Wast: lamentablemente los problemas sociales son extremadamente complejos y frecuentemente terminan en tragedias. Lo verdaderamente trágico es que terminan en tragedias evitables: la única condición es la conversión del corazón humano y la transformación en pequeños gestos solidarios.

Juan insiste en sus dudas. Crespi también duda pero esconde con ira sus dilaciones:

> —¿Quiénes son los que se equivocan? ¿Ustedes o yo?
>
> — ¡Vos! —le replicó Crespi con ira, observando la turbación que le producía la llegada de su hija.
>
> (…)
>
> —¡Andáte con ellos! ¡Mezcláte a los ricos y hacéte su igual, si podés! Buscá allá tus amigos, y dejános a nosotros que no te comprendemos, ni podemos quererte… (WastT 1917:102).

Juan no comprendía el odio, el desprecio. Había un hiato conceptual, cultural e ideológico entre ambos.

> ¿Por qué estaban todos contra él? ¿de dónde les nacía tan ciego rencor? ¿no eran bastantes ya las esclavitudes que había en la vida, para que ellos mismos inventen otras y se sujetaran a ellas y persiguieran a los rebeldes, que no se sometían a los nuevos tiranos, con una implacable saña?(Wast 1917: 104).

El narrador presentó hasta aquí dos visiones extremas, encarnadas aquí en Juan, el carnero individualista y en Valrull, el «nuevo tirano» al decir de Juan. Mario, si bien fiel a la causa obrera, honestamente duda. No de la justicia de su reclamo sino del fanatismo del mismo. La causa obrera era sin lugar a duda ética, Mario no lo dudaba, pero no todos los obreros lo eran. No obstante, por lealtad de clase había herido y expulsado a su sobrino. Y seguramente ese fue un acto de suma injusticia con imprevisibles consecuencias en un futuro inmediato:

> (…) Y esa nueva injustica era la única verdad que [Juan] aprendiera ese día (Wast 1917:104).

Pero Mario también temía, aunque no lo confesara, por el curso que tomaban los acontecimientos. Por los riesgos implicados en tal *in crescendo* de violencia obrera, justificados solamente por una promesa que el Presidente (*i.e.* la política de los hombres) había supuestamente hecho al beodo representante de la Federación Obrera, que eran imprevisibles:

> El plan de los huelguistas era extender el movimiento a todas las empresas de transporte y a todos los gremios. Así aislarían la gran ciudad del resto del país, condenándola a perecer, si no aceptaba la ley que ellos le dictasen.
>
> Pero aquel plan fracasó, porque faltó la solidaridad necesaria de los ferroviarios de otras empresas y de los demás obreros (Wast 1917:104).

El final de la huelga es abrupto. Evidentemente la huelga no contaba con alianzas tácticas, no se había verificado la dimensión del descontento… Parecía el sueño megalómano de un beodo y de un grupo de ingenuos. Falló, nos insiste el narrador, la solidaridad. He aquí el gran límite de las acciones humanas.

Por ello Mario fue injusto al echar a Juan. Por mucho menos, otros obreros, otros ferroviarios incluso, habían traicionado al movimiento obrero dejándolos a ellos al descubierto.

Insistentemente Valrull, sin rectificarse, sueña con una gran huelga general en noviembre, en el mes de la cosecha. E insiste en que «Tendremos de nuestro lado al presidente» (Wast 1917:105). El mítico y oculto presidente, garante de los obreros pero solo virtualmente, cual promesas vanas.

No obstante, en un giro narrativo casi de crónica periodística, casi al pasar, el texto vuelve a presentar la huelga (verdadero protagonista del relato) en su inopinado y rápido reinicio:

> Un día los obreros desertaron de nuevo de los talleres, y la llamarada de la huelga abrazó todos los gremios y todas las ciudades.
>
> Y días de imponderable y desconocida humillación empezaron para Buenos Aires, (…) como una capital sitiada (…)
>
> Había nacido en los huelguistas la ilusión de un triunfo a breve plazo; más no ocurrió así, y a medida que pasaban los días, sin resolverse el conflicto, se alzó ante ellos la pavorosa perspectiva de la miseria, (…).
>
> Los que tenían reservas o ahorros los consumieron; los que no los tenían, se apretaron el estómago, o ensordecieron los oídos al llanto de sus hijos, o los dejaron ir a mendigar por las calles (Wast 1917: 105-106).

El narrador participa de la perspectiva de los huelguistas, la miseria y la explotación nunca jamás son justificables y no duda en tomar partido contra los insensibles, contra «la implacable moral burguesa, de los egoístas» cuando cierto día, Mamita mendigaba por los barrios lejanos con su hermanito menor, y ante tal drama en vez de solidarizarse con tal desolación y miseria, la imprecaban diciéndole:

> ¿Es su hijo? —solían preguntarle viendo su juventud.
>
> Algunas veces refería la verdad; otras, por cansancio de contar su historia, dejaba pensar lo que quisieran. (…)
>
> «¡Bien merecido lo tiene!» (…) «Llévelo a la Cuna y colóquese de ama» (Wast 1917:106-107).

El narrador pasa a esbozar en este capítulo casi una novela de tesis contra la

moral burguesa, capitalista e hipócrita. Pero también contra la suicida intransigencia obrera. Contra lo evidente, contra los acontecimientos, el sindicalista Valrull no cede a su ilusión hasta niveles que rozan el absurdo:

> Recrudecieron las violencias que habían desacreditado la huelga anterior, y se vieron cohortes de obreros, encabezados por mujeres y niños, que se lanzaban al incendio, (...) a la destrucción (...) y (...) al pillaje (...).
>
> El gobierno mandaba tropas contra ellos (...).
>
> —¡Tienen orden de no tirarnos! —susurrábales al oído la voz de Valrull.
>
> Y aquello parecía verdad. Los oficiales parlamentaban y la tropa devoraba la afrenta (...)
>
> (...) la impunidad trajo el desborde de todos los excesos, y eso provocó la reacción. Un día la tropa mal advertida e inobediente, hizo fuego de veras
>
> (...) dejando algunos muertos (...) niños y mujeres (...)
>
> (...) provocó terribles represalias (...)
>
> El gobierno (...) empezaba a comprender que las fuerzas vitales de la nación estaban amenazadas (...) (Wast 1917:107).

Etcétera. El ritmo del texto se precipita paralelamente al de los acontecimientos. El gobierno ordena poner en movimiento los trenes protegidos por las tropas:

> Juan, ocupó un puesto de segundo maquinista en uno de los convoyes de exploración, (...).
>
> Sabía que su tren sería asaltado (...) no le faltaba aquel valor que un día puso en duda Marcos Valrull (...) (Wast 1917:107).

El texto deja de lado la crónica periodística y la novela de tesis y se resuelve, cosa frecuente en Wast, en un melodrama típico, hiperbólico y quasi operístico:

> (...) [Juan] ¡Oh, la amaba!
>
> (...) aceptó con regocijo la proposición de conducir el primer tren (...)
>
> Así la vería, mezclada en la horda injusta (...).
>
> ¡Así se la imaginaba! pero aun así, deseaba verla, para que ella a su vez, le viera morir (Wast 1917:108).

Y así, en el súbito final, en un clímax de tensión, se entrecruzan los géneros discursivo y de melodrama romántico, pendularmente, vuelve nuevamente a presentar la tesis social y obrera, pero en tono naturalista y melodramático, casi épico, frecuente en las obras de tesis política:[12]

> Bajo el crudo sol de la mañana, aparecía más lamentable el desfile de la multitud silenciosa, que avanzaba hacia la vía.
>
> (...).
>
> Muchos años de injusticia de los grandes, habían amasado la terrible levadura de odios, que fermentaba en las almas.
>
> Ya no alumbraba en ellas la razón, porque habían salvado los diques de su derecho; pero tenían la convicción y la fuerza de los ciegos instintos, que llevaban con rumbos que nadie quería preguntar cuáles eran.
>
> ¿Era hacia la vida, era hacia la muerte? [Juan] (...) a la cabeza marchaban las mujeres y los niños, en cuyas entrañas ardía el encono del hambre, que apaga todas las ternuras (Wast 1917: 108).

Nada oculta el narrador. La injusticia es evidente. Sólo no la veía quien no la quería ver. La ternura, la sensibilidad no tenían ya lugar.

> Marcos Valrull vió la rubia cabeza de su hija caída sobre la mesa, y por un segundo alumbró su conciencia el remordimiento (...)
>
> —¡Dáme tu delantal!(...)
>
> Ella se acordó entonces de un delantal rojo, con el color de la sangre fresca, que él un día le regalara prohibiéndole que lo perdiera porque alguna vez les serviría de estandarte. (...).
>
> Era una grotesca bandera, que en otras circunstancias habría movido a risa a los burgueses (Wast 1917:109).

El final crece en intensidad dramática. La tragedia, en todas sus facetas se avecina:

[12] Por ejemplo, salvando las distancias, *Novecento* de Bertolucci (1976). El final de la locomotora que choca con los obreros es un tópico clásico de la literatura anarcocomunista que reaparece en la poesía y en las canciones militantes de G. Guccini, explícitamente retomada, como por ejemplo en el tema «La locomotiva» (1976).

> La silueta de la máquina se agrandaba monstruosamente ante las torbas miradas.
>
> Veíanse las cabezas de los soldados (...)
>
> —¿Se iba a dejar matar esa gente por la máquina bruta y ciega? (Wast 1917:110).

Aun cuando Juan, segundo maquinista, quiso detenerse al ver, inverosímilmente, entre la multitud la cabeza de Victoria, el primer maquinista se lo impidió y aceleró. Finalmente Juan logra detener bruscamente la máquina a pasos de la masa. Pero la tragedia es tan fatal como inevitable:

> Sonó luego un tiro de revólver (...) otra bala hirió a un soldado, y la tropa enfurecida se echó a tierra y abrió el fuego (Wast 1917:110).

Juan, en medio del tiroteo, busca a su amada Victoria y finalmente la encuentra caída. La recoge y en un final pucciniano, se confiesan y juran amor:

> Y la apretó contra su pecho, donde ella escondió la cara buscando un refugio (Wast 1917:111).

Ambos sobreviven, pero:

> (...) mientras ellos hablaban de amor, y a la distancia huían los obreros perseguidos, a dos pasos de allí, caída en el talud del terraplén, junto a su bandera roja, estaba la hija de Valrull.
>
> —¡Mamita! —le gritaba el nene prendido a su cuello (...)
>
> (...) tenía una bala en el pecho, y la sangre que manaba dulcemente de la herida, haciendo de sus ropas otra bandera.
>
> (...) Juan y Victoria pudieron oir aquel lamento desesperado, y sin respuesta del niño abandonado, que sólo podía pronunciar una palabra:
>
> —¡Mamita! ¡Mamita! (Wast 1917:111).

Este posicionamiento del narrador indicaría, en una primera aproximación, una cierta confusión o ambivalencia ideológica del autor empírico. O eso parecería.

Los obreros no están idealizados. No hay una versión populista ni demagógica del pobre, pero tampoco se demoniza a la patronal, *per se.* No humanamente.

Según Wast, todos los humanos son pecadores. La bondad absoluta está vedada a los hombres. La perfección también y por su libertad no pueden dejar de ser pecadores y lo único posible es el sincero arrepentimiento y la contrición. Por cruel que sea la patronal, por cruel que sea el subversivo, no se puede odiar al hombre que hay en ellos. Se puede y debe odiar al cruel asesino que sin piedad ejecuta por venganza y resentimiento; se puede y se debe odiar y repudiar al patrón explotador. Y el pecado, desde la caída, es consubstancial al hombre. Más no todo es lo mismo. La sociedad humana es imperfecta como su creador inmediato, el hombre, pero que sea imperfecta no impide que sea perfectible. Y eso es lo que se debe buscar como ideal social: no la perfección pero si aspirar a ella. En cada gesto de nuestras vidas.

Por ello no resultaría contradictorio que el narrador sostenga simultáneamente una rigurosa crítica a los explotadores y al sistema de explotación, pero que simultáneamente no justifique ni comprenda el sentido de odiar, persona a persona, al circunstancial enemigo.

Ni el odio, ni el resentimiento ni la venganza, postula premonitoriamente este relato, pueden ser la senda que conducirá a la justicia social. La justicia social podrá ser una utopía pero un cierto grado de realización de la misma es factible. Sensiblemente posible. Además la destrucción de la sociedad, de los medios de producción y de la organización de la cultura, a los únicos que puede favorecer es a los grupos de poder concentrado, perjudicando a la casi la totalidad de los habitantes de un país, de un territorio. El estado, la sociedad civil, favorecen la igualdad de oportunidades, evitan la guerra fratricida, el ascenso del dictador oportunista que lucra para su beneficio con las infinitas fricciones sociales entre los grupos activos. Los políticos corruptos serán los únicos beneficiarios de la disolución de la sociedad civil; salvo ellos, todos serán perjudicados. El canto de las sirenas de la revolución inmediata es una peligrosa fantasía. Wast entiende, postula que «la *concordia* entre todos los habitantes de la patria es el único camino hacia la armonía y la justica, en paz».

Esta tesis, que Wast irá esbozando desde esta novela hasta el final de su obra, será fundamental a lo largo de toda su vida y explicará su derrotero ideológico, incluso sus graves errores o contradicciones.

Lo notable es que en esta novela breve presenciamos el surgir de un proceso narrativo que se irá extendiendo y reafirmando a lo largo de los años, como consecuencia también de la interacción con los hechos políticos que se irán dando en las décadas venideras, con el consecuente deslizamiento de su propio pensamiento como el de su misma generación.

«La huelga» entre crónica y ficción

Por su temática y por su estructura formal «La huelga» es un producto narrativo bastante curioso en el cotexto de la obra de Wast y en el contexto del campo literario contemporáneo.

Brevemente se puede esbozar la siguiente estructura narrativa basada en una rápida sucesión de hechos:

§ Introducción típica de una ficción realista con la ligera incorporación de un ingrediente romántico. Presenta el escenario y las condiciones de vida de una familia obrera en clave de novela realista, con un tono neutro. Evita la descripción truculenta, sin ocultar la miseria de Juan. La familia de su tío, Mario Crespi aún en una situación difícil y dura, sobrevive con trabajo y con afecto, recíproco, entre padre e hija. Hay sacrificio, trabajo y respeto. Juan es compadecido humanamente. Es inmediata y solidariamente aceptado por sus parientes y Victoria no puede contener el surgimiento de una honesta atracción hacia su joven primo. La llegada del dirigente catalán Marcos Vanrull marca un hiato en el estilo narrativo. La conflictividad del contexto entra brutalmente en el relato. Ese *mínimum* de armonía, (a pesar del sacrificio cotidiano de padre e hija, a pesar del hambre y del abandono del joven Juan Crespi) es interrumpido por la llegada del sindicalista beodo, embrutecido por la explotación y por el resentimiento. No obstante Victoria, inmediatamente y como consecuencia de esa visita, aprovecha para visitar a la hija de este último, apodada Mamita, con premura y una cierta alegría. Mamita es una joven vecina de su edad, nada extraño es que se visiten, posiblemente son amigas.

§ Sin embargo el capítulo siguiente cambia la perspectiva narrativa pues el relato pasa de un realismo balzaciano o stendhaliano a un crudo naturalismo zoliano. La casa de Vanrull es desoladora, marcada por el abandono, la miseria y el hambre. Es viudo, como Crespi pero tiene una prole de cinco hijos; la mayor —Mamita— cumple un papel de madre sacrificada, ocupándose de alimentar a sus cuatro hermanos menores, el más pequeño de los cuales es prácticamente un bebé de unos dos años. No obstante una luz de esperanza brilla en medio de la noche oscura de la miseria: Victoria la visita para ayudarla, para que Mamita pueda comer, lo poco que pudo llevarle de su pobre casa y completar también la magra cena de los niños. Malos augurios se anuncian. Mamita, preocupada por el día a día, se angustia pensando y contando a su amiga que se avecina la

huelga. Su padre, en cambio, en ese momento comenta lo mismo a su compañero Crespi, pero exulta de alegría, confía en el nuevo Presidente: su tono es épico, de un optimismo positivista, típico de muchos de los sindicalistas anarquistas de la época. No duda en la «victoria».

§ Los capítulos siguientes rozan la crónica. Relatan los sucesos acaecidos entre la primera y la segunda huelga ferroviaria y su generalización. Narración casi periodística, un narrador omnisciente que tiende a ser equidistante, a contar los «hechos» ocurridos con cierta moderación «objetiva» no ocultando la —por momentos—violentísima acción obrera y la no menos exagerada represión gubernamental. Vanrull confía en el triunfo porque confía en la palabra empeñada del Presidente (Yrigoyen) —y el narrador, con cierta ambigüedad, también acepta las buenas intenciones del Presidente— y sobre todo en la relativa paciencia de la tropa y en el espíritu de negociación de sus oficiales.

§ Los capítulos restantes y hasta el final, mezclarán —según las necesidades discursivas— la crónica periodística, la descripción meticulosa del devenir de los hechos, de la tragedia del *in crescendo* que, por la misma naturaleza de las cosas, se desmadra. Por momentos la simpatía del narrador se inclina emotiva y pasionalmente hacia los obreros, las víctimas de las injusticias, de la explotación fenicia, de los desarmados que luchan suicidamente contra las tropas armadas y contra la «locomotora» potente y ciega. Locomotora símbolo del progreso, del maquinismo y de la explotación capitalista. El narrador se compadece y le duele la sangre derramada, los niños y mujeres sacrificados por la utopía, los huérfanos hambrientos… Pero racionalmente el narrador, en pequeños gestos narrativos, señala lo poco oportuno, lo demencial y suicida de esa protesta, justificada pero peligrosa para el orden y la paz social, pero también perversa pues termina perjudicando los intereses obreros que pagan con sus vidas su justa rebelión. Racionalmente no puede aceptar la solución violenta porque no es tal e inmola a los explotados. Justifica a los capitalistas fenicios que buscan el quiebre del movimiento obrero. Es curioso que exculpa, implícitamente al Presidente, a los militares y a los obreros de la violencia. Esa violencia en ese contexto, es inevitable. Basta la bala de un provocador, el nerviosismo de algún soldado temeroso, para que se desate la tragedia. Incluso no ahorra mostrar el quiebre de los «proletarios», la traición de la «aristocracia obrera» (el primer maquinista) que por egoísmo e intereses inmediatos desea escarmentar a la

> «turba» anárquica e inconforme, a los rotosos que nunca se conforman y que en definitiva padecen lo que padecen por utópicos y viciosos.

En este relato como en otras novelas de Wast, se muestra una característica de su narrativa, su talón de Aquiles en opinión de tantos críticos, del cual es consciente el mismo Wast pero que no deja de preferir, sea porque es lo que asegura su éxito editorial, sea porque no ve otra salida a los conflictos humanos y sociales crudamente presentados: el *melodrama*. Wast casi sin excepción y como aparece aquí en toda su dimensión, remata el relato con un final melodramático, para muchos cursi y kitsch, en su máxima expresión: los amantes que sobreviven a todo; los amantes que se convierten en héroes, en dioses cotidianos y lo irremediable de la muerte de Mamita, dejando nuevamente huérfanos a sus hermanitos que quedarán en el más crudo desamparo.

La eficacia pragmática de este relato es ambigua o por lo menos abierta: cada uno de los jóvenes amantes —justos, honrados y honestos—actuó moralmente en lados opuestos, cada uno fue sincero, leal y ético a pesar de las debilidades humanas y encontrará la felicidad el uno en el otro, pero también asumirán, podrán asumir, (¿deberían hacerlo?) ocuparse de los hijos de Vanrull triplemente huérfanos: de la madre muerta; del padre beodo y sindicalista; y de "Mamita" la hermana mayor que se había inmolado por la prole de su padre y que fue inmolada por su padre en el ara de la «bandera roja» en la cual se transformó su cuerpo al ser asesinada al lado de las vías, ante la desesperación de su hermanito que clamaba al cielo, con una llanto desesperado, justicia. ¿Juan y Victoria podrán ayudarlos? ¿Podrá la sociedad toda escapar a la responsabilidad colectiva de las causas y de las tragedias de esos crónicos actos de violencia?, ¿o aceptará sus responsabilidades y «cambiará las cosas» aunque más no sea mínimamente?

El narrador no propone la utopía pero sí propone el despertar de las conciencias, empezando por la de los empresarios y por las de los políticos cómplices que no podían seguir permaneciendo indiferentes ante tamaña tragedia que se repetía iterativamente desde hacía ya décadas.

Ahora bien, esta lectura (que pretende deconstruir mínimamente los lugares comunes en torno a la lectura de Wast y tratar de predecir las consecuencias pragmáticas de esta y otras narraciones similares, suyas y de otros autores de su generación) se puede ampliar más aún a la luz de ciertos indicadores historiográficos que confirman que el programa narrativo de Wast es más complejo de lo que su edulcorado sentimentalismo podría hacer pensar.

Reflexionemos sobre un punto. La *nouvelle* fue publicada a fines de noviembre de 1917. Es ese un momento clave para la historia del mundo: se acerca la finalización de la Gran Guerra, se inicia el *Biennio rosso* en Torino (1917-1918), se acaba de producir la Revolución Rusa.

En el contexto argentino se había vivido un año de conmoción permanente,[13] para la sociedad y la política, que se acomodaban dificultosamente y con fricciones al «experimento Yrigoyen», especialmente en el trascurso del primer año del primer gobierno argentino elegido por el voto «universal, secreto y obligatorio». No obstante la conmoción social y la insurgencia obrera, lejos de disminuir, aumentaba. En 1917 se contabilizaron 198 huelgas y particularmente activas fueron, precisamente, las huelgas ferroviarias.[14] Esta conmoción social permanente y crónica, tal como muestra el texto, seguirá escalando y llegará al clímax de la Semana Trágica (1918) y a la insurgencia y represión en las estancias

[13] La entrada de Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial y la revolución bolchevique en Rusia son dos hechos que tienen enorme repercusión en la Argentina durante 1917. Una flota de guerra estadounidense visita Buenos Aires y su tripulación desfila por las calles, siendo aclamada por una multitud partidaria de los aliados. Se producen numerosos ataques a instituciones y empresas alemanas así como roces diplomáticos entre la Cancillería argentina y el gobierno alemán. Yrigoyen personalmente defiende la neutralidad pese al confuso hundimiento de algunas naves argentinas por submarinos alemanes (el mercante Monte Protegido, el velero Oriana y el carguero Toro). Muchos radicales y la totalidad de los diputados socialistas votan por la entrada en la guerra, opinión que se exacerba cuando llega la noticia de estos hundimientos pero Yrigoyen continúa inflexible en la política neutralista.

[14] En cambio, se declara por decreto al 12 de Octubre como Día de la Raza. Además, se sancionan la ley del Hogar, para proveer tierras a los trabajadores del agro y una ley de alquileres que pone fin al malestar de los inquilinos. Hay infinidad de huelgas por el alza del costo de vida —otro de los efectos de la guerra—pero el gobierno, en general, tiene una actitud de simpatía por los reclamos obreros. Durante 1917 se producen los primeros signos de reactivación tras la crisis económica que se desató en 1913. Esta crisis había traído aparejado un aumento de la desocupación, la baja en las exportaciones y un crecimiento de la inflación. El alivio se traduce ahora en el crecimiento de las exportaciones. Las encabezan la producción de carne enlatada para alimentar a los soldados europeos en el frente de la Primera Guerra Mundial. Ocurre lo mismo con los textiles, para la confección de abrigos y frazadas. Esto hace subir la producción de lana y de algodón. La desocupación se retrae debido a la instalación de empresas extranjeras que crean fuentes de trabajo. Entre ellas figuran las estadounidenses International Bank of Boston, National Lead y Ford, cuyo crecimiento vertiginoso en la producción de automotores se dará a partir del 1920. Esta reactivación de la economía, paradójicamente, no trae tranquilidad al gobierno de Hipólito Yrigoyen. Al comprobar mejores condiciones en los beneficios de sus empleadores, los obreros reclaman por una porción mayor en el reparto de la riqueza. Una ola de huelgas recorre el país y obliga a Yrigoyen a mediar en numerosos conflictos.

patagónicas.[15]

Por lo tanto el tema de la huelga durante 1917 está lejos de ser una temática abstracta y adquiere una gran significatividad presente, no sólo para entender las condiciones de producción material e ideológicas del texto, sino también para comprender, merced los usos discursivos presentes en el mismo, algunos puntos fundamentales en torno a él y al posicionamiento del autor empírico.

El tópico de las luchas obreras era, entonces, un innegable dato de «lo real», una preocupación permanente de toda la sociedad argentina de la época. Gobierno, sindicalistas, burguesía, obreros, intelectuales, no podían o no deberían (según la conclusión del texto) ignorar el fenómeno, ser indiferentes al dolor y a la tragedia obrera. Wast no es la excepción, contrariamente a lo esperado por muchos. Su «exceso de sentimentalismo», sus recursos melodramáticos (puros, en sentido estricto de género y no paródico) no quitan actualidad al relato ni falta de compromiso al autor, muy cercano, *prima facie*, *hic et nunc*, al posicionamiento del Presidente. Reiteramos:

> —Tienen orden de no tirarnos —susurrábales al oído la voz de Valrull.
>
> Y aquello parecía verdad. Los oficiales parlamentaban y la tropa devoraba la afrenta de tener que abandonar el campo, cuando las buenas razones no eran suficientes para contener a los huelguistas (Wast 1917:107)

Particularmente virulentas fueron durante 1917 las huelgas ferroviarias. El texto, a pesar de su estilo cronístico, no determina a cuál o cuáles se refiere, por licencia literaria o por evidente para el lector modelo del mismo. Pero las fechas son significativas y resulta particularmente reconstruíble la línea de hechos y acontecimientos sobre los que innegablemente se asienta la narración, para luego trabajar sobre ella con la ficcionalización melodramática de corte romántico y de novela de tesis.

La crisis ferroviaria comienza en agosto de 1917, en un intento de huelga ferroviaria unitaria (inicio del relato de Wast) que fracasa —por falta de unidad

[15] En mayo, el gobierno radical se enfrenta a los poderosos intereses británicos decidiendo la caducidad de las concesiones vencidas y, a la vez, la potestad oficial de fijar las tarifas. Y se sanciona la ley que establece la creación del Concejo Deliberante de la Capital Federal mediante el voto universal. Es decir que en adelante la ciudadanía porteña elegirá a sus treinta representantes. También aparece el primer tomo de la *Historia de la literatura argentina* de Ricardo Rojas, obra monumental que tardará varios años en completarse y cuyo conjunto establece un completísimo panorama de las letras argentinas desde la época colonial.

entre los sindicatos ferroviarios y las federaciones obreras— para luego recrudecer en el mes de septiembre y concluir en octubre del mismo año (conclusión del relato de Wast).

La «gran huelga ferroviaria», la que desencadena la tragedia ficcionalizada, es, como enseña el texto, una huelga general en la que mancomunadamente la «Fraternidad de Personal Ferroviario de Locomotoras» (FPFL), la «Federación Obrera Ferroviaria» (FOF) y la «Asociación Argentina de Telegrafista y Empleados Postales» (AATEP), centralizan su accionar mediante la formación de una «Comisión Mixta de Huelga», que asumió la dirección del paro cuyo comienzo fue el 24 de septiembre de 1917 y concluyó el 17 de octubre de ese mismo año.

Según la memoria sindical:

> La explotación ferroviaria ha sido afectada durante el año 1917 y lo seguirá siendo hasta la finalización de la guerra [Primera Guerra Mundial] por el aumento de los gastos, incluyendo en ello el de los salarios impuestos por el encarecimiento de la vida, y por las condiciones precarias en que se desenvolvía el trabajo del personal ferroviario, debido al poco desempeño que las empresas había puesto en mejorar su situación antes de producirse la huelga (…). Ese movimiento de reivindicación obrera, justificado en sus causas determinantes, y del que solo deben condenarse los excesos lamentables, en que incurrieron obreros dañando los intereses de algunas empresas, que si no pudieron prevenirse fueron duramente reprimidos por el Poder Ejecutivo, ha tenido como una de sus principales consecuencias el aumento del 10% sobre todos los salarios y sueldos hasta 300 pesos y las reglamentaciones dictadas en ejercicio de las facultades que acuerda el Poder Ejecutivo, la ley General de Ferrocarriles, consultando en lo posible las peculiaridades del trabajo de los ferroviarios sobre la base de jornadas de ocho horas de trabajo efectivo (Chitti & Agnelli 1937:118-9).

Curiosamente la misma Fraternidad, oficialmente (¡Semana Trágica mediante!), «reconoce» los «excesos» de «algunos» trabajadores («dañando los intereses [léase propiedad privada] de las empresas») y la «consecuente» (¿justificada?) represión del Ejecutivo, casi exculpándola (es parcialmente la posición del autor modelo del relato de Wast) así como se valoriza —a pesar del alto costo humano que se calla— el (¿magro?) éxito de la huelga: aumento salarial del 10% y Ley General de Ferrocarriles que trata de regular una jornada laboral de ocho horas, en la medida de los posible («consultando en lo posible las peculiaridades del trabajo de los ferroviarios sobre la base de jornadas de ocho horas de trabajo

efectivo») es decir concordando con los intereses de explotación de las empresas británicas.

Más aún, la burocracia sindical de 1937 nada dice de lo que nos relata «La huelga» de Wast sobre los «fusilados del riel». Y esto no deja de ser altamente significativo a la luz de nuestra lectura.

Sorprende entonces, que la denuncia de Wast en su novelita sea tanto más cruda que la relación sindical de 1937, la que antes que mencionar la «represión» y el «abuso patronal», criminaliza los «excesos» obreros.

Pero es aún más chocante esta oposición entre la «memoria sindical» de 1937 y «La huelga» de Wast de 1917, en lo referido a los «excesos» en que incurrieron los obreros contra las empresas y las causales de esta huelga, si se lee la visión empresaria británica sobre las huelgas de 1917-1918.

> La primera crisis grave comenzó en Agosto de 1917, al estallar una huelga general ferroviaria, por el despido, por razones disciplinarias, de dos obreros argentinos en el taller [de Roque] Pérez del Ferrocarril Central Argentino, de propiedad inglesa, [y que] precipitó la huelga. En la demanda de los huelguistas no entraban los salarios, horas de trabajos, ni condiciones de labor general [SIC], pedían simplemente [SIC] la reincorporación de los dos hombres despedidos. Cuando la compañía se negó a ello, los obreros se declararon en huelga y apremiaron a otros grupos ferroviarios para que se le unieran. Rápidamente los obreros desmantelaron [SIC] el transporte ferroviario por todo el litoral.
>
> Hubo algunos [SIC] episodios de violencia. Durante los turbulentos meses que transcurrieron entre Agosto de 1917 y junio de 1918, los incidentes más serios tuvieron lugar en Rosario en forma de huelgas salvajes [SIC], allí los huelguistas cometieron toda clase de atropello contra los ferrocarriles ingleses, se apoderaron de las oficinas de telégrafos, detuvieron trenes militares, volaron puentes, interrumpieron el servicio, agredieron a los rompehuelgas y destruyeron en gran escala los bienes Británicos [SIC].
>
> Las tropas del gobierno, notoriamente presentes pero inactivas [SIC], mantenían una actitud indulgente hacia los alborotadores [SIC], la policía y las tropas nacionales, comisionadas para proteger de las compañías nada hicieron para reprimir a los huelguistas [SIC]. En más de una ocasión contemplaban como los obreros quemaban bienes de los ingleses, su presencia favoreció la destrucción al demostrar que el gobierno no arrestaría a nadie [SIC] por daños causados a las compañías ferroviarias inglesas.

> A lo largo de toda la crisis, Hipólito Irigoyen se mostró abiertamente simpatizante y benévolo [SIC] en su tratamiento con los indómitos huelguistas. En aquel momento colocó las aspiraciones de estos por encima de toda otra consideración, no hizo nada por desbaratar su juego, ciertamente no prestó atención al cargo que le hacían los diplomáticos aliados de estar haciendo una política favorable al eje [SIC] (Wright 1974 (1986): 21-22).

Esta cita que representa la visión de la patronal británica es fundamental para entender el posicionamiento narrativo del autor modelo y, por ende, del autor empírico, al menos en 1917.

Veamos:

§ *No* pedían, salarios, ni horarios ni condiciones de trabajo; (contradice la memoria de la Fraternidad).

§ Pedían por la reincorporación de despedidos por razones disciplinarias [*i.e.* por reclamar, probablemente, por salarios, horarios y condiciones de trabajo]

§ Wright se contradice palmariamente: por un lado pretende disminuir la entidad de la huelga; por el otro, subraya que desmantelaron todo el transporte ferroviario [o sea de granos] en el Litoral.

§ Insiste en la salvaje agresión a los rompehuelgas y a los «bienes Británicos»

§ Se escandaliza por la presencia «notoria» de tropas, pero «inactivas», que no defienden intereses británicos, sino que observan como los «alborotadores» destruyen. ¿Pero, son huelguistas salvajes o alborotadores? ¿Es una insurgencia revolucionaria o son unos pocos obreros despedidos?

§ El último responsable es, según Wright, el Presidente Yrigoyen, pues simpatiza con los huelguistas y en definitiva favorece al Eje.

El posicionamiento del autor modelo de «La huelga» coincidiría (supuestamente) con el del presidente Yrigoyen. No racionaliza el problema, lo expone en su dramatismo y en su humanidad. No justifica ni anatematiza a los huelguistas. Comprende su odio por la explotación sufrida y la consecuente acción violenta pero advierte que es suicida y que los muertos serán los obreros, en especial los más débiles, las victimas crónicas de la explotación burguesa: las mujeres y los

niños. El Presidente tendría buenas intenciones, incluso los oficiales leales y democráticos, pero no pueden (¿o no quieren?) controlar los excesos de la tropa, inevitables, a causa de la tensión creciente en un contexto de violencia.

Dos son los enemigos denostados por el narrador: la burguesía y la violencia. De esto Wast y el nacionalismo católico posterior sacará sus principales conclusiones y claras normas de acción política y cultural.

Pero el texto, en su lectura atenta y buscando la máxima contextualización posible nos depara aún otra sorpresa, que ilumina su destreza constructiva y las condiciones de ficcionalización a partir de una dicción discursiva reelaborada en el cotexto del genero melodramático y épico.

Esta huelga es eidéticamente ejemplar: ilumina acerca de la esencia de todas las huelgas (la sociedad capitalista, el lucro desmedido de las empresas burguesas, la alienación y cosificación del ser humano) pero también es el canto épico a una huelga en particular, la de los trabajadores ferroviarios argentinos durante 1917.

Es la construcción textual de un hecho histórico, especifico en sus generalidades, con las correcciones del caso.

Conclusión provisoria

El vacío sufrido por Wast en vida por parte de la cultura académica contemporánea e incluso por la mayoría de sus colegas escritores, se pudo contrastar fácilmente por las fuentes anteriormente citadas —que podrían multiplicarse considerablemente—. Y se podría inferir, además, por algunos indicios altamente significativos.

Antes que nada por la insistencia del autor, en sus prólogos y prefacios a las numerosas reimpresiones y/o reediciones, a resumir la historia textual de la obra, a insistir en la ingente cantidad de ejemplares impresos, en las reediciones mejoradas y la consecuente difusión en el exterior —no sólo en Europa— de sus textos. También insiste en las traducciones o la difusión de su correspondencia con autores notables del mundo literario europeo.[16].

[16] Un ejemplo significativo, por el peso de su interlocutor —que no oculta en la respuesta un cierto embarazo y presenta una elegante justificación— es la «Carta» de Jules Verne, insistentemente difundida por Wast en los prefacios de sus libros. Se transcribe a continuación en traducción al español: «Amiens, 4 marzo 1905. Estimado señor, Con gran sufrimiento por la vista tan debilitada no quiero sin embargo dejar pasar sin respuesta su tan amable carta. Lo hago

No obstante Wast producía incomodidad. Aún antes de desarrollar posiciones polémicas y políticamente incorrectas.

Su poética, de matriz realista clásica, reelaboraba, salvo excepciones, argumentos en boga, relativamente recientes o casi contemporáneos, propios de una narración periodística más que literaria, al menos para los cánones de época.

A su manera fue un precursor de la «*real fiction*» como lo muestra claramente su relato «La huelga». Como prueba de ello, baste recordar algunos hechos significativos: que durante 1917, en los talleres ferroviarios argentinos, de Rosario, de Roque Pérez, de Villa Lynch o de Justo Daract, en todos y en cada uno de ellos, estalla la huelga. Una huelga que se hace general, combatida y que termina en represión. En cada uno de estos y otros casos se repite la misma historia, a grandes trazos y en sus detalles mínimos.

Plausiblemente, por cercanía geográfica y cultural, la revuelta en los talleres ferroviarios de Justo Daract, pudieron haber sido la materia prima narrativa que inspiró este relato. El pueblo, como el descripto por Wast, era una población eminentemente ferroviaria, la casi totalidad de la población en 1917 trabajaba para el ferrocarril y, como en gran parte del país, se plegaron a los reclamos nacionales, produciéndose la violencia y desmanes descriptas por todas las fuentes, incluso por esta misma novela. Como en otros casos el Gobierno Nacional envió tropas regulares para una eventual represión, en esta oportunidad el Regimiento de Caballería Dragones N° 4, con asiento en Villa Reynols. Según la memoria sindical:

> Estas tropas habían establecidos su vivac tras las vías del ferrocarril Buenos Aires-Pacífico, en la prolongación de calles Colón y Solís. No existía paso a nivel por lo que los comandos consideraban al lugar más adecuado para controlar el acceso a los Talleres Ferroviarios. Una lectura atenta del texto confirma casi periodísticamente la descripción del lugar.
>
> A mediodía del 11 de Octubre los empleados ferroviarios se reunieron en el Depósito General de Materiales y luego marcharon en manifestación dispuestos e impedir el paso de trenes, por lo que intentarían sabotear las instalaciones. Esta manifestación que encabezaban los maquinistas «Vasco» Bilbiatura y Sarmiento entre otros, intentó voltear una columna de señales

---

ahora lamentando no poder colaborar con su revista, pero no puedo publicar nada fuera de la casa Hebel. Quiera usted aceptar mis sinceros cumplidos y agradecimiento. Julio Verne».

> ubicada cerca del acceso de vías a los Talleres, actualmente Paradero Kilómetro 656. Las tropas del regimiento 4, intentaron persuadir a los huelguistas e iniciaron un tiroteo intimidatorio con el lamentado saldo de un muerto. Del matrimonio conformado por Pablo Seisdedos y Teresa Hernández, había nacido en España, país de origen de sus padres, don Roque Seisdedos, quien tras casarse con su compatriota Florencia Vicente, dejó España en pos de progreso en América del Sur. Roque Seisdedos había nacido en 1882 y ya en el amplio suelo argentino, escogió la naciente Justo Daract para radicar en el año 1908. Pocos meses después nacía su primera hija que solo brindó diez meses de alegría al hogar de sus padres, puesto que falleció el miércoles 21 de diciembre de 1910. Su segundo vástago nació en Justo Daract el 23 de octubre de 1911, recibiendo el nombre de Amador. Su domicilio fue fijado en el entonces denominado kilómetro 652 o barrio obrero, en la actual calle Alberdi a solo 50 metros de Juan B. Justo en una precaria construcción de chapas de zinc, que aún subsiste. Su medio de vida era el ferrocarril, donde se desempeñaba como señalero y estando plegado al movimiento obrero no asistió a la manifestación de los huelguistas. Se encontraba en su domicilio cuando al tiroteo del Regimiento de Caballería N° 4, sorprendió a los manifestantes y quebraba el silencio pueblerino. Su modesta casa quedaba tan cerca al lugar donde se producía el tiroteo intimidatorio que intentó proteger inmediatamente a su familia colocando colchones contra las paredes de chapas para evitar que cualquier «bala perdida» pudiera herir a sus familiares. Cuando cumplía este operativo de seguridad, una bala traspasó las paredes de zinc y se incrustó en la región medio auxiliar izquierda de su pecho, perforando su quinto espacio intercostal, provocando la muerte por hemorragia interna.
>
> Su cuerpo cumplió tal vez la función que intentó darle a los colchones, y paró la bala asesina que podría dañarle un familiar, y pagó con su vida tributo en pos de reivindicaciones laborales, como mártir daractense, víctima de la represión a la lucha obrera. Su tumba fue visitada con unción durante muchos años, debido al cariño ganado por haber muerto en un acto tan paternal intuyendo el peligro, por lo que algunos solían hacerles pedidos «milagrosos».[17]

Tematizar la huelga —temática urticante en la década del Centenario—, convertir una crónica periodística, hechos que algunos considerarían propios de las páginas policiales, en una narrativa ficcional con pretensiones literarias, no sólo es un muestra del «método» narrativo Wast, centrado en la ficcionalización de los

[17] *Facsimile de la memoria sindical de la delegación local de trabajadores ferroviarios*; Justo Daract: Ediciones de la Fraternidad, 1983:24-26.

conflictos sociales más evidentes, sino del profundo malestar cultural que por estilo y temática podía producir esa elección estilística y por ende ideológica.

Wast se dice católico y practicante. Por ello trata de ser coherente con la doctrina social de la Iglesia, de modo sistemático y explícito. No sólo en *Flor de durazno* (1911) sino también en *Novia de vacaciones* (1907), *La casa de los cuervos* (1916); *Ciudad turbulenta*, *ciudad alegre* (1919)y en particular en «La huelga» (1917), no sólo se pone (narrativamente) de parte de los anarquistas y de los sindicalistas ferroviarios sino que incluso justifica parcialmente a los violentos y partidarios de la acción directa, así como condena explícitamente a la patronal y a sus esbirros.

Wast se ubica en un punto incómodo, minando las creencias hegemónicas y contraculturales de casi todos. Esta afirmación no es ni pretende ser apologética sino descriptiva y está orientada a responder a la siguiente pregunta: ¿Es esto tal vez lo que explica su sistemático olvido?

Lo expuesto indica que el proceso textual y discursivo desarrollado por Wast, al menos entre 1905-1925, es mucho más complejo de lo que se supusiera así como las consecuencias pragmáticas de la recepción, tanto en su época como en la actualidad.

Las contrastaciones citadas, o aumentan el «misterio» del olvido o lo evidencian y clarifican, según la luz con la que se lo mire. Una lectura abierta (*misreading*) nos dirá mucho más de lo que, quizá, queramos escuchar. Por ello se deberá atender a la acogida del texto (Mancuso 2005) no sólo para la lectura de sus polémicos panfletos xenófobos sino también de sus tempranos relatos obreristas como «La huelga».

Se impone, por tanto, una sistemática deconstrucción, no sólo del autor sino también de los más rancios y automatizados supuestos hegemónicos de la cultura académica, que ocultan lo que dicen mostrar y producen prácticas decididamente reactivas que no permiten la problematización constante del objeto de estudio y, principalmente, de su contexto cultural, atravesado de contradicciones y peligrosas confusiones que perdurarán por décadas.

Anexo:

En su respuesta a Alfred Coester, quien le solicitaba a Gustavo Martínez Zuviría un detalle de su bibliografía (a propósito de la preparación del texto, finalmente publicado como *A Tentative Bibliografy of Argentine Belles-Letres*, Harvard: Harvard University Press,1933), Wast presentaba un detallado listado de sus obras.
La nota enviada a Coester fue publicada por este último en *Hispania*, vol. 16, no. 2, mayo de 1933: 187-188, quien encabezaba el breve texto del siguiente modo:

«Dr. Gustavo Martinez Zuviria, known to the admirers of his novels as "Hugo Wast," is now Director of the Biblioteca Nacional Argentina. He very graciously acceded to a request for an authoritative bibliography of his works, which he accompanied by the following letter. All of his novels have passed through so many editions that it would be difficult to list more than the first edition as is done here. Translations into various languages, too, which have been numerous, are not included. The list segregates the works which have appeared under his own name and those published by "Hugo Wast." The pseudonym is an anagram of his name Gustavo. Buenos Aires, 10.04.1931».

La respuesta de Wast se transcribe en su totalidad:

Buenos Aires, abril 10 de 1931

Señor don Alfred Coester

DISTINGUIDO SEÑOR Y AMIGO:

Contesto con mucho gusto su atta. del 16 de enero, agradeciéndole el honor de sus amables palabras y el que me dispensa dignándose conceder un sitio en su obra a las mías muy insignificantes. He tratado de complacerlo completando los datos que usted posee, y he hallado que yo mismo tenía casi totalmente olvidados (y con justicia) varios folletos, que ya no se reimprimen y de cuyo nombre quisiera olvidarme. ¡Contradicción extraña! Yo quisiera olvidarme de su nombre y voy a revelárselo a usted. Y es porque conozco el valor que los que realizan trabajos bibliográficos atribuyen a estos detalles nimios, ignorados del gran público, como suelen ser las primeras obrillas de un autor. Por eso, en el deseo de causarle un placer proporcionándole datos que no hallaría de otra manera, aunque ciertamente no tienen gran importancia, le he agregado a su lista algunos títulos. No sé hasta qué punto le serán útiles. En todo caso valga mi buena intención, que por primera vez en mi vida, me he puesto a exhumar estas insignificancias. Le mando mi último libro, *Confidencias de un novelista*, donde explico mi teoría literaria. Adjunto una lista de mis libros actuales, con el estado de sus ediciones. En la primera página de *Confidencias* hallara usted una lista de las obras mías traducidas a otros idiomas. Ahora hay algunas más. Con esto, me es muy grato ponerme a sus órdenes para cuanto crea usted que yo pueda servirle. Y lo saludo con toda amistad, deseándole éxito en sus tareas.

Su afmo. S.S.S.
G. MARTÍNEZ ZUVIRÍA.

La correspondencia publicada en *Hispania*, incluye el listado de las obras publicadas bajo el nombre de Gustavo Martínez Zuviría como las conocidas bajo el seudónimo de Hugo Wast.

