

REVISTA DE LETRAS

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Reitor

Sandro Roberto Valentini

Vice-Reitor

Sergio Roberto Nobre

Pró-Reitora de Pesquisa

Carlos Frederico de Oliveira Graeff

Diretor da FCL

Arnaldo Cortina

Vice-Diretor da FCL

Cláudio Cesar de Paiva

REVISTA DE LETRAS

Comissão Editorial/ Editorial Board

Alcides Cardoso dos Santos

Alfredo Bosi

Andrea Battistini (Università di Bologna)

Claudia Fernanda de Campos Mauro

Gabriela Kvacek Betella

Marco Lucchesi

Marcos Antonio Siscar

Sandra Aparecida Ferreira

Sérgio Mauro

Sônia Helena de O. R. Piteri

Wilma Patricia Marzari D. Maas

Editores

Claudia Fernanda de Campos Mauro

Sérgio Mauro

Conselho Consultivo/ Advisory Committee

Alcir Pécora (UNICAMP, Brasil)

Alckmar Luiz dos Santos (UFSC, Brasil)

Andréia Guerini (UFSC, Brasil)

Antonio Carlos Secchin (UFRJ, Brasil)

Antonio Dimas (USP, Brasil)

Antônio Manuel Ferreira (Universidade de Aveiro, Portugal)

Antonio Vicente Pietroforte (USP, Brasil)

Carmen Lúcia T. R. Secco (UFRJ, Brasil)

Célia Pedrosa (UFF, Brasil)

Constância Lima Duarte (UFMG, Brasil)

Eneida Leal Cunha (UFBA, Brasil)

Eneida Maria de Souza (UFMG, Brasil)

Evando Batista Nascimento (UFJF, Brasil)

Fábio Akcelrud Durão (UNICAMP, Brasil)

Flora de Paoli Faria (UFRJ, Brasil)

Francis Utéza (Univ. Montpellier 3, França)

Iumna Maria Simon (USP, Brasil)

Ivone Daré Rabelo (USP, Brasil)

Jaime Ginzburg (USP, Brasil)

João Azenha Júnior (USP, Brasil)

João de Mancelos (Universidade de Viseu, Portugal)

José Luís Jobim (UERJ, Brasil)

Leda Tenório da Motta (PUC-SP, Brasil)

Lilian Lopondo (USP/Mackenzie, Brasil)

Lúcia Teixeira (UFF, Brasil)

Luís G. B. de Camargo (UFPR, Brasil)

Luiz Montez (UFRJ, Brasil)

Marcelo Jacques de Moraes (UFRJ, Brasil)

Marcia Abreu (UNICAMP, Brasil)

Márcio Seligmann-Silva (UNICAMP, Brasil)

Maria Eunice Moreira (PUC-RS, Brasil)

Maria Lúcia de B. Camargo (UFSC, Brasil)

Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG, Brasil)

Mario Luiz Frungillo (UNICAMP, Brasil)

Marlise Vaz Bridi (USP, Brasil)

Nadilza Martins de Barros Moreira (UFPB, Brasil)

Nancy Rozenchan (USP, Brasil)

Opázia Chain Ferez (UFF, Brasil)

Paula Glenadel (UFF, Brasil)

Paulo Franchetti (UNICAMP, Brasil)

Rita Olivieri Godet (Univ. Rennes, França)

Rita Terezinha Schmidt (UFRS, Brasil)

Robert J. Oakley (Univ. Birmingham, Inglaterra)

Sandra G. T. Vasconcelos (USP, Brasil)

Susana Borneo Funck (Univers. Católica de Pelotas, Brasil)

Susana Kampff Lages (UFF, Brasil)

Tânia Sarmento-Pantoja (UFPA)

Viviana Bosi (USP, Brasil)

Walter Moser (Univ. Ottawa, Canada)

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

REVISTA DE LETRAS

ISSN Impresso 0101-3505

ISSN Eletrônico 1981-7886

RLETD6

Revista de Letras	São Paulo	v.57	n.2	p.1-198	jul./dez. 2017.
-------------------	-----------	------	-----	---------	-----------------

Correspondência deverá ser encaminhada a:
Correspondence should be addressed to:

REVISTA DE LETRAS
Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara
14800-901 – Araraquara – SP
Departamento de Letras Modernas
e-mail: revistadeletrasunesp@yahoo.com.br
(<http://seer.fclar.unesp.br/letras>)
Intercâmbio de publicações (permuta/doação): cvernasc@marilia.unesp.br

Arte da Capa: Lúcio Kume
Normalização: Tânia Zambini
Diagramação: Eron Pedroso Januskeivictz
Impressão: Gráfica UNESP – Araraquara

Revista de Letras/ Universidade Estadual Paulista. – Vol.2 (1960)– . – São Paulo:
UNESP, 1960-

Semestral

ISSN 0101-3505

ISSN [eletrônico] 1981-7886

Os artigos publicados na REVISTA DE LETRAS são indexados por:
The articles published in REVISTA DE LETRAS are indexed by:

Base de Dados DIALNET (Universidad de La Rioja); BBE – Bibliografia Brasileira de Educação; CLASE – Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades; Fonte Acadêmica (EBSCO); HAPI – Hispanic American Periodicals Index; IBZ – International Bibliography of Periodical Literature in the Humanities and Social Sciences; JSTOR – Arts and Sciences V Collection; LLBA – Linguistics and Language Behavior Abstracts; MLA – International Bibliography of Books and Articles in Modern Languages and Literature; Scopus (Elsevier B.V.); Web of Science (Thomson Reuters).

SUMÁRIO/CONTENTS

- Apresentação..... 7
- Dossiê “Cruzando el Puente Plateado: las relaciones culturales entre América Latina y el Bloque del Este”***
- Cruzando el *Puente Plateado*: las relaciones culturales entre América Latina y el Bloque del Este
Emilio J. Gallardo-Saborido e Ilinca Ilian..... 11
- Los Balcanes en la obra y el pensamiento de Carlos Fuentes
Bojana Kovačević Petrović..... 15
- Geopolíticas de la traducción en la Cuba soviética: de la estética marxista al *boom* literario socialista
Damaris Punales-Alpizar..... 35
- La literatura policial del Bloque del Este en la revista cubana *Enigma* (1986-1988)
Emilio J. Gallardo-Saborido e Jesús Gómez-De-Tejada..... 53
- La Cuba socialista vista por los escritores rumanos (1960-1980)
Ilinca Ilian..... 73
- El yo cubano y el Bloque del Este: percepciones de los países socialistas europeos en los relatos autobiográficos cubanos
Jesús Gómez-De-Tejada..... 93
- Literatura policial cubana: del corsé político a la apertura crítica
Paula García Talaván..... 107

Seção Livre

- Os limites da sátira em *O Sobrinho de Rameau*, de Denis Diderot
Daniel Santos Garroux..... 123
- La institucionalización de la escritura académica: desde la adquisición del código hasta la publicación
David Alberto Londoño Vásquez e Álvaro Ramírez Botero..... 141

▪ Redes sociais e o ensino de literatura: uma reflexão sobre a noção de autoria	
<i>Maria Eneida Matos da Rosa</i>	159
▪ O que diz a literatura?	
<i>Renato Nésio Suttana</i>	173
ÍNDICE DE ASSUNTOS	193
<i>SUBJECT INDEX</i>	195
ÍNDICE DE AUTORES / <i>AUTHORS INDEX</i>	197

APRESENTAÇÃO

O volume 57.2 contempla os nossos leitores com um dossiê internacional que se refere às relações culturais entre a América Latina e o cognominado “Bloco do Leste”. Na apresentação do dossiê, feita por Emilio Gallardo Saborido, da Universidade de Sevilha (Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Sevilla) e por Ilinca Ilian West (University of Timisoara, Facultad de Letras, Timisoara, Romênia), pode-se constatar sem muita dificuldade a densidade e a originalidade dos ensaios. Os artigos são resultantes do painel “Intelectuales, creación artística y políticas culturales en América Latina y el Bloque del Este”, apresentado no “XXXVI Congreso Internacional de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA 2018)”, em Barcelona, maio de 2018.