Entre las primeras consigna:

El naturalismo y Zola, Santa Fe: [s/d], 1902, 110 pp.
Los dos grumetes, Córdoba: Establecimiento Biffignandi, 1902, 72 pp.
La creación ante la Pseudociencia, Santa Fe: Llambías y Cia., 1903, 150 pp.
Rimas de amor,(Poesias.) Santa Fe: J. Benapres, 1904, 84 pp.
Alegre,Madrid: Fernando Fe, 1905, volI, 274 p., vol II, 300 pp.
Golondrina de presidio. Cuentos, Madrid: Biblioteca Patria, 1906, 124 pp.
A dónde nos lleva nuestro panteísmo de Estado (tesis para optar al grado de doctor en derecho), Santa Fe, 1907, 60 pp.
El gran cuento del tío en la literatura nacional, Santa Fe: [s/d], 1907, 198 pp.
Pequeñas grandes almas, Barcelona: Montaner y Simon, 1907.
El enigma de la vida, Buenos Aires: Librería Alfa y Omega, 1912, 62 pp.
Un país mal administrado, Buenos Aires: Moen, 1915, 136 pp.
Prosa parlamentaria, Buenos Aires: Editorial Bayardo, 1921, 40 pp.

Entre las segundas (obras publicadas bajo el nombre de «Hugo Wast»), consigna:
Flor de durazno, Buenos Aires: Alfa y Omega, 1910 (SIC), 384 pp.
Fuente sellada, Paris: Ollendorf, 1914, 282 pp.
La casa de los cuervos, Buenos Aires: Ateneo Nacional, 1916, 340 pp.
Novia de vacaciones (nueva edición con otro título *Pequeñas grandes almas*), Buenos Aires: Ag. Gen. de Librería, 1917, 250 p.
Valle negro, Buenos Aires: Ag. Gen. de Librería, 1918, 317 pp.
Ciudad turbulenta, *ciudad alegre*, Buenos Aires: Ag. Gen. de Librería, 1919, 346 pp.
La corbata celeste, Buenos Aires: Ag. Gen. de Librería, 1920, 303 pp.
El amor vencido, Buenos Aires: Bayardo, 1921, 282 pp.
Flor de durazno. (Drama en 3 actos.), Buenos Aires: Bayardo, 1921, 118 pp.
El vengador, Buenos Aires: Edición Libertad, 1922, 272 pp.
La que no perdonó, Buenos Aires: Ag. Gen. de Librería, 1923, 278 pp.
Los ojos vendados (nueva edición con otro título: *El amor vencido*) Buenos Aires: Ag. Gen. de Librería, 1923.
Pata de zorra, Buenos Aires: Ag. Gen. de Librería, 1924, 223 pp.
Sangre en el umbral. Cuentos, Buenos Aires: Ag. Gen. de Librería, 1924.
Una estrella en. la ventana, Buenos Aires: Ag. Gen. de Librería, 1924, 144 pp.
Desierto de piedra, Buenos Aires: Ag. Gen. de Librería, 1925, 308 pp.
El jinete de fuego, Buenos Aires: Ag. Gen. de Librería, 1926, 309 pp.
Las espigas de Ruth. (Relatos autobiográficos.), Buenos Aires: Ag. Gen. De Librería, 1926.
Myriam la conspiradora, Buenos Aires: Ag. Gen. de Librería, 1926, 291 pp.
Tierra de jaguares, Buenos Aires: Ag. Gen. de Librería, 1927, 324 pp.
15 días Sacristán, Buenos Aires: Editores de Hugo Wast, 1929, 294 pp.
Lucia Miranda, Buenos Aires: Editores de Hugo Wast, 1929, 309 pp.
Confidencias de un novelista, Buenos Aires: Editores de Hugo Wast, 1931, 284 pp.
El camino de las llamas, Buenos Aires: Editores de Hugo Wast, 1931, 288 pp.

REFERENCIAS

ECO Umberto
1994 *Sei Passeggiate nei Boschi Narrativi*, Milán: Bompiani; (tr. esp.: *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona: Lumen, 1996).
MANCUSO Hugo R.
2005 «Ética de la lectura», *AdVersuS* [en línea] II, 4, (citado 12 de diciembre de 2013), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro4/presentacion/presentacion1.htm>

FUENTES

ANZOÁTEGUI Ignacio B.
1930 «De la mala vida sentimental», *Número*, 3, marzo, p 21.
BASTERRA Félix
1903 *El crepúsculo de los gauchos*, París-Montevideo: Les TempsNouveaux y Librería de la Universidad.
BORGES Jorge Luis
1952 «Las alarmas del doctor Américo Castro», en *Otras inquisiciones*, Buenos Aires: Sur.
CHITI Juan B., AGNELLI Francisco
1937 *50 Aniversario de la Fraternidad de Personal Ferroviario de Locomotoras*; Buenos Aires: Imprenta de la FPFL.
GÁLVEZ Manuel
1910 *El diario de Gabriel Quiroga*, Buenos Aires: Moen
HENRIQUEZ UREÑA Pedro
1963 «Introducción», en SARMIENTO Domingo F.,*Facundo*, Buenos Aires: Losada, pp.7-8.
HERNÁNDEZ José
1872 *El gaucho Martín Fierro*, Buenos Aires: Imprenta de La Pampa
MERLINO Salvador
1931 «Gustavo Martínez Zuviría (Hugo Wast), novelista», *La Literatura Argentina*, III, 30, febrero, p. 194.
1932 «Un novelista y un santo», *La Literatura Argentina*, V, 51, noviembre, p. 89.
ROJAS Ricardo
1909 *La restauración nacionalista*, Buenos Aires: Ministerio de Justicia e Instrucción Pública.
S/A
1929 «Raquel Adler presenta un panorama de la literatura argentina», *La Literatura Argentina*, II, 14, octubre,pp.35-38.
SABATO Ernesto
1964 «El voseo», Buenos Aires: *Revista Leoplan*: 5-8
SÁNCHEZ Luis Alberto
1073 *Historia comparada de la literatura americana*, Buenos Aires: Losada, t. I, II y III.
SCALABRINI ORTIZ Raúl
1931 *El hombre que está solo y espera*, Buenos Aires: Manuel Gleizer.

SELVA Manuel
1935 «El peligro judío y la reciente obra de Wast», *La Literatura Argentina*, VII, 9,marzo, p. 193-94.
WAST Hugo
1907 *Novia de vacaciones*
1911 *Flor de Durazno*, Buenos Aires: Alfa y Omega.
1916 *La casa de los cuervos*, Buenos Aires: Ateneo Nacional.
1917 «La huelga», *La Novela Semanal*, I, 2, lunes 26 de noviembre, s/p.
1919 *Ciudad turbulenta*, *ciudad alegre*, Buenos Aires: Ag. Gen. de Librería
WRIGHT Winthrop R.
1944 *British-owned railways in Argentina*, *their effect on Economic Nationalism*, *1854-1948*, Austin: Institute of Latin American Studies by the University of Texas Press;(tr. esp.: *Los Ferrocarriles Ingleses en la Argentina* Buenos Aires: Emecé, 1986.

ARTÍCULOS

[Original]

Roger Vitrac, *Víctor o los niños al poder* y la poética teatral de la vanguardia histórica

JORGE DUBATTI
Universidad de Buenos Aires (UBA)
R. Argentina
✉

Resumen: Se propone una relectura de la poética de *Victor ou les enfants au pouvoir* de Roger Vitrac (estrenado en París, Théâtre Alfred Jarry, 1928) a partir de una reconsideración de la poética teatral de la vanguardia histórica según tres lineamientos procedimentales: *a)* la violencia destructiva, consciente y programática, sobre determinadas estructuras teatrales precedentes; *b)* la recuperación de estructuras del teatro pre-moderno o anti-moderno y *c)* la fundación constructiva de un vasto campo proposicional de procedimientos innovadores. Volver sobre la obra de Vitrac significa volver a disfrutar de su monumentalidad artística pero también recordar una época de la humanidad que creyó profundamente en la posibilidad de cambiar la sociedad a través del arte. La vanguardia histórica fue uno de los momentos más productivos del teatro universal centrado en el período 1896-1939 y ha generado una fuerte productividad en la postvanguardia posterior. En el análisis de estos procesos, el estudio de la labor de Roger Vitrac resulta insoslayable.

Palabras clave: Vanguardia histórica – Poética teatral – Roger Vitrac – Procedimientos.

[Full paper]

Roger Vitrac, *Victor ou les enfants au pouvoir* and Theatrical Poetics of Historical Avant-Garde

Summary: This lecture proposes a reinterpretation of the poetics of *Victor ou les enfants au pouvoir*, by Roger Vitrac (premiered in Paris, Théâtre Alfred Jarry, 1928), from a review of the theatrical poetics of historical avant-garde, considering three procedural guidelines: *a)* the destructive conscious and programmatic violence on certain precedent theatrical structures; *b)* the recovery of of pre-modern or anti-modern theatrical structures; and *c)* the constructive foundation of a vast propositional field of innovative procedures. To go back on Vitrac's work means to enjoy once more his artistic monumentality and also to remember a time of humanity that deeply believed in the possibility of changing society through art. The historical avant-garde was one of the most productive times of universal theater focused on the period 1896-1939 and it has generated strong productivity in post avant garde. In the analysis of these processes, the study of Roger Vitrac's work is undeniable

.

Key words: Historical avant-garde –Theatrical poetic – Roger Vitrac – Procedures.

Introducción

En los últimos años hemos asistido a un cambio epistemológico respecto de la articulación entre el campo de las artes y la Universidad. Ésta ha ganado nuevo protagonismo no sólo en la producción de conocimiento, sino también en la praxis artística. Se ha producido una multiplicación de espacios universitarios dedicados al arte, se ha creado RAUdA (Red Argentina Universitaria de Arte) en 2011, se han afianzado las Ciencias del Arte y se ha multiplicado el vínculo entre la reflexión científica y la creación teatral. Nuestro interés por el teatro de Roger Vitrac responde, justamente, a esa doble articulación: Vitrac es tema común del Proyecto de Investigación «Historia del Teatro Universal y Teatro Comparado: origen y desarrollo del teatro de la vanguardia histórica (1896-1939)» (correspondiente a la cátedra Historia del Teatro Universal, Carrera de Artes, FFyL, UBA) y del trabajo de programación de la temporada teatral del Centro Cultural de la Cooperación (Ciudad de Buenos Aires, R. Argentina) donde en 2013 se incluyó la puesta en escena de *Víctor o los niños al poder* con dirección de Lorenzo Quinteros (Dubatti, 2013a:4-5, y 2013b).

En el marco de la mencionada investigación, concebimos la obra de Vitrac como una «emanación del dadaísmo» (Béhar 1967(1971):184) y una posterior apropiación micropoética de la experiencia del surrealismo, movimiento del que Vitrac formó parte hasta 1926. *Víctor o los niños al poder* figura entre las expresiones más relevantes de la contribución que la vanguardia histórica ha realizado al teatro. La pieza fue estrenada por el Théâtre Alfred Jarry, con dirección de Antonin Artaud, el 24 de diciembre de 1928, en París. Señala Béhar que en el seno de la vanguardia

> (…) no existía teatro ni director escénico para representar, con mayor o menor regularidad, las obras surrealistas, como lo hicieron en otro tiempo Antoine para el teatro naturalista y Paul Fort y Lugné-Poe para el teatro simbolista. El Théâtre Alfred Jarry era el único que podía representar este papel, si no hubiera sido objeto de un trágico malentendido entre sus promotores y el grupo surrealista (1967 (1971):171).

¿Puede pensarse el Théâtre Alfred Jarry como institución del teatro surrealista? Sí y no al mismo tiempo. Para Béhar

> (…) no se puede decir que el Théâtre Alfred Jarry fuera, propiamente hablando, empresa surrealista. Sin embargo, su concepción revela grandes afinidades con el movimiento, y el juicio de éste último sobre sus actividades

> y propósitos, manifestado en varias ocasiones, demuestra que no dejó de interesarse por él (1967 (1971):171-2).

A diferencia de lo sucedido en la escandalosa tercera presentación del Théâtre Alfred Jarry con *Le songe* de August Strindberg el 2 de junio de 1928, la función de *Víctor...* no generó altercados.

> Contrariamente a lo que esperaban los periodistas, el cuarto y último espectáculo presentado por Artaud y Vitrac (...) no fue perturbado por ningún grupo adverso, de forma que *Victor ou les enfants au pouvoir*, drama burgués en tres actos de Vitrac, pudo desarrollarse normalmente hasta la hecatombe final (Béhar 1967(1971):177).

En **«**El teatro de la vanguardia histórica: futurismo, dadaísmo, surrealismo. Poética Comparada y propuesta de tres modalidades de análisis» (Dubatti 2013c), señalamos la posibilidad de leer los textos de la vanguardia teatral desde tres líneas procedimentales:

1. la violencia destructiva, consciente y programática, sobre determinadas estructuras teatrales precedentes;

2. la recuperación de estructuras del teatro pre-moderno o anti-moderno;

3. la fundación constructiva de un vasto campo proposicional de procedimientos innovadores: *a)* de la liminalidad, de la fusión y tensión entre teatro y vida, y entre el teatro y las otras artes; *b)* de la redefinición de la teatralidad, ya no necesariamente asimilada a la ficción dramática y a la representación de un texto dramático previo; *c)* de un teatro no-racionalista o irracionalista; *d)* de explicitación poética, hacia una nueva dimensión conceptual del teatro.

Nuestro objetivo en este trabajo es detenernos sumariamente en los rasgos de la micropoética de *Víctor...* que pueden observarse según estas tres líneas procedimentales. Por razones de extensión, para una caracterización de la vanguardia histórica teatral como poética abstracta, remitimos a Dubatti (2013d).

Procedimientos de violencia contra el teatro anterior

Según Béhar, de los manifiestos del Théâtre Alfred Jarry se desprende un claro programa poético: «Rechazan globalmente todas las teorías contemporáneas de teatro naturalista, fotografía inútil de la realidad, de teatro psicológico y de espectáculo como distracción» (1967(1971):178). En *Víctor...* Vitrac arremete

contra el teatro burgués y, a través de él, contra la burguesía. En el manifiesto «El Teatro Alfred Jarry y la hostilidad pública», de 1930, escrito en colaboración con Antonin Artaud, queda explicitada esta actitud cuestionadora de la burguesía y de las poéticas escénicas asimiladas a sus valores y gustos (Artaud y Vitrac [1980]:39-50). Los dos artistas expulsados del surrealismo se refieren a esta violencia destructiva tanto en un plano general del teatro, como en el particular de *Víctor*...

> El Teatro Alfred Jarry, consciente de la derrota del teatro frente al desarrollo invasor de la técnica internacional del cine, se propone a través de *medios específicamente teatrales* contribuir a la ruina del teatro tal como existe actualmente en Francia, arrastrando en esta destrucción todas las ideas literarias o artísticas, todas las convenciones psicológicas, todos los artificios plásticos, etc., sobre los cuales este teatro está edificado y reconciliando, al menos provisoriamente, la idea de teatro con las partes más ardientes de la actualidad (Artaud y Vitrac [1980]:39).
>
> *Víctor o los niños al poder* [es un] drama burgués en tres actos de Roger Vitrac. Este drama, unas veces lírico, otras irónico, otras directo, estaba dirigido contra la familia burguesa: el adulterio, el incesto, la escatología, la cólera, la poesía surrealista, el patriotismo, la locura, la vergüenza y la muerte (*Ibíd.*:1980:40).[1]

Para atacar al teatro burgués Vitrac no elige su poética más «elevada» intelectualmente —el drama moderno realista de tesis (Dubatti, 2009, Primera Parte, Cap. I)— sino una de las más populares y desjerarquizadas, incluso triviales: la comedia burguesa, a la manera del teatro de bulevar, con elementos de vodevil. Béhar ha señalado:

> Se ha dicho (B. Dort) que *Víctor...* era el anti-teatro de boulevard y que por ello mismo, seguía siendo teatro de boulevard. De hecho la obra utiliza los recursos corrientes del vaudeville, pero en realidad asistimos a la destrucción del género llevada a cabo con los medios propios del teatro. Naturalmente vemos la cama de los matrimonios burgueses y unos personajes tradicionales, presentados de antemano como tipos. Toda la obra transcurre en un universo perfectamente identificable, fechado históricamente y geográficamente circunscrito. Vitrac quiso incluso que la acción correspondiera a la duración del espectáculo. De forma que el público se encuentra en terreno conocido, nada le resulta extraño, todo le parece

[1] Citamos por la traducción de Natalia Weiss.

> familiar, hasta se respetan las famosas unidades que le enseñaron en la escuela: en el plano formal no hay nada que pueda criticar. Y precisamente entonces es cuando cae en la trampa preparada por el autor, que se ha instalado en el corazón del mundo burgués, se ha hecho dueño de sus tics, para pulverizarlo mejor (1967(1971):193).

Vitrac arremete, entonces, contra la comedia burguesa para poner a la burguesía doblemente en evidencia: por un lado, por la bajeza (sensible, intelectual, artística) que demuestra la burguesía al disfrutar de este género sin prestigio; por otro, para desmontar los discursos con que la burguesía se auto-representa, *abuenadamente*, en estas comedias. El procedimiento principal es la parodia, la repetición y la transgresión: Vitrac repite algunas convenciones de la comedia burguesa que permiten reconocer el género, y las transgrede y suma otras convenciones. La transgresión paródica cumple la función de «torpedeo», de «peste», es una fuerza de «disolución», retomando términos frecuentes en los textos de los vanguardistas. La transgresión es tal que la obra termina con las palabras sorprendidas de la criada a público: «Lili: Mais c'est un drame!» (Vitrac 1928 (1970):90). Algunas transgresiones: los niños Víctor y Esther, de nueve y seis años, llevan adelante la acción que desenmascara el mundo de los adultos; contra la trivialidad del vaudeville, *Victor...* no ve el adulterio como un juego farsesco de la comedia de enredos, sino como una actitud repudiable y que produce angustia, que lleva al suicidio (Antonio); el festejo de cumpleaños termina en muerte del homenajeado y suicidio de los padres; los niños, personajes secundarios en las reglas estabilizadas del género, son aquí las fuerzas dramáticas centrales desenmascaradoras de los vicios y la hipocresía de los padres. Vitrac caracteriza a estos burgueses por el chauvinismo (El General), la locura (Antonio), la mentira (Carlos y Teresa), la depresión (Emilia), la degradación física (Ida Mortemart, quien tiene todos los atributos del burgués exitoso, pero padece una descomposición que no puede ocultar). Vitrac degrada el «decoro» y la corrección de la burguesía a través de un ataque a las «bellas artes» (los gases de Ida Mortemart) y atenta contra la causalidad explícita del realismo burgués, es decir, contra la representación de la percepción del tiempo y los acontecimientos en la vida cotidiana (muerte de Víctor, misterio y absurdo de Ida Mortemart).

Según Gian Renzo Morteo e Ippolito Simonis, Vitrac tomó del dadaísmo varios elementos de su teatro revolucionario: la superación radical de los cánones teatrales, tanto en géneros como estilos; la ruptura del diálogo, la sintaxis y la lógica del lenguaje, para destruir en el público los mecanismos automáticos de

respuesta; la técnica del «collage», que rompe las antiguas jerarquías en el empleo de materiales; la abolición de coordinantes y la consecuente ruptura de las relaciones convencionales entre los acontecimientos dramáticos; la renovación del tipo de actuación (1969(1971):7-29).

Como observa Béhar, «Vitrac es esencialmente un ser de buen humor, que no concibe el surrealismo sin lo cómico» (1967 (1971):187). El principal procedimiento cómico de Vitrac consiste en la degradación del «estatus» del burgués (Forteza 2013). Los buenos burgueses son transformados en tipos cómicos degradados y extrañados: el padre de familia hipócrita, trivial y adúltero, la burguesa adúltera y la burguesa cornuda, el patriotero chauvinista, el militar estúpido, pedófilo e incestuoso, la amiga no-amiga, y especialmente el niño devenido en «niño terrible». En suma, anti-teatro de boulevard, anti-comedia burguesa, como arma contra la burguesía. Un vaudeville «apestado» por las fuerzas disolutorias de la infancia —en el sentido que otorga al término Giorgio Agamben (1979)—.

Rattrapage de procedimientos del teatro pre-moderno y/o anti-moderno

Una segunda línea de procedimientos corresponde al *rattrapage*, recuperación y apropiación de procedimientos del teatro pre-moderno y/o anti-moderno, que el teatro moderno despreció y desechó. Entendemos por teatro pre-moderno el anterior a la Modernidad teatral, es decir, previo a los siglos XVIII-XX, o también sincrónico con el período moderno pero fuera de los territorios de la Modernidad (el teatro de África, Oriente, América); con teatro anti-moderno nos referimos a las expresiones que, dentro del período moderno (siglos XVIII-XX), se opusieron a las concepciones burguesas, racionalistas, utilitarias y objetivistas del teatro moderno.

En nuestros estudios citados sobre la vanguardia histórica teatral afirmamos que la vanguardia histórica es heredera del simbolismo de fines del siglo XIX y comienzos del XX. La vanguardia histórica es el resultado de la profundización de los principios de autonomía-soberanía del arte tal como los concibió y desarrolló el simbolismo. Sin simbolismo no hay vanguardia histórica, pero no por negación de la autonomía (como sostiene Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia*), sino por su radicalización. Hemos desarrollado este tema en el análisis de Alfred Jarry (Dubatti 2013) y Antonin Artaud (Dubatti, 2008:215-32, y 2009:170-76).

Uno de los procedimientos que conecta *Victor...* con el simbolismo es el personaje de Ida Mortemart. Vitrac introduce en su obra un «personaje

jeroglífico», en la dimensión del símbolo simbolista, que por su nombre se relaciona con la muerte y la representación de lo sublime, pero que además es saboteado por sus flatulencias, índice de su corrupción. «Ida es hermosa, rica, querida, no carece de nada —escribe Henri Béhar— y sin embargo toda su fortuna no basta para interrumpir su propia descomposición. Ida Mortemart es el ídolo que toma un disfraz burlesco para presentarse ante nosotros» (1967 (1971): 194). Ida encarna lo «surreal» o «supra-real» y en la secuencia dramática de su ingreso, relación con los burgueses y diálogo con Víctor, Vitrac inscribe la herencia de Jarry (Innes 1981 (1992):27-38) y prefigura la poética absurdista de Eugene Ionesco. Paralelamente, los gases de Ida la conectan con la tradición popular del circo y del varieté en la figura del «Pétomane» Joseph Pujol (Francia, 1857-1945) El contacto con un fondo «surreal» regresa en la apelación a matrices bíblicas, moldes arquetípicos que resuenan misteriosamente y permiten releer la intriga desde otra trama. Por ejemplo, la conexión entre el parlamento de Víctor en I, 3 («Les voilà: L'Enfant Terrible, le Père Indigne, la Bonne Mère...», etc., (1928 [1970]):20) y el de Emilia en III, 13 («Oh! Dieu soit loué! J'ai compris, c'est le Ciel qui nous l'a envoyée...», etc., *Ibíd:*80). El palimpsesto bíblico regresa en la escena de la muerte de Víctor (III, 19). Como el surrealismo, *Víctor...* conecta la violencia y lo sagrado.

Sin duda Víctor es otro personaje jeroglífico, que parece conectado a una trama «otra», como creía Maurice Maeterlinck de los niños (*La muerte de Tintagiles*, *El tesoro de los humildes*, *El pájaro azul*). La fascinación de los simbolistas por los niños se transmite a los vanguardistas: la infancia es un estado anterior a las estructuras sociales cristalizadas, el niño es una suerte de salvaje, inmaduro, y a la vez un hombre más pleno, no atrapado aún por las convenciones con que la burguesía ha esclerosado las potencialidades humanas. Vitrac parece destacar en Víctor la proximidad del niño a lo real, es decir, a aquello que está por encima y antes de la «realidad», y que es su fundamento.

Procedimientos de un campo propositivo poético renovador

En la tercera línea procedimental de la vanguardia histórica teatral, Vitrac realiza aportes relevantes por los que se lo ha considerado un precursor del teatro del absurdo, cuando en realidad hay que releer a los absurdistas como continuadores del campo propositivo poético abierto por los vanguardistas en las primeras décadas del siglo XX, antes de la II Guerra Mundial. Vitrac contribuye a abrir una cantera de procedimientos experimentales, es decir, más allá del perímetro de las convenciones establecidas en el teatro francés anterior.

En cuanto a la liminalidad, la fusión y tensión entre teatro y vida, y entre el teatro y las otras artes, destaquemos dos aspectos: por una parte, la voluntad de afectar al espectador, de transformar el teatro en acontecimiento vital, no sólo artístico, por ejemplo a través de la provocación y el desafío a las convenciones y el traspaso de los límites más allá del perímetro del «buen gusto»; por otra, la inclusión de la lectura del diario en escena, noticias y folletín (II, 11 y 12), y el juego con las tipografías y modos de edición de los periódicos en la impresión del texto de la obra (1928 [1970]:59-62). En relación con la lectura del folletín «Los Hommes de l'Air», es destacable la misteriosa aparición del personaje «mudo» (como se detalla en la tabla de personajes, 1970:7) de «La Grande Dame», que parece ser una objetivación escénica de los contenidos de la conciencia de Carlos (procedimiento expresionista). Al respecto, el texto no da mayores indicaciones: apuesta a una convención abierta, para que la ausencia de didascalias sobre el desempeño del personaje mudo multipliquen el trabajo y la imaginación del lector.

En cuanto a la redefinición de la teatralidad, creemos que el título puede ser leído en clave del sentido último del teatro para los vanguardistas: «les enfants au pouvoir» conduce a «l'enfance au pouvoir», en el sentido agambeniano. Es decir: el triunfo de la infancia, la victoria (Víctor: «vencedor») de la existencia como una dimensión de acontecimiento que no es solo lenguaje y que reenvía a lo «surreal», a lo real. En términos de Agamben, en tanto experiencia vital, efímera, aurática, el teatro se relaciona con la infancia: *in-fale* es justamente el que no habla, y en tanto seguimos siendo infantes, nuestra experiencia, nuestros vínculos y extensiones con el orden del ser exceden el orden del lenguaje.

> Una teoría de la experiencia solamente podría ser en este sentido una teoría de la in-fancia, y su problema central debería formularse así: ¿existe algo que sea una in-fancia del hombre? ¿Cómo es posible la in-fancia en tanto que hecho humano? Y si es posible, ¿cuál es su lugar? (...) Como infancia del hombre, la experiencia es la mera diferencia entre lo humano y lo lingüístico. Que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía in-fante, eso es la experiencia (...) Lo inefable es en realidad infancia. La experiencia es el *mysterion* que todo hombre instituye por el hecho de tener una infancia" (Agamben 1979 (2001):64 y 70-71).

Por su pertenencia a la cultura viviente, para los vanguardistas el teatro se cuece en el fuego de la in-fancia, condición de posibilidad del lenguaje. El título de la pieza puede leerse, entonces, en clave metateatral: si la base del teatro es la

«infancia», es el teatro mismo el que es llevado «al poder».

En lo referido a un teatro no-racionalista o irracionalista, baste mencionar los parlamentos de Víctor, en los que Vitrac trabaja sobre el procedimiento de la imagen surrealista; en cuanto a la explicitación poética, hacia una nueva dimensión conceptual del teatro, recordemos los diversos metatextos teatrales de Vitrac y del Théâtre Alfred Jarry, estudiados por Béhar (1967 (1971):171-83).

Conclusión

Volver sobre la obra de Vitrac significa volver a disfrutar de su monumentalidad artística, sin duda vigente (como demostró la puesta de Lorenzo Quinteros en 2013), pero también recordar una época de la humanidad que creyó profundamente en la posibilidad de cambiar la sociedad a través del arte.

¿Qué nos separa y qué nos acerca hoy a aquellos grandes artistas de la vanguardia histórica? Tal vez ese interrogante reserve alguna revelación. Creemos que es necesario producir una relectura de los procesos históricos de la vanguardia teatral en relación con el teatro anterior y posterior; releer los fundamentos poéticos de la vanguardia histórica teatral (su campo procedimental, sus formas de producción y circulación, su concepción) desde la teoría y la metodología del Teatro Comparado, la Poética Comparada y la Cartografía Teatral; traducir, anotar y editar textos y metatextos, hoy olvidados.

Consideramos, de acuerdo con las investigaciones internacionales de los últimos treinta años, que la vanguardia histórica es uno de los momentos más productivos del teatro universal centrado en el período 1896-1939 (tomando como límites una periodización consensuada, entre el estreno de *Ubú Rey* de Alfred Jarry a los comienzos de la Segunda Guerra Mundial). Consideramos además que la vanguardia teatral histórica genera una fuerte productividad en la postvanguardia posterior.

En el análisis de estos procesos, el estudio de la labor de Roger Vitrac resulta insoslayable, como demuestra la poética de *Víctor o los niños al poder*.

REFERENCIAS

AGAMBEN Giorgio

1979 *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino: Enaudi; (tr.esp.: *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2001).

ARTAUD Antonin et VITRAC Roger

[1980] «Le Théâtre Alfred Jarry ou l'hostilité publique», *in* ARTAUD Antonin, *Oeuvres complètes II*. Paris: Gallimard, pp. 39-50.

BÉHAR Henri

1967 *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*, Paris: Gallimard; (tr. esp.: *Sobre el teatro dadá y surrealista*. Barcelona: Barral, 1971).

BÜRGER Peter

(1997) *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península.

DUBATTI Jorge

2009 «El drama moderno como poética abstracta», «El simbolismo como poética abstracta» y «Maurice Maeterlinck y el drama simbolista», en *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires: Colihue Universidad, respectivamente 21-49, 143-180 y 181-208.

2013a «El teatro surrealista está de regreso: *Víctor o los niños al poder* de Roger Vitrac», *Tiempo Argentino*, *Suplemento Cultura*, domingo 21 de julio de 2013, p.1 (tapa) y pp. 4-5. Incluye los recuadros «Gran antecedente del absurdo» y «Anticristo de dibujos animados».

2013b «La recepción del teatro de Roger Vitrac en la Argentina: la puesta en escena como reescritura en *Víctor o los niños al poder* en versión de Lorenzo Quinteros», *La Revista del CCC [en línea]*, 20, (en prensa).

2013c «El teatro de la vanguardia histórica: futurismo, dadaísmo, surrealismo. Poética comparada y propuesta de tres modalidades de análisis», en *Actas del III Congreso Internacional de Artes en Cruce*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Carrera de Artes (en prensa).

2013d «La vanguardia histórica teatral como poética abstracta», en *Poéticas del teatro en el siglo XX: vanguardia y postvanguardia*, Buenos Aires: Colihue Universidad (en prensa).

DUBATTI Jorge (comp.)

2013 «Alfred Jarry, articulación entre el teatro simbolista y el teatro de la vanguardia histórica: observaciones sobre el actor de *Ubú Rey* (1896)», en *El actor. Arte e historia*, México: Libros de Godot, 115-156. También en DUBATTI Jorge y BURGOS Nilda (comps.), *La actuación teatral: estudios y testimonios*, Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2013:51-84.

DUBATTI Jorge (coord.)

2008 «Antonin Artaud, el actor hierofánico y el primer Teatro de la Crueldad», en *Historia del actor*, Buenos Aires: Colihue, pp. 215-32.

FORTEZA Christian

2013 «El status en la comicidad», *La Revista del CCC* [en línea], mayo / agosto 2013, 18 (citado 15 de diciembre de 2013), disponible en: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/409/>

INNES Christopher
1981 "Dreams, Archetypes and the Irrational", in *Holy Theatre*, *Ritual and the Avant Garde*, Cambridge: Cambridge University Press, 18-57; (tr. esp.: «Sueños, arquetipos y lo irracional», en *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México: FCE, 1992: 27-38).
MAETERLINCK Maurice
(1958) *Teatro*. México: Aguilar.
(1963) *Prosa*. México: Aguilar.
MORTEO Gian Renzo, SIMONIS Ippolito (a cura di)
1969 *Teatro dadá*, Torino:Enaudi; (tr. esp.: *Teatro dada*, Barcelona: Barral Editores, 1971).
VITRAC Roger
1928 *Victor ou les enfants au pouvoir*, Paris: Gallimard, 1970.
(1971) *Víctor o los niños en el poder*, (Traducción de Bernardo E. Bergeret) Buenos Aires: Talía, (Suplemento).

ARTÍCULOS

[Ensayo]

Una filosofía del vivir y la «cura»: hacia una pragmática de Ortega y Gasset

RICARDO ARANOVICH
Fundación Acta
Fondo para la Salud Mental
R. Argentina
✉

Resumen: Como muchas otras actividades humanas, la psicoterapia se fundamenta, en forma explícita o implícita, en un concepto del ser humano y en una filosofía que la sustenta. José Ortega y Gasset ha centrado su obra en el fenómeno vida humana lo que hace que su pensamiento sea adecuado e insustituible para abordar cualquier tema humano, en particular la psicoterapia. Afirmarse en sus intuiciones proporciona al terapeuta recursos para comprender el conflicto vital, tanto en lo individual como en lo contextual, y actuar en consecuencia. Los ítems *Yo y circunstancia. Vida como realidad radical y como lo que soy. Proyecto de vida y vocación. Ideas y creencias. Ensimismamiento y alteración. Razón vital. La palabra. La coincidencia consigo mismo. Vitalidad*, *alma y espíritu* y, finalmente, *La felicidad*, desarrollados en este trabajo, conforman, con total coherencia y asombrosa actualidad, ese concepto de ser humano y proporcionan claridad y operatividad en un terreno crítico que las requieren en forma aguda, dada la creciente incidencia de malestares emocionales y alteraciones mentales.

Palabras clave: Psicoterapia – Ensimismamiento – Autenticidad.

[Essay]

A Philosophy of Life and The "Cure": Towards an Ortega y Gasset's Pragmatics

Summary: Like many other human activities, psychotherapy is based, explicitly or implicitly, on a concept of the human being and a philosophy that supports it. José Ortega y Gasset has focused his work on the human life phenomenon which makes his thinking appropriate and irreplaceable to deal with any human subject, particularly psychotherapy. Getting stronger in his intuitions provides the therapist with vital resources for understanding the conflict, with regard to both the individual and the context, and thus act accordingly. The items: *I/Me and circumstance. Life as radical reality and as what I am. Life and vocation project. Ideas and beliefs. Abstraction and alteration. Vital reason. The word. The coincidence with oneself. Vitality*, *soul and spirit)* and finally *Happiness*, developed in this work, model with full consistency and amazing actuality, that human being concept and provide clarity and operability to a critical field that requires them accurately, given the increasing incidence of emotional disturbances and mental disorders.

Key words: Psychotherapy – Abstraction – Authenticity.

Introducción

La mayoría de las especialidades médicas, a favor de los adelantos tecnológicos, han venido experimentado enormes avances y cambios en la realización de las prácticas correspondientes. Hay un gran aumento en la eficacia aunque se ha modificado la relación médico-paciente. El médico es más «científico» y menos «humano».

En el conjunto psiquiatría-psicología-psicoterapia, los cambios han tomado otro camino. Por un lado hay avances en el estudio de los aspectos biológicos de cerebro sano y enfermo, pero de esos avances no se desprenden, todavía, recursos que en la práctica reviertan el epidémico aumento en la incidencia de las patologías mentales.

La Organización Mundial de la Salud (WHO) estima que para el año 2017 la depresión, de incidencia creciente, será la segunda causa de incapacidad, para todas las edades y ambos sexos. Este fenómeno ha provocado un enorme aumento de la demanda asistencial, la que se ha visto potenciada por la interacción de dos factores: uno es la crisis cultural en la que está inmerso, por lo menos, Occidente y la perplejidad, desorientación y angustia consiguientes; y el otro factor es que, ante esos estados, se recurre crecientemente al mencionado conjunto de disciplinas en búsqueda de respuestas que no pertenecen al campo de la patología, con la pretensión que se hagan cargo nada menos que de la felicidad humana.

Este desafío ha generado un intento de respuesta a través del incipiente movimiento llamado Psicología Positiva, que pretende desarrollar un bagaje psicológico que no se centre en lo patológico sino que responda a las condiciones y necesidades del sujeto normal. En efecto, hasta ahora el profesional se encontraba teniendo que dar respuesta a cuestiones «de la vida» con formación e información dirigida a cuestiones «de enfermedad». Por consiguiente toda persona que afrontaba alguna dificultad en su vida era rotulada de «enferma» y debía de «tratarse» mediante «psicoterapia» que, como su nombre lo indica, es una actividad terapéutica, o sea, «curativa». Esto implica un tremendo supuesto y es el de que la persona «sana» disfrutará, sin obstáculos, de una vida «feliz» y si eso no sucede es porque es «enferma». ¿Y que deriva de este supuesto? Pues que se hace tabla rasa, con la mayor frivolidad, de todo lo que la humanidad ha venido construyendo para afrontar su enigmática y menesterosa condición vigente desde que nuestros abuelos adánicos cedieron a la tentación y fueron expulsados del Paraíso. Desde ya que eso podemos considerarlo un mito, pero debemos de ser prudentes en no

reemplazar el Pecado Original por el Complejo de Edipo como situación a redimir para lograr la felicidad.

Además de las religiones y sus teólogos, la filosofía, en su sucesión de pensadores y escuelas, se ha ocupado de este ineludible tema y, algunas veces, como en el caso de los epicúreos o los estoicos, sus reflexiones sobre la felicidad los han caracterizado a través del tiempo. No obstante casi todos los filósofos y teólogos han afrontado esta dificilísima cuestión y han intentado, arduamente, darle una respuesta. Hoy, que todo es más fácil, se espera que esa respuesta se encuentre en la consulta psicoterapéutica.

En consecuencia se vuelve imperioso contar con un fundamento que permita responder a ese gran desafío que se plantea al ejercicio profesional. Un fundamento que permitiera, por ejemplo, encontrar una respuesta a la pregunta ¿Qué *es* el ser humano?, teniendo en cuenta que se trabaja, precisamente, con seres humanos. Un fundamento suficientemente abarcador que arrojara luz sobre situaciones que podrían ser consideradas como de «enfermedad» tanto como «del vivir». Más aún, que pasara por encima de esa diferenciación, artificial y abstracta, mediante una profunda comprensión del hombre en sus distintas instancias.

En este trabajo se propone al pensamiento de José Ortega y Gasset como el más adecuado para proporcionar ese fundamento ya que, como se podrá comprobar en las líneas que siguen, además de su asombrosa actualidad para todo el que necesite estar orientado en este tiempo, la suya es una obra filosófica cumbre centrada en el ser humano y su vida. Es esta una invitación al lector a que realice un recorrido a lo largo de ese pensamiento, desde ya que expuesto en modo insuficiente y esquemático, pero que, además de serle útil para su propia vida, le permita apreciar su adecuación, para lo que aquí se lo propone.

Como este recorrido será sobre un territorio de ideas y conceptos, el orden estará determinado por la mejor forma en que estos se encadenen, saltando sobre aspectos formales como los cronológicos o bibliográficos. Con una salvedad: el pensamiento de Ortega y Gasset es coherente e interrelacionado de modo que cada elaboración a la vez fundamenta y es fundamentada por otras. A veces el último argumento reafirma y revierte sobre el primero o sobre uno del medio.

Lo ideal sería algo así como armar un rompecabezas colocando todas las piezas al mismo tiempo, pero como eso, por ahora, supera mis posibilidades, intentaré armarlo por partes recurriendo a la comprensión del lector.

Yo y circunstancia

En una nota Ortega dice que «Desde 1914 (véanse mis Meditaciones del Quijote, en *Obras Completas*, t. I) es la intuición del fenómeno «vida humana» base de todo mi pensamiento» (*OC* [2009]:1119n). Allí es donde aparece su conocida expresión: «yo soy yo y mi circunstancia» seguida de la menos conocida: «y si no la salvo a ella no me salvo yo». Veamos cómo entender ambas.

La filosofía en forma explícita y todo acto de pensamiento en forma implícita, necesita partir de cierto dato radical, básico, que, como tal, no requiere demostración. De ese dato se dice que es suficiente, que no necesita de otro que le de sustento. Para los griegos el dato era el mundo de los objetos. Para ellos las cosas, sin duda, existen y esa existencia no requiere explicación alguna. Pero los objetos cambian, se deterioran, destruyen no puede probarse que permanezcan cuando no caen bajo la órbita de los sentidos, además del sueño y la alucinación. Es así que a mediados del siglo XVII las cosas son destronadas como dato radical y su lugar, por obra y gracia de René Descartes, es ocupado por el pensamiento. ¡Así es! Mi pensamiento me es inmediato y, hasta cuando dudo, no puedo dudar de que dudo. El ser humano es… ¡Pensamiento! ¡*Cogito ergo sum*! Y más aún, la realidad no tiene más existencia que la que le otorga el hecho de ser… ¡Pensada! De allí nacen el racionalismo y el idealismo, con sus luces y sus sombras, pues la razón tiende a no reconocer otra realidad que ella misma y sus leyes, dejando de lado lo que no cumpla con esas condiciones.

> Fue un error terrible de la época moderna estar en la creencia de que el ser primario del hombre consiste en pensar, que su relación primaria con las cosas es una relación intelectual. Ese error se llama «idealismo». La crisis que padecemos no es sino la multa que pagamos por ese error. El pensamiento no es, pues, el ser del hombre; el hombre no consiste en pensamiento; este es solo un instrumento, una facultad que posee, ni más ni menos que posee un cuerpo (*OC* [2006b]:470).

La vida, dato y realidad radical y lo que *soy*

¿Y entonces? ¿Qué nos propone Ortega cómo dato radical? Pues uno del que no es posible dudar. La vida, nuestra vida, la vida concreta de cada uno. ¿Es posible dudar de ello, de que estamos vivos y viviendo nuestra vidas, la de cada cual? En consecuencia, concluye Ortega:

> Para los antiguos, realidad, ser, significaba «cosa»; para los modernos, ser significaba «intimidad, subjetividad»; para nosotros, ser significa «vivir» —por tanto— intimidad consigo y con las cosas (*OC* [2008]:348).

Pero este dato radical no es suficiente, no se sustenta a sí mismo. La vida, mi vida consiste en una relación entre dos elementos, ninguno de los cuales tiene existencia propia e independiente del otro. Esos elementos son yo, que vivo y el Mundo o circunstancia en la que vivo. No existe un yo si no es en una circunstancia ni existe una circunstancia, como tal, si no es para un yo. Pueden existir las cosas, el planeta, o lo que sea, pero son eso sólo. Se convierten en circunstancia cuando lo son para alguien. Y esta relación es el dato radical, lo único que indudablemente *es.*

> Resulta que el único ser indubitable que hallamos es la interdependencia del yo y las cosas (...). Ser es necesitar lo uno de lo otro (*OC* [2008]:349-50).
>
> Lo que verdaderamente *hay* y es dado es la *coexistencia* mía con las cosas, ese absoluto acontecimiento: un yo *en* sus circunstancias (...). A mí me acontecen las cosas, como yo les acontezco a ellas, y ni ellas ni yo tenemos otra realidad primaria que la determinada en ese recíproco acontecimiento (*OC* [2009]:158).

Y este dato radical que es mi vida es, al mismo tiempo lo que *soy*. El ser humano es su vida. Es esa relación entre yo y mundo o circunstancia. Y esa relación se desarrolla en el tiempo, en consecuencia no es algo fijo, es un drama, una historia. Si nos asomamos a una vida humana y queremos comprenderla tenemos que asistir al desarrollo de una historia. Esa historia, ese drama, esa sucesión de acontecimientos es lo propio, lo humano del hombre. ¿Y cuál es el lugar del cuerpo? Pues el cuerpo, que sí tiene cierta fijeza, al menos en cada momento, forma parte importante y decisiva de… ¡La circunstancia!

> Ese yo que es usted, amigo mío, no consiste en su cuerpo, pero tampoco en su alma, conciencia o carácter. Usted se ha encontrado con un cuerpo, con un alma, con un carácter determinados, lo mismo que se ha encontrado usted con una fortuna que le dejaron sus padres, con la tierra en que ha nacido o la sociedad humana en que se mueve.[…] Usted no es «cosa» ninguna, es simplemente el que tiene que vivir «con» las cosas, «entre» las cosas (*OC* [2006a]:124).

¡Por fin vamos encontrando respuestas! A la pregunta por qué *es* el ser humano, Ortega nos responde: 1 – Que no es cosa ninguna, con lo que lo libera de la naturaleza. 2 – Que es su vida y que ésta es un absoluto acontecimiento, con lo que lo ha liberado de la naturaleza sin necesidad de ubicarlo en ningún contexto sobrenatural.

El ser humano es ese puro acontecimiento que es su vida, la de cada cual. Esto nos permite dejar de lado toda otra interpretación de la realidad «ser humano», desde las biológicas hasta las teológicas. Esto no implica desechar esas interpretaciones, sino tener presente que dependen de la vida como hecho previo. En consecuencia la vida es previa a cuanto hagamos, pensamos, teoricemos, creamos o imaginemos en y sobre ella. La vida no puede ser «explicada», es el punto de partida, el dato radical a partir del cual razonar: la Razón Vital.

> Vivir es el modo de ser radical: toda otra cosa y modo de ser lo encuentro en mi vida, dentro de ella, como detalle de ella y referido a ella (...). La ecuación más abstrusa de la matemática, el concepto más solemne y abstracto de la filosofía, el Universo mismo, Dios mismo son cosas que encuentro en mi vida, son cosas que vivo (*OC* [2008]:345).

Ortega define esta situación diciendo que la vida es la «realidad radical»

> Nuestra vida, la vida humana, es para cada cual la realidad radical. Es lo único que tenemos y somos. Ahora bien, la vida consiste en que el hombre se encuentra, sin saber cómo, teniendo que existir en una circunstancia determinada e inexorable (9) (*OC* [2006b]:469).

O sea que el ser humano es su vida («Yo soy…»), que esta es la relación entre su yo («yo y…») y la circunstancia («mi circunstancia»). Que esta relación se desarrolla en el tiempo conformando una historia, un drama. Que ésta, mi vida es, al tiempo, el dato indudable y la realidad en la que se va a alojar todo aquello con lo que yo me encuentre en mi vida. ¿Qué valor tiene esto para la tarea psicoterapéutica? Pues que permite dejar de lado toda interpretación acerca de la «naturaleza» humana. Esto no implica negarlas sino inscribirlas en el hecho previo que es la vida. Deja en franquía de adherir o no a ellas pero teniendo presente que no reemplazan a la vida, que no la «explican» o «complican» y que la vida tiene primacía sobre ellas. Cada uno, en su vida, construye su «concepción del mundo» y eso es legítimo y necesario, será materialista o espiritualista,

creyente, ateo o estará aún en la búsqueda, pero al saber que la vida tiene prevalencia, esas concepciones se supeditarán a la vida, enriqueciéndola en vez de condicionarla. Parafraseando a Ortega podemos decir: las teorías o convicciones para la vida y no la vida para sostener las teorías o convicciones. Toda teoría que intente explicar al hombre lo limita y condiciona y esa limitación incide fuertemente en la psicoterapia. Cuanto más conozca el terapeuta sobre las emociones, tendencias, motivaciones y conflictos que puedan jalonar una vida, en mejores condiciones estará de «comprender» al paciente. Pero debe de tener presente que son sólo «teorías» que, aunque lo pretendan, no dan cuenta de una «naturaleza» humana, porque si no corre el riesgo de «encajar» al paciente dentro de la teoría y eso es lo contrario de «comprender». La comprensión es fenómeno instantáneo que comparten terapeuta y paciente, que produce un cambio en la situación y que le permite al paciente salir del plano del conflicto y superarlo.

> Mal podía la razón físico-matemática (…) afrontar los problemas humanos. Por su misma constitución, no podía hacer más que buscar la naturaleza del hombre. Y, claro está, no la encontraba. Porque el hombre no tiene naturaleza. El hombre no es su cuerpo, que es una cosa; ni es su alma, psique, conciencia o espíritu, que es también una cosa. El hombre no es cosa ninguna, sino un drama – su vida, un puro y universal acontecimiento que acontece a cada cual y en que cada cual no es, a su vez, sino acontecimiento (*OC* [2006b]:64).

Proyecto de vida y vocación

Pero sucede que ese acontecimiento, que es la vida de cada uno, el ser humano no es quién la crea, sino que:

> El hombre no tiene otra realidad que su vida. Consiste en ella. Ahora bien: no nos hemos dado nosotros la vida, sino que ésta nos es dada. Nos encontramos de pronto en ella sin saber cómo ni por qué. Pero esa vida que nos ha sido dada, no nos fue dada hecha, sino que tenemos que hacérnosla nosotros, cada cual la suya. Se trata de una elemental e inexplicable perogrullada. Para vivir tenemos que estar siempre haciendo algo, so pena de sucumbir (*OC* [2006a]:394).

Y para no sucumbir el yo debe de afrontar a la circunstancia. Y para ello debe de tener un proyecto de vida. El proyecto de vida se va gestando a lo largo de la vida misma y va sufriendo distintas melladuras en sus encontronazos con la circunstancia ya que la circunstancia ofrecerá aspectos favorables y desfavorables a su realización. Pero cuenta con algo que le permite persistir más allá de toda dificultad. El proyecto se afirma desde una vocación y ésta es la manifestación más auténtica del yo. Este es un tema de absoluta actualidad porque la deriva de los tiempos hace que se privilegie la «salida laboral» frente a la vocación y esto no sólo condena a vivir en falso sino que finalmente aumenta el riesgo de fracaso porque un proyecto sin vocación no movilizará las energías necesarias para afrontar las alternativas de la circunstancia.

> No hay vida sin vocación, sin llamada íntima. La vocación procede del resorte vital, y de ella nace, a su vez, aquel proyecto de sí misma, que en todo instante es nuestra vida (*OC* [2004b]:748).

El proyecto no es un plan, de él tenemos un vago conocimiento y vamos conociéndolo a medida que lo vamos viviendo. Esto tiene su sentido dentro de la estructura de la vida. El proyecto es el origen de la motivación que impulsará las acciones en la vida y esa motivación no puede ser un «invento» nuestro, porque ni bien lo inventáramos pasaríamos a dudar y desconfiar de nuestro propio invento. Como veremos, no nos movemos por ideas sino por «creencias».

> Vida significa la inexorable forzosidad de realizar el proyecto de existencia que cada cual es. Este proyecto en que consiste el yo no es una idea o plan ideado por el hombre y libremente elegido. Es anterior, en el sentido de independiente, a todas las ideas que su inteligencia forme, a todas las decisiones de su voluntad. Más aún, de ordinario no tenemos de él sino un vago conocimiento. Sin embargo, es nuestro auténtico *ser*, es nuestro destino (*OC* [2006a]:124).

Ideas y creencias

Ortega distingue los contenidos mentales en ideas y creencias. Las ideas son nuestras, se nos ocurren a nosotros, por eso también las llama ocurrencias. Las creencias provienen del entorno, de la cultura. Desde el nacimiento recibimos nociones acerca de lo que realidad es. Es más, lo que consideramos realidad es el

conjunto de esas nociones que no están sujetas a duda ni reflexión y que forman lo que consideramos «realidad», las cosas «como son».

> La realidad, plena y auténtica realidad, no nos es sino aquello en que creemos, y nunca aquello que pensamos (*OC* [2009]:1132).

Las creencias no requieren ser pensadas, es todo lo que «ya sabemos» y según lo cual actuaremos. Por eso el proyecto está en el nivel de las creencias, porque según sean nuestras creencias será nuestra acción. Creencia es todo aquello con lo que contamos para vivir.

Si salgo a la calle, suelo hacerme cuestión de la hora, la temperatura, la distancia a donde me dirijo, pero no me hago cuestión de si está o no la calle, «cuento» con ello. Del mismo modo cuento con los mejores o peores servicios públicos, el afecto y apoyo de mi familia, la solidaridad de mis amigos, cierta estabilidad en mi salud y en una interminable lista de elementos sin los cuales la vida, mía o de cualquier otro, sería imposible. Asimismo si emprendo un negocio, más allá de dudas razonables, «cuento con que» tendré éxito, si no, no podría dar un solo paso. Lo mismo si inicio una carrera universitaria: no podría hacerlo sin cierta confianza en que la puedo finalizar. En cambio, en la depresión no sólo no hay creencias en que algo sea realizable sino que existe la firme creencia de que todo saldrá mal. En tal caso, y con tal creencia, la única acción posible es el suicidio.

Toda acción se realiza en vistas a una finalidad y sin suficiente seguridad en su logro la acción deja de ser posible. En consecuencia la más o menos brusca ruptura de una creencia es la mayor fuente de angustia y desazón y, por ende, de consultas terapéuticas. Porque las creencias forman sistema y la caída de una (por ejemplo: fidelidad del cónyuge con la que se contaba, continuidad laboral) provoca la caída «en dominó» de muchas, como por ejemplo una pérdida económica que acarrea un problema familiar y una caída social y un cambio de vivienda. También imprevistos (accidente, inseguridad), que afectan cuando suceden aunque se tuviera «idea» de que podrían ocurrir y que dan lugar a la expresión: «sabía que esto podía pasar pero no "creía" que me pasaría». Como las creencias son provistas por la cultura, la caída «en dominó» puede dejar al sujeto fuera de la cultura y, dado que la función de la cultura es brindar seguridad frente al inhóspito mundo desnudo, esta generalizada pérdida lo retrotrae al terror primario sin referencia ni reparo. En este caso y desde el punto de vista clínico nos encontraremos ante una situación traumática en sus diferentes

manifestaciones y grados.

> En la creencia se está, y la ocurrencia (idea) se tiene y se sostiene. Pero la creencia es quien nos tiene y sostiene a nosotros (*OC* [2006a]:662).

Al ser humano lo moviliza la realidad. O lo que supone sea la realidad, o sea, sus creencias. Toda acción se afirma en una creencia, tanto las elementales como las importantes. Si no creyera (o al menos tuviera cierta certeza) de que el tren va a pasar no puedo dar un solo paso hacia la estación. Claro que también está la duda, pero la duda no es una creencia, es, precisamente, la falta de creencia. Esa falta es la que deja margen a la prueba. Pero en cuestiones fundamentales la duda es la razón de la generalizada angustia en la que se encuentra nuestra sociedad, porque muestra el fracaso de la cultura en proveer creencias firmes en las cuales afirmar la vida. Es imposible tener presente todo lo que suponemos que es todo lo que nos rodea, y lo que fue y lo que será. En consecuencia de la mayoría de las creencias no se tiene noticia. Se nos hacen evidentes cuando fracasan, como nos damos cuenta de la debilidad de la silla en la que estamos sentados cuando se rompe y nos caemos al suelo. Pero entretanto eso no suceda, las creencias son las movilizadoras de la acción.

> La máxima eficacia sobre nuestro comportamiento reside en las implicaciones latentes de nuestra actividad intelectual, en todo aquello con que contamos y en que, de puro contar con ello, no pensamos (*OC* [2006a]:664).

Por eso es que el proyecto permanece en el plano de las creencias sin que se lo conozca plenamente. Porque es una creencia y en las creencias se confía y de las ideas se desconfía porque al ser ocurrencias del sujeto no son «la realidad misma».

Los motivos que pueden llevar a alguien a buscar ayuda psicoterapéutica son de una variedad inabarcable, pero sin pretender hacer estadística, es posible suponer que muchos de los que la solicitan se encuentran ante una dificultad para desarrollar su proyecto de vida. Las razones por las que esto puede suceder también son numerosas: circunstancias particularmente adversas. Pérdidas o catástrofes familiares o matrimoniales, accidentes, enfermedades, y más. La acción terapéutica debe de estar encaminada a la reconstrucción del proyecto y para ello debe de afirmarse en la vocación. La vocación, verdadera *Cenicienta* en el mundo terapéutico, es la que posibilita que el proyecto renazca de cualquier

catástrofe. En efecto, la vocación no lo es sólo por determinada profesión u ocupación, sino por el modo propio en el que el sujeto se propone realizarla.

> La vocación procede del resorte vital, y de ella nace, a su vez, aquel proyecto de sí misma, que en todo instante es nuestra vida (*OC* [2004b]:748).

Ensimismamiento y alteración

¿Y cómo se logra ese encuentro con la vocación que, cual bella durmiente, logre despertarla? Buscándola donde se encuentra, en el interior de cada uno. Utilizando esa capacidad de volverse sobre sí mismo, propia del ser humano, que Ortega denomina «ensimismamiento» y que es la que permite el encuentro consigo mismo. Lo opuesto al ensimismamiento es la alteración.

> Casi todo el mundo está alterado, y en la alteración el hombre pierde su atributo más esencial; la posibilidad de meditar, de recogerse dentro de sí mismo para ponerse consigo mismo de acuerdo y precisarse qué es lo que cree; lo que de verdad estima y lo que de verdad detesta. La alteración le obnubila, le ciega, le obliga a actuar mecánicamente, en un frenético sonambulismo (*OC* [2006a]:534).

La alteración es lo que caracteriza a la actual situación de crisis cultural. Porque la cultura está formada por el conjunto de creencias compartidas que son las que dan coherencia y seguridad a la vida en común. Las creencias compartidas constituyen la fe de y en una cultura y Occidente está cursando por una crisis cultural que es la pérdida de la fe en que descansaba hasta ~~hace~~ las primeras décadas del siglo XX: la fe en la ciencia, en que, con suficiente tiempo, la ciencia resolvería la vida del hombre sobre la tierra

> (…) Mientras la inteligencia y la razón resolvían cada vez más perfectamente innumerables problemas, sobre todo de orden material, habían fracasado en todos sus intentos de resolver los otros, principalmente morales y sociales, entre ellos los problemas que el hombre siente como últimos y decisivos (*OC* [2006b]:9).

Este fracaso nos sume en la actual perplejidad. La falta de convicciones firmes en algún sentido hace que las relaciones interpersonales se hagan cada vez más superficiales porque la profundidad, la intimidad, se alimenta de coincidencias y

en este estado de alteración las únicas coincidencias posibles son las de la sensualidad o los intereses inmediatos. Eso agrava el mal que pretende aliviar que es la soledad y la incomunicación.

> No sabemos lo que nos pasa, y esto es precisamente lo que nos pasa, no saber lo que nos pasa (...) (*OC* [2006b]:443).

Recapitulemos: el ser humano *es* su vida, que es la resultante de una relación entre el yo y la circunstancia que se desarrolla en el tiempo y constituye un drama, una historia, un acontecimiento. O sea que el ser humano no es una cosa ni una cosa que piensa. No es nada fijo sino que está abierto al cambio y la evolución.

> Las formas más dispares del ser han pasado por el hombre; pues, para desesperación de los intelectuales, el hombre es *pasar*, es irle pasando cosa tras cosa, es pasarle ser estoico, ser cristiano, ser racionalista, ser positivista, ser lo que ahora vaya a ser... (...) El hombre, no tiene naturaleza, lo que tiene es historia; porque *historia* es el modo de ser de un ente que es constitutivamente, radicalmente, *movilidad* y *cambio.* Y por eso no es la razón pura, eleática y naturalista quien podrá jamás entender al hombre (*OC* [2009]:557).

La razón vital

Por eso si se quiere entender al hombre hay que recurrir a otra razón, una razón que esté al servicio de la vida: la razón vital.

> Para comprender algo humano, personal o colectivo, es preciso contar una historia. Este hombre, esta nación hace tal cosa y es así *porque* antes hizo tal otro y fue de tal otro modo (*OC* [2006b]:71).

Y la razón vital nos dice que al ser humano le ha sido dada la vida pero no le ha sido dada hecha, que debe de hacérsela en una circunstancia determinada y que eso es una gran tarea. Que para que la circunstancia no lo aniquile debe de afrontarla con un proyecto de vida y que, para que pueda movilizar las energías necesarias debe de ser auténtico, o sea, ser la expresión de una vocación también auténtica. Que en la actual situación de crisis cultural la vocación no concita atención y que esa es una de las razones que colaboran con el estado de

insatisfacción que lleva a la consulta psicoterapéutica. El terapeuta si debe conocer y tener en cuenta tanto el tema vocacional como la crisis cultural que, como los rayos cósmicos, lo atraviesa todo, incluso la consulta.

Que ante esta situación el ser humano, esté o no en tratamiento, debe de recurrir al ensimismamiento. A buscar en su interior la coincidencia consigo mismo que el mundo, cada vez más alterado, le dificulta. Enterarse de lo que verdaderamente quiere, piensa y siente y atreverse a vivir en consecuencia.

> Evidentemente, es nuestra vida-proyecto, que, en el caso del sufrimiento, no coincide con nuestra vida efectiva; el hombre se dilacera, se escinde en dos —el que tenía que ser y el que resulta siendo. La dislocación se manifiesta en forma de dolor, de angustia, de enojo, de mal humor, de vacío; la coincidencia, en cambio, produce el prodigioso fenómeno de la felicidad (*OC* [2006a]:131).

Los pacientes suelen solicitar ayuda terapéutica porque se encuentran en una encrucijada o dificultad ante la cual no saben cómo seguir llevando adelante sus vidas. También hay casos en los que las dificultades de la vida se imbrican con manifestaciones clínicas que se mejoran con medicación. Por ejemplo un sujeto con predisposición familiar a la depresión que sufre una pérdida económica o que se divorcia puede presentar un cuadro depresivo serio en el que los elementos biológicos y biográficos se potencian recíprocamente, sin que pueda establecerse cuál es la causa y cuál el efecto. Esos casos requieren un enfoque doble en el que la psicoterapia y la farmacología sumen sus efectos.

El paciente llega a la consulta con su bagaje de creencias maltrecho. La vida no se desarrolló como esperaba. Ya sea en su matrimonio, en su vida laboral o profesional, en su rol de padre o madre o el de hijo o hija. Ya sea que no tolere la soledad, no logre recomponer su vida, que enfrente una enfermedad, una generalizada sensación de fracaso, que se le haga imposible responder a crecientes exigencias, que tenga pánico ante el futuro siempre incierto. En fin, la lista de motivos es inabarcable, ya que aunque se los pueda sistematizar de alguna forma, las características propias de cada caso los hacen singulares. Acá recurrimos a Cátulo Castillo, que en el tango *Desencuentro*, grita:

> Estás desorientado y no sabés / qué «trole» hay que tomar para seguir. / Y en este desencuentro con la fe / querés cruzar el mar y no podés. / La araña que salvaste te picó / —¡qué vas a hacer!— / y el hombre que ayudaste te hizo mal / —¡dale nomás!— / Y todo el carnaval / gritando pisoteó / la mano

> fraternal / que Dios te dio.
> ¡Qué desencuentro! /¡Si hasta Dios está lejano! / Llorás por dentro, todo es cuento, todo es vil.

También trae consigo lo que puede quedar en pie de un proyecto, conocido o no por el propio sujeto, ya que pudo haber desarrollado su vida hasta ese momento haciendo lo que «debía» de hacer y no lo que «de verdad» quería.

Lo que sucede es que dentro de lo que él o ella *creía* que le podía pasar no estaba incluido lo que, finalmente le está pasando. «A mí no me prepararon para esto» o «yo no estaba preparado para…» o «nunca creí que me iba a afectar de esta manera».

Volviendo a Ortega:

> El vivir o ser viviente, o lo que es igual, el ser hombre no tolera preparación ni ensayo previo. La vida nos es disparada a quemarropa. Ya lo he dicho: allí donde y cuando nacemos o después de nacer estemos, tenemos, queramos o no, que salir nadando (*OC* [2010]:160-1).

Así los cónyuges contaban recíprocamente con la fidelidad del otro, hasta que la sospecha se confirma y el mundo se derrumba. O el socio vació las cuentas y se fugó. O el banco se quedó con los depósitos (Argentina 2001), o los padres se separaron, o el hijo se va al exterior, o la biopsia sale mal, o el asalto a mano armada, o cualquier otra de las alternativas inevitables que la vida nos presenta sino aviso previo.

Los trastornos que se producen a partir de cualquiera de estos (y otros) acontecimientos presentan varios aspectos. Uno de ellos es que dejan «marca», lo que no estaba entre las creencias ahora toma preponderante lugar y condiciona todas las acciones posteriores: «Todo es cuento, todo es vil». El proyecto de vida, sea más o menos auténtico, cae. ¿Cómo recomponerlo si para cualquier acción se requiere un mínimo (o un máximo) de confianza en que será exitosa? ¿Cómo superar la «marca»? Este es uno de los nudos de la psicoterapia. La marca está inscripta en el terreno emocional. Las emociones son, entre otras cosas, información acumulada y sintetizada. Permiten no tener que pensar todo de nuevo en momentos de urgencia, en que se requieren reacciones instantáneas y ya aprendidas. Es necesario desmantelar esa trabazón emocional. Aquí también se debe de recurrir al ensimismamiento. Terapeuta y paciente deben de explorar esas emociones y lograr llevarlas al plano verbal. Esas

emociones amalgamadas con el recuerdo forman nuevas creencias nacidas de las experiencias buenas o malas. Las creencias no se modifican mediante «ideas» sino cuando son confrontadas con otras creencias. Para ello deben de ser confrontadas con otras creencias del propio paciente, para arribar, finalmente, a la «coincidencia consigo mismo». Esto se facilita con el diálogo porque, como hemos visto, de la mayoría de las creencias no tenemos noticia y son más actuantes cuanto menos las conocemos.

La palabra

> El pensamiento no existe sin la palabra: le es esencial ser formulado, expreso. Lo inexpreso e informulado, esto es, lo mudo, no ha sido pensado, y como no ha sido pensado no es sabido y queda secreto. [...] para que yo pueda decir algo a alguien es preciso que antes me lo haya dicho yo a mí mismo, esto es, que lo haya pensado, y no hay pensar si no hablo conmigo mismo (*OC* [2008]:616).

Mediante el pensamiento puedo llevar la creencia al nivel del concepto lo que significa que puede ser pensada y sometida al régimen de la razón, pero no de la razón pura que la deja incólume porque opera con ideas, sino de la razón vital que es la que conoce de creencias y puede actuar sobre ellas.

Cuando el acontecimiento penoso o desfavorable sucede en una cultura que no está en crisis son los propios elementos culturales los que ayudan a restañar la herida y a recomponer el proyecto. Definimos, desde Ortega, a la cultura como el conjunto de creencias auténticas que comparte una sociedad. Son entonces, las creencias de la sociedad las que confrontan con las nacidas como consecuencia de la experiencia personal. Si, por ejemplo, esa sociedad comparte creencias religiosas, en cualquiera de los casos esbozados será más fácil, para el afectado, encontrar sostén y, para los allegados proporcionarlo. Lo mismo si la sociedad se encuentra en un momento optimista en el que se vislumbra una humanidad que marcha triunfante hacia su realización a través de los logros de la ciencia. A veces el afectado se encuentra inmerso en una microcultura familiar resultante de haber logrado salir bien de diversas dificultades, que lo sostienen. Ahora bien, en una situación de crisis, en la que no «hay de donde agarrarse» la salida se complica para el protagonista y para los allegados y, sin duda, para los terapeutas.

En este último caso se debe de recurrir a movilizar las energías latentes mediante el ensimismamiento.

> (...) Saber quedarse sólo consigo y ensimismarse, es una de las faenas más difíciles. Las pasiones, los apetitos, los intereses gritan de ordinario con más fuerza que la vocación y oscurecen su voz (*OC* [2006b]:484).

Coincidencia consigo mismo

El objetivo es lograr la «coincidencia consigo mismo». Cuando más allá de todo acontecimiento el sujeto puede ponerse en claro acerca de lo que de verdad quiere hacer en y con su vida es posible un nuevo comienzo. Su sistema de creencias se ha recompuesto y, en consecuencia, puede volver a la acción. Porque la acción se basa en creencias, no en ideas que pueden ser ciertas o no. Las creencias podrán ser más o menos adecuadas pero son las que cada cual tiene, las que representan la realidad «tal cual es» y los humanos estamos condicionados a actuar, equivocados o acertados, según creamos que las cosas son. En consecuencia, si anidan en su interior creencias contradictorias no solo estará interferida la acción, sino que estará en estado de angustia porque la tensión entre actuar o no, entre acertar o equivocarse se incrementa hasta llegar, en algunos casos, a lo cuadros de ansiedad y pánico, actualmente epidémicos, como consecuencia de la dificultad para estar orientado en medio de la crisis actual.

> Al vivir he sido lanzado a la circunstancia, al enjambre caótico y punzante de las cosas: en ellas me pierdo, pero me pierdo no porque sean muchas, difíciles e ingratas, sino porque ellas me sacan de mí, me hacen otro (*alter*), me alteran y me confunden y me pierdo de vista a mí mismo. Ya no sé qué es lo que de verdad quiero o no quiero, siento o no siento, creo o no creo. Me pierdo en las cosas porque me pierdo a mí. La solución, la salvación es encontrarse, volver a coincidir consigo, estar bien en claro sobre cuál es mi sincera actitud ante cada cosa. (...) El problema sustancial, originario y, en ese sentido único, es encajar yo en mí mismo, coincidir conmigo, encontrarme a mí mismo (*OC* [2006b]:437).

¿Y cuál es ese eje alrededor del cual lograr esa coincidencia consigo, ese reordenamiento de las creencias para que se armonicen y que permita volver a la acción sin el obstáculo o el desvío producido por las experiencias vividas? Ese eje es el espíritu… Veamos la concepción orteguiana del espíritu.

Vitalidad, alma y espíritu

Ortega desarrolla una tectónica que consta de tres instancias: Vitalidad, Alma y Espíritu. En realidad no son tres instancias, son tres conceptos o abstracciones de un fenómeno único y previo que es la corriente de vida en acción. Así define la vitalidad:

> Hay, en efecto, una parte de nuestra persona que se halla como infusa o enraigada en el cuerpo y viene a ser como un alma corporal. A ella pertenecen, por ejémplo, los instintos de defensa y ofensa, de poderío y de juego, las sensaciones orgánicas, el placer y el dolor, la atracción de un sexo sobre otro, la sensibilidad para los ritmos de música y danza, etc., etc. Sirve este alma corporal de asiento o cimiento al resto denuestra persona (*OC* [2004b]:568).

El alma, por su parte, es el recinto de las emociones, las emociones transcurren en el tiempo, se está triste o alegre durante cierto tiempo. Además pueden anidarse en el alma emociones contradictorias,

> (...) No hay modo de determinar dónde nuestro cuerpo termina y comienza nuestra alma (*OC* [2004b]:568).

Es claro que el alma no puede decidir, está expuesta al vaivén de las emociones, con el alma se siente pero la decisión requiere la otra instancia: el espíritu.

Del espíritu no nacen las emociones, pero la función del espíritu es dominarlas y coordinarlas para que la acción sea posible.

> El espíritu carece de sentimientos: piensa y quiere. El alma es quien desea, ama, odia, se alegra y se compunge, sueña e imagina. Ambos poderes coliden perpetuamente dentro de nosotros, siendo de notar que el espíritu se ocupa principalmente en detener el automatismo de nuestra alma (*OC* [2004b]:690).

Ortega hace una importante distinción: mientras que los fenómenos anímicos se desarrollan en el tiempo, los espirituales son instantáneos:

> Los fenómenos espirituales o mentales no duran: los anímicos ocupan tiempo. El entender que 2+2=4 se realiza en un instante. Puede costarnos

> mucho tiempo llegar a entender algo; pero si lo entendemos —esto es, si lo pensamos—, lo pensamos en un puro instante (*OC* [2004b]:575).

O sea que

> «Mis» impulsos,inclinaciones, amores, odios deseos, son míos, repito, pero no son «yo». El «yo» asiste a ellos como espectador, interviene en ellos como Jefe de Policía, sentencia sobre ellos como juez, los disciplina como capitán. Es curioso investigar el repertorio de eficientes acciones que posee el espíritu sobre el alma, y, por otra parte, notar sus límites. El espíritu o «yo» no puede, por ejemplo, crear un sentimiento, ni directamente aniquilarlo (*OC* [2004b]:577).

Sin la acción del espíritu la vida sería caótica. Es el espíritu el que marca un rumbo, «piensa y quiere». La voluntad y el entendimiento son funciones espirituales

> Llamo espíritu al conjunto de los actos íntimos de que cada cual se siente verdadero autor y protagonista (*OC* [2004b]:575).

El proyecto y la vocación, en tanto manifestaciones de voluntad (quizás debería decirse «libertad»), se adscriben al espíritu. Hemos visto que el proyecto, para movilizar, debe de estar sumergido en el plano de las creencias como los motores en la panza del transatlántico que impulsan sin que estén a la vista. Sólo por el curso que va tomando nos damos cuenta de su derrotero.

> El proyecto que yo soy me encuentro siéndolo antes de que piense que proyecto soy; es más, ninguno hemos logrado nunca pensar por entero el proyecto que somos" [...] De ordinario, es el transcurso de la vida quien nos va descubriendo el *proyecto* que somos (*OC* [2008]:436).

Ésta, como toda otra tectónica, es una abstracción. Es un intento de llevar al concepto un acontecimiento. Ya hemos visto que el ser humano es un puro acontecimiento, y el acontecimiento es la vida en acción. Podemos decir que en la acción se funden los diferentes elementos, pero eso ya sería un error que consolidaría la dificultad. Primero abstraemos y luego pretendemos unir las partes cómo si de verdad existieran separadas desde antes. No se funden en la acción, sólo existen y aparecen como resultado de la abstracción. ¿Y por qué

recurrimos a esta abstracción? Porque es una mejor abstracción que la biológica u otras, y que, como toda abstracción, se la debe de tomar como lo que es y no confundirla con una realidad concreta. Es una guía imperfecta para ubicarse mediante conceptos ante los diversos aspectos de una realidad y que nace y está destinada a satisfacer la necesidad del observador de afirmarse en una teoría, la que siempre será desbordada por el fenómeno.

«Insisto», dirá el lector, «¿entonces para que exponer esta abstracción?» La abstracción da la seguridad necesaria, el punto de apoyo para dar el salto y trascenderla. Al percibirla como mera abstracción aparece la pregunta por lo qué *es* más allá de esa abstracción y lo que *es*, es el absoluto dinamismo vital. El ser humano, vitalidad alma y espíritu en acción realizando un proyecto que expresa una vocación y se vuelca en una misión.

> La vida humana, por su naturaleza propia, tiene que estar puesta a algo, a una empresa gloriosa o humilde, a un destino ilustre o trivial. Se trata de una condición extraña, pero inexorable, escrita en nuestra existencia. Por un lado, vivir es algo que cada cual hace por sí y para sí. Por otro lado, si esa vida mía, que sólo a mí me importa, no es entregada por mí a algo, caminará desvencijada, sin tensión y sin «forma». Estos años asistimos al gigantesco espectáculo de innumerables vidas humanas que marchan perdidas en el laberinto de sí mismas por no tener a qué entregarse (*OC* [2005b]:466).

La felicidad

La felicidad es la irrenunciable meta de ser humano y ésta no consiste en la satisfacción de nuestros deseos en la obtención de cosas externas a nosotros mismos.

> No como poseídas u obtenidas [las cosas] contribuyen a hacernos felices, sino como motivos de nuestra actividad, como materia sobre la cual ésta se dispare y de mera potencia pase a ejercicio. Cuando pedimos a la existencia cuentas claras de su sentido, no hacemos sino exigirle que nos presente alguna cosa capaz de absorber nuestra actividad. Si notásemos que algo en el mundo bastaba a henchir el volumen de nuestra energía vital, nos sentiríamos felices y el universo nos parecería justificado (*OC* [2004b]:222).

Muchas veces el logro significa la pérdida de la felicidad que provenía de la actividad desplegada para alcanzarlo. Esto explica las inexplicables depresiones

que muchas veces acompañan a la llegada a una meta más o menos largamente perseguida. La paradójica tristeza del que se ha recibido y se lo nota «raro» durante el correspondiente festejo («¿Qué te pasa? ¿Por qué esa cara? ¿No estás contento?») Por supuesto que no tiene respuesta porque su estado es un enigma, ante todo, para él mismo. O el flamante marido descolocado ante la ausencia de la esperada alegría de su reciente esposa en plena luna de miel («¿No me querés? ¿Estás arrepentida?»). O como un componente dentro del complejo fenómeno de la depresión postparto. O la depresión, a veces difícil de revertir, de quién se retira o jubila y que cae en ella al quedar «liberado» de sus obligaciones laborales.

Hay momentos estelares en la vida en los que la circunstancia nos brinda la posibilidad de «henchir el volumen de su nuestra energía vital». A este estado se debe de referir Ortega cuando luego de la expresión: «yo soy yo y mi circunstancia» agrega «y si no la salvo a ella no me salvo yo». Por lo general son aquellos en los que un proyecto se encuentra en vías de realización y la circunstancia se muestra propicia. Puede ser una carrera en ascenso, la construcción de una casa para vivir en familia, un viaje, estar empeñado en una conquista, ya sea de una mujer o de una fortuna o absorbido en la ejecución de una obra de arte o en la búsqueda de una verdad que satisfaga una duda trascendente. En realidad muchas de las actividades desplegadas por los humanos se justifican en la búsqueda de esos momentos estelares, que pueden durar años o minutos y que suelen ser inexplicables para quienes presencian esas actividades «desde afuera». El abanico va desde los deportes de riesgo, muchas veces con peligro para la vida, como el andinismo, a las adicciones. Éstas merecen un párrafo aparte porque una manera de desentrañar la motivación de esas conductas autodestructivas es comprender que están destinadas a experimentar esos estados de «energía vital». Lo que sucede es que el adicto no tiene la esperanza de que esos estados se logren mediante una relación fecunda entre el yo y la circunstancia y pretende obtenerlos mediante recursos que pueda controlar a voluntad, sea una substancia, una mesa de juego o la actividad sexual. La paradoja es que a poco que se aficione será el recurso el que controle a su voluntad.

Pueden verse, en consecuencia dos tendencias contrapuestas en la vida humana. Una que tiende a la integración en la cual todas las potencias vitales y anímicas se movilizan dirigidas y gobernadas por el espíritu en pos de un objetivo trascendente y la otra, en la que el conjunto de apetitos, mandatos confusos y contradictorios, presiones sociales, convenciones, falta de orientación, de

ejemplos y de conocimiento de las verdaderas necesidades humanas, tiende a la desintegración y da lugar al «gigantesco espectáculo de innumerables vidas humanas que marchan perdidas en el laberinto de sí mismas por no tener a qué entregarse» que ya veía Ortega hace más de ochenta años. De allí para acá el espectáculo es cada vez más gigantesco, al punto de alcanzar tal proporción que puede llegar a confundirse con la realidad toda y no dejar resquicio para vislumbrar otra forma posible de vivir.

Esto nos retrotrae al tema del proyecto de vida y de la vocación y del ensimismamiento, porque es mediante el ensimismamiento que la persona puede retomar contacto consigo mismo, reinstalarse en su proyecto de vida y que éste sea la realización de una vocación que dé lugar a la coincidencia que: «produce el prodigioso fenómeno de la felicidad».

Llegados a este punto casi no habría necesidad de mencionar que la tarea psicoterapéutica encuentra, en todas las razones enunciadas hasta acá, nada menos que su fundamento, objetivo y justificación.

El objeto de la psicoterapia es reforzar la acción integradora del espíritu sobre el desorden anímico. El espíritu ha fracasado en esa función. El terapeuta pone su capacidad espiritual al servicio de la del paciente quién con ese auxilio puede ensimismarse, asomarse a su mundo emocional conflictivo, reordenarlo y darle una dirección que será convergente con la de su proyecto de vida y coincidente con su vocación. Claro que éste es un ideal. En un comienzo la vida puede aparecer como abierta a todas las posibilidades, al igual que en un tablero de ajedrez, al inicio todas las jugadas son posibles pero a medida que se desarrolla el partido cada movimiento está condicionado por los anteriores. Así se acumulan frustraciones, dolores, rencores y temores pero también puede haber logros, satisfacciones, alegrías y seguridades. El espíritu no crea pero absorbe y neutraliza las emociones (o lo que, para el caso es igual: creencias) contrapuestas y paralizantes y restablece el dinamismo vital. La circunstancia no es dócil al proyecto, en consecuencia, éste va sufriendo abolladuras de todo tipo a lo largo de su lucha. Pero el proyecto no es un plan que deba de realizarse de un modo estricto. Es una manera de avanzar y, a su vez, la vocación no lo es por una profesión u oficio sino por un modo de ejercer el que fuera. El ensimismamiento permite que la acción del espíritu ordene y canalice las energías vitales y los conflictos dejen paso a la coincidencia consigo mismo, o sea que las creencias se refuercen recíprocamente y no que estén en conflicto, que es lo más parecido a la salud…

> La vida es constitutivamente un drama, porque es la lucha frenética con las cosas y aun con nuestro carácter por conseguir ser de hecho el que somos en proyecto (*OC* [2005b]:400).

Es imposible e irreverente pretender resumir un pensamiento cumbre como el de Ortega y Gasset. Queda en el camino una riqueza y profundidad que sólo es apreciable con la lectura de su obra. Éste ha sido un intento de mostrar las enormes posibilidades de ese pensamiento como fundamento filosófico (no puede tener otro) para la tarea psicoterapéutica. Necesariamente he debido limitarme a mostrar un fragmento, un muñón. Pero como todos los que nos interesamos en el ser humano tenemos algo de arqueólogos, creo que este fragmento puede despertar interés en conocer la obra completa y comprobar la enorme utilidad que representa para una tarea que el curso de los acontecimientos hace, al mismo tiempo, cada vez más necesaria y más difícil.

REFERENCIAS

ORTEGA y GASSET José

[2004a] *Obras completas (1902-1915)*, Madrid: Taurus, T, I.

[2004b] *Obras completas (1916)*, Madrid: Taurus, T, II.

[2005a] *Obras completas (1917-1925)*, Madrid: Taurus, T, III.

[2005b] *Obras completas (1926-1931)*, Madrid: Taurus, T, IV.

[2006a] *Obras completas (1932-1940)*, Madrid: Taurus, T, V.

[2006b] *Obras completas (1941-1955)*, Madrid: Taurus, T, VI.

[2007] *Obras completas (1902-1925). Obra póstuma*, Madrid: Taurus, T. VII.

[2008] *Obras completas (1926-1932). Obra póstuma*, Madrid: Taurus, T. VIII.

[2009] *Obras completas (1933-1948). Obra póstuma*, Madrid: Taurus, T. IX.

[2010] *Obras completas (1949-1955). Obra póstuma*, Madrid: Taurus, T. X.

ARTÍCULOS

[Original]

«El Sur» de Borges: un espacio de muerte

ANDRÉS CÁCERES MILNES
Universidad de Playa Ancha (UPLA)
Valparaíso, Chile
✉

Resumen: En este artículo se aborda el proceso de creación literaria y artística en Jorge Luis Borges a través del cuento «El Sur». El análisis se enfoca en la organización que sostiene la representación del relato, considerando la secuencialidad lógica de los programas narrativos, configuraciones discursivas, recorridos figurativos y roles temáticos, como una manera de deconstruir la producción de sentido. El núcleo del cuento va de la lectura a la muerte como un espacio donde Juan Dahlmann (un romántico bibliotecario) y la figura de la biblioteca, son ámbitos de seducción y sueño. Junto a ello, se encuentra el texto en el texto a través de *Las mil y una noches*, *Martín Fierro* y *Pablo y Virginia*. En esta red de relaciones, se configura un tejido de tres líneas isotópicas: lectura/escritura, vida/muerte y espacio/tiempo.

Palabras clave: Juan Dahlmann – Programas narrativos – Líneas isotópicas.

[Full paper]

"The South" by Borges: A Space of Death

Summary: This article analyzes the literary and artistic process that takes place in Jorge Luis Borges's short story "El Sur". The analysis focuses on the organization that sustains the representation of the narration considering the logical sequencing of narrative programs, discoursive configurations, figurative orders, and thematic roles. This procedure aims at deconstructing the production of meaning. The core of Borges's story progresses from reading to death as a space where Juan Dahlmann (a romantic librarian) and the image of the library itself are subjected to seduction and dream. In correspondence with this core we find a text-within-a-text device as *Las mil y una noches*, *Martín Fierro*, and *Pablo y Virginia* become discernible. The network of these relations allows for the emergence of three isotopic lines: reading/writing, life/death, and space/time.

Key words: Juan Dahlmann –Narrative programs – Isotopic Lines.

Preliminar

El propósito del trabajo es desmontar los mecanismos de producción del sentido leído, los problemas que emplaza y que podría eventualmente resolver a nivel intratextual, las incógnitas que estarían en relación con la condición de texto del texto, la elaboración de los enunciados, el ordenamiento de los elementos encargados de generar efectos de significación implícitos en el cuento de Borges, que se pueden detectar mediante un modelo que dimensione el vector diferencial significante respecto al marco teórico. Vale decir, el análisis no pretende aclarar el por qué, sino el cómo el texto dice lo que dice, intentando dar cuenta del sistema organizado del sentido entendido como un resultado de las relaciones significantes del texto. El relato cuento es la consecuencia de un dispositivo constituido de reglas y vínculos rentables en la descripción del objeto en cuanto un todo de significación descomponible hasta las unidades mínimas. Por tanto, la descripción será descendente. Por otra parte, hay un problema teórico, que se va a desplegar en este análisis: la posibilidad de secuenciar episódicamente el relato.

Por de pronto, «El Sur»[1] tiene como protagonista a Juan Dahlmann, secretario de una biblioteca municipal de Buenos Aires, que padece una muerte doble: en el sanatorio y la que sueña el moribundo. En el sueño viaja hacia el pasado y al Sur, donde lleva a cabo su destino: morir.

I. Organización del componente narrativo

Corresponde a un nivel de descripción por donde circulará la organización y significación mediante la sucesión del texto. La significación se presenta como un efecto de las diferencias entre estados sucesivos y su *performance*, siendo, por tanto, este componente el punto de arranque para comprender los principios organizativos del discurso narrativo del cuento.

Para empezar hay dos macrosegmentos que cruzan el relato:

1) La realidad, delimitada por el actor Juan Dahlmann, se encuentra recubierta por los semas de secretario de una biblioteca + argentino + romántico.

[1] «El Sur» es un cuento que fue publicado en 1953 en el diario *La Nación* e incorporado en la edición de *Ficciones* de 1956 (Buenos Aires: Emecé). Las citas y referencias sobre el cuento se harán en relación con el libro de Mario Rodríguez Fernández (comp.), *Antología de cuentos hispanoamericanos* (1970:152-159).

Esta configuración aparece articulada en relación con el extratexto y el intratexto del relato cuento. Ejemplo de algunas marcas textuales:

- Johannes Dahlmann, el hombre que desembarcó en Buenos Aires en 1871.
- Pastor de la iglesia evangélica.
- Francisco Flores, su abuelo materno, murió en la guerra en la frontera de Buenos Aires.
- Las estrofas de *Martín Fierro*.
- El estuche con el daguerrotipo.
- Una vieja espada.

El autor es sujeto conjuntivo de la historia pasada y también de la praxis lectora, o sea, un mismo S con dos O. Puede formularse de la siguiente manera:

(O1 ∧ S ∧ O2) donde,

- Juan Dahlmann era secretario de una biblioteca municipal.
- Juan Dahlmann se sentía hondamente argentino.

Aquí, la verosimilitud es una referencia respecto a una concepción de la realidad, vale decir, es un término que se sitúa en el extratexto, sumido a un determinado ambiente cultural. Esto estaría señalando la categorización del universo del discurso en que se puede leer la verdad/falsedad, mentira/secreto. Estos modos veridictorios resultan del juego entre enunciador y enunciatario, que se manifiesta en una especie de acuerdo implícito entre ambos actantes, que articulan la comunicación. Es el contrato de veridicción donde los enunciados determinan la calidad de verdadero por la relación de conjunción en los planos de la manifestación y la inmanencia.

- Juan Dahlmann parece secretario de una biblioteca.
- Juan Dahlmann parece argentino.

Luego, ser + parecer = Verdadero

La construcción del discurso no tiene por función decir la verdad, sino lo que parece verdad, es decir, lo verdadero es un efecto de sentido en tanto producción consistente en un hacer particular: hacer parecer verdadero.

En este punto, está la puerta de entrada para desmontar en la secuencia episódica el fenómeno de la sucesión de estados y transformaciones responsables de la generación de sentido, o sea, de la narratividad.

2) El atravesar el umbral, aludido por marcas textuales referidas a una densidad sémica, que tiene relación con enunciados ligados a *Martín Fierro*[2] + *Las mil y una noches* + *Pablo y Virginia*, era el «arrabal del infierno», viaje a «un mundo más antiguo y más firme», la sucesión temporal —«que aquel contacto era ilusorio y que estaban separados por un cristal, porque el hombre vive en el tiempo» (1953 [1970]:154)—. El viaje al pasado y no sólo hacia el Sur está vinculado a la historia de la desdicha y la muerte.

En efecto, enunciados rentables para previsibles programas narrativos (PPNN) evaluables, estatuyendo su contrato veridictorio como una calificación de los enunciados pertenecientes al texto.

Este doble plano de macrosegmentación del cuento permite reconocer un sujeto doble ambigüado en la sucesividad temporal y continuidad espacial: presente/pasado (presente) y ciudad/campo, por medio de un actor de la narración histórica y un mismo actor-otro de la seducción novelesca (lectura/escritura): «Mañana me despertaré en la estancia, pensaba, y era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio» (1953 [1970]:155).

Esto abre una cobertura para todos los componentes del relato como objeto comunicado con la intención de desconstruir la circulación significativa a través de un modelo articulado lógicamente y fijándose en las instancias narrativas, que aparezcan en la segmentación episódica para imbricarlo luego en la organización global del cuento.

El primer episodio del relato —«El hombre que desembarcó en Buenos Aires en 1871 (...) ese antepasado romántico, o de muerte romántica» (1953 [1970]: 152)—, se inicia con enunciados que manifiestan la idea de regreso, entroncado con el actor Juan Dahlmann como eje de la narratividad y operativizado en marcas verbales de la enunciación (desembarcó + se llamaba + era + se sentía), que en un primer momento señalan un S conjunto a O.

- Johannes Dahlmann desembarcó en Buenos Aires.
- Johannes Dahlmann era pastor evangélico.

Es decir, (S^O). Pero, estos enunciados adquieren sentido en cuanto están relacionados a los enunciados de estado y transformaciones que recubren la agencialidad de Juan Dahlmann (nieto).

[2] La lectura de *Martín Fierro* es determinante en el tipo de muerte que escoge Dahlmann. El duelo a cuchillo en la llanura constituye una muerte literaria, que sigue el modelo del gaucho argentino.

- Juan Dahlmann era secretario de una biblioteca.

Aquí, (S1^O1) lo que permite estatuir una brecha en el relato dado por enunciados conjuntivos extratextuales que se encadenan con el sujeto agente Juan Dahlmann más el objeto figurativo /biblioteca/ que abre posibles PN. Sin embargo, hay una marca en el discurso —«en la discordia de sus dos linajes» (1953 [1970]:152)— que manifiesta una ambigüación, obligándolo a decidir —«eligió»— ora por O1= vida religiosa, ora O2= muerte heroica y romántica, resultando: (O1vS ^ O2)

Todos los enunciados de este primer episodio aluden a un «retorno» en la historia (código religioso y código guerrero) para, luego, justificar la relación S – O conjuntiva. Vale decir, hay una expansión de una misma relación para posteriormente centrarse en la actorialización de Juan Dahlmann. En el discurso del acto enuncivo se encuentra con puras conjunciones, salvo cuando elige disyuntarse de la objetualidad «vida religiosa».

En estos enunciados de estado la modalización del actor significa la relación de conjunción. Juan Dahlmann queda calificado por las figuras /biblioteca/ y /muerte romántica/, que corresponden a las acciones que luego llevará a cabo.