Com relação aos indiscutíveis méritos e às características evidentemente originais dos artigos do dossiê, convido os leitores a apreciarem a apresentação escrita pelos professores Emilio Saborido e Ilinca Ilian. Cabe-me apenas afirmar que seguramente o dossiê apresenta trabalhos obtidos por meio de pesquisas científicas árduas e consistentes.

Na Seção Livre, David Londono e Renato Suttana apresentam trabalhos em que prevalecem observações de cunho teórico. Enquanto Renato Suttana prefere analisar as relações entre a literatura, o mundo e a expressão do pensamento, David Londono enfatiza os aspectos mais notáveis da escrita acadêmica. Maria Eneida Matos da Rosa também investiga aspectos teóricos da literatura, preferindo dedicar-se, porém, às questões que envolvem a noção de autoria. Na mesma seção, Daniel Garroux se refere ao gênero satírico, destacando a obra *O Sobrinho de Rameau*, de Denis Diderot.

Esperamos que o presente número alcance muitos leitores, especialistas ou não, acadêmicos ou não, uma vez que os grandes temas da literatura interessam a um público bastante vasto. Acreditamos ainda que mais um passo foi dado na internacionalização da nossa revista, tratando-se de uma característica que se torna cada vez mais evidente a cada volume lançado. Nosso agradecimento ainda a Tânia Zambini, pela normalização da revista, aos pareceristas e aos funcionários do Laboratório Editorial da FCL da UNESP de Araraquara, sem os quais não teria sido possível elaborar o presente volume.

Araraquara, dezembro de 2018.
Os editores

Dossiê

**“Cruzando el Puente Plateado:
las relaciones culturales entre
América Latina y el Bloque del Este”**

CRUZANDO EL PUENTE PLATEADO: LAS RELACIONES CULTURALES ENTRE AMÉRICA LATINA Y EL BLOQUE DEL ESTE

Emilio J. GALLARDO-SABORIDO*
Ilinca ILIAN**

En su último libro de ensayos dedicado al género novelesco Milan Kundera creaba una bella metáfora para indicar las afinidades entre las dos vastas orillas de Occidente, hablando de “un puente plateado” que unía la inmensa América Latina y la pequeña Europa Central (concepto con una geografía variable, que bien puede abarcar solo Checoslovaquia, Hungría y parte de Polonia, bien se puede extender hasta Vilnius, Chisinau y Tirana). Dos son, según el escritor checo, los principales argumentos de esta comunidad espiritual: por un lado, la experiencia igual de traumática del barroco, llevado a América Latina por los conquistadores, y difundido en los pequeños países centroeuropeos por una Contrarreforma sangrienta; y por otro lado, la capacidad de los grandes novelistas de estos dos espacios de cambiar, a unos treinta años de distancia, el destino de la novela occidental, encaminándola a través de Kafka, Musil y Broch primero, y luego por García Márquez, Fuentes y Sabato hacia su esencia, que es, según Kundera, la de constituir “el último observatorio desde donde podemos abarcar la vida humana como un todo” (KUNDERA, 2005, p. 105). Es interesante observar que la metáfora del “puente plateado” que pretende unir “dos territorios descuidados, despreciados, abandonados, dos territorios parias” (p. 104) surge a poca distancia del inicio de los estudios más detenidos sobre los contactos entre América Latina y la Europa Central y del Sureste, ya que este tema no llamó la atención de los investigadores hasta hace relativamente poco tiempo. Si no se puede negar que los hispanistas de esta parte de Europa dedicaron una labor importante al conocimiento de América Latina en sus culturas nacionales y que en América Latina también existieron esfuerzos por ampliar el mapa cultural de Europa, incluyendo las naciones “periféricas”, en lo que respecta a los contactos propiamente dichos todavía hay un espacio vastísimo que queda por explorar. Apenas a finales de los años noventa empezaron a publicarse libros y artículos dedicados a este tema¹ y el

* EEHA, CSIC – Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Sevilla – España. emilio.gallardo@csic.es

** WUT, West University of Timisoara, Facultad de Letras, Timisoara, Rumania, 300223, ilincasn@gmail.com

¹ En este sentido, y sin ánimo de ser exhaustivos, en los últimos años se han publicado volúmenes como: ALBURQUERQUE F, G. **La trinchera letrada. Intelectuales latinoamericanos y Guerra Fría**. Ariadna: Santiago de Chile, 2011; OPATRNÝ, J. (coord.). **Las relaciones checo-mexicanas**. Praga: Universidad Carolina de Praga, Editorial Karolinum, 2011; LOSS, J.; PRIETO, J. M. (eds.). **Caviar with Rum. Cuba-USSR and the Post-Soviet Experience**. New York: Palgrave MacMillan, 2012; LOSS, J. **Dreaming in Russian: the Cuban Soviet imaginary**. Austin: University of Texas Press, 2013; OPATRNÝ, J. (coord.). **Las relaciones checo-argentinas**. Praga: Universidad Carolina de Praga, Editorial Karolinum, 2014; PERUTKA, L. **Checoslovaquia, Guatemala y México en el período de la Revolución Guatemalteca**. Praga: Universidad Carolina de Praga,

actual dossier se inscribe a su vez en la línea de investigación que intenta esclarecer las ideas, ideologemas e imágenes (a veces) idealizadas que recorrieron “el puente plateado” imaginado por Kundera.

En la parte central, oriental y meridional de Europa existió un interés marcado por América Latina y, en función de la historia de cada país, tanto hubo contactos a través de la evangelización llevada a cabo por religiosos provenientes de toda la Europa católica en los siglos XVI-XVII como existieron lazos debidos a las inmigraciones masivas de los europeos hacia Argentina, Uruguay y Brasil en los siglos XIX-XX. En cambio, en el momento en que los países “centrales” descubrían desde el punto de vista científico el Nuevo Mundo, creando departamentos y centros de estudios donde se formaban las primeras generaciones de latinoamericanistas, los países de Europa Central y del Sureste empezaban a entrar en la época dominada por el combate entre las ideologías de derecha y de izquierda, y ulteriormente en el complicado período vivido detrás de la Cortina de Hierro. La historia del hispanismo varía en cada uno de los países del conglomerado de esta parte de Europa, pero es innegable que el interés por América Latina estalla a partir de la década de 1960 cuando la Revolución cubana por un lado y el *boom* literario por otro lado llamaron la atención mundial sobre el mundo latinoamericano: así, en los departamentos de español de las universidades checas, húngaras, rumanas, búlgaras, eslovenas, albanesas, etc., empezaron a formarse especialistas que traducían los grandes títulos de esta literatura, trabajaban en las embajadas americanas, escribían artículos y libros sobre este Mundo Nuevo, que para todos era lejano desde el punto de vista espacial, pero que, en función de la tradición de cada país, se encontraba a distancias variables desde el punto de vista cultural. De este modo, por un lado, debido a la orientación ideológica común, se crea un pasillo cultural privilegiado entre varios países del Bloque del Este y Cuba, que conduce a unos intercambios culturales bastante fructuosos a pesar de su fuerte impronta política; y, por otro lado, se inicia un diálogo cultural, esta vez libre y creador, entre estos dos espacios, tan complejos, variados y contradictorios cada uno.

El origen del dossier que presentamos ahora lo encontramos en el panel “Intelectuales, creación artística y políticas culturales en América Latina y el Bloque del Este”, que tuvo lugar durante la celebración del XXXVI Congreso Internacional de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA 2018) en Barcelona, en mayo de 2018. Más concretamente, cinco de los artículos incluidos en este dossier hacen referencia a los contactos que