Más que una transformación, se emplaza una conducta del secretario de biblioteca. Por tanto, se modaliza como un poder ser más que un poder hacer, pues el sujeto del hacer supone un cambio de estado producto de un proceso que dará lugar a un desarrollo. Entonces, tenemos:

- Juan Dahlmann ^ a la biblioteca.
- Juan Dahlmann ^ a la muerte romántica.

Esto permite reconocer en el relato un virtual programa narrativo (PN) con su sombra o antiprograma (APN) y que en el desarrollo propiamente tal la correlación disjunción y conjunción, v → ^ de un S – O, se da la categoría modalizante poder ser del actor del que se estatuye un poder ser secretario de una biblioteca municipal, engendrando un PN del enunciatario.[3] El hacer del lector-enunciatario puede ser calificado por medio de la virtualidad y actualidad en relación con la realización. En cuanto a la virtualidad del cuadrado semiótico postula un S – O donde el sujeto operador coincide con S1 a través del querer hacer de la lectura una praxis conductual del valor heroico.

[3] El lector designa el momento de la recepción del mensaje o discurso, a veces prestándose a metaforizaciones posibles: lector de un cuadro. Por eso, se prefiere el término enunciatario.

En el relato se puede morir porque se lee. Empero, el relato se frena en este episodio en cuanto a una manifestación conductual del sujeto agente, que imbrica y emplaza otro PN. Se notan marcas enunciativas como las siguientes: «era secretario de una biblioteca…», «eligió el de ese pasado romántico, o de muerte romántica». Entonces, estos ejemplos con el respectivo deíctico aluden a la finalización episódica. Así es como se propicia el desplazamiento del sujeto hacia el lugar donde se concretará la *performance* del PN. Este cambio significa establecer la seducción y la fascinación por la lectura de un lector interesado, lo que generará el paso en el tiempo —la sucesividad— hasta concluir en la muerte elegida. También se puede instituir la sombra del fracaso —la repulsión—, que es un programa no desarrollado.

De este PN hay que exponer el contrato de veridicción:

- Juan Dahlmann es lector.
- Juan Dahlmann parece lector.

Por tanto, hay un estatuto lógico de ser + parecer= Verdadero. Sin embargo, esta actividad actorial, que recubre un rol intelectual del PN enunciatario tiene su sombra en el virtual APN donde el sujeto agente asumiría un rol práctico, provocando así, un efecto de sentido, una impresión de realidad, pues, el sentido se da en la diferencia. Pero, este PN1 está imbricado a un PN2 *muerte*, eligió la muerte romántica, porque se es lector si atraviesa el umbral; o sea, tenemos en ambos PN microsegmentos que están en relación a las figuras de lectura/escritura y vida/muerte en una implicación de programa y antiprograma y que habría que analizar en el componente discursivo.

Hay un PN2 que, para la construcción de nuestro modelo, se va a tomar como un hecho marcado por el verbo «elegir», que indica un hacer modalizado, que hace competente al sujeto operador para generar la transformación en los enunciados de estado (S – O). Este PN2 es de complicidad en tanto que el S se va a comprometer con un tipo de muerte producto de su hacer, es decir, ser secretario de biblioteca, y que se irá desarrollando en los siguientes episodios.

La *performance* de este PN2 es consecuencia del PN1, consistiendo en llevar a cabo la marca literaria intertextual de *Martín Fierro* + *Las mil y una noches* + *Pablo y Virginia*: el texto en el texto. Vale decir, la lectura del enunciatario permite el viaje del actor hacia la muerte degradada = el Sur, espacio mítico. Entonces, hay una transformación del actor, de sujeto lector (yo-Juan Dahlmann) a sujeto protagonista (yo-otro Juan Dahlmann) de su propia muerte. El paso a

sujeto protagonista es una conducta que lo hace ser un objeto modal, por tanto, S= Juan Dahlmann; Om= conducta protagónica.

¿Cómo está figurada esta conducta?, «eligió el de ese antepasado romántico, o de muerte romántica» (1953 [1970]:152) y se relacionará con lo que pasa a continuación del relato.

En el PN2 se encuentra el paso de ∨ a ∧ con un hacer competente del sujeto operador, que modalizado engendra la *performance*, pero viendo el estatuto lógico de la veridicción en el plano de la inmanencia y en el plano de la manifestación:

- Juan Dahlmann es un ser para la muerte.
- Juan Dahlmann parece un ser para la muerte.

Luego, la figura veridictoria es verdadera. Este sistema de veridicción no funciona con juicios de verdad/falsedad, que vengan de fuera del relato, sino que funciona al interior de él:

Realidad del yo	Accidente	Hospitalización	
			=>Duelo y Muerte
Realidad del yo-otro	Fascinación	Sueño	

En el segundo episodio —«Un estuche con el daguerrotipo (…) En los últimos días de febrero de 1939 algo le aconteció» (1953 [1970]:152)— nos encontramos con figuras que se solapan al PN1 y PN2, esto es, la referencia intertextual de *Martín Fierro* (lectura/escritura) y la dicotomía ciudad/llanura (vida/muerte).

El afán criollista de Borges está recubierto por la voluntad → hábito de lectura ficticia, que alude a una muerte heroica no desarrollada en el texto del texto. Así, se puede colegir un PN de uso, que da cuenta de la adquisición de la competencia respecto a la praxis lectora del enunciatario en relación con la objetualidad de *Martín Fierro*.

Juan Dahlmann es un lector para quien la interpretación del texto representa la diferencia entre vivir y morir, es decir, la lectura emplaza la facticidad literal para poner en práctica lo leído en el acto enunciativo. En otras palabras, el acto ilocucionario simulado que descubre en la práctica enunciativa lo existencializa en el acto heroico de la muerte. Leer para morir.

El recurso usado por el narrador consiste en un procedimiento intertextual para referirse a alusiones externas y alusiones internas. La alusión externa es la intención de aludir a textos de otros autores y épocas, a saber, *Las mil y una noches* + *Pablo y Virginia*.

Hay un yo-otro formado por la literatura, o sea, hay una incorporación de lo real a una dimensión mítica, donde el actor es un actante diseminado por el texto. Dahlmann va a estar sujeto a las imágenes provocadas por la lectura, así, el verdadero actor será un yo-otro, ese que viaja por el tiempo, formado por trenes, estaciones, andenes.

¿Dónde está el APN? La sombra se encuentra en la perspectiva de otro sujeto en relación con un objeto. No aparece explícito en el cuento, sino que hay un APN implícito y habría que desarrollarlo a partir del texto en el texto, tal el lector-Dahlmann del acontecimiento ficticio en *Martín Fierro* (también en *Las mil y una noches* y *Pablo y Virginia*), la ficción novelesca y los actores de *Martín Fierro*.

Hay dos S con un O. Se comunica la ficción novelesca que no significa la pérdida en el otro, sino que hay una comunicación participativa. Hecha la *performance* nadie pierde, por eso se comunica *un saber*.

En este segundo episodio, se debe tener en cuenta otra secuencia narrativa, que alude a otro PN de uso imbricado al anterior y relacionado con el PN2, otorgando el carácter polémico al relato y una ilación de sentido. Me refiero a la actorialización de Juan Dahlmann en una ilusión de certidumbre en cuanto su hogar estaba en la llanura y no en la ciudad, donde S1= ciudad, S2= llanura, Om= ilusión cierta. Se inicia el camino hacia la muerte. El rol actancial que mueve al actor es la ilusión, entendida como una ficción novelesca + cierta.

Por otra parte, debemos distinguir en el análisis semiótico dos dimensiones de la narratividad: la cognoscitiva y la pragmática. Respecto al PN complejo total corresponde a la articulación de la primera dimensión del relato: manipulación y competencia. Juan Dahlmann, producto de la ficción novelesca, existencializa el acto enunciativo en la intertextualidad, involucrándose en la protagonización de los acontecimientos novelescos a tal punto que atraviesa el umbral de la muerte. Vale decir, va de lo natural a lo construido, dejándose ganar por lo artificial (ficticio). Lo que permite el paso de la realidad a la ficción es el espacio. Como se ve, el complejo narrativo corresponde a los PN1 y PN2 en una relación de implicación. La acción lectora produce la muerte (causa y efecto), entonces, espacialidad y sucesividad, según el punto de vista. Espacio cuando se habla de tránsito entre realidad y ficción; sucesividad, en relación al tiempo. O bien, podría

ser el APN del texto en el texto. En ambos casos, se encuentran las cuatro fases del PN articulados lógicamente, correspondiendo a la secuencia narrativa manipulación, competencia, *performance* y sanción.

En el tercer episodio —«Ciego a las culpas, el destino puede ser despiadado (…) le había hecho esa herida» (1953 [1970]:153)— está la referencia a una ilusión novelesca («un ejemplar descabalado de *Las mil y una noche*s de Weil»), que será la causa de un PN de uso marcado por los siguientes segmentos:

- «algo en la oscuridad le rozó la frente»
- «¿un murciélago, un pájaro?»
- «la mano que se pasó por la frente salió roja de sangre»
- una arista le había hecho la herida (enunciado construido)

La modalización del hacer del S1 deber + querer, poder + saber en el nivel de la gramática narrativa dice relación al emplazamiento de un S del querer hacer, dejando al sujeto competente para la objetualidad /muerte/ en la *performance* conjuntiva. La virtualidad del querer hacer deviene en la actualidad de un poder hacer la muerte.

El APN es querer salir de la muerte para realizar la vida del actor Juan Dahlmann, hay un querer hacer, luego la posición del actor se encuentra disjunto del objeto modal: el no querer/poder realizar la muerte. Tendríamos $(S \wedge Om) \rightarrow (S \vee Om)$.

En el cuarto episodio —«Dahlmann logró dormir, pero a la madrugada estaba despierto (…) Increíblemente, el día prometido llegó» (1953 [1970]:153-4)— aparece una serie de enunciados que se atan con el PN1 y PN2:

- «las ilustraciones de *Las mil y una noche* sirvieron para decorar pesadillas»
- Juan Dahlmann «estaba en el infierno»
- «No le habían dejado pensar en algo tan abstracto como la muerte»
- «El cirujano le dijo que (…) podría ir a convalecer a la estancia»

Sabemos que la disjunción de S1 de la vida expande la performance narrativa. Empero, el modelo posee un estatuto lógico del hacer, que supone un nuevo actante: el Destinador. La necesidad de probar el valor hace competente a otro sujeto para producir la *performance* de los enunciados de estado donde el S se conjunta a O2= estancia. Este objeto figurativo recubre el objeto valor de valentía + riesgo + recuerdo.

El tipo de comunicación entre los actantes –S3=Destinador y S4=Destinatario– muestra que un mismo actor asume el rol de sujeto de estado disjunto de O y luego en el estado final, atribuyéndose el actor el objeto valor de la figura. Juan Dahlmann consigue algo para él: regresar a la estancia, al Sur. Estamos en una operación reflexiva, que se denomina apropiación; S3= S1 si consideramos la virtualidad calificada según el querer hacer.

También hay que destacar en este cuarto episodio las figuras de pesadilla + infierno + arrabal + muerte + estancia, que indica una valorización del actor que se ve seducido a implicarse como protagonista, parece manipulado por los héroes imaginarios del texto en el texto. Entonces, se trataría de un hacer hacer. En tanto que hay praxis lectora, los personajes van adquiriendo existencia para la posterior muerte del actor.

Hay una dimensión fantástica que se origina en los libros y termina por transformar el mundo real. El laberinto circular existe a través de un aspecto mágico del lenguaje, vale decir, el mundo está cifrado en el lenguaje. Así, la figura /biblioteca/ es conjuntiva al libro (espejo del mundo). Los libros multiplican como los espejos («un cristal») el número de los hombres. La fantasía empieza a introducirse en la realidad. Hay un entrecruzamiento de los niveles de realidad y fantasía. La fantasía se disuelve en la realidad hasta desplazarla.

En este cuento hay una insinuación literaria, que es la alusión externa que designa a textos, lugares y nombres, que tienen una existencia real o literaria fuera del relato. Un cuento contiene a otro cuento.

El cuento une y articula el querer hacer y el deber hacer como modalizaciones de la virtualidad que se establece en la figura de la seducción. Incluso, el momento de continuidad de los acontecimientos narrativos (fin de la hospitalización/viaje al Sur) hace un previsible PN.

En el quinto episodio —«A la realidad le gustan las simetrías (…), el zaguán, el íntimo patio» (1953 [1970]:154)— aparece el discurso enuncivo con figuralidad, que debe trabajarse en el componente discursivo, a saber, anacronismo + reconocer + recordar + regresar (predominio del infinitivo), pero donde la desinencia verbal imperfecta da la idea de un pasado inconcluso, continuo, presentista en una oposición ciudad/campo, vida/muerte. La estructuración borgiana del cuento, entonces, sería cíclica. Por ejemplo, «A la realidad le gustan las simetrías». Además, nos encontramos con una sucesividad temporal y una continuidad espacial si la lectura asume el punto de vista del paso de A-B:

Presente – Pasado, Ciudad – Sur. Vale decir, se da el principio del viaje, que genera enunciados conjuntivos:

- «Juan Dahlmann entra en un mundo más antiguo»: S ^ O, lo que prevé un posible PN de uso.

La actividad seductora se refiere a las modalizaciones del Destinatario, que puede ser también el actor lector-enunciatario modalizado como sujeto de un PN, lo que da otra figura respecto al objeto, /el interés/ (Juan Dahlmann se cautiva e interesa por los acontecimientos novelescos). Se trataría, a la sazón, tanto de una seducción como de un interés, que configura la competencia del S para que sea no-lector sino protagonista. Hay una obediencia activa producto de un querer + deber hacer, figuras modalizadoras de S3. Esta sujeción activa emplaza la actualidad: poder hacer y saber hacer, que son las calificaciones figuradas por los enunciados literarios y de muerte.

En el componente cognoscitivo, se encuentra la manipulación que corresponde a una relación de dos S. El Donante, opera en un nivel persuasivo respecto al Destinatario. La manipulación concluye cuando el Destinatario interpreta verdaderamente aquello con que el Donante trata de persuadirlo.

El sexto episodio —«En el hall de la estación (…), en la eternidad del instante» (1953 [1970]:154)— manifiesta la adquisición de competencia y manipulación en la idea de protagonizarse en la lectura que supone abandonar la vida de secretario de una biblioteca y pasar a otra vida en que actúa como personaje (yo-otro), que vive en la sucesión del tiempo, asumiendo la ilusión de los acontecimientos que suceden allí.

Hay un virtual PN que dice relación con la sucesividad en el tiempo por medio del enunciado conjuntivo «el hombre vive en el tiempo» (sucesión) y su respectivo APN en «el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante» (el día de hoy). Ambos programas aparecen «separados por el cristal», referido al concepto de espejo como símbolo de la representación de la realidad, que ofrece una imagen idéntica, pero invertida. De ahí, el carácter ambivalente, que produce una circulación significativa opuesta. El espejo discursivo del lenguaje es sucesivo en tanto que la realidad proyectada es simultánea.

En el séptimo episodio —«A lo largo del penúltimo andén el tren esperaba (…) fue otro goce tranquilo y agradecido» (1953 [1970]:155)—, se encuentran algunos segmentos como «Dahlmann recorrió los vagones y dio con uno casi vacío», «Acomodó en la red la valija», «Dahlmann leyó poco» *Las mil y una noches*, «Dahlmann cerraba el libro y se dejaba simplemente vivir». Estos

enunciados dan cuenta de un programa de paz y su antiprograma. Así, paz y lectura articuladas en el PN se complementan y se oponen a los APN del texto.

Por otra parte, se encuentra también la oposición lectura/escritura. Si vemos el PN lectura como un PN de uso, hay que dar cuenta de la sanción de la transformación que deja competente al actor como protagonista. La sanción está en el enunciado «Dahlmann cerraba el libro y se dejaba simplemente vivir». Ahora, la *performance* se realiza en la acción protagónica del actor, o sea, S1 ^ Om2. Esta relación conjuntiva genera un estado performativo de implicación protagónica, donde S1= actor y Om2= fascinación, seducción. La complicidad protagónica del actor en la gramática narrativa corresponde a una modalización establecida frente a la fascinación novelesca o seducción lectora. Y, cuando una secuencia inaugura una seducción objetual como en el caso que estamos viendo, también está su contrario: repulsión. Lo que para uno es seducción, para otro es repulsión. El éxito de uno significa el fracaso del otro.

Habría que señalar, además, el estatuto del contrato veridictorio ser + parecer= verdadero. Pero, es un paso de lo secreto (no parecer + ser) a lo verdadero, pues el comienzo del relato presenta a Juan Dahlmann no envuelto o involucrado, como sí acontecerá posteriormente en la figura de protagonista. El estado secreto se torna verdadero por la sanción. El actor que es un lector adquiere un saber sobre su modalización de protagonista. Posteriormente este PN desarrollará el otro PN de muerte, que tendrá su hacer cognoscitivo y su hacer pragmático, desplegando las fases de manipulación, competencia, *performance* y sanción.

Estar envuelto en la fascinación lectora implica dejar la vida por la muerte. Es entrar a otra vida protagónicamente. Leer es morir. Esto hay que analizarlo en la relación lectura/escritura, que involucra la oposición muerte/vida. A esta altura, se puede concluir que el sentido atraviesa el cuento y no está solamente al final de él.

El APN escritura del cuento, se juega en la enunciación del discurso, que una vez discursivizado abre la productividad del texto como tejido de signos. El texto como signo escrito representa una forma velada del rendimiento textual. De tal manera que, pensar el signo textual como reproductor de un sentido plural, privilegia la palabra exacta cuya presencia se afirma en el discurso del cuento, que reitera un efecto de sentido a través de un trazo que está señalando la espacialidad que se abre al interior del signo, para desarrollar el engendramiento de la red de relaciones en medio de un diferido: «demoraron el principio de la lectura». Vale decir, hay un espacio que se añade a una temporalización en

cuanto la marca de la escritura se relaciona con el presente/pasado, postergando el desenlace. Por lo tanto, la espacialidad/temporalidad producen la diferencia como consecuencia del sentido ya que sólo el presente en relación al pasado posibilita esta diferenciación, que sería la transgresión al texto literario. Es decir, la textualidad va germinando en el privilegio del significante. Pero, sin reprimir la escritura como traza que ralentiza, demora y difiere un elemento objetual de la serie textual *Las mil y una noches*. El texto se constituye en su inscripción en otro texto. El relato dilata el desenlace mortal, realizándose en la postergación.

La textualidad del cuento se inscribe en el privilegio del significante, pues se muestra como la transformación en otros textos. De tal manera que, el cuento es comprensible en cuanto remite a otro texto, a otros elementos de la serie textual. Por eso, el diferimiento. Ahora, este juego de remisiones en que el relato se constituye a partir de la inscripción en una serie textual desplaza el significado, colocando en primer lugar el significante como soporte del discurso. Esto lleva a pensar que el relato se realiza en la postergación ya que con dicha demora leemos el cuento.

Con el octavo episodio —«Mañana me despertaré en la estancia, (…) porque el mecanismo de los hechos no le importaba» (1953 [1970]:155-6)—, se origina un PN de uso figurado por el objeto /regreso/, cuya configuración se articula con: vio casas, vio jinetes, vio zanjas y lagunas y haciendas, vio largas nubes, creyó reconocer árboles; inferior conocimiento de la campiña/mayor conocimiento literario. Este regreso hace sospechar al actor que «viajaba al pasado y no sólo hacia el Sur». Aquí S3 aparece explícito en el texto: la conjetura fantástica hace hacer competente al sujeto operador para producir la performance conjuntiva donde S es el actor y O, el Sur (pasado), dando (S ∧ O). Se da la dicotomía espacio/tiempo.

Si este PN se concibe en el sueño ilusorio, el APN no desarrollado sería la vigilia, desplegando, por tanto, una nueva impresión de realidad en la oposición sueño/vigilia.

Por de pronto, hay que detenerse en los objetos, especialmente en los objetos figurativos (Of), que pueden corresponder a objetos textuales o construidos: el Sur es un objeto figurativo, que recubre un objeto valor (Ov) en la designación de un espacio mítico degradado (muerte), la estancia, el puñal, el duelo, el viejo. Entonces, hay entidades figurativas y un actor con diverso recubrimiento en su rol actancial. Ahora es necesario darle una calificación que permita hacerlo rentable en la red de relaciones del texto. Para ello, debemos tener claro el

objeto valor. El Ov es la muerte del actor. El duelo recubre esta muerte, que habría que ver en los otros componentes del análisis semiótico.

Leer es morir, entonces, atravesar el umbral a otra vida. Esto da la idea cíclica. El actor trata de atribuirse el Ov en la figura /renuncia a la vida/.

En el noveno episodio —«El tren laboriosamente se detuvo, casi en medio del campo (…), Dahlmann resolvió comer en el almacén» (1953 [1970]:156)— hay marcas del acto enunciativo que permiten construir un previsible PN:

- «Ya se había hundido el sol»
- «un esplendor final exaltaba la viva y silenciosa llanura»

Sombra/luz en una relación invertida: vida/muerte.

De esto se deduce que la transformación de los estados es una transferencia de un Ov. Se constata que en el cuento el actor se halla mediatizado por objetos que son transferidos. Ahora sabemos que toda performance narrativa de un PN proyecta su sombra. Si un Ov1 se realiza en conjunción con S y el Ov2 en disyunción, tenemos que la realización de uno presupone el fracaso del otro. Esto está dando el carácter polémico del relato. Este sistema de oposiciones es el responsable del efecto de sentido, pues el sentido circular se manifiesta en la diferencial significante de la narración.

También el cuento presenta figuras que deben analizarse en el componente discursivo: el almacén color punzó, una vieja edición de *Pablo y Virginia*. Son fisonomías que valen como unidades de contenido y sirven para darle sentido a los roles actanciales y las funciones que cumplen los actantes. Vale decir, los personajes se semantizan.

En el décimo episodio —«En una mesa comían y bebían ruidosamente (…) ya no quedan más que en el Sur» (1953 [1970]:157)—, se aprecia un virtual PN de uso, definido por la expresión «recuerdo», que hace hacer (intervenir) a un nuevo actor –«un hombre muy viejo»– estar conjunto al Sur como Of recubierto por la valorización de muerte + mito + degradación. Es decir, $(S2 \vee O) \rightarrow (S2 \wedge O)$, que es producto de la manipulación, que es un hacer hacer resumible en una operación factitiva. Este hacer hacer = intervenir, está figuralizado en /el viejo/. Entre S y el hacer tenemos una relación modal, que define la competencia del Destinatario esgrimido por el hacer persuasivo del Donante con la finalidad de emplazarlo en un virtual PN.

En el décimo primer episodio —«Dahlmann se acomodó junto a la ventana (…) Eso era todo, pero alguien se la había tirado» (1953 [1970]:157)—, el relato adquiere una estructura cíclica en relación al tercer episodio, a saber:

Tercer episodio	*Décimo primer episodio*
«Algo en la oscuridad le rozó la frente»	«Sintió un leve roce en la cara»
I. Instancia de muerte	II. Instancia de muerte

Una misma figura aparece conjunta a la sucesividad temporal: A – B. En ambos hay sujetos indeterminados —«algo y alguien»— que provocaron el roce, lo que permitirá la frontera entre realidad y fantasía, entre yo y el yo-otro.

En el décimo segundo episodio —«Los de la otra mesa parecían ajenos a él (…) y les preguntó qué andaban buscando» (1953 [1970]:157-8)—, el texto difiere el desenlace, de tal manera que, el relato se realiza en la postergación, ocultando la realidad por medio del texto en el texto. La conjunción supone que la seducción novelesca genera una decisión («decidió») y posterior enfrentamiento («se enfrentó») con el oponente (auxiliante negativo). Se desarrolla un virtual PN de uso, definido por la postergación, donde la competencia de S3 corresponde a una manipulación de S4 (Destinatario y Donante) en un hacer no hacer (impedimento), que dice relación con retrasar el descubrir la realidad («como para tapar la realidad»): (S ∧ O). Este hacer no hacer difiere el plan narrativo:

- «y abrió el volumen de Las mil y una noches, como para tapar la realidad».
- Dahlmann cree que es un disparate dejarse arrastrar por desconocidos a una pelea (enunciado construido).

Estos enunciados le dan una sanción al estado competente del Destinatario, que es un S3, entrando en la transformación por la actualización del poder hacer.

Además, se encuentra el APN de los peones respecto al actor protagonista y que no aparece desarrollado, sino que está implícito.

En el décimo tercer episodio —«El compadrito de la cara achinada se paró (…) En ese punto, algo imprevisible ocurrió» (1953 [1970]:158)— entramos a los programas de lucha y muerte por medio de la figura del duelo, donde el Of /cuchillo/ es un auxiliar mágico que no tiene S1, pero sí el oponente («el compadrito»). Entonces, (S1∨O), (S2 ∧ O). Sin embargo, hay una superposición con el episodio décimo cuarto en cuanto empieza a desplegarse un PN de uso,

definido por el duelo a través de la competencia del viejo gaucho, dis-juntándose de su daga en beneficio del yo-otro Juan Dahlmann.

El S4 es la necesidad de realizar el duelo, pero esta condición es rentable como una operación del destino —aparece señalado al comienzo del cuento— que está revestido de un rol actancial llamado novela (*Las mil y una noches*, *Martín Fierro*, *Pablo y Virginia*), o sea, el relato aparece focalizado por una praxis lectora que trae como consecuencia la muerte en el duelo en un espacio de muerte: el Sur.

El Donante del PN1 y PN2 son el mismo. Es un actante implícito en el enunciado que estaría dando una estructura unitaria al relato.

En este nivel del cuento ya estamos en la performance y sanción de los PN principales: «Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado» (1953 [1970]:158). La sanción se expande desde el actor lector-enunciatario hasta el actor protagonista y la significación que recorre el relato está en la sucesividad temporal y en la continuidad espacial a través del paso de un yo a un yo-otro. Así, si S3 se iba haciendo competente en los PN1 y PN2, extendiéndose de lector a protagonista e implicándose en el mundo leído. El estado final será una «liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio» (1953 [1970]:158). En consecuencia, la lectura da el carácter axiológico del cuento por medio de una relación abstracta de existencia: Vida => Muerte.

Ya en estos dos últimos segmentos episódicos habría que preocuparse de la dimensión pragmática y cognoscitiva, performance y sanción, articulados en los PN.

La fase de sanción es un hacer interpretativo. El relato presenta varios objetos que aparecen durante la transformación de los enunciados de estado. Existen Of, que se valorizan en tanto que confirman la hipótesis de que la praxis lectora seduce la muerte. Ahora, cabe señalar que el estado final del relato cuento es de conjunción y que este vínculo conlleva la disyunción (muerte/vida) en medio de un diferimiento, incluso, ambos programas aluden a un valor axiológico sugerido: la muerte. Sólo hay muerte cuando hay seducción y la muerte es liberación. La muerte es vida, que surge de la praxis lectora. El texto del texto es el ajusticiador, que hace no ser aquí para luego ser allá.

II. Organización del componente discursivo

El cuento participa de la frase y no se reduce a una mera suma de ellas. Es una gran frase que proporciona relaciones distribucionales e integrativas, que pueden dar cuenta del sentido que atraviesa el texto. En el cuento las formas que adquiere el discurso son signos de narratividad expuestos por medio de una acción discursivizada. En otras palabras, el relato es el discurso enuncivo con figuralidad situado en la dimensión pragmática del programa narrativo.

A través del análisis del actor, se debe ingresar al estudio del cuento, pues la narratividad (principio organizador de todo discurso) alude a los personajes, individualizándolos. Pero, hay que dar con los roles: actancial (sujeto en relación con el hacer) y temático (configuraciones discursivas, recorridos figurativos). El actor es una figura en la cual se produce el entrecruzamiento del rol actancial y el rol temático, o sea, es una unidad léxica nominal, que aparece en el discurso, recibiendo el vertimiento de una sintaxis narrativa y semántica discursiva. El actor recubre un rol actancial, que puede tener diversos recorridos figurativos y configuraciones discursivas.

El actor califica los sujetos. Estas calificaciones y revestimiento de los roles actanciales dan lugar a múltiples posibilidades de significación, que el texto va valorizando. Los PN ∧ o ∨ están en el plano de la manifestación representados por diferentes figuras, de modo que, el componente discursivo opera con los mismos elementos que el análisis del componente narrativo, sólo que en este instante se trata de privilegiar los rasgos no estudiados. Vale decir, figuras seleccionadas y conservadas en la manifestación textual que contribuyen a vehicular la significación particular del texto.

Hay que aprehender las figuras como unidades de contenido, que sirven para darle forma a los roles actanciales y las posibles funciones que cumplen los actantes. Primero, hay que reconocer los recorridos figurativos y transformarlos a roles temáticos.

En el primer episodio, el relato pone en relación a Juan Dahlmann con la figura objetual /biblioteca/, presentándose un significado vario. Así, la figura /Juan Dahlmann/ adquiere significado por medio de los siguientes semas: secretario, argentino, antepasado, romántico, muerte romántica, que recubren «el hábito» lector. La figura /biblioteca/ posee densidad de significado: seducción, hábito, ficción, abandono, regreso, donde cada uno de ellos puede desplegarse en el texto mediante recorridos figurativos. De tal manera que, ser secretario de una biblioteca municipal aparece como un lugar rutinario, donde pueden situarse

diversos roles temáticos. Leer ficciones es morir. La figura /muerte romántica/ también tiene potencialidad de desarrollar un recorrido figurativo.

En el segundo episodio, la figura /el hábito de estrofas del *Martín Fierro*/ abre un recorrido figurativo de praxis lectora: lectura/escritura, con un conjunto de significado llamado «regreso» temporal:

- «una vieja espada»
- «fomentaron ese criollismo algo voluntarioso»
- «estancia en el Sur»
- «la imagen de los eucaliptos balsámicos»
- «la indolencia lo retenía en la ciudad»
- «un sitio preciso de la llanura»

Aquí aparecen las figuras /vieja espada/ + /criollismo/ + /estancia en el Sur/ + /eucaliptos balsámicos/ + /ciudad/ + /llanura/. Estas dos últimas son dicotómicas de vida/muerte y que se amplían en la representación figurativa de muerte.

Hay en el cuento dos figuras que deben ser consideradas como una organización virtual, que se articulan en el repertorio y empleo: lector(-ura) y muerte. Figuras que pueden ser desarrolladas con todas sus significaciones semémicas posibles y consideradas según el uso y probabilidades contenidas en ellas. Los enunciados del cuento seleccionan y usan un aspecto del repertorio virtual de la figura, por tanto, emplean un aspecto actualizado.

En el tercer episodio aparecen imágenes involucradas con el actor-lector, que se performan en la figura de la muerte:

- «un ejemplar de descabalado Las mil y una noches»
- «¿un murciélago, un pájaro?»
- «el horror»
- «la mano que se pasó por la frente salió roja de sangre»
- «le habría hecho esa herida»

El comprometerse con la lectura significa el despliegue de las siguientes figuras: /*Las mil y una noches*/ + /oscuridad/ + /murciélago/ + /horror/ + /sangre/ + /herida/, cuyo recorrido figurativo designa la adquisición de un bien reconocido en el conjunto significante «muerte». Este virtual protagonizarse a través de los acontecimientos ficticios significa: sucesividad (tiempo) + continuidad (espacio).

En el cuarto episodio cabe destacar figuras que se conectan con el PN2: /pesadillas/ + /infierno/ + /arrabal/ + /hielo/ + /sufrir/ + /llorar/ + /destino/ + /miserias físicas/ + /muerte/ + /estancia/. Este despliegue de figuras de la red de relaciones en el recorrido semémico da origen al componente discursivo, denominándose recorrido figurativo, que aparece reducido en el significado de muerte como conjunto significante.

Se introduce una configuración discursiva nueva: el viaje, tránsito hacia el Sur, «podría ir a convalecer a la estancia». Empieza el yo-Dahlmann a transformarse en yo-otro, producto de una protagonización actorial del sujeto actor por la acción lectora.

En el quinto episodio, además de la alusión temporal otoño-verano, hay verbos que articulan una representación figurativa del tipo reconocer + recordar + regresar (uso del tiempo pretérito imperfecto= pasado inconcluso, presentista). El rol temático que condensa este recorrido figurativo es el «retorno», que se puede denominar «principio del viaje».

En el sexto episodio las figuras /ilusorio/ + /cristal/ es un recorrido atado al PN1. En cambio, /hombre/ + /vivir/ + /tiempo/ + /sucesión/, tiene relación con el PN2. Por tanto, la figura lectora se semantiza con la muerte como un actante objetual que atraviesa el relato.

En el séptimo episodio las figuras de /andén/ + /tren/ + /vagones/ + /coches/ + /recorrer/ + /arrancar/ + /viajar/, corresponden a un trazado, que alude al significante viaje. Pero, también /primer tomo/ + /*Las mil y una noches*/ + /libro/, que son figuras que recubren el rol actancial del lector-enunciatario (lectura). Y, /desdicha/ + /desafío/ + /fuerza del mal/= Muerte. O sea, los recorridos figurativos se condensan temáticamente en /viaje/, /lector/, /muerte/. Sin embargo, tenemos el diferimiento de la acción protagónica del sujeto agente: demoraron + leyó poco + cerrar.

En el octavo episodio, /ver/ + /reconocer/ + /conocer/, son figuras que se concentran en el «retorno» como conjunto significante. También, /despertar/ + /dormir/ + /sueño/, se encuentran en la relación vigilia/sueño. Ahora, las formas verbales del pretérito, vivo + era + pasado + Sur, aluden a un retorno a la muerte (otra vida). Hasta aquí los diversos trazos figurativos, se imbrican en el uso que el relato expone como un tejido de relaciones que trenza el texto: lectura/escritura, vida/muerte, sueño/vigilia, espacio/tiempo.

En el noveno episodio, las figuras de /tren/ + /vía/ + /estación/ + /andén/ + /vehículo/, están en correlación al principio del viaje semantizado en la idea de

tránsito hacia la «llanura». Entonces, el ordenamiento discursivo puede ser condensado en un rol temático por medio de la denominación del recorrido figurativo /viaje/, que estaría dando una isotopía en la estructura profunda del cuento. También están las categorías sémicas de sombra («se había hundido el sol») y luz (esplendor), que recubren una recursividad de magnitudes repetidas en los diversos componentes: vida/muerte.

El décimo episodio presenta una configuración discursiva diseminada en el relato por medio de las figuras de /un hombre muy viejo/ + / años/ + /reducido/ + /oscuro/ + /vincha/ + /poncho/ + /chiripá/ + /bota de potro/ + /entrerrianos/ + /gauchos/. Esta secuencia de figuras, se puede reducir a una figuralidad que estatuye un rol temático de «recuerdo», isotópico al nivel profundo del cuento. Tampoco se pueden olvidar figuras como /sucesividad/ y /continuidad/.

En el décimo primer episodio, /oscuridad/ + /campo/, son dos figuras virtuales cuyo repertorio del diccionario, se condensa en el empleo del texto en cuestión, tematizándose en la figura /muerte/, que funciona como clave de lectura, que desambigua el relato. En este sentido, estamos en presencia de una isotopía semántica que posibilita una lectura única del cuento, recurriendo a categorías sémicas.

En el décimo segundo episodio, se presenta la figura del diferimiento del desenlace por medio de la confusión intertextual de *Las mil y una noches* + tapar la realidad, y que presenta una correlación con los pretéritos «decidió» y el reflejo «se enfrentó», que alude a la figura del oponente, /los peones/. La figura de la seducción promueve el abandono de y regreso a un espacio de muerte.

Del décimo tercer episodio en adelante, se encuentra /ferocidad/ + /cuchillo/ + /pelear/. Se traduce en un recorrido figurativo que alude a la concentración de un duelo, que estaría en relación con el PN2 muerte, actualizado en la espacialidad del Sur= muerte.

Más aún, el título del cuento es una figura, que se refiere a un espacio mítico degradado por la muerte y que aparece a través de todo el tejido textual recursivizado por medio de recorridos figurativos, que se tematizan en un valor isotópico de carácter abstracto y que da la tonalidad axiológica del relato: Muerte y Vida.

La diseminación figurativa articulada por diversos semas recubre un vertimiento significativo de lectura → muerte por medio de una decisión: optar, que es otra figura del trazado elegir + soñar la muerte, muerte liberadora.

III. El nivel de las isotopías: lectura/escritura, vida/muerte, espacio/tiempo

El punto de llegada de la cadena de transformaciones utilizadas en el recorrido generativo del cuento corresponde a la construcción metalingüística de la estructura profunda, que se encuentra articulada en una dimensión subyacente a los enunciados del texto.

Se trata de medir las diferencias, elaborando la construcción de un código, que ordene la estructura de superficie. Para ello, hay que transitar de la gramática narrativa al orden profundo y lógico. Entonces, se deben explicitar las figuras semánticas en recorridos semémicos analizables como un conjunto de unidades mínimas de significación (semas) factible de establecer entre ellas relaciones. Veamos dos figuras lexemáticas y sus rasgos comunes: Vida y Muerte → relación abstracta de existencia.

¿Cómo se explica este rasgo común? Vida es el término positivo de la dualidad opositiva vida/muerte en cuanto a una articulación del universo semántico individual que se opone, por ejemplo, al universo semántico social de cultura/natura. Por eso, el eje semántico «existencia» es una estructura elemental de significación temática que puede, además, ser connotada por la categoría tímica euforia y disforia - vida/muerte - para articular la diferenciación, a saber:

Vida	+	Muerte	→	eje semántico	→	existencia
↕		↕				
euforia		disforia				
↕		↕		} diferenciadoras		
favorable		desfavorable				

De modo que, el núcleo estable de la figura se presenta como un paquete de rasgos mínimos localizables con los cuales las figuras se oponen o se aproximan:

Vida= /Existencia/ + /Tiempo/ + /Espacio/ + /euforia/

Muerte= /Existencia/ + /Tiempo/ + / Espacio/ + /disforia/

Estos rasgos sémicos localizados son pertinentes en cuanto permiten oponer los efectos de sentido entre vida/muerte. La misma operación se puede hacer con:

Lectura + Escritura → eje semántico → lo escrito leído

Lectura= /Saber/ + /productividad cognoscitiva/ + /ficción/ + /actualización del texto/

Escritura= /Saber/ + /productividad cognoscitiva/ + /ficción/ + /virtualización del texto/

¿Qué produce la escritura? El escrito que propone un virtual texto actualizable con la lectura. La escritura y la lectura son dos vectores opuestos, que se condensan en el eje semántico «lo escrito leído» del entramado inestable de relaciones: el texto, o sea, el cuento. La articulación lectura y escritura constituye una actividad fundamental en la concepción borgiana del lenguaje en literatura.

También se encuentra la «adquisición» de la muerte al final del relato:

Adquisición= /operación activa/ + /reflexiva/ + /útil/ + /euforia/

Estas mínimas fisonomías específicas necesarias para definir los semas son los rasgos nucleares, que constituyen el nivel semiológico de la significación. Así, la productividad textual del cuento se articula a través de tres isotopías semiológicas, cada una de ellas con sus respectivas isotopías semánticas: lectura/escritura, vida/muerte, espacio/tiempo.

Conclusión

El cuento se realiza por medio de dos PN: lector-enunciatario y muerte, más los PN de uso, que recorren la estructura narrativa del relato en sus fases de manipulación, competencia, *performance* y sanción, siendo la dimensión pragmática la que está dando la categoría de relato, producto de la modalización del sujeto operador para hacerlo competente y actualizar la narratividad en el proceso performativo de los enunciados de estado.

«El Sur» da cuenta del texto en el texto como instancia inauguradora del PN1 y que se engarza con el PN2 donde el yo-lector-enunciatario Dahlmann asume un yo-otro-protagonista Dahlmann en un desarrollo conductual, que va de la lectura a la muerte como un espacio en que se va a generar la productividad del texto en la estructura de superficie (PN, PN de uso, APN), que relacionado con la gramática discursiva del componente discursivo va dimensionando el sentido leído como un efecto y resultado de las correlaciones significantes del texto.

El actor es una figura que se manifiesta en el cruce del rol actancial y el rol temático, desplegando varias significaciones del texto en su sencuencialidad narrativa, por ejemplo, la figura /biblioteca/ y la figura /muerte romántica/ potencian recorridos figurativos a través de todo el cuento: viaje + retorno + regreso + diferimiento + recuerdo + muerte, son conjuntos significantes que condensan un *stock* de trazos figurativos. Ahora, el nivel profundo del texto

corresponderá al ordenamiento de las isotopías semiológicas de lectura/escritura, vida/muerte y espacio/tiempo, con sus respectivas isotopías semánticas, que se articulan en un entramado de relaciones con categorías clasemáticas que fundamentan el universo semántico de una cultura o de una persona.

Para dar con la estructura de la significación del cuento, habría que organizar las relaciones por medio del eje semántico «existencia» de vida/muerte, a saber:

/Existencia/ → animado/inanimado, humano/animal, hombre/mujer, Juan Dahlmann/los peones.

Incluso, esta red de relaciones isotópicas, se puede organizar a través del cuadrado semiótico, que va a permitir expresar las significaciones que ofrece el cuento:

REALIDAD

/Vida/ ↔ /Muerte/

SUEÑO ↑ ↑ VIGILIA

/no-muerte/ ↔ /no-vida/

FANTASÍA

REFERENCIAS

BORGES Jorge Luis
1953 «El Sur», en *Ficciones*, Buenos Aires: Emecé 1956; también en RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ Mario (comp.), *Antología de cuentos hispanoamericanos*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1970:152-159.

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

ALAZRAKI Jaime
1968 *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid: Gredos.
ECHAVARRÍA Arturo
1983 *Lengua y literatura de Borges*, Barcelona: Ariel.
GREIMAS Algirdas J. y COURTÉS Joseph
1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, París: Hachette; (tr.esp.: Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico, *Semiótica, Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos, 1982).
BARTHES Roland *et al*
[1972] *Estructuralismo y literatura*, Buenos Aires: Nueva Visión.
LOZANO Jorge, PEÑA-MARÍN, Cristina y ABRIL Gonzalo
1982 *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid: Cátedra1986$_3$.
PERILI Carmen Noemí
1983 «El símbolo del espejo en Borges», *Revista Chilena de Literatura*, 21: 149-157.
RODRÍGUEZ Mario
1980 «La postergación: un nuevo sentido de "El Sur" de Jorge Luis Borges», *Acta literaria*, 5: 17-24.
RODRÍGUEZ Mario (comp.)
1970 *Antología de cuentos hispanoamericanos*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2012$_{24}$.
SARLO Beatriz
1995 *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires: Ariel; Madrid: Siglo XXI, 2007.
TEDIO Guillermo
2000 «Borges y "El Sur": entre gauchos y compadritos», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* [en línea], VI, 14, junio: sin paginación (citado 12 de diciembre de 2013); disponible en <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero14/bor_gauc.html>
REQUENA DE LA TORRE Maritza
2006 *Lo fantástico en El Sur de Borges* [en línea], (tesis), Santiago de Chile: Universidad de Chile, (citado 12 de diciembre de 2014), disponible en:<http://www.tesis.uchile.cl/handle/2250/110341>
VAN DIJK Teun A.
1978 *Tekstwetenschap. Een interdisciplinaire inleiding*; Utrecht: Het Spectrum; (tr.esp.: *La ciencia del texto*, Barcelona: Paidós, 1983).
1977 *Text and context. Explorations in the semantics and pragmatics of discourse*, Londres: Longman; (tr.esp.: *Texto y contexto*, Madrid: Cátedra-, 1984$_3$.

ARTÍCULOS

[Original]

Intermedialidad e intertextualidad en la serie *The Spirit* de Will Eisner

MERCEDES PEÑALBA GARCÍA
Universidad de Salamanca
Salamanca, España.
✉

Resumen: La influencia que la literatura ha ejercido en una pluralidad de medios es tan incuestionable como lo es a la inversa, dado que su transmisión no ha sido exclusivamente monomedial. Este artículo no aborda el concepto de intermedialidad desde una perspectiva amplia (genealógica u ontológica) sino como una categoría crítica para el análisis de un medio multimodal (cómic) y de las prácticas intertextuales de otros medios en una obra específica y en un contexto histórico-cultural determinado. A partir de la tipología propuesta por Werner Wolf e Irina Rajewski se analizan tres variantes de intermedialidad intracompositiva y se demuestra su aplicabilidad al estudio de la literatura (comparada) y a los estudios culturales: *a)* la plurimedialidad, *i.e.*, las propiedades específicas de un medio híbrido que combina dos modos de representación (verbal y visual) como vehículo narrativo, y *b)* las referencias intermediales (implícitas y explícitas) a otro medio y a otro género en una obra concreta (referencias heteromediales). Se analiza~~rá~~, por tanto, el modo en que un medio autónomo como el cómic tematiza (incorpora material literario), re-media (se apropia de medios anteriores y multiplica los recursos expresivos) e imita elementos o estructuras de otro medio (*film noir* y teatro de la cultura popular) en una historieta de la aclamada serie de Will Eisner, *The Spirit*, que supuso una profunda renovación del lenguaje gráfico-narrativo con recursos de base cinematográfica.

Palabras clave: Remediación – Semiótica – Cómic / Historieta.

[Full paper]

Intermediality and Intertextuality in Will Eisner's *The Spirit*

Summary: Literature is itself a medium that has influenced other media and has, in turn, been influenced by a plurality of media. With a few exceptions, however, literary narratology has remained monomedial. The present contribution explores the ways in which the concept of intermediality can be integrated into the study of (comparative) literature and cultural studies. This approach to intermedial phenomena is neither on media-historical developments nor on media-recognition. Instead, the focus is on intermediality (in a narrow sense) as a critical category for the analysis of an autonomous multimodal medium (comics) and the intertextual use of other media in a given work in a specific cultural-historical context. Drawing from the typology of intermedial forms set up by Werner Wolf and Irina Rajewski, this study examines three variants of intracompositional intermediality: *a)* plurimediality, *i.e.*, the specific qualities of a hybrid medium that combines visual and verbal modes of representation as a vehicle for storytelling, and *b)* the intermedial references (implicit and explicit) to another medium or genre in an individual work (heteromedial references). In particular, this article explores how the medium of comics thematizes (incorporates literary content), re-mediates (refashions older media and enhances expressive resources) and imitates specific elements or representational practices of other media (like film noir and popular theatre) in Will Eisner's highly lauded weekly comic book, *The Spirit*, which became known for its innovative type of storytelling and its cinematic qualities..