Editorial Karolinum, 2014; ZOUREK, M. **Checoslovaquia y el Cono Sur, 1945-1989. Relaciones políticas, económicas y culturales durante la Guerra Fría.** Praga: Universidad Carolina de Praga, Editorial Karolinum, 2014; OPATRŇY, J. (coord.). **Las relaciones entre Europa Oriental y América Latina, 1945-1989.** Praga: Universidad Carolina de Praga, Editorial Karolinum, 2015; OPATRŇY, J.; ZOUREK, M.; MAJLÁTOVÁ, L.; PELANT, M. **Las relaciones entre Checoslovaquia y América Latina 1945-1989 en los archivos de la República Checa.** Praga: Universidad Carolina de Praga, Editorial Karolinum, 2015; OPATRŇY, J. (coord.). **Las relaciones entre Europa Central y América Latina. Contextos históricos.** Praga: Universidad Carolina de Praga, Editorial Karolinum, 2017; o SZENTE-VARGA, M. **El baúl de las nomeolvidas. Relaciones húngaro-mexicanas.** Budapest: Dialóg Campus, 2017. Asimismo, en el n.º 5 de 2015 de la revista *Kamchatka* apareció el monográfico “Las formas de la estalgia (cubana)”, coordinado por Carlos Muguero Altuna; mientras que el vol. 19, n.º 28 (2018) de la revista *Cuadernos del CILHA* contiene el dossier “El boom latinoamericano detrás de la Cortina de Hierro”, coordinado por Ilinca Ilian.

se crearon por la mediación ideológica y ponen el acento en el caso cubano; mientras que el sexto artículo está dedicado a la reflexión sobre la presencia de los Balcanes en la obra de Carlos Fuentes y se refiere a vínculos que trascienden la dimensión política.

En “La Cuba socialista vista por los escritores rumanos (1960-1980)”, Ilian revisa los intercambios culturales mantenidos entre Rumanía y Cuba entre 1960 y 1980. Concretamente, presta atención a los viajes que varios autores rumanos llevaron a cabo a la Isla y, para ello, analiza los diversos tipos de textos que estos escritores produjeron tras su visita. Su artículo nos informa de los paralelismos entre la política cultural de ambos países; pero, al poner el acento en los textos de intelectuales concretos, descubre un variado conjunto de posturas que van desde la firme adhesión militante hasta la focalización en el viaje interior del yo escritor.

En “El yo cubano y el Bloque del Este: percepciones de los países socialistas europeos en los relatos autobiográficos cubanos”, Gómez-de-Tejada analiza la mirada que las autobiografías de Nicolás Guillén, Heberto Padilla, Lisandro Otero, Manuel Díaz Martínez y Graziella Pogolotti configuran respecto de este ámbito. A partir de la selección de textos escritos desde dentro y fuera de la Isla, el autor ofrece una panorámica transnacional sobre la incidencia que el recuerdo de las experiencias de los viajes por Europa del Este tiene en estos textos memorísticos. El foco se centra especialmente en la perspectiva del yo autobiógrafo sobre los países visitados –a menudo convertida en cauce contrastivo en relación al presente y el futuro de Cuba–, en las instituciones políticas y culturales que canalizan las estancias, así como en la controversia entre la búsqueda de un arte de avanzada cubano y el realismo socialista desarrollado en estos contextos.

García Talaván en “Literatura policial cubana: del corsé político a la apertura crítica” dibuja con maestría el recorrido que ha realizado durante la etapa revolucionaria la literatura policial de la Isla desde la década de 1970 hasta la actualidad. Pone el acento en cuestiones como las relaciones entre el policial y la ideología, o en el papel que jugaron en el devenir del género los contactos con los autores procedentes de los países socialistas europeos. En este sentido, informa sobre el trasiego de traducciones de obras de ficción y de crítica sobre el policial que se llevó a cabo entre ambas zonas, o del nuevo impulso que para este tipo de literatura supuso la creación de la Asociación Internacional de Escritores Policiales.

El género negro vuelve a ser el centro de atención en el artículo “La literatura policial del Bloque del Este en la revista cubana *Enigma* (1986-1988)”. Aquí, Gallardo-Saborido y Gómez-de-Tejada se centran en el caso particular de una revista que sirvió de puerta de entrada en el mundo hispanohablante a la literatura policial escrita por narradores provenientes del lado rojo del Telón de Acero, además de estudiar las conexiones de esta publicación con la Asociación Internacional de Escritores Policiacos. Asimismo, los autores llevan a cabo un estudio cuantitativo sobre la presencia de narradores del Bloque del Este en esta revista. Esta aproximación se combina con el análisis de los cuentos, fragmentos de novelas y entrevistas que estos literatos dieron a conocer en las páginas de *Enigma*.