Key words: Remediation – Semiotics – Comic Book.

Introducción[1]

«El postulado de los medios híbridos, mixtos, nos conduce a la especificidad de los códigos, a los materiales, tecnologías, prácticas perceptivas, funciones sígnicas y, en definitiva, a las condiciones institucionales de producción y consumo que componen un medio. Tal circunstancia permite quebrar la reificación de los media en torno a un único órgano sensorial (o en torno a un único tipo de signo o de vehículo material) y prestar atención a lo que se encuentra delante de nosotros».
Mitchell (2002:174)

La reciente formulación de un nuevo giro, el «giro (inter)medial» (Wolf 2008:16), entendido como un cambio de paradigma epistémico —de la textualidad a la materialidad— que designa los fenómenos de «contaminación estética» entre diferentes medios (Gubern 2013:43), ha cobrado especial relevancia en el campo de la semiótica, la literatura comparada y los estudios culturales, pese a que el concepto de intermedialidad no le ha sido del todo ajeno, desde un punto de vista histórico, a la literatura. Su estudio no se propone aquí desde una perspectiva amplia (genealógica, ontológica) sino como una categoría crítica para el análisis de un texto específico, en un medio autónomo (cómic/narrativa gráfica), y en un contexto histórico-cultural determinado (Rajewski 2005).[2]

[1] Este artículo forma parte de un estudio interdisciplinar más amplio, titulado «Intermedialidad e intertextualidad en la narrativa gráfica», integrado en el proyecto de innovación que coordino actualmente en la Universidad de Salamanca (Ref. iD2012/037).

[2] Como apunta Asunción López-Varela Azcárate (2011a:107-108; 2011b:15-16), el estudio de la intermedialidad se ha abordado desde dos enfoques distintos. Por un lado, destaca la reciente orientación derivada de los estudios de comunicación, que se centra en los procesos de transformación, hibridación y convergencia entre distintos medios (intermedialidad, en sentido lato). Por otro, cabe señalar una orientación que emana de los estudios literarios y de narratología, en consonancia con el concepto de dialogismo e *intra*textualidad, presente en la obra de Bajtín a partir de su relectura en las traducciones de Julia Kristeva, y en paralelo con la teoría de la intertextualidad, formulada por Kristeva (Rajewski 2005:48).

En este artículo se analizan los mecanismos expresivos que utiliza el cómic para adaptar el modelo literario del género negro al lenguaje (verbo) icónico en una historieta autoconclusiva de la serie *The Spirit*, creada por Will Eisner [1917-2005], cuya obra está vinculada a una profunda renovación del lenguaje gráfico-narrativo. Se examinan, en primer lugar, las características temático-estructurales de lo policiaco en la tradición literaria y, a continuación, las estrategias intermediales y modos semióticos que recrean el género *hard-boiled* en «El asesino» (1946), un episodio autónomo de la famosa serie de Eisner.

A partir de la tipología propuesta por Irina Rajewsky (2005) y Werner Wolf (2011) se analizan tres formas de intermedialidad intracompositiva no excluyentes entre sí:

a) La plurimedialidad o multimodalidad del cómic como medio semióticamente mixto, *i.e.*, la «solidaridad icónica» de las viñetas (Groensteen 1999 (2007):18), su articulación espacial (*mise-en-page*) y narrativa en «El asesino».

b) Las *referencias intermediales implícitas* (o *intramediales*, según Rajewski), *i.e.*, la recreación de convenciones estéticas de otro medio distinto (imitación de técnicas específicas del *film noir* y del teatro popular estadounidense) en el medio de origen (cómic). La relación intermedial, en el primer caso, forma parte de su estructura semiótica bimedial, basada en la tensión entre imagen y palabra (Hatfield 2005:36-37), mientras que, en el segundo, la relación intermedial se basa en un diálogo *intertextual* entre diversas expresiones mediales que determinan la recepción de la obra. Por último, la integración de la narrativa *hard-boiled* en la constelación temática del *comic book* debe entenderse como una referencia *conceptual* al género negro en esta historieta de la serie *The Spirit* con la que Eisner explora nuevos territorios discursivos para revalorizar un arte deslegitimado culturalmente que aún no había superado el estigma de ser un mero pasatiempo juvenil.

c) La incorporación de un determinado marco temático en el *comic book* se aborda en este artículo como *referencia intermedial explícita* o transposición de tema, es decir, como recreación de un género (Vandermeersche y Soetaert 2011, Wolf 2011, 2005:254). En este diálogo entre tradición literaria y cómic se instala una regeneración creativa que enriquece ambos lenguajes, orientada a un lector que sabe leer y mirar.

Este enfoque sincrónico incluye, con carácter puntual, una dimensión histórica (diacrónica), de gran valor heurístico, a partir del concepto de *remediación* como subcategoría intermedial, acuñado por Bolter y Grusin (1999:273,497), *i.e.*,

proceso mediante el cual un medio nuevo se apropia (re-media) de las prácticas de representación de medios anteriores e invita a realizar un estudio comparado transtextual o, en rigor, transmedial.

Un análisis holístico de los modos semióticos y de las estrategias intermediales que Will Eisner combina en «El asesino» pone de relieve las propiedades intrínsecas del medio (la especificidad del cómic), y reabre, a la vez, un debate enriquecedor sobre la «pureza» de los medios y las convenciones culturales que regulan lo que se percibe como un medio nuevo (Barrero 2012:39).

Anatomía de la ficción criminal: entre el *whodunit* y el *whydunit*

El igualitarismo posmoderno ha revalorizado las literaturas periféricas y favorecido la renovación del canon. Los escritores de ficción criminal, partícipes del centro y, a la vez, desgajados de él, han gozado de plena libertad a la hora de explorar las posibilidades del género y, desde el margen de la respetabilidad, han renovado la tradición literaria, ampliando las nociones preestablecidas de valor estético y redefiniendo el paradigma formal de lo policiaco.

Si el consenso crítico es unánime respecto a los orígenes del género, la falta de acuerdo terminológico es, sin embargo, palpable cuando los teóricos pretenden analizar las convenciones de una narrativa cuya temática gira en torno a la violación de la ley. La escuela francesa, con Thomas Narcejac como referente, prefiere la acepción de «literatura policiaca»; la escuela inglesa, con Agatha Christie y Arthur Conan Doyle como representantes, utiliza la etiqueta de «narrativa detectivesca»; la escuela norteamericana se decanta, en cambio, por el término «ficción criminal» (Bartual Moreno 2007:97-98). Las tres denominaciones se emplean indistintamente, al contrario de lo que ocurre con el término *hard-boiled*, que alude a un tipo de narraciones publicadas originariamente en la revista *Black Mask* en Estados Unidos a comienzos de la década de 1920 y en la colección *Série Noire* de la editorial francesa Gallimard. De este modo, el *hard-boiled* se consagra como una variante del género negro, caracterizada por los tipos duros que predominan en las creaciones de Dashiell Hammett y de sus sucesores, por su voluntad de experimentación formal respecto a los preceptos británicos de la novela de detectives y por la crítica social que subyace en la descripción de sórdidos escenarios urbanos a partir de la Gran Depresión.

En su conciso ensayo "The Typology of Detective Fiction", Tzvetan Todorov (1966), distingue dos variantes de la narrativa policiaca en función de la estructura del relato: la fórmula estandarizada del *whodunit* (¿quién lo hizo?), que

se centra en la resolución de un enigma, y lo que él denomina *thriller*, un binomio que deriva de las nociones de *fabula* y *sujet* postuladas por los formalistas rusos (Shiloh 2010:2). En el modelo clásico (*whodunit*), la *fabula* es la historia desarticulada del crimen, un rompecabezas intelectual que lleva a un sagaz detective a descubrir la identidad del culpable, y el *sujet* es el relato de la investigación, es decir, la reconstrucción lógica de la temporalidad del delito (Todorov 1966 (2000):139).[3] El molde formal de lo policiaco está basado, por tanto, en la presencia de dos historias yuxtapuestas: la que recrea los días de la investigación, que comienza con el crimen, y la de los días del drama que lleva a cometer el asesinato. En el *thriller*, en cambio, las dos historias convergen en un mismo bastidor narrativo. No hay una acusada dislocación temporal y todo el peso del relato recae en la segunda historia, en la investigación y en la peripecia del personaje. En el formato clásico, el detective —el protagonista excéntrico, analítico e invulnerable del *whodunit*— llega a la escena del crimen para desentrañar el misterio, formulado como una pesquisa lógica, de carácter epistémico, que sigue un razonamiento deductivo (efecto-causa): las inferencias (huellas, indicios y síntomas) que el lector realiza a partir de las evidencias que presenta el narrador resuelven el enigma sobre el autor del delito. El detective del *thriller*, por el contrario, está involucrado, física y emocionalmente, en la investigación del crimen, cuyo planteamiento responde a un patrón inverso (causa-efecto).[4]

---

[3] La pertinencia de este ensayo de Todorov se justifica, a pesar de la distancia temporal, por ser la primera formulación teórica de las características intrínsecas de un amplio conjunto de obras que históricamente han conformado los moldes narrativos de la ficción criminal y por señalar, de un modo integrador, las transformaciones de sus convenciones compartidas. La misma dicotomía básica ha sido examinada por John G. Cawelti en el clásico ensayo "Notes toward a Typology of Literary Formulas", que introduce su estudio sobre la narrativa de misterio en *Adventure*, *Mystery*, *and Romance* (1976), y por Gary C. Hoppenstand, quien establece una distinción entre las fórmulas de misterio y de suspense en su libro *In Search of the Paper Tiger* (1987). Todorov señala una tercera variante del género, a la que denomina *suspense novel*, un subtipo mixto que comparte las características del *whodunit* y del *thriller*: mantiene la historia del crimen, *i.e.*, las circunstancias que llevan a un individuo a cometer un delito, y la de la investigación, *i.e.*, la recopilación de pistas que conducen a la resolución del caso.

[4] La primera variante reconoce a Edgar Allan Poe como creador del género en tres de sus cuentos clásicos: "The Murders in the Rue Morgue" (1841), "The Mystery of Marie Rogêt" (1842), y "The Purloined Letter" (1844). Posteriormente, la fórmula del *whodunit* fue explorada por Wilkie Collins (*The Woman in White*, 1859, *y The Moonstone*, 1868) y consolidada por Arthur Conan Doyle. Cristalizó en la llamada Edad de Oro de la ficción de detectives durante el periodo de entreguerras que, tras los pasos de Sherlock Holmes, desarrollaron sus sucesores en la escuela inglesa (E. C. Bentley, Agatha Christie, Dorothy L. Sayers, S. S. Van Dine, Frederic Dannay y

El interés hermenéutico del *thriller* no nace de la curiosidad por la resolución del enigma, sino por el suspense que genera la imprevisibilidad de los efectos cuyas causas son conocidas (González López 2004:39). La lógica temporal y estructural del *thriller* es, como sucede en la vida, abierta y de un futuro impredecible (Currie 2007: 87). En la historia clásica de detectives, la caracterización es superficial o, incluso, arquetípica en el caso del investigador principal, porque está subordinada al esclarecimiento del misterio. En el *thriller*, sin embargo, la figura del detective es más vulnerable que la del observador independiente del *whodunit* y los personajes poseen mayor complejidad psicológica (Leitch 2002: 65).[5]

A diferencia de la novela policiaca o de *detección*, de naturaleza evasiva (*soft-boiled*), en la que se consigue la resolución del caso mediante un proceso deductivo, la variante norteamericana, de honda preocupación social, se caracteriza por un mayor acercamiento a la realidad del mundo del crimen que la británica. Esta tendencia alcanza su máximo apogeo con las creaciones de Carroll John Daly, Dashiell Hammett y Raymond Chandler, quienes en revistas como *Black Mask* destilaron la fórmula del relato policial clásico y acercaron los moldes narrativos de la ficción criminal a la realidad imperante (Trabado 2012:104).[6]

Manfred Bennington Lee, Margery Allingham, Rex Stout, y Nicholas Blake, entre otros). La segunda variante fue explorada por Poe en historias como "The Tell-Tale Heart" (1843) y "The Black Cat" (1843), ambas contadas desde la perspectiva del asesino. Fue continuada por R. Austin Freeman (*The Singing Bone*, 1912), Francis Iles (*Malice Aforethought*, 1931) y Freeman Wills Crofts (*The 12:30 from Croydon*, 1934), autores clásicos de detectives que contravienen el precepto clásico y se caracterizan por construir el relato desvelando la identidad del culpable desde el principio. Esta variante alcanzó su máximo apogeo al término de la Segunda Guerra Mundial, coincidiendo con el declive del clásico *whodunit* y de las historias de detectives (*hard-boiled*).

[5] El crítico y novelista británico Julian Symons afirma en *Bloody Murder* que, en el thriller, no interesa tanto lo que sucedió en el pasado sino lo que va a suceder a la víctima potencial, al sospechoso o al asesino. Symons subraya la naturaleza dual del género y establece una distinción fundamental entre la «historia clásica de detectives» (que equivale esencialmente al modelo *whodunit*) y la «historia de crímenes» (1985:162-165). El *thriller* de crímenes presenta aspectos comunes con el *thriller* policiaco descrito por Todorov aunque, como reconoce Symons, el foco de interés reside en la vulnerabilidad e inexperiencia del protagonista en el mundo del crimen y la figura del detective suele ser, en este caso, periférica.

[6] En su influyente ensayo "The Simple Art of Murder", Raymond Chandler (1944) subdividía en dos categorías primarias el género policial: la «historia formal de detectives», practicada por Agatha Christie y Dorothy L. Sayers, y el «estilo realista», iniciado por Dashiell Hammett y continuado por él mismo. Chandler lamentaba que, en las historias de detectives (*whodunit*), la caracterización estuviese subordinada a la resolución del misterio. Por esta razón, el escritor se veía obligado a «falsificar el carácter», *i.e.*, ocultar los rasgos psicológicos del asesino, en palabras del propio Chandler, para mantener la incógnita sobre su identidad hasta el final (MacShane

Crearon un nuevo tipo de detective que hablaba sin artificiosidad, un hombre estoico e irónico para quien la investigación no era un reto intelectual sino su medio de vida, y que podía ser derrotado, incluso, por la corrupción del sistema. Las primeras narraciones *hard-boiled* de Daly, Hammett, o del propio Chandler, publicadas a principios de los años veinte en las revistas *pulp* (por el papel de pulpa amarillento de sus páginas), siguieron la línea editorial (*Detective Story*, *Top-Notch* o *Black Mask*) marcada por el lector proletario al que iban dirigidas, que se enfrentaba a unas duras condiciones de trabajo al término de la Gran Depresión (Smith 2000:79-80; Horsley 2005:69-70).

No eran mejores las condiciones económicas que se veía obligado a aceptar el escritor de *hard-boiled*, que cobraba por palabra, si quería subsistir en el seno de un mercado editorial encorsetado durante el periodo de entreguerras. La noción de autoría que se promovía desde las mismas publicaciones de pulpa, diseñadas para ser leídas y desechadas, no favorecía la experimentación formal ni la preocupación por el estilo, sino el mantenimiento de un ritmo productivo que seguía a rajatabla unos códigos de género establecidos. A pesar de las férreas limitaciones que imponían la crisis económica, el auge de la prensa y de otros medios de comunicación, hubo escritores como Chandler que se atrevieron a transgredir la fórmula clásica y a convertir el género policiaco, tradicionalmente escindido de la realidad (o menos verosímil), en un «ejemplo estilizado de realismo social», con un estilo depurado y con mayores aspiraciones formales (Bartual Moreno 2007:106).

El género negro en el cómic

Una vez examinadas las características temático-estructurales de lo policiaco en la tradición literaria, es necesario analizar la integración del modelo literario del género negro en el «lenguaje doblemente articulado» del cómic (Varillas 2009: 173), un medio en el que el formato de publicación condiciona su desarrollo narrativo. Resulta curioso comprobar cómo Dashiell Hammett, en novelas como

1981:17). Los detectives Sam Spade y Philip Marlowe de las novelas de Hammett y Chandler, *The Maltese Falcon* (1930) y *The Big Sleep* (1939), no recurrían a la violencia más que en defensa propia; su profesión era su medio de vida, pero no eran corruptos; hacían justicia sin abusar de las armas en un mundo urbano sórdido (Di Paolo 2011:19). Muchos de los relatos breves y novelas de Carroll John Daly, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Ross McDonald, Fredric Brown, Chester Himes, Cornell Woolrich o Jim Thompson fueron publicados por la editorial Gallimard en su *Série Noire*, acercando el término *hard-boiled* a lo que hoy se concibe como «novela negra».

Red Harvest (1929) o *The Maltese Falcon* (1930), y Chester Gould, con *Dick Tracy* (1931), publicado originariamente en forma de tiras seriadas diarias, se proponen algo similar en el mismo lapso de tiempo: remodelar la narrativa policial clásica acomodando la figura del detective a la realidad de los años treinta, hasta el punto de que su caracterización visual se convierte en un icono que se perpetuará en sucesivas narraciones gráficas y cinematográficas (Trabado 2011: 248-249).[7]

La progresiva popularización del *comic book* como publicación autónoma (*álbum*, en la tradición franco-belga), fuera del ámbito periodístico, se produce a finales de los años treinta a través de las agencias de prensa, cuya actuación monopolística centralizaba la distribución y venta de las entregas diarias de los artistas gráficos entre sus periódicos asociados. La creciente demanda de historias de mayor extensión impulsó la creación de suplementos dominicales completos, como el titulado *Comic Book Section*, un encarte de dieciséis páginas a color, en el que la agencia *Register and Tribune Syndicate* incluía todas las semanas una historieta *hard-boiled* o de serie negra, firmada por Will Eisner: *The Spirit*.[8]

La consolidación del *comic book* como soporte material autónomo coincide con el paulatino declive de las tiras de prensa y con el auge del género de los

[7] José Manuel Trabado alude a las restricciones del formato del cómic en la poética narrativa de *Dick Tracy*. La estructura de la tira diaria, compuesta normalmente por cuatro viñetas, obligaba a comprimir la narración de tal forma que, gracias a los momentos climácicos (de máxima tensión e intriga) que concluían la serie, se emplazaba al lector hasta el día siguiente, generando en él «una suerte de gozo aplazado» (2011:250). Por el contrario, la autonomía narrativa de las páginas dominicales, que habitualmente se adaptaban al tamaño *broadsheet* de los periódicos, favorecía el desarrollo de historias autoconclusivas. Para ello, se recurría al *gag* humorístico (una característica propia de la tradición del cómic de prensa y ajena al género detectivesco), para clausurar el relato en los márgenes estrictos de una sola página. Esto explica cómo la estructura narrativa de lo policiaco se amolda gradualmente a un nuevo esquema narrativo (la narración gráfica de los años veinte y treinta) que no era habitual en el modelo literario.

[8] *The Spirit* se publicó en formato de *comic book* o tebeo de grapa (como el que mayoritariamente ha creado la editorial DC) entre 1940 y 1952, encartado en la prensa dominical, a diferencia de las demás revistas de cómic, que se vendían independientemente en quioscos o en tiendas de prensa. Las historias de *The Spirit* se publicaron en un suplemento dominical, titulado *Comic Book Section*, que se vendía conjuntamente con los periódicos. Era un encarte o cuadernillo de dieciséis páginas a color, de las que siete le correspondían a Eisner para desarrollar la estructura narrativa de cada episodio: «con un pie en la tradición narrativa cinematográfica y el claroscuro de Milton Caniff, y otro en los caprichosos diseños de página de Windsor McCay, Eisner y su equipo (en el que se incluían historietistas tan brillantes como Jules Feiffer) ensayaron todo tipo de soluciones insólitas que todavía hoy resultan modernas» (García 2010:187).

superhéroes, que posee sensibilidades temáticas similares a la narrativa criminal. En marzo de 1937 se publica el primer número de un *comic book* dedicado a historias policiacas, *Detective Comics*, que supune la incursión de los modelos narrativos de la ficción criminal en el formato de la historieta seriada.[9] No es casualidad que, en el número 27 de *Detective Comics* (mayo de 1939), inicie su andadura un hombre de acción, transformado en justiciero (*costumed character*), como Batman (el término superhéroe vendría después), que se aleja de la figura del detective analítico y excéntrico de la tradición literaria. Tras la Segunda Guerra Mundial, el rápido declive del cómic de superhéroes da paso a otro momento álgido en el terreno del *comic book* de género criminal con la publicación de *Crime Does Not Pay* (1942-1955) y *Crime SuspenStories* (1950-1955). La reconstrucción de los hechos a partir de las motivaciones explícitas del culpable y sus consecuencias en la ruptura del equilibrio psicológico del victimario son un indicio de la madurez del género negro en la literatura y un indicador de la importancia que tiene el género negro en el cómic.[10]

El *comic book* ha permanecido estrechamente ligado al género de los superhéroes o al *thriller* policiaco y de acción dentro de un esquema narrativo limitado a un número de páginas, mientras que la denominada «novela gráfica» (o cómic de autor) ha estado vinculada al género autobiográfico que surge con el cómic *underground* de los sesenta y setenta. La novela gráfica ofrece un cauce de

[9] Cuando la editorial DC (cuyo nombre deriva de las iniciales del tebeo *Detective Comics*) pasó a manos de Harry Donenfeld y Jack Liebowitz, se estaba gestando un nuevo *comic book*, titulado *Action Comics*, al que le faltaba la historieta principal que iría en portada. Su editor decidió incluir una tira de prensa que había sido rechazada por otras agencias y adaptarla al formato de página de un cuadernillo de cómic. En junio de 1938, el primer número de *Action Comics* incluía el título de la nueva serie, *Superman*, creada por los dibujantes Jerry Siegel y Joe Schuster. Un año después se publicaría en cada número de *Action Comics* la primera colección dedicada a un único superhéroe, Superman, y, tras él, su réplica, El Capitán Marvel, publicado por Fawcett, junto a una larga lista de justicieros. El momento de máximo apogeo del *comic book* de superhéroes se produce entre 1941 y 1944 y su declive se precipita al término del conflicto bélico (García 2010: 103-4). Sobre la ideología cívica de los cómics de superhéroes de los años treinta se recomienda la lectura de los estudios de Richard Reynolds (1992) y Bradford Wright (2003).

[10] Esta variante alcanzó su máximo apogeo al término de la Segunda Guerra Mundial, coincidiendo con el declive del clásico *whodunit* y de las historias de detectives (*hard-boiled*). Lo importante no era resolver el enigma planteado, sino conocer el contexto personal o social que lleva a un asesino a cometer un delito (en la tradición del género negro). Esta línea del *thriller* psicológico la seguirán, entre otros, Horace McCoy (*They Shoot the Horses, Don't They?*, 1935), Whitman Chambers (*Thirteen Steps*, 1935) y la escritora estadounidense Patricia Highsmith. Su primera novela, *Strangers on a Train* (1950), fue llevada al cine por Hitchcock y representa un hito en esta tendencia (Trabado 2012:108).

representación sin restricciones que ha permitido explorar territorios expresivos más complejos y ha servido como estrategia reivindicativa de su singular lenguaje (Peñalba 2014:688-89). Quizá, por primera vez, la novela gráfica no se comporta como una plantilla formal que encarcela el desarrollo narrativo. En un género tan codificado y aparentemente tan cerrado en sí mismo como el negro, merecen una mención especial dos obras precursoras de la novela gráfica norteamericana: *It Rhymes with Lust* (1950) de Drake Waller y Matt Baker, y, en particular, *Chandler. Red Tide* (1976) de Jim Steranko, un tributo al género negro en su doble vertiente literario-textual e icónico-cinematográfica (Trabado 2011: 254; García 2010:110-14).[11]

«El asesino»: una *historia de dos tinteros*

De su experiencia como soldado en el frente durante la Segunda Guerra Mundial, Will Eisner extrajo inspiración para llevar a cabo una profunda renovación del lenguaje narrativo-visual en el seno del *comic book*. Basta comprobar el gran número de efectos gráficos que incorpora, a su regreso, en el texto manuscrito de la serie *The Spirit*, que se publicó entre 1940 y 1952, y los recursos estilísticos que emplea para indagar en la psicología del criminal. En consonancia con la estructura narrativa del género negro, Eisner reconstruye los hechos a partir de las motivaciones del protagonista en «El asesino» (8 de diciembre de 1946) y, para ello, adopta gráficamente la perspectiva subjetiva, estableciendo una analogía entre viñeta y visión binocular en la escena final del crimen, en la que vemos a los personajes enmarcados en las cuencas de los ojos de Henry, el autor del delito. Román Gubern destaca el «virtuoso y laborioso neoexpresionismo» de la serie *The Spirit*, el cómic favorito de Fritz Lang, «rico en claroscuros y con profundidad de campo incluida, de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*), de Orson Welles, cuyo rodaje comenzó algo más tarde, el 30 de julio de 1940. De modo que su innovación dibujada precedió a la de la obra maestra cinematográfica» (2013:44). En alguna ocasión, el propio Eisner llegó a confesar que el blanco y negro era su banda sonora, el efecto especial que conseguía estimular la imaginación del lector desde la primera página. A estos relatos los denominaba «historias de dos tinteros» (Harvey 1996:75). «El asesino» es, como se comprobará, una historia de claroscuros, género negro en estado puro.

[11] El reciente artículo de Óscar Palmer (2013) ofrece una interesante aproximación al nuevo cómic de género negro en el panorama literario y audiovisual.

La escena que da inicio a «El asesino»[12] está compuesta por una macroviñeta con perigrama de perfil ondulado y por una tira inferior de tres viñetas simétricas, diseñadas para avivar el interés del lector y predisponer su ánimo (*cfr*. figura 1). Es un recurso muy habitual en Eisner y en desarrollos gráficos posteriores, comenzar cada historieta de *The Spirit* con una viñeta de gran tamaño (*splash-page*) o con una página que funciona como una sola viñeta (*meta-panel*) para expresar un determinado universo temático y establecer el tono que marcará el ritmo narrativo. Esta página-viñeta contiene el título de cabecera de la serie *The Spirit*, que incorpora el logotipo del autor, y el título del episodio, «El asesino». Eisner crea un deliberado efecto de *hipermediación* (una subcategoría de remediación) al emular el diseño clásico de la página dominical de los primeros cómics de prensa en sus *splash pages*: experimenta con su formato para construir una atmósfera teatral, al inicio (y al final) del relato, a través de una imagen en la que se inserta la voz narrativa como mecanismo explicativo de una historia que maneja un cruce de temporalidades muy marcado.[13]

En esta viñeta apaisada que introduce la secuencia, Spirit[14] aparece sentado junto a un hombre de apariencia afable en un vagón de tren, en cuyas ventanas se

[12] Las reproducciones de página de «El asesino» pertenecen al volumen número 13 de *Los archivos de Spirit* (de 7 de julio a 29 de diciembre de 1946), autorizadas por la editorial Norma. En el año 1988, Norma publicó esta misma historia, en blanco y negro, en el cuadernillo *Spirit* (n° 1: 9-15), actualmente descatalogado. Los datos editoriales de todas las historietas de la serie *The Spirit*, publicadas en España hasta 2008, están recopilados en *Tebeosfera* (Barrero, Martínez-Pinna y Bosque 2008). Mención especial merece la traducción de Enrique Sánchez Abulí en esta cuidada edición de los *Archivos* que he manejado para la elaboración de este artículo.

[13] Bolter y Grusin definen el concepto de *remediación* como "*the formal logic by which new media refashion prior media forms*" (1999:273). Se trata, por tanto, de una categoría intermedial, transhistórica y transmedial, que pone de manifiesto la «doble lógica» de estas prácticas de representación, que rinden tributo o rivalizan con medios precursores en un intento de reconocimiento cultural. Esta «doble lógica» permite distinguir dos estilos visuales (1999:5): la *inmediación*, que pretende que el lector/espectador olvide implícitamente la influencia (y apropriación) de técnicas del medio original (más antiguo) y equivaldría a la apariencia de una ausencia de mediación; y la *hipermediación*, que implicaría por el contrario conciencia de mediación, *i.e.*, proceso mediante el cual un medio se apropia y mejora las prácticas de un medio anterior sin pretender ocultar su influencia.

[14] Spirit es un detective sin superpoderes (con cierto parecido a Cary Grant), a quien Eisner dotó de unos guantes, sombrero de felpa, antifaz y traje de color azul, para acomodar esta historieta seriada a moldes narrativos más verosímiles. Spirit trasciende el «arquetipo» del superhéroe y las dimensiones «míticas» de otros personajes de cómic (Eco (1984):108-10). A su regreso del frente, Eisner cede protagonismo a personajes anónimos y Spirit pasa a ser una excusa argumental en la serie.

reflejan unos carteles anunciadores (*Lex Ave*, *Grand Central* y *Times Square*) que revelan que *Central City*, la ciudad imaginaria en la que transcurren las peripecias del justiciero, no es sino un trasunto de Nueva York. Eisner dibuja con su plumilla una escena heredera de la estética del *film noir*, al utilizar sombras de un negro intenso que acentúan el dramatismo de la historia. En la edición de 1988, publicada por Norma, el título del episodio funcionaba como una extensión de la imagen en la didascalia inferior; se trataba de un rotulado de texto, tratado gráficamente, cuyas letras —EL ASESINO— tenían la parte inferior sombreada, como si el propio Eisner le sumara un efecto de goteo y presagiara la sordidez, propia del mundo del hampa, del relato. En la edición española de los *Archivos* (2007), el título de la historieta encabeza la página y no posee connotaciones gráficas.

En esta macroviñeta (*cfr*. figura 1), Eisner utiliza una tipografía de imitación manuscrita para presentar la voz narrativa en la didascalia inferior, una voz en *off* (*voice-over*) adscribible a una instancia narrativa extradiegética, que actúa sobre el ritmo del relato y permite anticipar lo venidero a través de la imagen. Es una voz literaria, seria e impersonal, muy acorde con el punto de vista cognitivo adoptado por la narración. Eisner reserva la escritura manuscrita de imitación tipográfica exclusivamente para las viñetas de encuadre amplio (plano entero), con el fin de presentar una visión objetiva de los sucesos e incrementar el impacto dramático del contenido verbal de los locugramas. Esta voz narrativa interpela al lector (implícito) con la pretensión de moldear su juicio e implicarle en el relato mediante un juego metaléptico: «¿Sabría descubrir a un asesino sentado frente a usted?»

En la tira inferior, compuesta por tres viñetas de igual tamaño, Eisner utiliza la escritura manuscrita neutra (letra mayúscula, de palo fino y trazo regular) para facilitar la inmersión del lector en la atmósfera del relato y en la mente del protagonista a través de la voz narrativa. Este tipo de letra, de carácter más subjetivo, imprime un tono de cercanía y se reserva habitualmente a los diálogos por su marcada función oral. Eisner muestra una gradación de planos en cada viñeta para dinamizar visualmente la secuencia y el diseño de página gracias a un *zoom* de acercamiento que otorga intimidad a lo mostrado: de un plano general se pasa a un primer plano y a un primerísimo plano del personaje en la segunda viñeta de la tira inferior, cuyo perfil ondulado señala el inicio de una temporalidad distinta (analepsis), que se activa gracias a la evocación del pasado plasmada en los ojos de Henry. Eisner analizó en su ensayo teórico, *Comics and Sequential Art*, las funciones del perigrama o borde de la viñeta como parte del

Figura 1. Will Eisner, "The Killer", *The Star Ledger*, December 8, 1946; (extraído de «El asesino», *Los archivos de Spirit,* Barcelona: Norma Editorial ©, 2007:165

«lenguaje no verbal» del noveno arte: «El *flashback* (…) se indica normalmente alterando la línea de contorno de la viñeta. El borde ondulado o festoneado es el indicador de tiempo pasado más común» (1985 [2008]:44, traducción propia). Es frecuente, por tanto, que en la viñeta anterior al *flashback* aparezca el personaje

recordando lo que se visualizará en el lexipictograma siguiente (Gasca y Gubern 2011:481).

El narrador omnisciente se dirige al lector y le propone una inocente adivinanza: observar la expresión facial de este hombre anónimo y predecir los rasgos de su personalidad. El carácter dócil del personaje, a juzgar por el primer plano de su rostro y su postura corporal, determina la opción lógica que elige mentalmente el lector. Eisner dedicó el tercer ensayo de su trilogía teórica a estudiar la anatomía expresiva en el cómic, aunque con anterioridad ya había señalado el potencial expresivo de la gestualidad para suscitar sentimientos concretos en el lector: "*the surface of the face is* (...) '*a window to the mind*'" (1985 [2008]:114). Una mirada más atenta al plano-detalle de la segunda viñeta aporta información nueva: las cejas arqueadas y los ojos inexpresivos del personaje delatan su estado anímico en una sinécdoque de *pars pro toto*. Al mismo tiempo, el texto encapsulado en la frente (a modo de cartucho), que representa la dimensión sonora de la voz narrativa, revela la verdadera naturaleza de este individuo bajo la máscara apacible de su rostro: «¡ES UN ASESINO!». Todos los indicios parecían indicar que este hombre de aspecto pacífico no era un delincuente. Las características icónicas del texto manuscrito elevan el volumen de voz (la correspondencia gráfico-sonora es evidente) y, a su vez, aportan información semántica asociada a su aspecto visual: el uso de la negrita y el aumento del tamaño de la letra ponen de manifiesto la disonancia entre apariencia y realidad. A su regreso del frente, Eisner introdujo cambios en el grafismo léxico, *i.e.*, renglones curvos, letras más alargadas, que imitaban la dimensión sonora de la palabra, imprimiendo tonos diferentes a la voz para expresar emociones.[15]

La secuencia concluye con una pausa descriptiva previa al paso de página,[16] un recurso autorial que pretende llamar nuestra atención sobre la tercera imagen,

[15] El texto tipográfico convencional (tipos de imprenta), muy común en el cómic español de los años setenta y en las traducciones de tebeos foráneos, produce un efecto de extrañamiento en el lector, acostumbrado a un medio en el que el elemento verbal suele ser caligráfico. El grado cero de iconicidad de la escritura tipográfica convencional (ausente en la serie *The Spirit*) no posee el mismo potencial expresivo que el texto manuscrito de los bocadillos de Eisner, con caracteres dibujados por un rotulador profesional contratado por él mismo. La manipulación visual de la palabra influye no solo en la narración sino en su significado (Bartual Moreno 2010:207).

[16] Esta pausa matizadora forma parte de una estrategia de alternancias de perspectiva; es un mecanismo técnico que pretende llamar nuestra atención sobre un elemento focalizado de la secuencia (la cabeza), mientras la narración se ralentiza previo al paso de página: «numerosos autores utilizan la página como unidad narrativa y hacen coincidir el cambio de página con un cambio de lugar, de tiempo o de acción» (Groensteen 1999 (2007):61). Eisner concebía la transición entre las (dobles) páginas como un cambio de secuencia, como si cayera el telón al

en la que Eisner convierte en viñeta el contorno sombreado de la cabeza del protagonista para representar metonímica y gráficamente cómo el recuerdo se abre paso entre la nebulosa de la memoria. A partir de aquí, el relato retrotrae al lector al tiempo en que se iniciaron los condicionantes que llevan a un individuo corriente a cometer un asesinato. Eisner recrea el género negro (*tematización intermedial*) y construye una historia de psicología criminal en la que lo importante no es el cómo (la resolución del enigma) sino el porqué del delito (el móvil del crimen).

La doble página siguiente muestra al lector el relato retrospectivo de los sucesos que desencadenarán el comportamiento delictivo de Henry. Eisner intercala en cada página breves secuencias analépticas con situaciones dialogadas de los personajes, que ponen de relieve su dominio del *tempo* narrativo. La página izquierda destaca algunos momentos significativos de la vida de Henry en el plano laboral y conyugal desde que se inician sus recuerdos en 1942, mientras que la página derecha se centra en su experiencia en el frente durante la Segunda Guerra Mundial. Eisner establece un diálogo entre las dos páginas de modo que el lector aprecie visualmente el contraste entre la *fausse page* (izquierda) y la *belle page* (derecha), la disonancia entre la actitud sumisa de Henry antes de la guerra y sus dotes de liderazgo junto a los partisanos durante el conflicto bélico.[17]

Las dos viñetas seleccionadas, no consecutivas, corresponden a la página izquierda (figura 2) y evidencian el carácter pusilánime de Henry ante el trato vejatorio que recibe de un jefe autoritario y de una esposa dominante. Estas dos escenas retrospectivas muestran el desprecio y la falta de afecto que padece sistemáticamente el personaje hasta el punto de minar por completo su autoestima. Para el crítico Christopher Breu (2005) la narrativa *hard-boiled* promueve implícitamente un ideal social menos complejo, no urbano, en respuesta al automatismo y anonimato del proletariado en la sociedad

---

final de la página derecha y volviera a subir en la página siguiente. El propio autor reconocía la influencia teatral de sus diseños de página (raíces escénicas que heredó de su padre) en una conversación publicada con Frank Miller: «cada página es (…) como en el teatro; es una escena. Una historieta [*comic book*] es una serie de escenas, como las que vi por primera vez de niño en el vaudeville…» (Brownstein 2005:83).

[17] Para el teórico franco-belga del cómic Thierry Groensteen, la doble página establece un diálogo solidario, de mutua dependencia, que invita al lector a percibir (y conceptualizar) este «díptico natural» en su totalidad (1999 (2007):91).

Figura 2. Will Eisner, "The Killer", *The Star Ledger*, December 8, 1946; (extraído de «El asesino», *Los archivos de Spirit*, Barcelona: Norma Editorial ©, 2007, vol.13, p. 166)

capitalista. En el mismo sentido, Erin Smith interpreta el género *hard-boiled* como crítica del control social al que se sometía al trabajador en el contexto del Taylorismo y de los cambios en la estructura laboral y en el ritmo de producción durante el periodo de entreguerras:

> El sistema de gestión introducido por Frederick Winslow Taylor ponía en tela de juicio la valoración que los trabajadores tenían acerca de su hombría, habilidad y autonomía en el trabajo. (...) La novela *pulp* policiaca abordaba la renegociación de las identidades de clase y género de estos hombres (Smith 2000:80; traducción propia).

La composición matricial de esta doble página, estructurada simétricamente en tres filas de dos viñetas, permite apreciar, en términos visuales, el lenguaje corporal de Henry antes y durante el conflicto bélico: cabizbajo y encorvado en un entorno autoritario (página izquierda), erguido y ufano en una situación de liderazgo (página derecha). Las dos viñetas seleccionadas, no consecutivas (figura 3), ponen de manifiesto la transformación de Henry en el campo de batalla, convertido en *jefe* del grupo 67 de partisanos por su valentía y audacia (Trabado 2012: 118). Como señalan Gunther Kress y Theo van Leeuwen (2006:181), los elementos de la izquierda representan, en un eje horizontal, la opinión compartida culturalmente, lo que es evidente, lo que todo el mundo sabe («lo dado»); los elementos situados a la derecha constituyen «el mensaje», aquello a lo que el lector-observador debe prestar especial atención («lo nuevo»).

Eisner emplea técnicas de composición gráfica que imitan prácticas propias del

Figura 3. Will Eisner, "The Killer", *The Star Ledger*, December 8, 1946; (extraído de «El asesino», *Los archivos de Spirit*, Barcelona: Norma Editorial ©, 2007, vol.13, p. 167)

medio cinematográfico (*mise-en-cadre* y elementos visuales del *film noir*) y del medio teatral (*mise-en-scène*, el *tableau* inspirado en el teatro popular y en el gestuario de Delsarte).[18] Sus narraciones gráficas son una lección de anatomía expresiva, un catálogo de gestos y posturas creado para transmitir al lector emociones concretas. No solo el rostro es portador de expresividad en los personajes dibujados de los cómics; la cultura de masas contemporánea ha perpetuado, además, numerosos estereotipos visuales a través del lenguaje corporal, «que son "nietos" de aquellas viejas interacciones entre teatro y pintura, de la que son hoy sus últimos descendientes» (Gubern 2013:25-26). El desarrollo de la cronofotografía permitió descomponer el movimiento en fracciones mínimas (segmentación de la viñeta) y recomponerlo, a diferencia del cine, mediante imágenes estáticas consecutivas que captan la intensidad de un instante durativo (un momento congelado o «fecundo», en expresión de Lessing en *Laocoonte*) a través del gesto y la expresión corporal.

La doble página siguiente marca el inicio de la tercera temporalidad en el relato: Henry vuelve a casa después de la guerra, recupera su antiguo trabajo y, de

[18] *Tableau* era el término que, en el teatro popular estadounidense de finales del siglo XIX y principios del XX, designaba la pausa o el efecto escénico creado por la pose estática del personaje y el gesto «congelado» de su rostro, coincidiendo con un momento de tensión dramática en una escena. Ben Brewster y Lea Jacobs definen esta «situación narrativa» como un *impasse* o suspensión momentánea de la linealidad del relato (1997:24). En 1886, Genevieve Stebbins publicó *The Delsarte System of Expression*, cuya influencia en las artes escénicas traspasó las fronteras del continente americano. Greg M. Smith pone de relieve la similitud entre el gestuario de Delsarte y la anatomía expresiva de Eisner (2010:185).

nuevo, es vilipendiado por su jefe. Esta doble página no está concebida de modo que el lector perciba una discordancia entre páginas adyacentes (como sucedía en la doble página precedente), sino como un diálogo solidario o relación de causa-efecto. La página izquierda rompe la estructura reticular anterior e introduce un número variable de viñetas en cada tira para acelerar el ritmo narrativo que conducirá al momento de tensión máxima del relato en la página derecha.

En el cómic, los segmentos anacrónicos o *flashbacks* (en terminología cinematográfica) se singularizan a través de la voz narrativa o de los cartuchos de indicación temporal para rescatar un fragmento del pasado. No tiene por qué ir acompañado el salto temporal de un cambio gráfico o de modificaciones en la imagen. Por norma, las viñetas que introducen una secuencia analéptica incluyen cartuchos o apoyaturas con las palabras del narrador, que previamente ha introducido la historia. En «El asesino», la imagen ejemplifica lo que indica la palabra, fenómeno para el que Gaudreault (1988) acuñó el término de «transvisualización» aplicado al cine. El cómic se aproxima al teatro, como señala Miguel Ángel Muro Munilla, cuando el contenido icónico de la viñeta conjuga o «escenifica» el texto escrito inserto en el cartucho: «la relación en este caso es de simultaneidad, mientras que en el teatro, por lo general, es de sucesividad» (2004:66).

Las tres viñetas seleccionadas corresponden a la primera tira de la página izquierda (figura 4). La voz narrativa alerta al lector del inicio de un nuevo vector temporal. La estudiada repetición de la viñeta que da inicio a la secuencia retrospectiva muestra, una vez más, el trato despreciativo que le dispensa su jefe cuando Henry recupera su vida civil. No es extraño que en la segunda viñeta la realidad se sustituya por una evocación melancólica. El primer plano de su rostro y las palabras acotadas en el globo (o pictopensigrama) representan su monólogo interior; la rememoración de un pasado heroico, plasmada en las cuencas de sus ojos y realizada en el interior de su conciencia, no puede ser considerada una anacronía en sí, sino una recreación retrospectiva que deviene en vívida evocación nostálgica de su pasado en el frente. Los encuadres de gradación variable subrayan la tensión que se genera entre un tiempo evocado de admiración y otro de humillación, contra el que el protagonista se rebelará cometiendo un asesinato. Henry abandona su puesto de trabajo (tercera viñeta) y, de regreso a casa, un delincuente perseguido por la policía desliza un revólver en el bolsillo de su gabardina en el vagón de metro. El ritmo narrativo vertiginoso que marcan las cuatro viñetas alargadas de la última tira de la página

Figura 4. Will Eisner, "The Killer", *The Star Ledger*, December 8, 1946; (extraído de «El asesino», *Los archivos de Spirit,* Barcelona: Norma Editorial ©, 2007, vol.13, p. 168)

izquierda muestra cómo Henry pasa de un estado de ensimismamiento, anclado en el recuerdo, a una toma de conciencia de su situación, gracias a una ágil transición de planos (primer plano del rostro y plano detalle de la pistola) que corroboran su firme determinación en la viñeta final: liberarse de las ataduras que le han oprimido durante los últimos años (Trabado 2012:122).

A lo largo del relato el lector ha tenido acceso al interior del personaje gracias a la manipulación consciente de un narrador heterodiegético que maneja la focalización interna y externa de las escenas en función de las necesidades concretas del momento narrativo: explicar las motivaciones del personaje, desde fuera, mediante una cuidada gradación de planos y modificaciones temporales, que permitían exteriorizar los pensamientos de Henry (visión objetiva). En la página derecha, Eisner promueve una alternancia de punto de vista en un intento de favorecer una mayor identificación emocional con el protagonista. Como se comprobará a continuación, la visión de los personajes puede convertirse en un recurso dramático y expresivo al servicio del dibujante de cómic. La visión subjetiva consiste en una imagen dibujada cuya perspectiva óptica pertenece al personaje de ficción. Gracias a este encuadre, la mirada del lector se identifica con la visión del personaje, de modo que «el voyeurismo propio de todo lector de imágenes se transmuta en voyeurismo de un relato en tercera persona a voyeurismo en primera persona, por mediación del punto de vista ofrecido por el dibujante» (Gasca y Gubern 2011:511). Sea cual fuere el punto de vista utilizado, nos encontramos ante el mismo narrador omnisciente en todo el relato, que

elige sus opciones visuales —ocularización interna y ausencia de ocularización (cero), según Jost (2004:74-75) en cada momento con pleno control de la situación narrativa.[19]

En las viñetas seleccionadas, no consecutivas, de la página derecha (figura 5) se permite al lector/observador el acceso al campo de visión de Henry en calidad de testigo invisible del delito, como si adoptase su forma corpórea. Se trata de un recurso visual encaminado a promover la empatía con el personaje en el momento de mayor dramatismo del relato. Eisner muestra el porqué del crimen alterando la temporalidad en las cuatro primeras páginas y el cómo modificando el punto de vista en las dos páginas siguientes. La visión subjetiva, deudora de la iconografía de la narrativa *hardboiled* y del *film noir*, ya había sido objeto de experimentación formal en el cine de los años cuarenta y, como se ha comentado, el cómic emuló en sus inicios algunos recursos de base cinematográfica.