Kovačević mueve el foco de atención hacia la literatura mexicana en “Los Balcanes en la obra y el pensamiento de Carlos Fuentes” para revisar las conexiones que este escritor

tejió en una parte notable de sus textos con problemas y temas balcánicos de distinta índole (históricos, políticos, artísticos). Fuentes se interesó y aludió a los Balcanes no sólo en su producción literaria, sino también en la ensayística o periodística. Así pues, al tiempo que supo aprovechar motivos literarios o artísticos para sus ficciones, también opinó con conocimiento sobre cuestiones candentes para los Balcanes contemporáneos. Kovačević bucea por toda esa serie de referencias a través del análisis de un rico mosaico de textos, y dilucida así uno de los aspectos menos trabajados dentro de los estudios sobre la escritura de Fuentes.

Finalmente, Puñales-Alpízar aborda con detenimiento dos de las cuestiones que vertebran este dossier: las vinculaciones específicas del Bloque del Este con Cuba y el rol de la traducción en estos intercambios culturales. De este modo, “Geopolíticas de la traducción en la Cuba soviética: de la estética marxista al *boom* literario socialista” se pregunta por la importancia que el fenómeno de las traducciones (de autores de países socialistas europeos al español y de escritores cubanos a las lenguas de aquellos países) tuvo dentro del panorama cultural cubano de las décadas de 1970 a 1990, así como su imbricación con el devenir de la política cultural de la Revolución. El nuevo juego de afinidades ideológico-culturales conllevó, ciertamente, un aumento de los intercambios letrados con los países socialistas, pero también se conectó con la creación de silencios editoriales, tanto de autores autóctonos como foráneos. En última instancia, el estudio de estas geopolíticas de la traducción viene a ofrecer una interesante mirada adicional a la compleja historia cultural de la Revolución y a su papel en la construcción del socialismo cubano e internacional.

REFERENCIAS

KUNDERA, M. **El telón. Ensayo en siete partes**. Barcelona: Tusquets, 2005.

LOS BALCANES EN LA OBRA Y EL PENSAMIENTO DE CARLOS FUENTES¹

Bojana KOVAČEVIĆ PETROVIĆ*

- **RESUMEN:** Este artículo investiga las múltiples relaciones, opiniones e inspiraciones de Carlos Fuentes en lo que respecta a los Balcanes. Desde sus primeros libros hasta el final de su vida, el escritor mexicano mostró un profundo interés en la turbulenta historia y potente herencia cultural de los países de Europa del Este y Sudeste. El objetivo de este trabajo es mostrar la influencia de diversos temas balcánicos en el pensamiento del escritor mexicano: históricos (en los Balcanes se inició y terminó el turbulento siglo XX, con el atentado en Sarajevo en 1914 y el bombardeo de Serbia en 1999). Políticos: América Latina sufría una política balcanizada y fracturada, pero no perdió su unidad nacional propia ni su fraternidad iberoamericana compartida. Y artísticos: el Palacio de Diocleciano, en Spalato/ Split, está presente en tres novelas de Carlos Fuentes y el conde Drácula rumano constituye el eje del interés fuentesiano en el tema de los vampiros), examinando su actitud crítica hacia varios acontecimientos, personas y monumentos de esa parte del mundo. Nuestra investigación abarca una decena de libros de Carlos Fuentes: *Cumpleaños*, *La nueva novela hispanoamericana*, *Terra Nostra*, *La campaña*, *En esto creo*, *Vlad*, *Todas las familias felices*, *El espejo enterrado* etc., de varias épocas de su carrera literaria.
- **PALABRAS CLAVE:** Carlos Fuentes. Los Balcanes. Europa del Este y Sudeste. Literatura mexicana. Literatura hispanoamericana.

Reflexiones introductorias

El presente artículo trata las referencias de la compleja obra literaria del escritor mexicano Carlos Fuentes a la política, mitología, arquitectura y arte de los Balcanes, y asimismo explora su actitud hacia el problema yugoslavo (sobre todo de Bosnia y Kosovo) publicada en los años 90 en el periódico español *El País*. Aunque la obra de Carlos Fuentes es omnipresente en las investigaciones académicas, este tema efectivamente ha sido muy poco explorado, y por consiguiente, aparte de indicar varios aspectos de interés en esa parte de Europa presentes en las novelas, los ensayos y otros textos de Fuentes, queríamos

* Universidad de Novi Sad. Facultad de Filosofía y Letras - Departamento de Lenguas Romances. Ciudad de Novi Sad - Serbia - bojanakp@ff.uns.ac.rs.

¹ Una versión preliminar de este artículo fue presentada en el XXXVI Congreso Internacional de la Asociación de Estudios Latinoamericanos - LASA, Barcelona, 2018.

Artigo recebido em 25/10/2017 e aprovado em 15/04 /2018.

sugerir ciertos subtemas que podrían formar parte de las futuras investigaciones. El eje de nuestro trabajo consiste en una decena de obras de Carlos Fuentes escritas entre 1962 y 2010: novelas cortas (*Cumpleaños y Vlad*), ensayos (*La nueva novela hispanoamericana, El espejo enterrado y En esto creo*), cuentos (*Todas las familias felices*), novelas (*Terra Nostra y La campaña*), donde el autor comenta, compara, destaca o menciona la crisis de los Balcanes, la balcanización de América Latina, Yugoslavia, El Palacio de Diocleciano, el gran zupán Vladimir Radu, etc. El marco teórico se construye en base a los conocedores de la obra de Carlos Fuentes, los libros propios del autor mexicano, varios estudios sobre los Balcanes y nuestras propias contribuciones. Partiendo de la hipótesis que Carlos Fuentes desde el principio de su carrera literaria tuvo un profundo interés en la política y la cultura de los Balcanes, en la continuación presentaremos las ideas generales de su escritura, destacaremos las características de los países balcánicos y los intereses del autor mexicano en sus particulares fragmentos. Asimismo, analizaremos respectivamente sus obras mencionadas a propósito de llegar a la conclusión que esa península europea fue omnipresente en los escritos fuentesianos y una gran fuente de su inspiración.

Carlos Fuentes: escritor y crítico cosmopolita de raíces mexicanas

Nacido en Panamá e hijo de un diplomático, Carlos Fuentes (1928-2012) vivió los primeros quince años fuera de México. Esas circunstancias le despertaron el interés tanto por otros países donde creció y se formó (Brasil, Chile, Argentina, Uruguay, Ecuador, Estados Unidos y Suiza) como por la identidad de su patria, México. Desde su primer libro de cuentos –*Los días enmascarados*, 1954– hasta la segunda versión de su crucial libro de ensayos *El espejo enterrado. Reflexiones sobre España y América* publicado en 1992 y ampliado con el Epílogo transitorio en 2010, Carlos Fuentes buscaba la identidad de su pueblo –mexicano e *indoafroiberoamericano*– como fruto de la riqueza multicultural europea, prehispánica y moderna. En su opinión, la identidad hispanoamericana está estrechamente vinculada con la española, y “[...] la identidad de España es múltiple. El rostro de España ha sido esculpido por muchas manos: iberos y celtas, griegos y fenicios, cartagineses, romanos y godos, árabes y judíos” (FUENTES, 2010, p.18).

Autor de más de 70 libros –23 novelas, 8 libros de cuentos, 16 obras ensayísticas, 4 piezas teatrales, 7 libros de diálogos, reflexiones y memorias, etc–, Fuentes tenía varias líneas de creación: ideas universales de carácter metafísico; preocupación por el pasado, presente y futuro de México; mestizaje e identidad de América Latina; mitología como respuesta a todas las preguntas del hombre contemporáneo; historia prehispánica, española y mexicana/ hispanoamericana. La mayoría de sus intereses literarios han sido investigados profusamente desde los años sesenta. Entre los miles de críticos, docentes e historiadores de literatura que han publicado textos sobre su obra, habría que destacar a Helmy F. Giacomani, Julio Ortega, José Miguel Oviedo, Pol Popovic Karic, Georgina García-Gutiérrez, Jorge Volpi... En su *Historia de la literatura hispanoamericana* Oviedo (2004, p.315) subraya que Carlos Fuentes es “[...] más que un escritor: es un *vocero* de nuestra cultura y nuestra actualidad política, no solo lúcido sino también valiente” y Volpi