Al igual que en el cine sonoro, el cómic acostumbra a integrar en la acción textos inscritos (letreros, periódicos) con el fin de suministrar información a los personajes e, indirectamente, al lector (Groensteen 2010:9-10). En ocasiones, el autor de cómics utiliza textos extradiegéticos, no integrados en el mundo ficcional y atribuibles al narrador (extra y heterodiegético), en una función análoga a los cartuchos o didascalias, y «equivalente a los rótulos informativos intercalados en las películas de cine mudo» (Gasca y Gubern 2011:383). El letrero de la primera viñeta está orientado exclusivamente al lector para informarle de que el campo óptico de la imagen coincide con la visión binocular del personaje (una nueva intrusión del enunciador verbal), que da lugar a una secuencia climácica de la escena del crimen presentada a través de (las cuencas de) los ojos y de la mente de Henry (figura 5).[20]

En la doble página que cierra el relato entra en acción Spirit con un papel secundario en ambas escenas. Las primeras viñetas de la página izquierda recuperan la visión objetiva e inician la secuencia con unas imágenes de acción

[19] En sentido estricto, la noción de punto de vista en dibujo tiene una condición óptica: se refiere a la procedencia de la información (¿desde dónde se ve? o ¿desde quién se ve?) no al poseedor de la información (narrador): «narrar implica conocer lo que se cuenta, y conocer, a su vez, implica la existencia de determinados canales semióticos por los que llegar al conocimiento y obtenerlo» (Muro Munilla 2004:155).

[20] Encuadres, ángulos de visión, organización de la página, secuenciación de las viñetas y texto verbal son componentes decisivos a la hora de analizar la actitud cómplice del narrador hacia el lector en este relato.

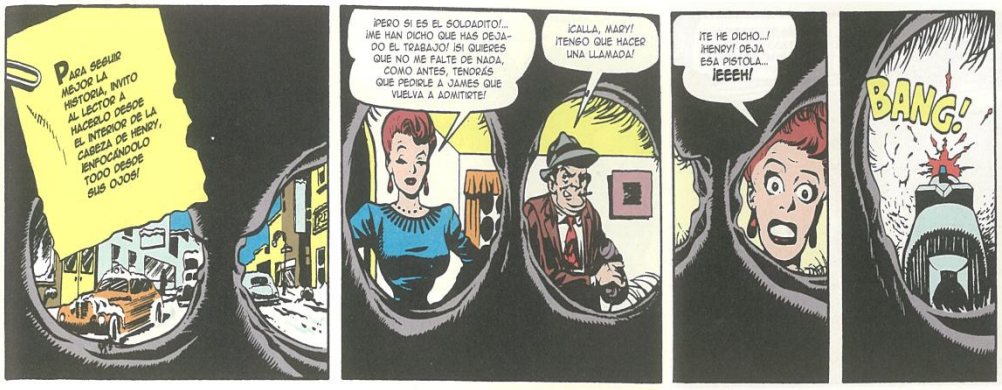

Figura 5. **Will Eisner, "The Killer", *The Star Ledger*, December 8, 1946; (extraído de «El asesino», *Los archivos de Spirit*, Barcelona: Norma Editorial ©, 2007, vol.13, p.169)**

trepidantes que reproducen miméticamente, gracias a las líneas cinéticas propias del cómic, el movimiento del torso maniatado de Spirit mientras es vapuleado por una banda de delincuentes que trafican en el mercado negro. Se produce un forcejeo entre el detective y sus captores en el mismo instante en que Henry llega al lugar y (de nuevo se recupera la visión binocular) mata a su cuñado de un disparo. Spirit pide a Henry que deje la pistola, dando paso a la secuencia final de la página derecha. Henry es conducido a comisaría esposado en el compartimento de tren. Eisner presenta al lector la misma viñeta que iniciaba el relato, enlazando así el tiempo pasado con el presente (figura 6).

Se ha mencionado al principio que el relato de «El asesino» está construido sobre una analepsis o anacronía, activada por el recuerdo del personaje, que remonta el curso temporal cronológico. Esta técnica narrativa, consolidada en la novela, ofrece un cauce de representación a innovadores recursos expresivos del cómic. Los *flashbacks* o segmentos retrospectivos que Eisner intercala, referidos a tres temporalidades distintas (antes-durante-después de la guerra), se ensamblan con el relato primario (la escena inicial del compartimento de tren que se sitúa en el presente) para recuperar la totalidad del antecedente narrativo —analepsis «completas», según Genette (1972)—, una sutura que promueve una concepción circular muy común en la modalidad de relato comenzado *in medias res* (figura 6). Las retrospecciones de «El asesino» tienen, además, un contenido diegético distinto al relato principal (denominadas analepsis internas «heterodiegéticas» por Genette) y sirven para exponer las motivaciones del personaje y comprender mejor sus actos (1972 (1989):104).

Figura 6. **Will Eisner, "The Killer", *The Star Ledger*, December 8, 1946; (extraído de «El asesino», *Los archivos de Spirit,* Barcelona: Norma Editorial ©, 2007, vol.13, p. 171)**

Eisner pretende, a lo largo del relato, que el lector sienta cierta empatía con este hombre corriente, maltratado psicológicamente por su entorno durante años y convertido en asesino en un arrebato emocional. Un acto violento y deleznable se presenta ante el lector como la reacción comprensible de una víctima oprimida y humillada por su mujer y su cuñado, unos vulgares maleantes del crimen organizado. En el andén, el comisario Dolan aguarda la llegada de Spirit y pregunta a Henry por qué ha asesinado a su esposa: «Me temo que no lo sabrá nunca, comisario» (Eisner 1946 (2007):171). El lector sí conoce los entresijos de su pensamiento gracias al narrador, pero esa información le está vedada al resto de los personajes.

A diferencia del relato policiaco clásico, el género negro permite que el lector tenga acceso privilegiado a los recovecos de la mente criminal del protagonista, otorgando un papel menos relevante a la figura del detective (Trabado 2012: 129-130). En la narrativa criminal cobra mayor importancia el componente emocional que el analítico, el enfoque realista que el escapista, la psicología del personaje que la trama de misterio. El lector/observador de «El asesino» posee información de la que se ve privado el personaje a través de la alternancia de planos y ángulos de visión, y a través del trazo que particulariza el dibujo y la iconicidad de la palabra. La mirada física, como actividad cognoscitiva, también implica conocimiento de la historia (Muro Munilla 2004:156). Este juego de desniveles de información entre personajes, narrador y lector recibe el nombre de «ocularización espectatorial» (en terminología cinematográfica), una subcategoría de la «ocularización cero» frecuente en los lenguajes icónicos y, en

particular, en el cómic (Gaudreault y Jost 1990 (1995):152). El lector *sabe más* que el personaje, a pesar de haber penetrado en su mente y accedido a segmentos retrospectivos de su vida.

Conclusiones

Este artículo ha explorado el potencial narrativo del *comic book* de mediados de los años cuarenta de la mano de un creador pionero que transformó el lenguaje gráfico-narrativo del medio con la serie *The Spirit*, una historieta semanal que incorporaba la narrativa *hard-boiled* —y, en contadas ocasiones, el género fantástico (ciencia-ficción, la tradición gótica)— en su constelación temática. Se han analizado, asimismo, las referencias intermediales que generan la ilusión estética de prácticas específicas de otro medio en el medio de origen (narrativa gráfica); es decir, se ha examinado el modo en que un medio autónomo como el cómic tematiza (incorpora material literario), re-media (se apropia y transforma) e invoca elementos o estructuras de otro medio con los recursos expresivos que le son específicos. La correcta descodificación de las referencias intermediales forma parte del proceso interpretativo y de la comprensión de una obra concreta. Como señala Werner Wolf (2011), el concepto semiótico de intermedialidad refuerza su valor heurístico en su dimensión intracompositiva aplicada a los estudios literarios.

Eisner declaró en numerosas ocasiones que la serie de *The Spirit* marcó un momento decisivo en su carrera y en la industria del noveno arte. De ella se ha dicho que fue el *Ciudadano Kane* del cómic, aunque sus hallazgos expresivos, como pone de relieve Santiago García, fueran prácticamente «autónomos, o en sintonía con el ambiente de experimentación [y] con la narración expresionista de su época, y no meramente deudores del cine» (2010:187). Pese a que sus narraciones gráficas no ocultan sus influencias cinematográficas (Orson Welles, Fritz Lang y la estética del *film noir*), Eisner negó con insistencia que el cine fuera su principal fuente de inspiración: «mi mayor influencia (…) son los relatos breves —los cuentos de O. Henry, los de Ambrose Bierce… Siempre fui un ávido lector de relatos breves y, cuando me metí en este negocio, me fueron de gran utilidad. (…) *The Spirit*, para mí (tal y como yo concibo el *comic book*), no es más que una serie de relatos breves» (Benson 2005:116, traducción propia). Eisner siempre estuvo convencido de que manejaba un medio con potencial literario real.

REFERENCIAS

BARRERO Manuel, MARTÍNEZ-PINNA Eduardo y BOSQUE Juan Manuel

2008 «The Spirit–Saga», *Tebeosfera* [on line], (citado 26 de septiembre de 2013), disponible en: <http://www.tebeosfera.com/obras/creaciones/the_spirit_-saga-.html>

BARRERO Manuel

2012 «De la viñeta a la novela gráfica. Un modelo para la comprensión de la historieta», en PEPPINO BARALE Ana María (ed.), *Narrativa Gráfica. Los entresijos de la historieta*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 29-60.

BARTUAL MORENO Roberto

2007 «La novela policiaca: ficción detectivesca y "*hard-boiled*". El modelo norteamericano como transgresor de la norma inglesa», *Despalabro. Ensayos de humanidades*, 1: 97-107.

2010 *Poética de la narración pictográfica: de la tira narrativa al cómic*, [tesis doctoral] Universidad Autónoma de Madrid: Facultad de Filosofía y Letras, (inédita).

BENSON John

2005 "Will Eisner: Having Something to Say", *The Comics Journal*, 267: 113-122.

BOLTER Jay David y GRUSIN Richard

1999 *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

BREU Christopher

2005 *Hard-boiled Masculinities*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

BREWSTER Ben y JACOBS Lea

1997 *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. Oxford: Oxford University Press.

BROWNSTEIN Charles

2005 *Eisner / Miller*. Milwaukie, OR: Dark Horse Comics.

CAWELTI John G.

1976 *Adventure, Mystery, Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture.* Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Press.

CURRIE Mark

2007 *About Time: Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

ECO Umberto

(1984) *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press.

DI PAOLO Oswaldo

2011 *Cadáveres en el armario: el policial palimpséstico en la literatura argentina contemporánea*, Buenos Aires:Teseo.

GAUDREAULT André

1988 *Du Littéraire au Filmique: Système du Récit*, París: Meridiens.

GAUDREAULT André y JOST François

1990 *Le récit cinématographique*, París: Nathan; (trad. esp.: *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona: Paidós, 1995).

GARCÍA Santiago

2010 *La novela gráfica*, Bilbao: Astiberri.

GASCA Luis y GUBERN Román
2011 *El discurso del cómic*, Madrid: Cátedra.
GENETTE Gérard
1972 *Figures III*, París: Seuil; (trad. esp.: *Figuras III*, Barcelona: Lumen, 1989).
GONZÁLEZ LÓPEZ Juan Antonio
2004 *La narrativa popular de Dashiell Hammett: "pulps", cine y cómics*, Valencia: Universidad de Valencia.
GROENSTEEN Thierry
1999 *Systéme de la bande dessinée*, Paris: Presses Universitaires de France; (trad. ing.: *The System of Comics*, Jackson: University Press of Mississippi, 2007).
2010 "The Monstrator, the Recitant and the Shadow of the Narrator", *European Comic Art*, 3, 1: 1-21.
GUBERN Román
2013 *De los cómics a la cinematografía*, Madrid: Biblioteca Nueva.
HARVEY Robert C.
1996 *The Art of the Comic Book. An Aesthetic History*, Jackson: University Press of Mississippi.
HATFIELD Charles
2005 *Alternative Comics. An Emerging Literature*, Jackson: University Press of Mississippi.
HOPPENSTAND Gary
1987 *In Search of the Paper Tiger: A Sociological Perspective of Myth*, *Formula and the Mystery Genre in the Entertainment Print Mass Medium*, Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press.
HORSLEY Lee
2005 *Twentieth-century Crime Fiction*, Nueva York: Oxford University Press.
JOST François
2004 "The Look: From Film to Novel. An Essay in Comparative Narratology", in STAM Robert & RAENGO Alessandra (eds.), *A Companion to Literature and Film*, Malden, MA: Blackwell, pp. 71-80.
KRESS Gunther y van LEEUWEN Theo
2006 *Reading Images. The Grammar of Visual Design*, Londres: Routledge, 2nd edit.
LEITCH Thomas
2002 *Crime Movies*, Nueva York: Cambridge University Press.
LÓPEZ-VARELA AZCÁRATE Asunción
2011a «Génesis semiótica de la intermedialidad: Fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación», *Cuadernos de Información y Comunicación*, 16: 95-114.
2011b "Intertextuality and Intermediality as Cross-cultural Communication Tools: A Critical Inquiry". *Cultura. International Journal of Philosophy of Culture and Axiology*, 8, 2: 7-22.
MACSHANE Frank (ed.)
1981 *Selected Letters of Raymond Chandler*, Nueva York: Columbia University Press.
MITCHELL William J.T.
2002 "Showing seeing: a critique of visual culture", *Journal of Visual Culture*, 1, 2:165-181 (doi:10.1177/147041290200100202)

MURO MUNILLA Miguel Ángel
2004 *Análisis e interpretación del cómic*, Logroño: Universidad de La Rioja.
PALMER Óscar
2013 «La escena del crimen. Nuevas aproximaciones al género negro norteamericano», en GARCIA Santiago (ed.), *Supercómic. Mutaciones de la novela gráfica contemporánea*, Madrid: Errata Naturae, pp. 201-227.
PEÑALBA Mercedes
2014 «La temporalidad en el cómic». *Signa*, 23: 687-713. Tambien en línea (citado 24 de octubre de 2013), disponible en: <http://e-spacio.uned.es/fez/view.php?pid=bibliuned:signa-2014-23-7280>;<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4526822>).
RAJEWSKI Irina
2005 "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", *Intermedialités*, 6: 43-64.
REYNOLDS Richard
1992 *Super Heroes: A Modern Mythology*, Jackson: University Press of Mississippi.
SHILOH Ilana
2010 *The Double, the Labyrinth and the Locked Room: Metaphors of Paradox in Crime Fiction and Film*, Nueva York: Peter Lang.
SMITH Erin
2000 *Hard-boiled: Working Class Readers and Pulp Magazines*, Filadelfia: Temple University Press.
SYMONS Julian
1985 *Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel. A History*, Nueva York: Viking.
TODOROV Tzvetan
1966 «Typologie du roman policier», *Poétique de la prose*, París: Seuil, 1971:55-65; (trad. ing.: "The Typology of Detective Fiction" in LODGE David & WOOD Nigel Wood (eds.), *Modern Criticism and Theory: A Reader*, London-New York: Longman, 2000: 137-144).
TRABADO José Manuel
2011 «Novela gráfica y novela negra: entre el género narrativo y el formato del cómic», *InterseXiones*, 2: 245-275.
2012 *Antes de la novela gráfica. Clásicos del cómic en la prensa norteamericana*, Madrid: Cátedra.
VANDERMEERSCHE Geert y SOETAERT Ronald
2011 "Intermediality as Cultural Literacy and Teaching the Graphic Novel", *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* [on line], 13, 3, 10 pp. (cited September 12, 2013) Available in: < http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1806&context=clcweb> DOI: http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1806
VARILLAS Rubén
2009 *La arquitectura de las viñetas. Texto y discurso en el cómic*, Sevilla: Viaje a Bizancio Ediciones.
WOLF Werner

2005 "Intermediality", en HERMAN David, JAHN Manfred & RYAN Marie-Laure (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Londres: Routledge, 252-56.

2008 "The Relevance of Mediality and Intermediality to Academic Studies of English Literature", *SPELL: Swiss Papers in English Language and Literature*, 21: 15-43.

2011 "(Inter)mediality and the Study of Literature", *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* [on line], 13, 3, 10 pp. (cited October 3, 2013) Available in: <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1789&context=clcweb> , DOI: http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1789

WRIGHT Bradford

2003 *Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

FUENTES

CHANDLER Raymond

1944 "The Simple Art of Murder, *The Atlantic Monthly*, December; (trad. esp.:, *El simple arte de matar* [introducción y notas de GONZÁLEZ DE LA ALEJA Manuel], León: Universidad de León, 1996).

EISNER Will

1946 "The Killer", *The Star Ledger*, 8 de diciembre, Newark, NJ; (trad. esp.: «El asesino», (tr. de SÁNCHEZ ABULÍ Enrique), en *Los archivos de Spirit*. Barcelona: Norma, 2007, vol. 13, pp. 165-171.

1985 *Comics and Sequential Art*, Tamarac, Fl.: Poorhouse Press; Nueva York: Norton, [Rev. ed. 2008].

Documenta

DOCUMENTA

[Traducción]

Telepatía y percepción / *Telepathy and Perception* (I)

CHALES S. PEIRCE
(1903, *CP* 7. 597-688)

Traducción: ANA MARÍA MORILLA
IIRS
✉

Telepathy and Perception, publicado en *CP* 7. 597-688 (Libro III: Filosofía de la mente, capítulo 5) ha sido datado por los editores en 1903, a partir de referencias —que aparecen en el manuscrito— a la correspondencia entre Peirce y James sobre telepatía (*James collection*, *Houghton Library*) y por comentarios (que parecen ser manuscritos de James) en el margen de la primera parte.

Según los mismos editores, éste era un primer bosquejo del cual Peirce se propuso extraer un artículo de revista. Peirce dividió el manuscrito en seis secciones (sin títulos); las secciones del actual capítulo son las mismas, pero los títulos han sido asignados por los editores. Ellos son: 1. Telepatía; 2. La actitud científica; 3. Percepción; 4. Un programa; 5. El percipuum y 6. Conclusión.

En esta primera entrega, presentamos la traducción al español de los primeros tres apartados —1. Telepatía; 2. La actitud científica y 3. Percepción—; los restantes tres que completan el manuscrito, se publicarán en el próximo número de *AdVersuS*.

TELEPATÍA Y PERCEPCIÓN[1]

§1. Telepatía

597. Una pequeña disputa entre un físico de prestigio y un reconocido psicólogo ha centrado últimamente una vez más la mirada pública sobre este tema.[2] Los comentarios del Prof. Trowbridge expresan, más o menos exitosamente, la típica actitud del físico hacia la hipótesis de la telepatía y hacia la investigación psíquica. Consideraré esa típica actitud más que los puntos especiales que este excelente físico ha señalado. Fui entrenado desde mi niñez en física, me he relacionado principalmente con físicos, y comparto plenamente sus prejuicios, ya sean legítimos o ilegítimos. Tras la formación de la *Society for Psychical Research*, desaprobé la actitud de aquellos físicos que daban crédito a esto, en razón de que al hacerlo estarían alentando a los jóvenes a dedicar los mejores años de sus vidas a una investigación de poco futuro en la que estarían en gran peligro de comprometerse, ya que pareciera que, o bien se tiene que alcanzar algún resultado positivo para defender después de dedicarle tanto tiempo o de lo contrario verse frente al desalentador reconocimiento del fracaso. Cuando apareció el gran libro *Phantasms of the living* escribí una larga y minuciosa crítica del mismo,[3] argumentando que sólo mostraba que ninguna

[1] (Ed.) "Telepathy" incluyendo algunas páginas alternativas, Widener IC1-a,b, con eliminaciones, y con una cita agregada en 597n3. Este manuscrito está fechado en 1903 sobre la base de las fechas que figuran en la siguiente nota al pie, referencias a un manuscrito sobre la telepatía en la correspondencia entre Peirce-James (*James collection*, *Houghton Library*), lo que parecen ser los comentarios escritos a mano de James en el margen de la primera parte del manuscrito, y una fecha tachada en la última sección del manuscrito. Este fue un primer borrador del que Peirce pretende extraer un *artículo.*
Peirce divide el manuscrito en seis secciones (sin títulos), las secciones de este capítulo son las mismas que las de Peirce , pero los títulos han sido suministrados por el editor.
Cf. 6.548-587 y [Bibliografía] G-1887-3 para otros escritos de Peirce sobre el tema de la investigación psíquica.

[2] (Ed.) John Trowbridge, "Telepathy"; *The Nation* 76 (16 April 1903)308-309, y William James, "Telepathy Once More", *Ibíd*, (23 April 1903) 330.

[3] (Ed.) [Bibliografía] G -1887 -3, "Criticism on the Phantasms of the Living". En un fragmento de Houghton Library, Peirce dice: «Los fenómenos por los cuales los investigadores psíquicos invocan la telepatía pueden ser explicados por la acción mental inconsciente, después de un severo escrutinio de los testimonios, y con la ayuda de la doctrina de las probabilidades». *Cf.*[Bibliografía] G-1887-3, p. 194. El fragmento concluye: «Hace ocho años con la aparición de la laboriosa obra, *The Phantasms of the Living*, examiné la pregunta con cuidado, la declaré muy dudosa, pero provisionalmente rechacé toda la teoría. Revisando el estado de la cuestión, este año, yo no encuentro ningún cambio decisivo en cualquier dirección». Esta referencia interna data el fragmento como c.1895.

conclusión científica podía ser alcanzada por medio del examen de las historias de fenómenos esporádicos y sin analizar. Así que tengo escasa necesidad de consultar a los demás para hacer plena justicia a la desaprobación del físico típico, de la hipótesis y los métodos de los telépatas. Por otro lado, desde que Wundt inauguró la moderna ciencia de la psicología por 1862 (fecha de la publicación de su *Beiträge zur Theorie der Sinneswahrnehmung* he seguido ese estudio tanto experimental como especulativamente, y estoy así en mejores condiciones que algunos físicos para apreciar las opiniones de los psicólogos.

598. Permítanme el esfuerzo de explicar la actitud del físico. Muchas personas imaginan que hay una cierta clase de hechos que al físico le es repugnante reconocer. Esto no es así. Si existiera tal clase de hechos, los fenómenos relacionados con el *radio* caerían dentro de ella. Aún así, no ha habido ninguna predisposición a ignorar estos fenómenos. Pero el físico reconoce que un fenómeno no le es de ninguna utilidad a menos que ambos, el fenómeno y sus condiciones, se puedan someter a un análisis exacto. Por otra parte, las únicas teorías que pueden tener algún valor para él son aquellas de las que puedan deducirse predicciones exactas capaces de verificación exacta. Siempre que un hecho aparezca aislado y extraño, es casi imposible asegurarse de que sea un hecho, y casi imposible considerarlo de utilidad para la ciencia. Los físicos se inclinan, sin duda, a desacreditar aquellos hechos que para ellos, como físicos, no tienen ninguna utilidad. Pero eso es una mera cuestión de creencia personal. No puede afectar su conducta como físicos. Así, en lo que respecta a aerolitos, siempre y cuando no fuesen más que historias dispersas de piedras caídas del cielo a largos intervalos, aunque algunas fueran muy firmemente atestiguadas, como cuando una lluvia de ellas cayó sobre una plaza pública de Siena, hay que reconocer que los físicos del más alto genio estaban demasiado predispuestos a subestimar el asunto. Pero no lo hicieron en su carácter de físicos, ya que no parece haber ninguna posibilidad por la cual un físico pudiera investigar el tema. No era más que una «creencia». Sin embargo un físico, Chladni, llegó a pensar en la posibilidad de elaborar un catálogo de todas estas historias, no con la ayuda de «evidencia de postales», ya que las postales no estaban todavía en uso, sino de los testimonios que, tomados por separado, estaban en su mayoría lejos de ofrecer seguridad científica satisfactoria. El resultado fue que pareciera que las piedras caen del cielo todos los días (ahora sabemos que miles caen todos los días). Por lo tanto, el tema quedó abierto a la investigación científica, y las «creencias» personales adversas de los físicos, dieron paso al reconocimiento general de que el hecho había sido establecido.

599. Supongamos que no sabemos absolutamente nada de electricidad a excepción de las historias de bólidos. Entonces no haría ninguna diferencia para los físicos, como investigadores físicos, si estas historias fueran ciertas o no, ya que no habría manera de que pudiera llevarse a cabo mayor investigación física de su naturaleza. Profesionalmente no sería una preocupación; pero personalmente su «creencia» sería principalmente que son fantasías.

600. La teoría de la telepatía consiste en que en algunos casos una mente actúa sobre otra, ya sea directamente o no, pero de cualquier manera, por medios fundamentalmente diferentes de los que la experiencia de todos los días hace familiar. Como teoría científica, ésta prácticamente se condena a sí misma. Porque decir que un fenómeno es fundamentalmente diferente de cualquier cosa en la experiencia ordinaria es casi decir que es de una naturaleza tal que hace imposible la deducción de ~~las~~ predicciones exactas verificables por la percepción ordinaria. Probablemente el único apoyo para esta teoría consiste en ciertas experiencias formidables que se dicen haberle sucedido a una diminuta porción de la humanidad. Si tales fueran los únicos hechos en el caso, son hechos con los que la ciencia puede no tener nada que hacer, ya que la ciencia tiene como empresa descubrir la Ley, es decir, lo que sucede siempre.

601. Supongamos que fuera cierto que esas historias maravillosas demostraran la doctrina de la telepatía, entonces ¿Qué es lo que se habría demostrado? Que muy pocas veces la mente actúa sobre la mente de una manera totalmente diferente a lo normal. Esto no sería un aporte a la ciencia. En el caso supuesto, se habría comprobado que a veces una maravilla, un misterio impenetrable, ocurre. Sin embargo, la preocupación de la ciencia, es con hechos inteligibles. La ciencia no niega que existan los milagros y misterios más de lo que los afirma. Pero es un postulado, —una esperanza— de la ciencia y de todo profundo razonamiento de que cualquier hecho dado al que se pueda dirigir nuestra atención deberá llegar a ser inteligible.[4] Se considera justamente criminal de un comandante en jefe «perder la esperanza de la república»; y sería tan monstruoso de un investigador perder la esperanza de la comprensibilidad de su problema. A los psiquistas les gusta hacernos recordar que los hechos más familiares están llenos de misterio. Lo están, en un sentido metafísico; y esa es la razón por la que el físico rehúye a la reflexión metafísica y busca comprender los fenómenos sólo en el sentido de establecer sus exactas relaciones entre sí. Por lo tanto, lo que está absolutamente seccionado y separado del cuerpo de la

[4] (Ed.) *Cf.* 5.354ff., 2.654ff.

experiencia ordinaria común, está absolutamente fuera de la comprensión científica.

602. Compartiendo estos sentimientos comunes a todos los físicos, cuando *Phantasms of the Living* apareció —esa vasta y bien depurada colección de historias por la cual los señores Gurney, Myers y Podmore trataban de probar la teoría de la telepatía— sentí que iba a creer mucho antes en el espiritismo. Pues de acuerdo con esta última teoría, todos pasamos a otra vida; tampoco sería esta experiencia, común a todos nosotros, mucho más maravillosa que el desarrollo que todos experimentamos cuando el niño se convierte en una persona adulta. Si la telepatía es un hecho, ¿por qué debería tener la extraña característica de ser excesivamente infrecuente, tan contraria a la ubicuidad de todos los demás organismos de la naturaleza? Uno no puede considerarla de otro modo más que muy poco frecuente, y lejos de haber llegado a ser, desde hace mucho tiempo muy conocida y fuera de toda duda. Tampoco los psiquistas han logrado encontrar el más mínimo rastro de ella en la gente común. Si por el contrario, suponemos que hay comunicaciones desde el otro mundo, no hay nada sorprendente en que sean infrecuentes. Porque con qué disgusto e indiferencia debe recordar el difunto espíritu la pequeñez y la ceguera de los fines, la vileza, la mezquindad y la inmundicia de los métodos de los habitantes de este [mundo], que como él bien ve, están desde el fondo de sus corazones felices de deshacerse de él, y que deben además trabajar para su propia salvación sin interferencias, —los pequeños diablillos desagradables—.[5] Seguramente, la brecha que el espiritismo tiene que suponer entre los dos mundos tiene una pendiente suave en comparación con el abismo que la telepatía abre en medio de la experiencia entre la intercomunión de lo ordinario y lo extraordinario entre las mentes.

603. Al pedirle, los señores Gurney, Myers y Podmore a la razón humana que admitiera que una clase de fenómenos había sido separada de la experiencia ordinaria mucho más de lo que se hubiera pensado de cualquier otra clase de fenómenos, me pareció que era pedirle a la razón que admitiera que su esperanza de entender las cosas, su único objetivo, era inútil; y en consecuencia estuve persuadido a escribir una crítica muy elaborada de su libro para demostrar que las alucinaciones eran muy comunes, mientras que las

[5] Sería diferente si la teoría de Hobbes, La Rochefoucauld, y otros pensadores de la infancia de la filosofía moderna, fuera verdad, y el hombre no pudiera actuar de otro modo más que de forma egoísta. Pero esta teoría que se basa en una falacia lógica no es apoyada por ningún hecho y refutada por muchos.

alucinaciones coincidentes con la verdad más allá del conocimiento de sentido eran muy raras, y que estas coincidencias muy bien podrían suponerse fortuitas después de eliminar los casos sospechosos. Al mismo tiempo, intenté determinar por análisis lógico cuáles eran las condiciones a las que un censo de alucinaciones debía ceñirse con el fin de brindar soporte importante a la afirmación de los telépatas en cuanto a que las alucinaciones verídicas[6] eran demasiado numerosas para ser contabilizadas como coincidencias casuales. De inmediato se hizo un nuevo censo. Me gustaría poder hacerles el cumplido de afirmar que al hacerlo estaban influidos por mis razones o por cualquier otra considerada mejor. Pero me veo obligado a decir que hasta el momento no lograron cumplir con las condiciones que yo había demostrado como necesarias, —en la dirección de favorecer su doctrina de la telepatía—, y que ahora la pregunta se presenta como antes, una cuestión que cada hombre responderá de acuerdo con sus predilecciones, si éstas deben su origen a su experiencia general de los caminos de la naturaleza o de algún episodio de su vida privada.

§ 2. La actitud científica

604. Lo siento. La cuestión en discusión entre el físico y el psicólogo en la reciente disputa era hasta qué punto los investigadores psíquicos tienen el carácter de los hombres de ciencia. Ahora bien, por más análisis *raciocinativo* que puede ayudar a una decisión sobre este punto, la respuesta debe finalmente centrarse, como cualquier otro juicio sobre el carácter de los hombres, en el testimonio de las impresiones instintivas, y uno de mis propósitos en este artículo es brindar el testimonio de mis propias impresiones sobre el asunto. Encontrándome entonces en una situación que exige la verdad, la verdad diré, sin exageración o extenuación, con la mayor precisión que pueda, a pesar de todo lo que me cueste.

[6] La palabra «verídica» fue utilizada por primera vez como término técnico por el Sr. Myers, en el sentido de coincidencia con la verdad, ya sea por casualidad o causa. Es contrario a la ética de la terminología cambiar el significado de un término técnico sin necesidad. Su autor no tiene más derecho a hacerlo que los demás. Sin embargo, en el Diccionario de Baldwin, donde la precisión de la definición debería haber sido la primera consideración, la Sra. Sidgwick limita el término a lo que está determinado por una causa general para ser verdad, sin ningún indicio de que alguna vez se hubiera utilizado en cualquier otro sentido. La holgura de expresión y soltura de pensamiento son marido y mujer. Voy a hablar de lo «simplemente verídico» y lo «determinadamente verídico», en los sentidos más amplios y más estrechos.

605. Hay dos aptitudes que todo verdadero hombre de ciencia posee, y que, si un hombre las posee, seguro se convertirá en un hombre de ciencia con el transcurso del tiempo, si es que con toda justeza no debe llamarse uno ya. En primer lugar, la pasión dominante de toda su alma debe ser averiguar la verdad en alguna especialidad, independientemente del color de esa verdad. En segundo lugar, tiene que tener un don natural para el razonamiento, para el pensamiento severamente crítico. Tal vez un hombre que haya bebido de la fuente de la eterna juventud no necesite, al principio de su carrera, poseer alguno de estos dos requisitos: se convertiría infaliblemente en un hombre de ciencia finalmente, porque la acción incesante de experiencia en última instancia, produciría esas dos cualidades en él. Vemos que, en cierta medida, ese efecto ha sido producido ampliamente sobre el hombre civilizado en general en el trascurso de la historia.

606. Digo en cierta medida, porque el amor a la verdad está aún lejos de ser poderoso, y el don para el razonamiento sigue siendo un talento tan raro como el don para la música. La mayoría de los hombres son incapaces de un control firme sobre sus mentes. Sus pensamientos son principalmente tales como el instinto, el hábito, la sugerencia de asociación. Su crítica a sus pensamientos se limita a la reconsideración y al preguntarse si sus ideas parecen razonables. Yo no llamo a esto razonamiento, lo llamo reflexión instintiva. En efecto es la mejor manera de pensar; por medio de las equivocaciones instintivas más que por la razón. Los razonadores están en peligro de caer en la sofística y la pedantería. Nuestras formas instintivas de pensamiento se han adaptado a la vida práctica común, al igual que el resto de nuestra fisiología se ha adaptado a nuestro medio ambiente. La sabiduría radica en discriminar muy bien las ocasiones para el razonamiento y las ocasiones para optar por el instinto. Algunos de mis amigos más valorados han sido casi incapaces de razonar, y sin embargo, han sido hombres penetrantes y sagaces, de juicio singularmente profundo. En general es mucho más importante sentirse bien que razonar profundamente. Pero en la ciencia el instinto solo puede jugar un rol secundario. La razón de esto es que nuestros instintos están adaptados a la continuación de la raza y por lo tanto a la vida individual. Pero la ciencia tiene un futuro indefinido ante sí, y lo que pretende es obtener el mayor avance posible en conocimiento en cinco o diez siglos. Como el instinto no está adaptado para este propósito, los métodos de la ciencia deben ser artificiales. Como apunta el profesor Trowbridge, la ciencia pura no tiene nada que ver con la creencia. Lo que creo es en lo que yo estoy dispuesto a continuar hoy. Imagínense un general sitiando una ciudad. Se sienta en su tienda por la noche preparando los detalles de su

plan de acción para el día siguiente. Descubre que lo que sus órdenes deben ser y tal vez el destino de todo su ejército dependerá de una determinada cuestión de la topografía sobre la cual tiene la necesidad de informarse. Él envía por su mejor oficial, un hombre altamente científico, y le pregunta cómo va a indagar sobre el hecho en cuestión. El oficial responde: «Sólo hay una manera posible de determinar eso. Así y así debe hacerse». «¿Cuánto tiempo llevará eso ?» «Dos o tres meses». El general desestima al hombre de ciencia, como Napoleón descartó a Laplace, y envía por otro oficial, ni la mitad de científico, pero bueno adivinando. Lo que este funcionario diga, es lo que el general hará. Lo adoptará como su creencia.

607. Más allá de las dos aptitudes generales mencionadas, cada hombre científico necesita un entrenamiento especial en su rama particular de investigación, y por otra parte esta rama probablemente requerirá de algunas ventajas mentales, fisiológicas e instrumentales específicas para la adquisición de una línea de hechos en particular. No incluí «capacidad de observación», entre las aptitudes generales, porque esta frase abarca una variedad de capacidades que no tienen nada en común, de las cuales un naturalista querría una, un astrónomo otra, un lingüista una tercera, un psicólogo una cuarta , y así sucesivamente. Además, ha habido un poco de exageración acerca de los poderes de observación de los hombres de ciencia, y en esa cualidad a la que la frase parece adaptarse mejor, el poder de destacar las sensaciones propias y precisas sin ser afectadas por cualquier interpretación, los hombres de ciencia de la mayoría de las ramas son decididamente inferiores a los artistas. No debería, por lo tanto, atribuirle mayor importancia a los grandes poderes generales de la observación como distintivos de los hombres de ciencia. Pero debo decir que generalmente los mejores investigadores psíquicos califican en este sentido más alto, comparados con los hombres de ciencia.

608. Al considerar hasta que punto ellos poseen las características esenciales de los científicos, primero observé que aficionados, ociosos, y personas no extraordinariamente sabias *acuden en rebaño* naturalmente a la Society for Psychical Research y constituyen una proporción aún mayor de lo que lo hacen otras grandes asociaciones científicas. Pero éstas no son las personas en consideración. Sólo los hombres que han dedicado toda la energía de sus vidas al trabajo, algunos de los cuales han sucumbido a la presión del mismo, son los que voy de tratar de clasificar.

609. En cuanto a su devoción por la verdad, debo recordar que, como los he conocido, ellos han sido hombres serios y previsores que no se embarcarían en

ninguna empresa sin calcular cuidadosamente sus contingencias. Por lo tanto, en el momento en que cualquiera de esos hombres dedicó deliberadamente su vida y todo su ser a esta investigación, como lo han hecho muchos, ciertamente tenía, claramente en su mente las siguientes consideraciones:

- que sería un trabajo duro e incesante, sobre todo monótono, que le obligaría a estar ocupado mayormente con bribones y tontos;

- que le costaría una gran cantidad de dinero, teniendo en cuenta el dinero que le impediría ganar;

- que nunca le traería mucha honra, pero pondría cierto sello de oprobio sobre él;

- que incluso entre aquellos que profesaran el amor a la verdad, y quienes deberían abrazarlo como a un hermano, se encontraría en las ciencias más ricamente dotadas, con personas que lo tratarían con el espíritu más estrecho y más despreciable *del viento del este*;

- que después de haber dedicado toda su vida a la investigación, no sería improbable que pudiera llegar a descubrir que no habría descubierto nada.

610. Estas consideraciones van a demostrar que, independientemente de lo que esos hombres han estado intentando lograr, lo han intentado devotamente. ¿Estaban deseosos de creer en la doctrina particular de la telepatía, o estaban empeñados en la búsqueda de la verdad, cualquiera que fuese?

611. No veo que haya nada particularmente cómodo sobre la creencia en la telepatía. Para estar segura, ella corta o debilita en gran medida, la fuerza de tal evidencia que pareciera ser del espiritismo; y sin duda para muchas personas reflexivas la perspectiva de una nueva vida es bastante desagradable. ¿Quién va a creer que el motivo principal de los telépatas ha sido escapar de pensamientos de otro mundo? Tales pensamientos no son lo suficientemente molestos para eso.

612. Tuve una controversia bastante prolongada con Edmund Gurney que sólo fue interrumpida por su muerte; y esto me llevó al sutil contacto con el espíritu del hombre. Yo estaba muy impresionado por la pureza de su devoción a la verdad. Esta impresión ha sido completamente convincente en los casos de otras personas que he conocido personalmente, pero a quienes no nombro porque aún viven.

613. El poder de razonamiento de los líderes está ciertamente muy por encima del hombre promedio. No me parece que haya sido del todo suficiente para sus

problemas. La hipótesis de la telepatía no aparenta tener mucho mérito, como una muestra de método científico. Yo creo que si los investigadores hubieran sido mejores razonadores no habrían pasado tanto tiempo tamizando historias de acontecimientos extraordinarios; tendrían que haber volcado sus energías en el esfuerzo de conectar los dudosos fenómenos extraordinarios con la experiencia ordinaria. En este sentido, lo poco que ellos han hecho me parece endeble y muestra defectos de análisis.

614. En cuanto a la formación científica y las aptitudes especiales, creo yo que los psiquistas han estado ampliamente provistos de todo lo que su método daba lugar. Su presentación de varios fraudes ha sido ordenada y profesional, y han hecho uso de los números tanto como los números han sido aplicables. El Prof. Trowbridge se queja de que no hacen mediciones, y coincide con mi reclamo de que no se han esforzado lo suficiente por poner sus maravillas en relación a la experiencia ordinaria. Para hacer eso, el fenómeno habría tenido que ser analizado, y entonces, y no antes, las mediciones habrían sido aplicables. El Prof. Trowbridge no olvida que en las primeras etapas de la física, no había medidas. Galileo, Gilbert y otros hicieron un progreso considerable antes de llegar a una etapa en la que fueron capaces de hablar de cualquier medición. Pero ellos sí exhibían una gran habilidad en el análisis de los fenómenos, y coincido en que los psíquicos no han mostrado dicha habilidad al hacerlo. Sin embargo, debe recordarse, que ellos están sólo abriendo camino en un terreno virgen, impenetrable y confuso. Ellos están haciendo un trabajo honesto, sin retroceder ante la labor, y procediendo de forma inteligente, si no con gran genio. La granja de la física ha estado durante mucho tiempo bajo cultivo, los implementos más costosos y los métodos más refinados están aquí en uso. Han llegado estos nuevos colonos ocupando tierras difíciles de cultivar y con pobres recursos. Vamos, humillémoslos, echemos a rodar rumores acerca de sus maneras sospechosas, y hagámosles sentir la diferencia entre ellos y nosotros. ¿Quién sabe si son honestos?

§ 3. Percepción

615. Si sólo hubiera una manera de reconciliar el orden habitual de la naturaleza, familiar para nosotros, con la posibilidad de casos raros de cuasi-visión más allá del conocimiento de sentido, entonces concedería que los testimonios aducidos en *The Phantasms of the Living* serían suficientes como para considerar extremadamente posible que tal rara cuasi-visión realmente ocurriera. Porque, después de todo, la teoría de la coincidencia fortuita pone

una cierta tensión sobre nuestro instinto de recibir testimonio; y el instinto natural no es una cosa para descartar a la ligera.

616. ¿Es cierto que una visión ocasional pero muy infrecuente, decididamente verídica de las cosas que van más allá del conocimiento de los sentidos, es totalmente diferente de la experiencia de todos los días? Sobre esto tengo una sugerencia que hacer.

617. No es raro escuchar a un hombre o a una mujer decir: «Yo creo en lo que veo, y nada más». Pero comúnmente sería necesario muy poco interrogatorio cruzado para demostrar que esto es una exageración. No hay muchas personas, a pesar de que se jacten de ser materialistas, que realmente no consideren que no piensan que perciben directamente mediante algún sentido, periférico o visceral; —polonio, la ciudad sagrada del Tibet, George Washington, el período glacial, que los movimientos cumplirán mañana las tres leyes de Newton—. Pero yo mismo, en común con un pequeño pero selecto círculo, sucede que soy un pragmático, o «empirista radical»,[7] y como tal, no creo en nada que (como pienso) no percibo, y estoy muy lejos de creer en todo eso.

618. Sólo, surge la pregunta, ¿Qué percibimos? No sería de mucha utilidad responder académicamente con una definición arbitraria que podría ser considerada imprudente. Partamos mejor de ejemplos familiares, y habiendo observado lo que su relación es a la formación de las opiniones científicas, encontraremos sobre eso una definición, que abarcará todo lo que esta tan relacionado al conocimiento y no abarcará nada más.

619. Digamos que, mientras estoy aquí sentado escribiendo, veo del otro lado de mi mesa, una silla de color amarillo con un almohadón verde. Eso será lo que los psicólogos denominan un «percepto» (*res percepta*). También con frecuencia le llaman una «imagen». Con este término no tendré motivo de queja. Solamente uno debe estar en guardia contra la falsa impresión que podría insinuar. A saber, una «imagen» por lo general significa algo destinado a representar —pretendiendo virtualmente representar— otra cosa, real o ideal. Así entendida, la palabra «imagen», sería un nombre incorrecto para un percepto. La silla que veo no hace manifestaciones de ningún tipo, en esencia no personifica ninguna intención de ningún tipo, no representa nada. Irrumpe en mi mirada, pero no como sustituta de alguna otra cosa, no «como» cualquier cosa. Simplemente llama a la puerta de mi alma y se queda en el umbral.

[7] (Ed.) Ver [*CP*] V, Pragmatismo y Pragmaticismo.

620. Es muy insistente, a pesar de su silencio. Sería inútil que yo trate de desestimarla, y digo, «Oh, vamos, yo no creo en la silla». Me veo obligado a confesar que aparece. No sólo aparece, sino que me molesta, más o menos. No puedo pensar que la apariencia no está allí, ni tampoco descartarla como lo haría con una fantasía. Sólo puedo deshacerme de ella por la aplicación de fuerza física.

621. Es algo contundente. Sin embargo, no ofrece ninguna razón, defensa, o excusa de su presencia. No reclama ningún derecho a estar allí. Silenciosamente se impone sobre mí.

622. Tal es el percepto. Ahora, ¿cuál es su relación lógica con el conocimiento y la creencia? Esto puede resumirse en tres puntos, de la siguiente manera:

Primero, aporta algo positivo. (La silla tiene sus cuatro patas, el asiento y el respaldo, su color amarillo, su almohadón verde, etc. Ésta es una contribución al conocimiento para aprender).

Segundo, obliga al perceptor a reconocerlo.

Tercero, no ofrece razón alguna para tal reconocimiento, ni tampoco hace ninguna pretensión de razonabilidad. Este último punto distingue al percepto de un axioma. Yo soy un incrédulo total de los axiomas; pero en lo que se refiere a la propuesta, por ejemplo, que una línea recta es la distancia más corta entre dos puntos, aún cuando es obvio, parece ser razonable. Da la impresión de estar fundado en la razón o en la naturaleza de las cosas, o en algo, que se propone a sí mismo. El percepto, por el contrario, es absolutamente mudo. Actúa sobre nosotros, se autoimpone a nosotros, pero no se ocupa de la razón, ni apela a nada por lograr apoyo.

623. Digamos, entonces, que a los efectos de la lógica, cualquier cosa va a ser clasificada bajo las categorías de la percepción en las que un contenido cualitativo positivo es impuesto a nuestro reconocimiento sin ninguna razón o pretensión de razón. Habrá un género más amplio de cosas que participan de la naturaleza de la percepción, si existiera alguna cuestión de cognición que ejerza una fuerza sobre nosotros tendiente a hacernos reconocerla sin ninguna razón adecuada.

Pero con el fin de quedarnos plenamente satisfechos con la justicia de clasificar en categoría y género todo lo que propongo para referirse a ellos, es conveniente examinar un poco más de cerca la naturaleza del percepto.

624. Un percepto visual me invade en su totalidad. Yo no soy consciente de ningún proceso mental por el cual la imagen ha sido construida. Los psicólogos, sin embargo, son capaces de dar cuenta del asunto. Desde 1709, han estado en posesión de pruebas suficientes (como acuerda la mayoría de ellos), que indican que, a pesar de su aparente primitivismo, cada percepto es producto de procesos mentales, o en todo caso aquellos procesos para todo lo que es intenciones o propósitos mentales, excepto que no somos directamente conscientes de ellos; y estos no son procesos de poca complejidad. Los psicólogos sostienen muy razonablemente que las primeras impresiones sensibles deben haber sido sentimientos (sensaciones) de cualidades sensibles —por ejemplo los colores, los sonidos, etc.—, desconectados unos de otros, y que no aparecen en contraste con un ser como objetos; y pareciera que esto debe haber sido cierto de las primeras impresiones sensibles en la historia del desarrollo mental, por muy lejos que el sentido del hombre individual de hoy haya llegado a poder comprender inmediatamente lo complejo. Pero esto es bastante inferencial. Somos, por supuesto, directamente conscientes de cualidades sensoriales positivas en la percepción (aunque en el propio percepto no estén de ninguna manera separadas de todo el objeto); pero en lo que se refiere a su ser, en un principio desconectadas y no objetivadas, eso es teoría psicológica.

625. Por lo tanto, dos tipos totalmente diferentes de elementos van a componer cualquier percepto. En primer lugar, están las cualidades de sentimiento o sensación, cada una de las cuales es algo positivo y sui generis, siendo así independientemente de cómo o qué otra cosa es. A causa de esta autosuficiencia, es conveniente llamar a éstos los elementos de «Primeridad».[8] En el percepto, estos elementos de Primeridad son percibidos para ser conectados de maneras definitivas. Un percepto visual de una silla tiene una forma definida. Si es de color amarillo con un almohadón verde, que es muy diferente a ser verde con un almohadón amarillo. Estos conectores son directamente percibidos, y la percepción de cada uno de ellos es una percepción inmediata de dos objetos opuestos —un doble reconocimiento—. Con respecto a cada una de estas conexiones, una parte del percepto aparece como lo hace, relativamente a una segunda parte. De ahí que sea conveniente llamarlos elementos de la «Segundidad». La intensidad con la que un percepto se destaca es un elemento de segundidad, porque el percepto es vívido de

[8] (Ed.) Las versiones psicológicas de las categorías de Peirce de Primeridad, Segundidad, Terceridad se discuten en 7.524 a 538, y las categorías en general, se tratan en [*CP*] I.

forma proporcional a la intensidad de su efecto sobre el perceptor. Estos elementos de segundidad traen consigo la singularidad peculiar del percepto. La singularidad consiste en una doble *definitud***.** Porque por un lado, el percepto no contiene vacíos en blanco que al representarlo, podamos llenar como nos guste. Lo que quiero decir se verá si consideramos cualquier conocimiento que podamos tener en el futuro. Oí a alguien decir que el puente de Brooklyn se caería algún día. La única manera de que dicha persona pudiera llegar a pensar que lo sabía, sería conociendo que cualquier puente que pudiera elegir, construido de cierto manera, se caería. No hay tal universalidad en el percepto. Es bastante individual. Por otro lado, la *definitud* del percepto es de un tipo perfectamente explícito. En todo el conocimiento del pasado, algo, por así decirlo, se mantiene en reserva. Hay un vacío indicado que no tenemos la libertad de llenar, pero que sí puede llenar más información. Sabemos que la Esfinge fue hecha por algún rey de Egipto. ¿Pero cuál? El percepto, sin embargo, se exhibe en su totalidad. Estos dos tipos de *definitud*, en primer lugar, que el percepto no ofrece un amplio margen de libertad a quien quiera representarlo, y en segundo lugar, que no se reserva libertad para sí para ser de una manera u otra, tomados en conjunto, constituyen esa ausencia absoluta de «rango» que se denomina la singularidad o unicidad del percepto, haciéndolo individual el primero y positivo el otro. El percepto es además, un todo e indivisible. Tiene partes, en el sentido de que en el pensamiento puede ser separado, pero no se representa a sí mismo en partes. En su modo de ser como precepto es un todo único e indivisible.

626. El percepto no es la única cosa que normalmente decimos que «percibimos»; y cuando yo proclamé aquello de creer sólo lo que percibía, por supuesto que no me refería a perceptos, ya que los perceptos no son objeto de creencia o incredulidad. Me refería a los juicios perceptuales. Dado un percepto, éste no se describe a sí mismo; porque la descripción implica análisis, mientras que el percepto es un todo e indivisible. Pero una vez que tengo una percepto, puedo contemplarlo, y decirme: «Eso parece ser una silla amarilla», y nuestro lenguaje usual es que lo «percibimos» como una silla amarilla, aunque esto no es un percepto, sino un juicio sobre un percepto presente.

627. El juicio perceptual está en la misma relación con el conocimiento y la creencia como lo está el percepto. Es cierto que yo podría, por un esfuerzo de voluntad, abstenerme de pensar en el color de la silla, de modo que el juicio «la silla parece amarilla» no me va a ser incondicionalmente forzado y por lo tanto podría dar la impresión de no estar participando completamente de la

naturaleza de la percepción. Sin embargo, uno puede escapar del propio percepto cerrando los ojos. Si uno ve, no puede evitar el percepto, y si uno mira, no puede evitar el juicio perceptual. Una vez percibido, éste obliga absolutamente a la aprobación. Su defecto en contundencia es por lo tanto, demasiado ligero y sin importancia lógica.

628. Aproximadamente en la misma medida, su contundencia no llega al nivel de absoluta irracionalidad del percepto. El juicio perceptual declara representar al percepto. Una defensa lógica debería por lo tanto ser fundada en el percepto como premisa de esa defensa lógica, o de lo contrario en el percepto como un hecho representado por tal premisa. Pero el percepto no puede ser una premisa, ya que no es una propuesta, y una afirmación sobre la naturaleza del percepto tendría que descansar en el juicio perceptual, en lugar de éste en aquel. Por lo tanto, el juicio perceptual no representa al percepto lógicamente. ¿De qué manera inteligible, entonces, representa al percepto? No puede ser una copia de él, porque no se parece al percepto en absoluto. Queda sólo una manera en la que puede representarlo, esto es, como un índice, o síntoma verdadero, tal como una veleta indica la dirección del viento o un termómetro la temperatura. No hay garantía para decir que el juicio perceptual realmente es tal índice del percepto, además de la *ipse dixit* del propio juicio perceptual. E incluso si es así, ¿qué es un índice, o verdadero síntoma? Es algo que, sin ninguna *necesitación* se ve obligado por mero hecho, a corresponderle a su objeto. Decir entonces, que el juicio perceptual es un síntoma infalible de la naturaleza del percepto sólo significa que de alguna manera inexplicable, nos encontramos impotentes para rechazar nuestra aceptación de la misma en presencia del percepto, y que no hay apelación a ella. Por lo tanto, la contundencia del juicio perceptual está muy lejos de la pura irrazonabilidad del percepto sólo en esa medida, que sí declara profesar para representar al percepto, mientras que la perfección del mutismo del percepto consiste en no profesar nada.

629. El juicio perceptual, entonces, no cumple con bastante precisión ni la condición de contundencia ni la de irracionalidad, como debería para estrictamente tener el derecho a ser considerado un producto de la percepción. Pero las diferencias son tan pequeñas y tan poco importantes lógicamente, que será conveniente abandonarlas. Quizás se me permita inventar el término percipuum[9] para incluir tanto a la percepción como al juicio perceptual.

[9] Formado a partir de *percipio* en la analogía de praecipuum de *praecipio*. Estoy seguro de que sería muy bueno si los filósofos fueran más audaces en la formación de nuevas palabras en vez de dar a las viejas tantos significados. ¿Qué pasaría si tuviéramos que utilizar las palabras que

630. Prometí demostrar que un juicio perceptual es totalmente diferente a un percepto. Si fuera verdad, como mi análisis pretende que sea, que un percepto contiene sólo dos tipos de elementos, los de primeridad y los de segundidad, entonces, el gran punto eclipsador de la diferencia es que el juicio perceptual proclama que representa algo, y por lo tanto lo hace, ya sea verdadera o falsamente. Esta es una diferencia muy importante, ya que la idea de la representación es esencialmente lo que puede denominarse un elemento de «Terceridad», es decir, consiste en la idea de determinar una cosa para referirse a otra. El elemento de segundidad en el percepto consiste en que una parte sea relativa a otra. Pero el precepto se presenta ya hecho (*ready made*), y no contiene ninguna idea de que se haya provocado un estado de cosas. Hay una demostración matemática muy rígida (que no puedo dar aquí) por la que la idea de Primeridad, o la de una *talidad* positiva, y la idea de Segundidad, o la de una cosa refiriéndose a otra, de ninguna manera puede ser combinada para producir la idea de una cosa A, que se refiere a una segunda, B, en el mismo acto en que se refiere a un tercero, C.[10] Este es el elemento de la Terceridad, o la mediación, que la concepción de la representación de algo a alguien obviamente implica. En un juicio perceptual la mente proclama contarle al ser futuro de la mente lo que es la naturaleza del percepto hoy.[11] El percepto, por el contrario, se levanta sobre sus propias piernas y no hace declaraciones de ningún tipo.

631. Hay varios otros puntos de contraste entre el juicio perceptual y la percepción que se calculan para exhibir su disparidad. El juicio, «Esta silla parece amarilla» separa el color de la silla, convirtiendo a uno en el predicado y al otro en el sujeto. La percepción, por otro lado, presenta la silla en su totalidad y no hace absolutamente ningún análisis.

632. Hemos visto que la «singularidad» del percepto es una combinación de dos modos de *definitud.* La primera consiste en esto, que su fiel y máximo intérprete no tiene libertad permitida; todo está prescrito. Pero el juicio perceptual «esta silla parece amarilla» tiene vagamente en cuenta un montón de cosas amarillas, de las cuales algunas se han visto, y un sin fin de otras pueden o podrían ser vistas; y lo que esto significa es: «Toma cualquier cosa amarilla que te guste, y

terminan en-*cept* para diferentes tipos de adquisición de la cognición? Habría buenas palabras latinas como: *accept*, *antecept*, *decept*, *except*, *incept*, *intercept*, *occept*, *precept*, *suscept*, además de otras bastante aceptables**.**

[10] (Ed.) *Cf*. 7.537.

[11] No hay ninguna objeción a decir que «La silla parece amarilla» significa «El presidente me parece amarillo», pero la referencia al ser del futuro es más pertinente.

encontrarás, que comparándola con esta silla, coincidirá muy bien en color». Así, se invita directamente al ejercicio de una libertad de elección por parte del intérprete (cualquier cosa amarilla respondiendo como cualquier otra), una libertad que el percepto severa y estúpidamente impide.

633. El otro modo de *definitud* del percepto consiste en ser perfectamente explícito. El juicio perceptual pronuncia sin cuidado la silla amarilla. Lo que el matiz particular, el valor y la pureza del color amarillo pueden ser, no lo considera. El percepto, por el contrario, es tan escrupulosamente específico que hace esta silla diferente de cualquier otra en el mundo, o más bien, lo haría si se entregara a comparaciones.

634. Se puede objetar que los términos del juicio se asemejan al percepto. Consideremos, en primer lugar, el predicado, «amarillo» en el juicio «esta silla parece amarilla». Este predicado no es la sensación implícita en el percepto, porque es general. Ni siquiera se refiere particularmente a este percepto, sino a una especie de fotografía compuesta de todos los amarillos que se han visto. Si se parece al elemento sensacional del percepto, esta semejanza consiste sólo en el hecho de que un nuevo juicio lo predicará del percepto, tal como lo hace este juicio. También despierta en la mente una imaginación que implica un elemento sensacional. Pero teniendo todos estos hechos juntos, nos encontramos con que no hay relación entre el predicado del juicio perceptual y el elemento sensacional del percepto, excepto las conexiones contundentes.

635. En cuanto al sujeto del juicio perceptual, como sujeto es un signo. Pero pertenece a una clase considerable de signos mentales de los que la introspección no puede dar casi cuenta. No debe esperarse que así lo hiciera, ya que las cualidades de estos signos como objetos no tienen relevancia a su carácter significativo, pues estos signos sólo desempeñan el papel de los pronombres demostrativos y relativos, como «eso», o como la A, B, C, de los cuales un abogado o un matemático hacen uso en la toma de declaraciones complicadas. De hecho, el juicio perceptual que he traducido como «esa silla es amarilla» estaría representado con mayor precisión así: «es amarilla», y un dedo índice señalando, tomando el lugar del sujeto. En general, es bastante claro que el juicio perceptual no es una copia, icono, o diagrama del percepto. Puede ser considerada como un grado más elevado de la operación de percepción.

636. Con el fin de no prolongar el debate, les dejo algunas posibles objeciones a lo que ha quedado sin respuesta. La más grave de ellas es que un juicio perceptual puede ser revisado; de modo que hay una cierta verificación sobre él. La evaluación de ese punto sería muy larga, y no me parece probable que le

parezca a alguien de una importancia fundamental. Hacerle plena justicia implicaría complicaciones que pocos tendrían la paciencia de seguir.[12]

[12] (Ed.) «Se puede objetar que un juicio perceptual no esté tan absolutamente más allá de todo control o comprobar lo que digo; ya que podría ser revisado. Puedo pensar negligentemente "esta silla parece escarlata", cuando si hubiera mirado con más atención, debería haber dicho "parece bermellón". Yo respondo que no hay duda de que los errores pueden surgir por descuido; y posiblemente, con el fin de tomar debida cuenta de ese fenómeno, sería necesaria alguna complicación de mi declaración. Pero no puede ser que, por este motivo, sea fundamentalmente erróneo. Un juicio perceptual sólo puede referirse a un único percepto que nunca puede re- existir; y si juzgo que parecía rojo cuando no parecía rojo, debe, al menos, reconocerse que parecía parecer (aparentaba ser) de color rojo. No creo que valga la pena seguir más con la objeción». Desde las páginas suplentes del manuscrito (ver 597n1).

Notas

NOTAS

[Comunicación corta]

Nuevas lecturas de la producción plástica alternativa a la Academia en Buenos Aires de principios del siglo XX

SUSANA CASTRILLÓN
Universidad de Buenos Aires
R. Argentina ✉
CARLA GARCÍA
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas
R. Argentina ✉
MARÍA EUGENIA DI FRANCO
Universidad de Buenos Aires
R. Argentina ✉
ALEJANDRA PALERMO
Universidad de Buenos Aires
R. Argentina ✉

Resumen: En este trabajo proponemos una lectura de la obra y la recepción de Ramón Silva, Valentín Thibón de Libian y Walter de Navazio como una primera instancia en la reconsideración de las posturas canónicas plasmadas en la crítica y en la historiográfica artística argentina, con el fin de reflexionar acerca de la situación de estos pintores en relación tanto con el medio nacional como con el internacional, frente a los cuales eran contemplados. Los planteos críticos y la amplitud de criterios plásticos utilizados por estos artistas —diferentes tanto entre sus propias producciones como de la de sus contemporáneos— los colocó en una posición incómoda para el abordaje de su obra, situación que continuó a través de la historiografía argentina que repitió en gran medida las primeras apreciaciones críticas relegándolos a un papel secundario para el arte nacional. No obstante este carácter secundario, sus obras tienen una asidua difusión en el mercado artístico lo que contribuye a enfatizar la circunstancia paradójica de su recepción. Los nuevos planteos considerados, alternativos a las prácticas académicas de la época, pueden contribuir a visualizar el espacio intermedio en el que se encuentran y que constituye una suerte de «nexo» entre los primeros acercamientos modernos de fines del siglo XIX y las prácticas netamente vanguardistas surgidas a mediados de la década de 1920.

Palabras clave: Arte argentino – Seguidores de Malharro — Historiografía argentina.

[Short communication]

New Readings of the Alternative Plastic Production to the Academy in Buenos Aires in the Early Twentieth Century

Summary: This paper proposes the reading of the work and reception of Ramón Silva, Valentín Thibón de Libian and Walter de Navazio as the first approach in the reconsideration of the canonical positions reflected in the critic and the artistic historiography in Argentina, to reflect on the situation of these painters in relation to both the national and international environment within which they were referred to. Their critical arguments and the extend of their plastic criteria – so different from both their respective productions and that of their contemporaries, placed them in an awkward position to approach their work , a situation that continued through the argentine historiography that largely repeated the first critical assessments relegating them to a secondary role in the national art arena. Despite this secondary character, their works have a regular diffusion in the art market something which helps to emphasize the paradoxical fact of reception. The new arguments considered alternative to academic practices of the time, can help to visualize the intermediate space in which they are located and that is a kind of "nexus" between the first modern approaches of the late nineteenth century and the purely avant-garde practices emerged in the mid 1920s

Key words: Argentine Art – Malharro's Followers – Argentine Historiography.

Introducción

Los artistas analizados en este trabajo, Ramón Silva [1890-1919], Valentín Thibón de Libian [1889-1931] y Walter de Navazio [1887-1921], fueron con frecuencia pensados por la historiografía argentina como «seguidores de Malharro». La lectura de sus prácticas en torno a la propuesta de Martín Malharro, en su carácter de *formador de percepción* (Foulcault 1969, Romero y Gimenez 2005), habría sido decisiva en la instancia de la lectura del grupo como «seguidores de…». Con este rótulo no sólo se hace referencia a su vínculo real con el taller y con las ideas de Malharro sino también con su quehacer artístico y específicamente con los movimientos internacionales asociados al pintor. De este modo, es común encontrarlos catalogados como representantes del impresionismo y del posimpresionismo en Argentina. Sin embargo esta caracterización, al cristalizarlos en estilos estancos, limita la apreciación de sus obras y los relega al papel de continuadores del maestro y subsidiarios de los artistas europeos. Asimismo, dada su situación temporal, ubicados a principios del siglo XX, frecuentemente fueron considerados «anacrónicos» con respecto a los movimientos de avanzada que se estaban gestando por ese entonces en Europa, situación que puede enmarcarse dentro de un problema historiográfico más amplio de la historia del arte argentino. En este sentido Laura Malosetti Costa (2001) ha analizado el tema en torno a los artistas de la llamada «Generación del Ochenta» los que eran considerados «atrasados» en relación con el impresionismo, por seguir abocados al naturalismo académico. Asimismo, este recorte historiográfico, en el que se resaltan las figuras de Silva, Thibón de Libian y de Navazio como los artistas más representativos, excluye su actuación dentro de prácticas colectivas, tanto con otros artistas como Nicolás Lamanna, Carlos Giambiagi y Luis Falcini como con los escritores Ricardo Gutiérrez, Arturo Lagorio y Fernán Félix de Amador.

En este trabajo proponemos recuperar una lectura de la obra y la recepción de estos tres artistas como una primera instancia en la reconsideración de las posturas canónicas plasmadas en la crítica y en la historiográfica artística argentina con el fin de reflexionar acerca de la situación de estos pintores en relación, tanto con el medio nacional, como con el internacional, frente a los cuales eran contemplados.

En base a primeras lecturas de las obras podemos caracterizar su actuación como nutrida de lenguajes artísticos diversos pero atravesada por una relación no unilateral con los centros artísticos y en discusión con las propuestas más tradicionales de la Academia —de la cual establecen cierta distancia—. Esto nos

permite la lectura de su producción como alternativa, *i.e.*, introducen una posición crítica, tanto ante la radicalidad de la vanguardia, como ante la hegemonía del arte canónico, pero *desde* el espacio artístico, desestimándose así como práctica contra-hegemónica y permitiendo avanzar sobre su potencialidad como *hegemonía alternativa* (Gramsci 1972).

Crítica y pintura nacional

La actuación de estos artistas, concentrada en las primeras décadas del siglo XX, se ubicó en un espacio artístico amplio y heterogéneo caracterizado por la necesidad de dar identidad a una Nación en proceso de transformación. En efecto, si la «Generación del Ochenta» contribuyó a dar forma visual al proyecto liberal de Nación emergente tomando como modelo el ejemplo europeo, principalmente francés, la «Generación del Centenario» se inscribió dentro de los cambios ideológicos que se estructuraron a partir de la llamada «restauración nacionalista» o nacionalismo cultural, de Ricardo Rojas y Manuel Gálvez, que implicó la revalorización de la herencia hispana y su mestizaje con las raíces indígenas. Asimismo, las transformaciones sociales surgidas con la llegada de la modernidad, junto con las corrientes inmigratorias, trastocaron las certezas identitarias encauzándose hacia una conformación espiritualista del «ser nacional» (Altamirano y Sarlo 1980).

En este contexto, el discurso plástico, como señala Miguel Ángel Muñoz (2012), privilegió la representación del paisaje —en especial el paisaje con figuras típicas — y de tipos sociales, temáticas que eran consideradas apropiadas para exaltar el carácter propio de la Nación. El grupo postulado como portavoz de este tipo de pintura fue el de los artistas reunidos en torno a «Nexus». Pinturas como la serie de paisajes serranos *La vida en un día* (1917) de Fernando Fader, la serie *Los gauchos* (1932) de Cesáreo Bernaldo de Quirós y las pinturas con habitantes norteños de Jorge Bermúdez abrevaron tanto de la pintura regionalista española como de la técnica impresionista y presentaron imágenes estereotipadas, en lo relativo al paisaje y a la representación de personajes regionales, soslayando una mirada más compleja o conflictiva (Wechsler 1999).

De este modo, a través de la estetización de la técnica impresionista y mediante la realización de temáticas pintorescas que sintetizan y tipifican características regionales, los artistas del grupo «Nexus» constituyeron la imagen de lo académico y hegemónico para gran parte del medio artístico local. La crítica contemporánea abocada a la búsqueda de una estética propia, privilegió la

producción artística del grupo resaltando el vínculo de sus temáticas con lo característico del «ser argentino». En efecto, desde la vertiente hispanista del nacionalismo cultural de Manuel Gálvez, la relación de los artistas de «Nexus» con la estética del regionalismo español constituyó un hecho esencial para la reconsideración de la herencia hispana. Es así como, a través de sus escritos en la revista *Nosotros*, Gálvez valoraba la pintura de temática rural y gauchesca realizada por algunos integrantes del grupo que, según el crítico, respondían a la configuración de una «pintura nacional», es decir que eran obras que ponían de manifiesto la *realidad característica y verdadera* (Muñoz 2012:5). Del mismo modo priorizó la realización de pinturas «terminadas» encuadradas en un realismo necesario para un medio artístico en formación. De este manera, aunque no era ajeno a las cualidades artísticas de pintores como Thibón de Libian —valorado por su originalidad y por su tono caricaturesco— cuestionó su falta de realidad (o de verdad) aún en cuadros que no buscaban ser realistas (Gálvez 1913).

La falta de similitud aparente con la realidad argentina, la mala copia de los artistas extranjeros de referencia o la falta de composición y «buena terminación» del cuadro por fallas en el dibujo o en el color, fueron algunos de los principales cuestionamientos que la crítica contemporánea —siguiendo los lineamientos académicos— realizó sobre la obra de Thibón, Silva y de Navazio.

Sobre la pintura de Thibón de Libian la crítica del diario *La Nación* resaltaba la falta absoluta de «la verdadera observación de la realidad» ya que Thibón pintaba «con el recuerdo de otros cuadros».[1] También era cuestionada la falta de fidelidad a la naturaleza y la utilización de colores «gritones» de los cuadros de Walter de Navazio.[2] Con el mismo criterio académico, los avances eran considerados de acuerdo al grado de acercamiento con los pintores consagrados y la obra de de Navazio era valorada en cuanto hacía «pensar en géneros y nombres famosos del gran paisaje francés».[3]

Crítica y vanguardia

En torno al Centenario, por un lado, se consolidó como hegemónica la pintura producida desde los parámetros legitimantes de la Academia, por otro recibió, avanzada la década de 1920, las primeras manifestaciones de la Vanguardia

[1] *Cfr.* «Esfuerzos juveniles», *La Nación*, 14 de junio de 1919, p4, c4-6.
[2] *Vide*, «Salón de 1915», *La Nación*, 28 de septiembre de 1915, p10, c2-4.
[3] *Cfr.* «En el pabellón Argentino», *La Nación*, 15 de junio, p5, c5-6.

Histórica a partir de la llegada de Emilio Pettoruti en 1924 y su contacto con el grupo literario martinfierrista. Desde estos dos frentes —tomando en un sentido amplio el campo artístico argentino de la época— tanto la obra de Thibón como la de Silva y de Navazio se ubicaron en un espacio alternativo, tanto por el lenguaje como por las temáticas abordadas, situación que, en gran medida, llevó a los críticos de la época a considerar sus producciones al margen de la «pintura nacional», pero también alejadas de la vanguardia.

Es así que desde esta última postura, las críticas eran dirigidas hacia el plano estético, considerando las cualidades técnicas y, sobre todo, el grado de asimilación de las corrientes internacionales en boga en esos años. Para Jorge Romero Brest (1939) las obras de Thibón no podían ser asimiladas a las de los posimpresionistas franceses, y sus «debilidades» no debían ser consideradas «virtudes expresivas» debido a que las mismas eran producto del mal manejo del color y del dibujo. Asimismo, desde la revista *Martín Fierro* Alberto Prebisch (1925) caracterizó sus cuadros de «inactuales», ya que dentro de una pintura —catalogada por el autor como evolutiva— Thibón «nos obliga a retroceder (…) hasta los tiempos lejanos del impresionismo». De Walter de Navazio se resaltaba el «lirismo» (Romero Brest 1966) de sus cuadros melancólicos, no obstante sus paisajes serranos no mostraban nuevas orientaciones (Santos Gollán (h.) 1918).

Respecto a la crítica enfocada en la búsqueda de una pintura característica de lo argentino, puede señalarse que, la~~s~~ obra~~s~~ de los artistas surgidos del taller de Martín Malharro no fue, en gran medida, considerada representativa; las pinturas afrancesadas de Thibón de Libian sólo pudieron ser vistas como una tendencia extranjerizante tanto por su estilo como por su temática decimonónica. Los paisajes de Silva —muchos de ellos pintados en París— y de Navazio tampoco constituían temáticas «típicas» argentinas y eran destacados en su relación de continuidad con las obras de su maestro. Del mismo modo la crítica en torno a la década del veinte, desestimó sus aportes vanguardistas ya que persistían en la utilización del realismo del siglo XIX y en la realización de obras impresionistas.

No obstante que la crítica en general no les fue favorable, estos artistas compartieron sus fundamentos con otras personalidades del ámbito artístico local y en conjunto conformaron una suerte de grupo interactivo e interdisciplinario en donde, desde sus prácticas específicas, coincidieron en criterios y valoraciones. Uno de los vínculos importantes del grupo fue el escritor y crítico Fernán Félix de Amador, quien desde la revista *Augusta* escribió y fomentó sus actividades resaltando sus logros y difundiendo sus obras. Sus escritos resaltaban las preferencias por «la tradición de Montmartre», que aún no

había desaparecido, en detrimento de las nuevas vanguardias. Amador prefería un arte inspirado en la naturaleza antes que el seguimiento indiscriminado de una moda transitoria[4] (Baldasarre 2007). La influencia intelectual y el respaldo ejercido por el crítico en periódicos y revistas de la época, fueron importantes para los artistas que compartieron durante estos primeros años del siglo sus búsquedas artísticas privilegiando la mirada sobre la naturaleza desde una relación empática, tanto en la representación de paisajes como de la naturaleza humana tratando de aprehenderlos espiritualmente. En cuanto a la obra «impresionista» de Ramón Silva, Amador resaltaba el carácter personal del artista «(…) no en el sentido estéril de escuela y de librea, sino en su más alto significado de juventud, libertad e individualismo» (Amador 1919b:35).

Del mismo modo, frente a la crítica que cuestionaba la inactualidad y la falta de realidad de los cuadros de Thibón, Amador destacaba su arte sincero, «tan diferente a ese que anda suelto de cliché y de receta» y su capacidad de observación, que «(…) busca en el corazón del pueblo, en la tristeza y en la alegría de los humildes, la expresión verdadera (…)» (Amador 1919a:119-20). También Arturo Lagorio señalaba esa habilidad del artista para reflexionar acerca de la realidad considerando que Thibón pertenecía «a la falange de los grandes cronistas artísticos. (…) Artistas que en el azar de los colores y las líneas juegan sucesos apasionantes y entregan documentaciones al juicio de la posteridad» (Lagorio 1962:122).

Paisaje y realismo: miradas alternativas

A la luz de los géneros preponderantes en la construcción artística de la identidad nacional que se manifestaron principalmente en los años en torno al Centenario: el paisaje y la representación de escenas de costumbres y tipos humanos (Muñoz 2012), proponemos un recorrido por algunas obras de Walter de Navazio, Ramón Silva y Valentín Thibón de Libian con el fin de visualizar otros modos de abordaje de la plástica de principios del siglo XX y que, como se señaló anteriormente, la crítica consideraba alejada tanto de la pintura nacional, como de la prácticas más vanguardistas.

La pintura de paisajes manifiesta la relación que establece el hombre con la naturaleza que lo rodea. En la pintura argentina esta relación entre hombre y naturaleza fue representada de diferentes maneras de acuerdo con los intereses

[4] *Cfr.* Baldasarre María Isabel, «Un nuevo crítico para una nueva generación: Fernán Félix de Amador», 2007 (inédito).

de cada época. Desde los primeros grabados y acuarelas de vistas de Buenos Aires realizados por Carlos Pellegrini, Richard Adams, Emeric Essex Vidal o Juan Mauricio Rugendas, el territorio americano y sus habitantes fueron abarcados desde distintos puntos de vista. No obstante, ya sea desde la mirada romántica del pintor viajero Rugendas o desde la pintura de costumbres del marinero británico Vidal, lo que predominó en esta primera etapa es una mirada eurocéntrica e imperialista que procuraba primero conocer el territorio en vistas a dominarlo. Posteriormente los artistas de la «Generación del Ochenta» abordaron pictóricamente el territorio nacional a través de la representación de la pampa. Como observa Miguel Ángel Muñoz «(…) para los positivistas la nación era ante todo una cuestión geográfica e histórica» (2000:2) y el paisaje rural representaba para algunos artistas de la época un territorio ilimitado en relación con la explotación latifundista de las tierras recién conquistadas. Con la «Generación del Centenario» el espacio territorial fue concebido como «terruño» o «alma de la tierra», que para Manuel Gálvez no podía ser encontrado en la cosmopolita Buenos Aires sino en las provincias (Muñoz 2012:2).

Walter de Navazio y Ramón Silva son los artistas que el interés por el paisaje los vincula con Malharro de forma más notoria, sin embargo no se trata ya de la visión literal y estereotipada de «Nexus», sino del género en tanto espacio de renovación plástica.

De esta manera, Walter de Navazio recurre a un recorte compositivo, arbitrario e incompleto del paisaje, en donde la mímesis del objeto representado es reemplazada por una visión personal y emotiva. El caso de *Serranía cordobesa* (figura 1) nos resulta significativo ya que el artista sustituye, por una parte de la ladera de la sierra, a la totalidad del paisaje, al referirse en el título a una serranía cordobesa como un espacio concreto. Como punto de conexión con el título y atento a problematizar el género, la significación del todo por la parte y la elección de una imagen arbitraria y no característica de la región —por fuera del mismo título de la obra— podría leerse como un gesto que discute la tradición del paisaje de las sierras de Córdoba que a ese momento ya contaba con una amplia producción por artistas consagrados. Esta ladera no es «pintoresca», contraria a la visión tradicional que remarcaba al lugar físico representado por identidad conforme a la idea del terruño, de la tierra de origen (Muñoz 2012). Hay una cuestión remarcable en lo compositivo, en cómo se plantea la selección de paisaje y en el uso de la luz; no es ésta la luz propia del lugar, ni de una hora particular del día, sino que podría ser cualquier lugar ya que no hay especificidad del espacio ni es posible reconocerlo. Si bien respeta el color local, tanto en el

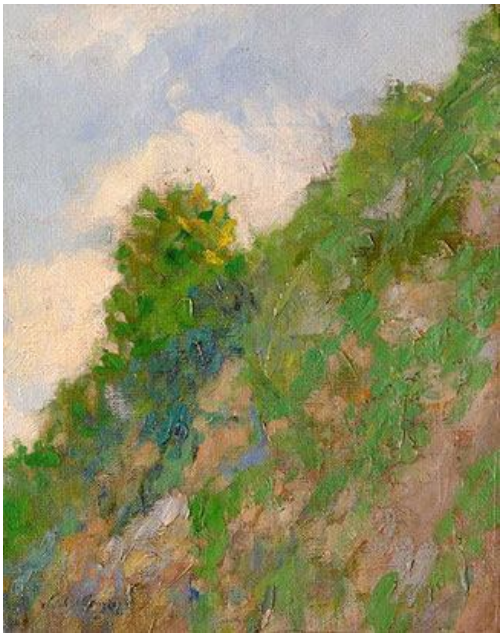

Figura 1. Walter de Navazio. *Serranía cordobesa*, s/d, óleo s/tabla, 30 x 24 cm (colección privada)

cielo como en la vegetación, hay una exacerbada saturación del color verde entremezclado con pinceladas de tonos terrosos. Se trata de una obra incómoda e inestable para el espectador debido a que no se encuentra ninguna línea de horizonte, sólo un arbusto marca cierta verticalidad.

Por otro lado, la fuerte personalidad de la obra de Ramón Silva lo confinó a la indiferencia y hostilidad del medio. Conocida es la frase —referida por Atalaya— utilizada por la crítica para burlarse de sus cuadros: «Silva, por favor, silba pero no pintes» (Artundo 2004:177). No obstante, quienes apreciaron sus obras vieron en ellas la importancia de sus indagaciones pictóricas y la profunda originalidad de su arte. Son destacables las diferentes búsquedas realizadas por el artista mediante la reelaboración de la obra de Martín Malharro, y enfatizada a lo largo de su estancia europea (1911-1915) en donde experimenta con distintas soluciones plásticas.

A pesar de la recurrencia de asociar su pintura exclusivamente al paisaje vemos en *El pavo azul* (figura 2), una solución que presenta un nuevo lenguaje vanguardista. Representa dos pavos, en un espacio poco definido, alejándose del

Figura 2. Ramón Silva. *El pavo azul*, 1913, acuarela, 180 x 240 cm. (Museo Nacional de Bellas Artes)

naturalismo por una pincelada particular en la que reconocemos el gesto y la materia dando un aspecto abocetado. Asimismo el decisivo alejamiento del color local contribuye a distanciarlo del naturalismo. Desde lo compositivo presenta una preocupación por no centrar las figuras y a la vez muestra una habilidad técnica notoria en el ave de la derecha que construye a partir de un escorzo y una acentuada síntesis de elementos. Por otro lado, el tratamiento del tema presenta marcadas diferencias con obras academicistas del período donde los animales son representados inmersos en su contexto y no adquieren un protagonismo particular, como por ejemplo *Gallero viejo* (1914) de Jorge Bermúdez o *El embrujador* (1919) de Cesáreo Bernaldo de Quirós.

A diferencia de Ramón Silva y Walter de Navazio, la pintura de Thibón de Libian se concentró especialmente en las figuras. La representación de personajes en su ámbito cotidiano se vinculó en un principio con la exploración territorial. De esta manera se definieron tipos humanos y costumbres del lugar privilegiando la descripción etnográfica de sus habitantes a través de su fisonomía, sus trajes típicos y sus actividades cotidianas en el paisaje. Posteriormente la «Generación del Ochenta» y la «Generación del Centenario» construyeron ideológicamente las figuras modélicas que configurarían la imagen de la Nación. Características son las pinturas que representan al gaucho en su ámbito rural, por ejemplo en las

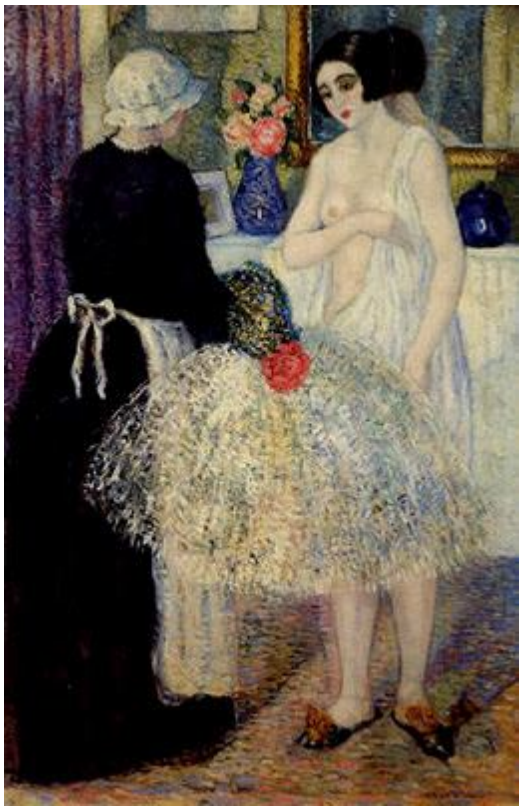

Figura 3. Valentín Thibón de Libian, *En el camarín*, (c1920), óleo sobre tela, 148,86 x 99,06 cm. (colección privada)

Figura 4. Valentín Thibón de Libián, *Antes de la función* o *La visita* (c.1920), óleo sobre tela, 146 x 94 cm. (colección privada)

obras de Cesáreo Bernaldo de Quirós. Estas son imágenes arquetípicas que simplifican tradiciones y construyen artificialmente lo característico nacional (Perez 2006).

Las obras de Thibón centradas en el ámbito urbano marginal, también se configuran a partir de «tipos» característicos de los suburbios aunque definidos críticamente, enfatizando lo que tiene de contradictoria la nueva realidad «moderna».

Entre su vasta y heterogénea obra, como pintor, grabador y dibujante formado en la Academia Nacional de Bellas Artes, encontramos un número considerable de pinturas realizadas en diferentes años donde se concentra en el tema de la prostitución ligada a la «trata de blancas» (Funes 1999, Palermo 2010). En estas obras el artista recurre a diferentes estrategias de representación que posibilita una lectura interrelacionada de las mismas. Por ejemplo *En el camarín* (figura 3) reconstruye un espacio interior abigarrado y angosto, con dos figuras ubicadas

Figura 5. Valentín Thibón de Libian, *La presentación* (1918), óleo sobre tela, 79 x 64 cm. (Museo Nacional de Bellas Artes)

en el centro de la escena de *toilette*. Este encuadre que recorta el espacio y sus elementos destacando a las figuras en un primer plano, se mantendrá en gran medida en esta serie de obras en donde los personajes principales son situados en un interior burgués con sus elementos típicos como floreros, espejos, *toilette* y cortinados. El personaje femenino central se encuentra semi-vestido, presenta una actitud cabizbaja y de cierto recato, la acompaña una doncella quien la asiste en la tarea de vestirse. Si bien en la obra sólo se representan dos personas podría pensarse en el indicio de un «fuera de campo latente» dado que el personaje parece tener la intención de taparse ante la mirada de otro personaje, oculto para el espectador. Complementando esta obra, *Antes de la función* o *La visita* (figura 4), muestra una caracterización retratística del burgués (con galera, bastón, anillo y *jabot*) ubicado delante de un cuadro recortado que atrae la mirada del espectador y pone en evidencia que el burgués se encuentra en un

espacio de intimidad. En efecto es un espacio burgués pero también el lugar donde se produce el simulacro, ya que aparece una imagen propia de los espacios íntimos que podría vincularse a una casa de citas. Asimismo, *La presentación* (figura 5), leída después de *La visita*, pone en evidencia al burgués como «cliente» ya que se muestra fragmentado, sin revelar su rostro y sólo tres elementos característicos —zapatos, polainas y bastón—señalan su presencia. Presenta un encuadre que no es ingenuo, sino que se trata de un recorte que subraya los elementos más significativos. Además, hay un énfasis muy marcado en la pureza de la niña, resaltada por su rostro diáfano e idealizado y el blanco de su ropa, que contrasta con la mujer vestida de negro. La «presentadora» tiene un rostro realista de marcada gestualidad e intención y está ubicada sobre un fondo muy oscuro que enlaza visualmente con las piernas del personaje masculino, lo que marcaría un círculo donde la niña queda encerrada. El recorte de los pies del burgués funcionaría en el contexto del cuadro como metáfora del poder que a la vez constituye, por *estilización*, una categoría social: «(…) disfrazados de manera que se asemejen por estilización a representantes de una categoría social, son utilizados como representantes de la especie a la que pertenecen» (Eco 1979 (2007): 11).

Observaciones finales

Respecto a la crítica prioritaria que pensó a estos artistas como ajenos a una «pintura nacional» y por fuera de la vanguardia, consideramos que su funcionamiento en tanto *hegemonía alternativa* los ubica como un tipo particular de «pintura nacional» y que a la vez, de modo incipiente, introducen ciertos elementos que los acerca a la vanguardia. Esto los ubicaría en una posición tanto crítica al contexto de producción por el abordaje de temas contemporáneos —como hemos visto en Thibón de Libian—, así como reflexiva en las búsquedas plásticas, como en la producción de Silva y de Navazio. Este último, rompe con una tradición de paisaje académico y reformula, a partir de la selección del objeto y el recorte compositivo, una visión habitual de la naturaleza, desde una mirada profundamente subjetiva. Las obras de Ramón Silva en general restringidas al género paisaje, no sólo se separan de la idea de «terruño» o «paisaje nacional» sino que reformulan en tono vanguardista a quien se consideró su mayor maestro, Martin Malharro. Asimismo, Valentín Thibón de Libian, sortea lugares comunes del lenguaje de la Academia para construir un lenguaje propio directamente relacionado con la crítica social y con estrategias visuales y compositivas dirigidas a *escenificar* problemáticas sociales veladas.

De esta manera consideramos que los planteos críticos y la amplitud de criterios plásticos utilizados por estos artistas —diferentes tanto en sus propias producciones como de las de sus contemporáneos—colocó a la crítica en una posición incómoda para el abordaje de su obra, situación que continuó a través de los años en la historiografía argentina que repitió en gran medida las primeras apreciaciones críticas relegándolos a un papel secundario para el arte nacional. No obstante este carácter secundario, sus obras tienen una asidua difusión en el mercado artístico lo que contribuye a enfatizar la circunstancia paradójica de su recepción. Los planteos alternativos a las prácticas académicas de la época, pueden contribuir a visualizar el espacio intermedio en el que se encontraban y que constituye una suerte de «nexo» entre los primeros acercamientos modernos de fines del siglo XIX y las prácticas netamente vanguardistas surgidas a mediados de la década de 1920. En efecto, la utilización crítica y selectiva de lenguajes heterogéneos supera la clásica catalogación de «Seguidores de Malharro» o continuadores del impresionismo y posimpresionismo, al señalar la ruptura de sus planteos y la importancia del elemento personal en el lenguaje de sus obras.

REFERENCIAS

ARTUNDO Patricia
2004 *Atalaya. Actuar desde el arte*, Buenos Aires: Espigas.
ALTAMIRANO Carlos y SARLO Beatriz
1980 «La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos», *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires: Ariel, 1997, pp. 161-99.
ECO Umberto
1979 «Prospettive di una semiotica delle arti visive», in *Teorie e pratiche della critica d'arte*, Milano: Feltrinelli, pp. 69-83; (tr. esp.: «Perspectivas de una semiótica de las artes visuales», *Criterios*, nº 25-28, 2007: 221-233.
FOUCAULT Michel
1969 «Qu'est ce qu'un Auteur?», *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, juillet-septembre, 62-63: 73-104.
FUNES Ofelia
1999 «El pintor y su tiempo: Valentín Thibón de Libian», *Arte argentino del siglo XX. Premio Telefónica a la investigación en artes plásticas. Año 1999.* Buenos Aires: Telefónica y FIAAR, 2000.
GRAMSCI Antonio
(1972) *Cultura y literatura*, Barcelona: Península.
MALOSETTI COSTA Laura
2001 *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires: FCE.
MUÑOZ Miguel Ángel
2000 «Territorios de La modernidad, territorios de identidad. México y Argentina en los años 20 en la obra de Carlos Mérida y Pedro Figari», *Congreso Internacional de Americanistas "Mensajes Universales de las Américas para el Siglo XXI"*, Universidad de Varsovia, julio de 2000, mimeo.
2012 «Manuel Gálvez, crítico de arte», *Caiana*, [en línea], septiembre,1:1-9 (citado 12 de diciembre de 2013), disponible en: <http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/1-pdf/Munioz.pdf>
PALERMO Alejandra
2010 «El posimpresionismo porteño como vehículo de crítica social en la obra de Valentín Thibón de Libian», *AdVersuS* [en línea], VII, 18, agosto,pp 179-188 (citado 12 de diciembre 2013), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro-18/articulos/09VII-18.pdf>
PEREZ Dante
2006 «Sobre la función ideológica en el arte. El gaucho de chiripá de Cesáreo Bernaldo de Quirós», *AdVersuS* [en línea], III, 5, abril (citado 12 de diciembre de 2013), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro5/articulos/articulo_perez.htm>
ROMERO Alicia y GIMENEZ Marcelo
2005 «Estudio de una noción: formadores de percepción», [ponencia] en *V Encuentro Internacional sobre Teorías y Prácticas Críticas*, Mendoza: Grupo de Estudios sobre

la Crítica Literaria (GEC), Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

WECHSLER Diana

1999 «Impacto y matrices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945», en BURUCUA José Emilio (dir), *Nueva Historia Argentina. Arte sociedad y política*, Buenos Aires: Sudamericana, pp. 270-312.

FUENTES

AMADOR Fernán Félix de

1919a «Valentín Thibón de Libian», *Augusta Revista de Arte*, II, 10, marzo, pp. 119-124.

1919b «Ramón Silva. Exposición Póstuma», *Augusta Revista de Arte*, III, 14, julio, pp. 32-39.

GÁLVEZ Manuel

1913 «El salón nacional de 1913», *Nosotros*, octubre, 54:5-17.

LAGORIO Arturo

1962 *Cronicón de un almacén literario*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

PREBISCH Alberto

1925 «El XV° Salón Nacional, los nuevos artistas», *Martín Fierro*, II, 24, 2° época, p. 175.

ROMERO BREST Jorge

1939 «Valentín Thibón de Libian», en *Pintores y grabadores rioplatenses*, Buenos Aires: Argos, 1951, pp. 45-50.

1966 «Los paisajes», en AAVV, *Argentina en el arte*, Buenos Aires: Viscontea, p.80.

S/A

1915 «Salón de 1915», *La Nación*, 28 de septiembre, p10, c2-4.

1917 «En el pabellón Argentino», *La Nación*, 15 de junio, p5, c5-6.

1919 «Esfuerzos juveniles», *La Nación*, 14 de junio, p4, c4-6.

SANTOS GOLLAN (h.), José

1918 «A Propósito del II° Salón de Otoño en Rosario», *Augusta Revista de Arte*, 1, 2, julio, pp. 95-102.

NOTAS

[Comunicación corta]

Nuevas tecnologías y las extensiones prostéticas del «yo»

GABRIELA GALATI
PLYMOUTH UNIVERSITY, UK
✉

Resumen: Del mismo modo en que el ser humano ha sentido la necesidad de inventar mundos ficticios y virtuales, también siempre experimentó una atracción por las ideas amenazadoras y fascinantes del doble (*doppelgänger*), de los autómatas, y por fenómenos tales como la ubicuidad, incorporeidad (*disembodiement*), la visión a distancia, la bilocación y las personalidades múltiples. El fenómeno de la bi-locación, por ejemplo, ha sido mencionado extensamente en diferentes sistemas religiosos y filosóficos como el chamanismo, el hinduismo, el misticismo cristiano, el paganismo y otros, como la habilidad que tendrían ciertos individuos (generalmente santos, monjes o místicos) de encontrarse en dos o más lugares al mismo tiempo. El advenimiento de Internet, las nuevas tecnologías y las redes sociales han abierto nuevas posibilidades respecto a esto, permitiendo la expansión del «yo» en cuerpos virtuales teledirigidos. Si no mucho tiempo atrás, experiencias de este tipo debían ser vividas a través del cine o la literatura, hoy es posible atravesarlas en primera persona: todo el mundo es capaz de crearse extensiones virtuales del «yo», otros perfiles, avatares, entidades o *doppelgängers* que pueden operar (controlados de manera remota) como extensiones de uno mismo. Como consecuencia, la imagen ha sufrido un cambio en su función y estatus, al mismo tiempo que se abren nuevas posibilidades a través de los procesos de digitalización. El presente trabajo intenta explorar la actual relación entre la presencia, la tele-presencia, las imágenes y las extensiones del yo.

Palabras clave: Telepresencia – Multiplicidad – Imágenes –-Presencia.

[Short communication]

New Technologies and the Prosthetic Extesions of the "Self"

Summary: In the same way that humans have always had the need for inventing fictional and virtual worlds, they have also experimented an attraction for the threatening and fascinating ideas of the doppelgänger, automata, and by the related phenomena of *desembodiment*, *ubiquity*, *remote viewing*, *bilocation*, *splitting personalities*. The phenomenon of *bilocation*, for instance, has been widely mentioned in different philosophical and religious systems such as Shamanism, Christian mysticism, Hinduism, Paganism and others as the ability that some individuals (often saints, monks or mystics) would have of being in two, or more, places at the same time. The advent of the Internet, new technologies and social networks has opened up new and unexpected possibilities in this respect, enabling one to expand oneself. If not long ago, these experiences had to be 'lived' through cinema and literature; today, it is possible to undergo them in first person: everyone is allowed to create other selves, other profiles, avatars, entities or doppelgängers that can operate in the world (remotely) as extensions of him or her. Consequently, the image has also undergone a change in function and status, opening new possibilities through its digitalization. The present work intends to explore the relationship between presence, telepresence, images and the extensions of the self.

Key words: Telepresence – Multiplicity – Images – Presence.

Introducción

Desde sus inicios, la cristiandad ha usado el simbolismo para presentar y transmitir su doctrina a sus fieles, fueran o no letrados en teología. Uno de los mejores ejemplos de esto es la representación de los santos con sus respectivos atributos: San Pedro con las llaves, San Jerónimo en su escritorio con la calavera y un ángel. En el caso de los mártires, la iconografía incluye la representación del instrumento u objeto del tormento para facilitar su reconocimiento: San Sebastián atravesado por las flechas, San Esteban con las piedras, San Lorenzo sobre la parrilla o Santa Lucía con sus ojos sobre un plato.

Por su parte, el culto a las reliquias era un modo de sentirse más cerca y reforzar los lazos con Dios. El contacto físico con lo sagrado era considerado de altísima importancia y se consideraba que cada parte del santo tenía el mismo nivel de sacralidad, las mismas características sagradas que el conjunto; todas las partes del cuerpo poseían el poder que derivaba de la santa persona. Los restos mortales de mártires y santos eran dispersos en santuarios en diversas iglesias, catedrales y lugares de culto y desde la Edad Media los peregrinajes a estos lugares fueron muy populares en el mundo cristiano. La posibilidad de comprar una reliquia, por ejemplo, era para quienes podían permitírselo, la de llevar una dimensión de sacralidad al propio hogar evitando así la necesidad de hacer largos y penosos viajes para entrar en contacto con ésta.

Finalmente, los fenómenos de incorporeidad, ubicuidad, visualización remota, bilocación, han sido mencionados extensamente en diferentes sistemas religiosos y filosóficos como el chamanismo, el hinduismo, el misticismo cristiano, el paganismo y otros, como la habilidad que tendrían ciertos individuos (generalmente santos, monjes o místicos) de encontrarse en dos o más lugares al mismo tiempo. En la tradición cristiana, por ejemplo, diversos santos fueron considerados capaces de bilocación, entre los más famosos: San Antonio de Padua, San Ambrosio de Milán y San Martín de Porres.

Todos estos temas han siempre generado un inmenso interés y una gran fascinación en la cultura occidental y, en consecuencia, han sido tratados en profundidad y repetidas veces en la literatura, el cine, la pintura y otras disciplinas artísticas. Podríamos decir que distintos períodos históricos y corrientes artísticas fueron particularmente afines a *topoi* específicos; sólo por dar un ejemplo, el tema del *doppelgänger* ha sido especialmente caro al Romanticismo.

Desde aproximadamente mediados de la década de 1990, el advenimiento de Internet, las nuevas tecnologías y las redes sociales abrió nuevas posibilidades respecto a estos tópicos. Si hasta hace poco tiempo este tipo de experiencia era prerrogativa de individuos con algún tipo de habilidad «sobrenatural», o de otro modo, debían ser experimentadas a través del cine, la literatura, o la televisión; actualmente, es posible atravesarlas en primera persona: potencialmente, cualquier individuo puede «multiplicarse» creando avatares, perfiles en redes sociales, entidades virtuales o *doppelgängers* que pueden operar (controlados de manera remota) como extensiones del «yo». Otro ejemplo de la continuidad cultural de la lógica correspondiente al uso del simbolismo en la iconografía de los santos y los mártires en la tradición cristiana, se puede detectar en la creación de avatares en el mundo digital: desde aquellos en Second Life a la página de South Park, pasando por la Nintendo Wii, el proceso consiste básicamente en la selección de los rasgos sobresalientes y más pregnantes de la persona de modo de hacer fácil el reconocimiento.

Es indagando en esta lógica, en el modo en que se desarrolla actualmente en la dimensión que podríamos llamar conectiva y digital, que este trabajo propone explorar la relación entre la presencia, la telepresencia, las imágenes, el yo, y sus proyecciones (o extensiones) virtuales.

Extensiones prostéticas del «yo»

En su ya canónico texto «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», Walter Benjamin (1936), inspirándose en el artículo de Sigmund Freud «El malestar en la cultura» (1930 [1962]), habla de los avances tecnológicos como *prótesis* que la humanidad ha desarrollado para ampliar su capacidad de operatividad en el mundo. Freud propuso la idea de que cada herramienta que la humanidad ha creado desde sus orígenes tenía como objetivo aumentar su poder sobre el mundo:

> Desde hace mucho tiempo [el hombre] se había forjado un ideal de omnipotencia y omnisapiencia que encarnó en sus dioses, atribuyéndoles cuanto parecía inaccesible a sus deseos o le estaba vedado, de modo que bien podemos considerar a estos dioses como ideales de la cultura. Ahora que se encuentra muy cerca de alcanzar este ideal casi ha llegado a convertirse él mismo en un dios, aunque por cierto sólo en la medida en que el común juicio humano estima factible un ideal: nunca por completo; en unas cosas, para nada; en otras, sólo a medias. El hombre ha llegado a ser por así decirlo, un dios con prótesis: bastante magnífico cuando se coloca todos sus artefactos; pero éstos no crecen de su cuerpo y a veces aun le procuran muchos

> sinsabores. (…) Tiempos futuros traerán nuevos y quizá inconcebibles progresos en este terreno de la cultura, exaltando aún más la deificación del hombre. Pero no olvidemos, en interés de nuestro estudio, que tampoco el hombre de hoy se siente feliz en su semejanza con Dios (1930 [1962]:37–39).

Al respecto, Benjamin observa que la fotografía, ampliando el poder de la vista, ha creado una suerte de «inconsciente óptico» que permite al ojo humano ver aquello que no sería capaz de percibir, como por ejemplo que cuando un caballo corre, en un cierto punto todo su cuerpo está suspendido en el aire. Ese momento puede ser capturado y revelado al ojo humano por la cámara: las posibilidades de la visión son ampliadas a aquellas de un dios omnisciente por el dispositivo fotográfico.

El artículo de Benjamin fue escrito en 1931 y publicado en 1936. En la actualidad, las tecnologías en general, y en especial Internet, han extendido las posibilidades del yo proyectando, por así decirlo, un cuerpo físico, material, en una infinidad de cuerpos virtuales. La ubicuidad, la visión remota, incluso la representación de atributos, estaban reservados a los santos, chamanes, o a personalidades con habilidades sobrenaturales. Las redes sociales han hecho posible para cada individuo con acceso a ellas la multiplicación del propio «yo». Skype y las *web-cams* han hecho posible una versión tecnológica de la visón remota y de la bilocación. Lo mismo se puede decir de sitios como Second Life, que consiente la creación de una realidad virtual paralela, incluyendo «sucursales» virtuales de negocios, o museos, o galerías de arte, por nombrar sólo algunos ejemplos, que tienen un referente en la «realidad material», como así también la creación de otros que tienen una existencia exclusivamente digital, imaginada y creada por los usuarios. En este sentido, es posible decir que Freud estaba en lo cierto. La tecnología, y especialmente la Web, está dando a la humanidad posibilidades que previamente estaban reservadas a los dioses. ¿Será entonces posible hablar de *personalidades prostéticas* como extensiones artificiales del yo, de la propia personalidad, que permiten a los hombres exhibir capacidades *quasi* divinas?

Si se considera la bi-locación, o la multi-locación, mencionada previamente como la supuesta capacidad que tendrían algunas personas de estar físicamente presentes en dos o más lugares a la vez, difícilmente podría esto equipararse a la experiencia proporcionada por avatares, perfiles en redes sociales, o a través de la comunicación digital.

Tal como ha explicado Vilém Flusser al hablar del dispositivo fotográfico y su «programa», existe una «inversión en el vector de la significación» en el cual la información, el significante, deviene «real»:

> En este sentido, la distinción tradicional entre realismo e idealismo, en el caso de la fotografía, se derrumba: No es el mundo allá afuera que es real, como tampoco el concepto dentro el programa de la cámara —sólo la fotografía es real. El programa del mundo y la cámara son solamente precondiciones para la imagen, posibilidades a ser realizadas. Estamos tratando con la inversión del vector de significación: No es la significación que es real sino el significante, la información, el símbolo, y esta inversión del vector de la significación es característica de todo lo que tiene que ver con el dispositivo y es característica del mundo post-industrial en general (1983:37).[1]

Del mismo modo, aun si la información que proporciona un perfil de Facebook, o una comunicación vía *web-cam*, es más compleja, y en cierto modo también más completa, que, por ejemplo, aquella que proporciona una carta o una conversación telefónica, de todos modos no existe una presencia real, no hay cuerpos vivientes compartiendo el mismo espacio. En este sentido, ambas presencias, la virtual y la física, se encuentran en niveles ontológicos distintos; y la lógica de las reliquias no es equivalente en este caso: el «yo» y sus extensiones virtuales no comparten exactamente los mismos poderes y atributos, como es el caso de los restos de los santos.

Hans Belting considera en manera negativa, incluso equivocada, el acto de dar el mismo estatus de un ser viviente a cuerpos artificiales o a «personalidades prostéticas»:

> Pero la noción incierta del cuerpo, cuya crisis en curso es evidente, nos ha llevado a extrapolar la expectativa de vida y a investir cuerpos artificiales, frente a los cuerpos vivientes, con una vida propia superior. Esta tendencia ha causado mucha confusión, revirtiendo completamente la función de los medios visuales. En consecuencia, los medios contemporáneos han sido investidos con un poder paradójico sobre nuestros cuerpos, que se sienten derrotados en su presencia (2005:312).

Entonces, la tendencia a considerar lo *visible* en el mismo nivel ontológico de lo *presente* tendría que ver con una tendencia a relacionar la *presencia icónica* con la *presencia física*, una especie de razonamiento del tipo «si puedo verlo es porque se encuentra allí». Las imágenes reemplazan la ausencia del cuerpo con un tipo de presencia diversa que es la imagen de ese cuerpo, y en consecuencia,

[1] La traducción es propia, como la de las siguientes citas en este trabajo.

la *presencia icónica* implica una *ausencia visible*. De este modo, «[las imágenes] actúan *la presencia de una ausencia*», y esto es válido también para los medios contemporáneos y la telepresencia (Belting 2005:312). Pero cuando una ausencia, un cuerpo ausente, deviene presente a través de imágenes, esta es una presencia-visibilidad subrogada; en vez de hacer el mundo más accesible, se puede decir que funcionan como «pantallas» que se interponen entre el hombre y el mundo, obscureciendo la relación con él, «hasta que las vidas de los seres humanos finalmente se convierten en una función de las imágenes que crean» (Flusser 1983:10).

Recursividad y niveles ontológicos

Posiblemente la afirmación de Flusser sea demasiado apocalíptica. El problema en realidad, es que las extensiones del yo (redes sociales, avatares, mundos virtuales, perfiles en redes sociales, etc.) no están realmente obstruyendo la posibilidad de experiencia del mundo porque son ya parte del mundo, y no se oponen a él; la dicotomía entre una realidad «real» y una «virtual» no parece tener más sentido. Entonces, sí, la relación entre los seres humanos y el mundo ha cambiado pero esta relación no está necesariamente siendo «obstruida», o «velada». El hecho de que las posibilidades de expansión del yo a través de las nuevas tecnologías no sean equivalentes a la presencia del cuerpo no significa que no estén amplificando, o al menos cambiando —y no necesariamente en sentido negativo— las posibilidades de experimentar el mundo, y de crear diferentes mundos, al mismo tiempo que modos de explorarlos y vivirlos, ya sean éstos materiales o digitales.

Más que la mencionada contraposición entre real y virtual, o material y digital, el tema central en este problema es la diferencia en los niveles ontológicos. En este sentido, es interesante el análisis propuesto por Brian McHale de la estructura recursiva típica de la narrativa postmoderna, no cronológica y fragmentada, y que puede resultar de gran utilidad para analizar el fenómeno mencionado precedentemente:

> Cada cambio en el nivel narrativo de una estructura recursiva conlleva también un cambio en el nivel ontológico, un cambio de mundo. Estos mundos incorporados o anidados uno dentro el otro pueden ser más o menos continuos con el mundo de la diégesis primaria, como es el caso de las novelas de tipo caja china (…) En otras palabras, aun si existe siempre una discontinuidad ontológica entre la diégesis primaria y los mundos hipodiegéticos, dicha discontinuidad no necesita ser siempre subrayada. (…) Es más bien la dimensión epistemológica de esta estructura que es

> destacada, cada nivel narrativo funcionando como un nexo en la cadena de transmisión narrativa (McHale 1987:113).

Como subraya McHale con respecto a la narrativa postmoderna, en este tipo de narrativa del tipo «caja china» o «matrioska», en la cual de una diégesis primaria —correspondiente a la «realidad»— se desprenden mundos «anidados», o incluidos uno dentro de otros, no es relevante el valor ontológico de cada narrativa o mundo dentro de la estructura diegética, sino el valor hermenéutico y epistemológico que deriva de ella. En este sentido, parece importante entender estas nuevas extensiones prostéticas del yo como instrumentos conceptuales que ayuden a experimentar la realidad en su cualidad fragmentaria y heterogénea y en sus distintos niveles ontológicos, coherentes como son con la lógica de las nuevas tecnologías. Análogamente, así como las estructuras recursivas sirven como instrumento de investigación de ciertos *topoi* en la narrativa, como «la autoridad, confiabilidad y desconfianza en la circulación del conocimiento» (McHale 1987:113), las posibilidades abiertas por los nuevos medios digitales y por las extensiones prostéticas del yo pueden ser útiles para explorar y expandir el conocimiento y las oportunidades de analizar —y actuar en consecuencia respecto de— temas similares, no solo en el ámbito virtual y digital, sino también en eso que por el momento se conoce como mundo material.

REFERENCIAS

BELTING Hans
2005 "Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology", *Critical Inquiry*, 31, Winter, pp. 302-319.

BENJAMIN Walter
1936 "L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée", *Zeitschrift für Sozialforschung*, 5: 40-68; (trad. ing.: *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, Cambridge (MA) & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008).

FLUSSER Vilém
1983 *Towards a Philosophy of Photography*, London: Reaktion Books.

FREUD Sigmund
1930 *Das Unbehagen in der Kultur*, Viena: Internationaler Psichoanalytischer Verlag; (trad. esp.:«El malestar en la cultura», en *Obras completas de Sigmund Freud. Volumen XXI - El porvenir de una ilusión*, *El malestar en la cultura*, *y otras obras (1927-1931).* Buenos Aires & Madrid: Amorrortu, 1962).

McHALE Brian
1987 *Postmodernist Fiction*, London & New York: Routledge.

NOTAS

[Comunicación corta]

Che cos'e' un dispositivo

AMOS BIANCHI
PLYMOUTH UNIVERSITY, UK
✉

Resumen: Dispositivo è una parola polisemica e ambigua, ma può essere utilizzata in senso preciso e fruttuoso per chi la pensa, la scrive, la applica in qualsiasi contesto. È una parola precisa, perché di dispositivo si possono dare molte definizioni, ma alcune fra esse (di cui si parlerà in questo articolo) sono assolutamente fondate, calcolate, centellinate nelle loro formulazioni. È parola fruttuosa perché dispositivo è uno dei concetti più potenti della contemporaneità, che meglio permette di dare un ordine, seppur provvisorio e incerto, al caos in cui le nostre vite sono collocate. Scopo di questo articolo è far emergere questo senso fecondo del dispositivo dal rumore di fondo a cui l'epoca informazionale lo sta consegnando. Per farlo si prendono in considerazione colui che il dispositivo l'ha portato sulla scena filosofica alla metà degli anni settanta del secolo scorso: Michel Foucault; e due autori molto significativi per la contemporaneità, Gilles Deleuze e Giorgio Agamben, che hanno entrambi dedicato due saggi brevi all'argomento dallo stesso titolo: Che cos'è un dispositivo?

Palabras clave: Soggettivazione – Foucault – Deleuze – Agamben.

[Short communication]

What is an apparatus

Summary: Apparatus is a polysemous and ambiguous word, however, it can be used in a precise and fruitful sense by anyone who thinks, writes, or applies it in any context. It is a precise word because even if to the apparatus many definitions can be given, some of them (which will be discussed in this article) are absolutely grounded, calculated , sipped in their formulations . It is a fruitful word because the apparatus is one of the most powerful concepts of modernity , which allows to give an order, albeit provisional and uncertain, to the chaos in which our lives unfold. The purpose of this article is to bring out this fruitful sense of the apparatus from the background noise within which the informational era is confining it. For this purpose, three authors will be taken into account: Michel Foucault, who brought the apparatus on the philosophical scene at the mid-seventies of the last century, Gilles Deleuze and Giorgio Agamben, who have both dedicated two short essays to this topic with the same title: What is an apparatus?

Key words: Subjectivation –Foucault – Deleuze – Agamben.

Sto scrivendo questo articolo su un laptop dotato di un programma di wordprocessing. Sono sdraiato su un divano foderato di un tessuto che non saprei definire. Una lampada è puntata contro la parete bianca per avere una luce di riflesso, in una giornata abbastanza scura di novembre. Indosso una camicia e dei pantaloni, e degli occhiali per proteggermi dalle onde luminose dello schermo. Accanto a me, su un ripiano a fianco del divano, c'è un Blackberry che —fortuna mia— non sta squillando da ieri. Di fronte a me, alla sinistra dello schermo, i miei occhi incrociano i dorsi colorati delle edizioni Adelphi, in bell'ordine in uno scaffale economico di legno compensato. Nella tasca posteriore dei pantaloni c'è un portafoglio che contiene monete, carta di credito, banconote, un paio di fototessere, card per sconti ai supermercato, scontrini, alcuni molto vecchi. Sto allineando dei pixel. Qualsiasi oggetto nominato in questo elenco è un dispositivo.

Dispositivo è una parola polisemica e ambigua, ma può essere utilizzata in senso preciso e fruttuoso per chi la pensa, la scrive, la applica in qualsiasi contesto. È una parola precisa, perché di dispositivo si possono dare molte definizioni, ma alcune fra esse (di cui si parlerà in questo articolo) sono assolutamente fondate, calcolate, centellinate nelle loro formulazioni. È parola fruttuosa perché dispositivo è uno dei concetti più potenti della contemporaneità, che meglio permette di dare un ordine, seppur provvisorio e incerto, al caos in cui le nostre vite sono collocate. Scopo di questo articolo è far emergere questo senso fecondo del dispositivo dal rumore di fondo a cui l'epoca informazionale lo sta consegnando.

È doveroso iniziare quindi per questa analisi del dispositivo dalla *vulgata populi*, e quindi dalla pagina relativa, in lingua italiana, di wikipedia.[1] La pagina è scarna e indicizza una serie di definizioni da cui emerge che il dispositivo può essere: un congegno, uno strumento; qualcosa concernente gli atti giuridici; può indicare componenti di un computer o un sistema operativo; un apparecchio medicale. La pagina è collegata alle voci iberiche correlate, costruite secondo un gusto bizzarro per la tassonomia: un elenco di sette voci nella pagina spagnola, ben ventidue in quella portoghese. Se internet ci restituisce sulla definizione di dispositivo risultati scarni e disomogenei, è allora il caso di tornare alle autorevoli fonti cartacee (anche se in pixel). L'austera Treccani si sofferma su 'dispositivo' in quanto aggettivo; ribadisce il senso giuridico del sostantivo come pure quello di congegno; e aggiunge una gustosa deriva militare, per cui il dispositivo sarebbe «il modo con cui una unità è disposta sul terreno per far fronte alle offese del

[1] *Cfr.* <http://it.wikipedia.org/wiki/Dispositivo>

nemico, e l'unità stessa».[2] Il Sabatini Coletti invece ritrova il senso di strumento e quello giuridico, inserendo come seconda definizione l'aspetto informatico del termine. Non si intende oziare sullo Zanichelli o il Devoto Oli, e quindi si torna alla rete e alla sintesi neohegeliana di wikipedia, per vedere se i compilatori italiani si siano dimenticati la correlazione con altre lingue. Dalla voce italiana di wikipedia e dal Sabatini Coletti si ricava una prossimità con il termine inglese *device*,[3] che ci viene spiegato essere un *tool* e anche un *electronic component*; questa pagina non è connessa ad alcuna pagina italiana né francese. Per assonanza con la parola italiana si verifica se esista un francese *dispositif*: sì esiste, ed essa esordisce con una affermazione totalmente estranea all'apparato definitorio letto sopra: «Le dispositif, au sens philosophique, est une notion théorisée par plusieurs penseurs du XXe et du XXIe siècle pour décrire un mode de gouvernance stratégique de l'action», «Il dispositivo, in senso filosofico, è una nozione teorizzata da numerosi pensatori del ventesimo e ventunesimo secolo per descrivere una maniera di governo strategico delle azioni».[4] Si citano Michel Foucault e Giorgio Agamben. Si rimanda a una pagina inglese, in cui il termine francese viene riportato tale quale come *dispositif*, a una tedesca (*Dispositiv*) e a una danese (*Anordning*). Curiosamente, nella pagina inglese quando si vanno a scorrere le definizioni foucaultiane del termine, nel testo virgolettato dispositivo non compare come *dispositif* ma come *apparatus*. Dispositivo, *device*, *dispositif*, *apparatus*; filosofia, medicina, informatica, diritto. Sembra che questo termine non si lasci facilmente imprigionare.

Tutti gli iPhone sono dispositivi, ma non tutti i dispositivi sono iPhone – *deo gratias*. Oppure, detto in altre parole: i *device* sono un sottoinsieme dei dispositivi, e questi non si lasciano in nessuna maniera ridurre a essi. È quindi il momento di abbandonare wikipedia e trattare sistematicamente il concetto di dispositivo, e per farlo si prendono in considerazione colui che il dispositivo l'ha portato sulla scena filosofica alla metà degli anni settanta del secolo scorso: Michel Foucault; e due autori molto significativi per la contemporaneità, Gilles Deleuze e Giorgio Agamben, che hanno entrambi dedicato due saggi brevi all'argomento dallo stesso titolo: *Che cos'è un dispositivo?* (1989, 2006).

Foucault, innanzitutto. Non si può né si vuole in questo spazio dare una visione esaustiva del pensiero del filosofo francese. Per comprendere tuttavia come e perché Foucault arrivi a delineare compiutamente la nozione di dispositivo, è

[2] *Cfr.*< http://www.treccani.it/vocabolario/dispositivo/>
[3] *Cfr.* <http://en.wikipedia.org/wiki/Device>
[4] *Cfr.*< http://fr.wikipedia.org/wiki/Dispositif_%28philosophie%29>

utile ricordare con brevi cenni il percorso filosofico che lo porta a questo esito. Una costante del pensiero foucaultiano sono i processi di soggettivazione, ovvero la maniera in cui l'uomo occidentale sia arrivato a definire se stesso come soggetto, e secondo quali caratteristiche. Qual è l'elemento storico che ha fatto sì che noi, e prima di noi i nostri progenitori, ci siamo potuti definire come soggetti? Questa è la domanda che unisce la quasi totalità della produzione foucaultiana. Una domanda non oziosamente teoretica ma fortemente orientata alla pratica, che si sarebbe volta negli ultimi anni di vita dell'autore francese nel proprio corollario: sotto quali regimi di verità noi ci definiamo?, perché Foucault aveva ben intuito che un qualsiasi esercizio di libertà presupponeva una comprensione di se stessi storica (e non trivialmente psicanalitica o sociale). Mentre nel Foucault degli anni sessanta domina ancora l'analisi delle dinamiche del sapere, negli anni settanta un altro termine fondativo si affaccia alla sua scena concettuale: quello di potere. Ed è proprio l'articolazione di sapere e potere lo strumento che permette a Foucault, almeno da *Sorvegliare e punire* (1975) in poi, di compiere una analitica strutturata e scintillante dei processi di soggettivazione; un'articolazione che dall'inizio degli anni settanta in poi prende il nome di dispositivo.

Foucault impiega il termine dispositivo più volte negli anni settanta, e in *Sorvegliare e punire*, pubblicato nel 1975 il concetto è tanto ampiamente sviluppato da essere uno degli elementi strutturali dell'analisi dei sistemi disciplinari esposta in questo testo. Tuttavia una definizione compiuta e articolata di dispositivo non si trova nei testi foucaultiani sino a un'intervista apparsa nel 1977 sotto il titolo di *Le jeu de Michel Foucault* (2001), in cui alla domanda dell'intervistatore «Tu parli di 'dispositivo di sessualità'. Qual è per te il senso e la funzione metodologica di questo termine: 'dispositivo'?», Foucault espone le proprie definizioni di dispositivo, che si riportano sotto pressoché integralmente.

> Ciò che io cerco di individuare con questo nome è, in primo luogo, un insieme assolutamente eterogeneo che implica discorsi, istituzioni, strutture architettoniche, decisioni regolative, leggi, misure amministrative, enunciati scientifici, proposizioni filosofiche, morali e filantropiche, in breve: tanto del detto che del non-detto, ecco gli elementi del dispositivo. Il dispositivo esso stesso è la rete che si stabilisce fra questi elementi.
>
> In secondo luogo, quello che cerco di individuare nel dispositivo è precisamente la natura del legame che può esistere tra questi elementi eterogenei. (...) In breve, fra questi elementi, discorsivi o meno, c'è una specie

> di gioco, di cambi di posizione, di modificazione di funzioni che possono, anche loro, essere molto differenti.
>
> In terzo luogo per dispositivo intendo una specie, diciamo, di formazione che, in un dato momento storico, ha avuto per funzione maggiore quella di rispondere a una urgenza. Il dispositivo ha dunque una funzione strategica dominante. (…)
>
> A proposito del dispositivo, mi trovo davanti a un problema da cui non sono ancora ben uscito. Ho detto che il dispositivo era di natura eminentemente strategica, la qual cosa implica che si tratta di una certa manipolazione di rapporti di forze, di un intervento razionale e concertato in questi rapporti di forze, sia per svilupparle in una tal certa direzione, sia per bloccarle, oppure per stabilizzarle, utilizzarle. Il dispositivo è sempre quindi iscritto in un gioco di potere, ma sempre anche legato a uno o alcuni limiti del sapere, che vi nascono ma, allo stesso tempo, lo condizionano. È questo, il dispositivo: delle strategie di rapporti di forze che supportano dei tipi di sapere e sono supportati da essi (Foucault [2001]:299-300).

Le definizioni riportate sopra di dispositivo sono tanto cristalline quanto astratte, e meritano una breve contestualizzazione perché si possa entrare nella potenza del concetto. Innanzitutto non si dà un dispositivo, ma sempre una pluralità di essi: in Foucault non c'è alcun istinto essenzialista in nessuna delle sue formulazioni. I dispositivi, che quindi sarebbe sempre meglio declinare al plurale, sono reti di elementi discorsivi e non: una divisione fra concreto e astratto sarebbe inutile e fuorviante. Il dispositivo è anzi la rete che permette di correlare ciò che è stato nella storia verbalizzato e ciò che viene dato nel mondo del visibile. Per introdurre un esempio: una scuola è fatta sia delle mura delle aule, sia delle pratiche di immatricolazione compilate dagli studenti, sia dal loro libretto accademico; una automobile è dispositivo in quanto oggetto tangibile, ma è anche il sapere ingegneristico che l'ha prodotta, nonché il suo libretto di istruzioni o la fotografia della stessa sulla costiera amalfitana che ha convinto l'acquirente a comprarla. Il dispositivo è quindi la rete che unisce tutti questi elementi.

Ma queste reti hanno delle caratteristiche: sono delle formazioni e, in quanto tali, hanno un certo tipo di coerenza interna e possono assumere dimensioni assolutamente molto vaste. In questo senso, il sistema sanitario, fatto di ospedali, di pratiche mediche, di camici di infermieri, di finanziamento pubblico, ticket sui farmaci e manuali di neurologia, è un dispositivo, tanto quanto è dispositivo la FED dalle tubature della sede centrale di Washington al costo della frutta sui

banchetti di un mercato di Quito, prezzo determinato dalle sue politiche economiche.

Data la coerenza e la duttilità dei dispositivi, Foucault introduce il criterio di genesi del dispositivo: il dispositivo si forma in quanto risposta a un'urgenza. Un'urgenza da intendere come spinta, come pressione che fa sì che il dispositivo precedente, o il sistema dei dispositivi, che cristallizzava e perpetuava una certa situazione, non è più adeguato, e quindi questa spinta —vitale, biologica, sociale, antropologica: la spinta può avere svariate cause storiche— richiede una nuova risposta. Il Foucault degli anni settanta, sia nei corsi al Collége de France sia in un testo capitale quale *Sorvegliare e punire*, applica senza sosta il proprio sforzo concettuale al fine di indagare le spinte e spiegare le dinamiche che hanno generato i grandi dispositivi della modernità, siano essi gli ospedali le scuole la polizia. Ma sarebbe ingenuo pensare che vi sia un *master of puppets* dei dispositivi. I dispositivi sono molteplici, e non vi è nessun sovrano assoluto o governo centrale a gestirli. I dispositivi sono risposte differenti a urgenze differenti, e benché sia possibile che vi sia in un determinato momento una certa omogeneità fra essi (quella che su un piano teoretico il Foucault degli anni sessanta ha definito *episteme*), l'approccio corretto al dispositivo è guardarlo singolarmente, sezionarlo dall'interno, vederne le dinamiche di sapere e di potere per poi costruire delle relazioni con altri dispositivi. Tale la strada dei processi di soggettivazione, storici e singolari, quale la strada dei dispositivi, che ne costituiscono l'altra faccia della medaglia.

Perché è alla fine questo il cuore del pensiero foucaultiano, che in quegli anni si interroga incessantemente sul potere: quale ipotesi di libertà si può formulare per l'uomo contemporaneo? Se non esiste un soggetto —cartesiano, cristiano: essenziale— ma dei processi di soggettivazione che ci singolarizzano, plasmando la nostra carne viva dal momento della nascita; e se questo lavoro di modellazione è compiuto dai dispositivi, forze dinamiche che nel tempo storico hanno la funzione di indirizzarci secondo i modi del potere che li strutturano: quale ipotesi di libertà à possibile formulare per il singolo cresciuto dal regime dei dispositivi con cui si trova a vivere *hic et nunc*? Alla ricerca di una risposta che è bene precisare: non è mai e solo 'esterna', come se fosse possibile una liberazione dai dispositivi che consista nell'abbattimento della parete di una qualsiasi istituzione; ma è anche e tanto 'interna', per nulla in un senso banalmente psicoanalitico, ma in quanto quel set di strumenti con cui noi viviamo, dal racconto di noi alle pratiche con cui ci prendiamo cura di noi stessi, è stato provvisto dai dispositivi stessi, con il risultato che l'analitica dei dispositivi è

l'analitica del processo di soggettivazione che ha fatto sì che siamo quello che siamo. E se la comprensione dei dispositivi è l'approccio preliminare a una comprensione di se stessi, un esercizio di libertà rispetto ad essi non può essere altro che quel *mot tranchant* che Foucault conia pochi anni dopo: *se déprendre de soi même*, sradicarsi da se stessi.

È Deleuze a comprendere e chiarificare questa forte spinta etica e politica più che epistemologica che deriva dall'analisi dei dispositivi. In un convegno tenuto a Parigi nel 1988 dedicato a Michel Foucault, Deleuze tiene il suo ultimo intervento pubblico, e lo dedica al concetto di dispositivo (Deleuze 1989). Dopo una analisi del dispositivo in senso fortemente concreto, dinamico, come da Deleuze ci si aspetterebbe, il filosofo francese coniuga il dispositivo con il divenire della storia:

> Noi apparteniamo a dei dispositivi ed agiamo in essi. La novità di un dispositivo rispetto a quelli precedenti, la chiamiamo la sua attualità, la nostra attualità. Il nuovo è l'attuale. L'attuale non è ciò che siamo, ma piuttosto ciò che diveniamo, ciò che stiamo divenendo, cioè l'Altro, il nostro divenir-altro. In ogni dispositivo, bisogna distinguere ciò che siamo (ciò che non siamo già più) e ciò che stiamo divenendo: *ciò che appartiene alla storia e ciò che appartiene all'attuale* (Deleuze 1989 (2002):27-28).

E poco oltre:

> In ogni dispositivo dobbiamo districare le linee del passato recente e quelle del futuro prossimo: ciò che appartiene all'archivio e ciò che appartiene all'attuale, ciò che appartiene alla storia e ciò che appartiene al divenire, *ciò che appartiene all'analitica e ciò che appartiene alla diagnosi.* Se Foucault è un grande filosofo è perché si è servito della storia in vista d'altro: come diceva Nietzsche, agire contro il tempo e, così, sul tempo, in vista, spero, di un tempo a venire. Ciò che infatti appare qui come l'attuale o il nuovo secondo Foucault è quanto Nietzsche chiamava l'inattuale, quel divenire che si biforca con la storia, quella diagnosi che prende il posto dell'analisi seguendo altri percorsi. Non predire, ma essere attenti allo sconosciuto che bussa alla porta (Deleuze 1989 (2002):29).

Deleuze, che come sempre prende sistemi concettuali costruiti su altri terreni e, come con Nietzsche o Spinoza, li piega, li violenta, li forza per sprigionare il potere di pensiero che essi contengono. Divenire, biforcazione, attuale: temi certo anche foucaultiani ma che trovano nella sintesi deleuziana un nuovo sfondo e, soprattutto, vanno a cogliere il dispositivo da un ulteriore punto di

vista, quello del *nuovo*. Il motivo —motivo anche esso di Foucault certamente, ma che con Deleuze acquista nuova luce—per cui il tema del nuovo viene associato così strettamente ai dispositivi trova una spiegazione nella distinzione esposta sopra fra analitica e diagnosi. È possibile fare un'analitica dei dispositivi: e questa riguarda la storia. Ma è possibile anche guardare i dispositivi attuali, sezionarli, per far emergere le linee di forza che stanno operando in questo momento: è la diagnosi delle forze che stanno premendo nel presente, perché si possano intuire le forze del divenire in atto, e comprendere quale scarto e quale direzione stia prendendo la storia.

Per Deleuze il referto della diagnosi è la società di controllo. In Giorgio Agamben, invece, troviamo una diagnosi differente della società contemporanea formulata alla luce dei dispositivi (Agamben 2006). Agamben ricostruisce la genesi del dispositivo nel pensiero foucaultiano a partire dall'influenza esercitata sull'autore francese da Jean Hyppolite, insegnante di Foucault, ri-lettore fondamentale per il ventesimo secolo di Hegel. Se Agamben individua nella nozione di positività in Hegel un'influenza per l'elaborazione del concetto di dispositivo, ciò che interessa qui è la proposta di apertura rispetto al dispositivo, che viene così introdotta: «Vi propongo nulla di meno che una generale e massiccia partizione dell'esistente in due grandi gruppi o classi: da una parte gli esseri viventi (o le sostanze) e dall'altra i dispositivi in cui essi vengono incessantemente catturati» (Agamben 2006:21). Sicuramente una proposta limite, inattuabile e impossibile a fondamento di qualsiasi epistemologia, in quanto si andrebbe a presupporre uno stato di natura essenziale, astorico degli esseri viventi, un momento zero infinitesimale alla nascita oppure una pura astrazione/destratificazione, puramente concettuale; tuttavia quando segue è uno sviluppo efficace ed articolato del dispositivo:

> (...) chiamerò dispositivo letteralmente qualunque cosa abbia in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi. Non soltanto, quindi, le prigioni, i manicomi, il Panopticon, le scuole, la confessione, le fabbriche, le discipline, le misure giuridiche eccetera la cui connessione con il potere è in un certo senso evidente, ma anche la penna, la scrittura, la letteratura, la filosofia, l'agricoltura, la sigaretta, la navigazione, i computers, i telefoni cellulari e —perché no— il linguaggio stesso, che è forse il più antico dei dispositivi, in cui migliaia e migliaia di anni fa un primate —probabilmente senza rendersi conto delle conseguenze cui andava incontro— ebbe l'incoscienza di farsi catturare. (...) Chiamerò soggetto ciò

> che risulta dalla relazione e, per così dire, dal corpo a corpo fra i viventi e i dispositivi (Agamben 2006:21-22).

In questa relazione ternaria —dispositivi, esseri viventi e il risultato di questi: i soggetti— ciò che emerge, e che fa sviluppare il discorso di Foucault, è che tutto quanto esiste, tranne la carne viva, neutra, *flesh*, è dispositivo. Questo permette ad Agamben un ulteriore passaggio, la finalità verso cui si muove il suo breve scritto sul dispositivo. La storia dell'uomo, a partire dalla comparsa dell'*homo sapiens*, è costituita da un intensificarsi dei dispositivi, sino alla situazione attuale di proliferazione e accumulazione fuori controllo. «Non si tratta semplicemente di distruggerli né, come suggeriscono alcuni ingenui, di usarli nel modo giusto» (Agamben 2006:24): se nei dispositivi l'uomo ha reso solido, tangibile, separato il proprio desiderio di felicità, l'azione che si più intraprendere è riprendersi il desiderio esteriorizzato, e renderlo disponibile come bene comune. Questa azione prende il nome di profanazione.

Tuttavia, la diagnosi prosegue in Agamben. Se Foucault aveva mostrato come i dispositivi disciplinari inducessero processi di soggettivazione, ovvero che «il dispositivo è, cioè, innanzitutto una macchina che produce soggettivazioni, e solo in quanto tale è anche una macchina di governo» (Agamben 2006: 29), e che a ogni processo di soggettivazione si accompagnasse un momento inverso di de-soggettivazione (per conquistare un pezzo della nuova identità offerto da un dispositivo, un pezzo dell'identità precedente viene perso), Agamben sostiene:

> Quel che definisce i dispositivi con cui abbiamo a che fare nella fase attuale del capitalismo è che essi non agiscono più tanto attraverso la produzione di un soggetto, quanto attraverso dei processi che possiamo chiamare di desoggettivazione. (…) quel che avviene ora è che processi di soggettivazione e processi di desoggettivazione sembrano diventare reciprocamente indifferenti e non danno luogo alla ricomposizione di un nuovo soggetto, se non in forma larvata e, per così dire, spettrale (Agamben 2006:30-31).

Gli esempi forniti da Agamben (l'acquisto di un telefono cellulare che riduce il soggetto a numero di telefono, perennemente sotto controllo; la televisione che riduce l'ascoltatore a numero infinitesimo per la composizione dello share) sono scarni, come pure è qui poco argomentato e sicuramente meriterebbe una analisi ulteriore il passaggio per cui i fautori di un uso corretto della tecnologia

necessariamente debbano essere «risultato del dispositivo mediatico in cui sono catturati» (Agamben 2006:32).

Tuttavia nulla toglie al risultato finale cui si è giunti in questo lungo excursus sul dispositivo: che nei dispositivi contemporanei si avverte considerevole la minaccia che tutti si sia sottoposti a processi di desoggettivazione, senza alcuna possibilità concreta di risoggettivarsi. Sarebbe ingenuo pensare a una opposizione virtuale – reale, per cui esisterebbero dei dispositivi virtuali cattivi, che andrebbero combattuti a favore di dispositivi reali del bel tempo che fu. Sarebbe forse più utile pensare in questo momento quali siano effettivamente i dispositivi che stanno segnando la fine dell'epoca della modernità, per comprendere quali, per tornare al lessico deleuziano, siano in questo momento 'attuali' e quindi stiano segnalando la strada di una nuova umanità, «il composto formale tra le forze dell'uomo e queste nuove forze» (Deleuze 1986 (2002):175). È Deleuze che afferma, alla chiusura del testo dedicato a Foucault:

> Come direbbe Foucault, il superuomo è molto meno della scomparsa degli uomini esistenti, e molto più di un cambiamento di concetto; è l'evento di una nuova forma, né Dio né uomo, una forma che possiamo sperare che non sia peggiore delle due precedenti (Deleuze 1986 (2002)]:175).

REFERENCIAS

AGAMBEN Giorgio
2006 *Che cos'è un dispositivo?*, Roma: Nottetempo.

DELEUZE Gilles
1986 *Foucault*; Paris: Les éditions de Minuit (tr. it.: *Foucault*, Napoli: Cronopio, 2002).
1989 "Qu'est-ce qu'un dispositif?", in *Michel Foucault. Rencontre internationale*, *Paris*, *9*, *10*, *11 janvier 1988*; Paris: Le Seuil (tr. it.: *Che cos'è un dispositivo?*, Napoli: Cronopio, 2002).

FOUCAULT Michel
1975 *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris: Gallimard; (tr. it. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino: Einaudi, 1976).
[2001] *Dits et écrits II*, *1976-1988*, Paris: Gallimard.

AdVersuS
Publicación del Istituto Italo-argentino
di Ricerca Sociale (IIRS)
ISSN 1669-7588
Año X, Nº 25, diciembre 2013/abril 2014
En línea: abril 2014

George Romney [1734-1832]

Shakespeare Attended by Nature and the Passions (1799)
Grabado de Benjamin Smith [1754-1833]

Shakespeare Nursed By Tragedy and Comedy (1795)
Grabado de Benjamin Smith [1754-1833]

Troilo y Cressida (1802)
Grabado de Benjamin Smith [1754-1833]

Study for Titania, Puck, & the Changeling (1793)

Copyright 2004 © Adversus.org | Casilla de Correo Nº 3, Sucursal 9 B, CP 1409 |
Ciudad de Buenos Aires | República Argentina
Todos los Derechos Reservados