(2012, énfasis original) afirma que “Fuentes es un hombre venido de otro tiempo, uno de esos seres que han sido sucesivamente conocidos como fantasmas, vampiros o incluso como *inmortales*; un hombre cuyos ojos han presenciado casi un milenio de desgracias y prodigios”.

La obra de Carlos Fuentes está cargada de datos históricos (auténticos o modificados), referencias culturales, cinematográficas y artísticas, símbolos literarios, construcciones arquitectónicas, subtextos y meta-elementos universales. En los siguientes párrafos de este artículo destacaremos algunos de ellos: los balcánicos.

Los Balcanes históricos y literarios

El término “los Balcanes” se refiere principalmente a los países que pertenecen a la península balcánica –Albania, Bosnia y Herzegovina, Bulgaria, Croacia, Grecia, Macedonia, Montenegro y Serbia², pero frecuentemente abarca también Moldavia, Rumanía, Eslovenia y una parte de Turquía. El término fue usado por primera vez por el geógrafo y lingüista alemán Johann August Zeune en 1808, quien “[...] *followed the idea of ancient geographers according to which the Balkan Mountains stretch over the entire South Eastern Europe area from the Slovenian Alps down to the Black Sea*”³ (ZÖPEL, 2018, p.2). Como el mencionado término produjo varias críticas, el albanólogo y diplomático austriaco Johann Georg von Hahn en 1863 lo cambió por *Südosteuropäische Halbinsel* (Península del sudeste de Europa), aceptado por otro geógrafo alemán, Theobald Fisher, quien en 1898 sugirió dos términos: “Südosteuropa” o “Die *südosteuropäische* (Balkan) Halbinsel” (ZÖPEL, 2018). El geógrafo y etnólogo serbio Jovan Cvijić, presidente de la Real Academia Serbia de Ciencia, rector de la Universidad de Belgrado y doctor *honoris causa* de la Universidad de Sorbona, basó su tesis doctoral vienesa en las investigaciones de los Balcanes en 1893, dedicando las siguientes tres décadas a las exploraciones científicas de la Península⁴. El político, docente y editor albano-rumano Kristo Dako introdujo en 1919 el término “Próximo Oriente” para designar la península balcánica. El tema de los Balcanes en las décadas posteriores lo trataron Victor Papacostea (el fundador del Instituto de Estudios Balcánicos de Bucarest, Rumanía), George W. Hoffman (cuyo libro *The Balkans in Transition*, publicado en 1963, planteó nuevas preguntas sobre el futuro de la Península), Fritz Viljavec (en *Südosteuropa und Balkan*, 1963), Maria Todorova (historiadora búlgara cuyo libro *Imagining the Balkans*, publicado en 1997, tuvo un gran impacto global) y Karl Kaser (autor del libro *The Balkans and the Near East*, 2011), entre muchos otros.

² Consta decir que hasta 1991 todo el territorio de Yugoslavia formaba parte de los Balcanes.

³ “Siguió la idea de geógrafos antiguos según los cuales las montañas de los Balcanes se extienden sobre toda la zona del sudeste de Europa desde los Alpes eslovenos hasta el Mar Negro.” (ZÖPEL, 2018, p.2, traducción nuestra).

⁴ Cvijić hizo una contribución significativa a nivel general con su revisión antropológico-geográfica publicada en el libro *La Península Balcánica 1918* de dos volúmenes (1922, 1931). Asimismo publicó más de 100 artículos académicos basados en sus propias expediciones por los Balcanes, Cárpatos meridionales y Asia Menor.

Desde los fines del siglo XIX (tras el Congreso de Berlín en 1878) hasta hoy en día, los pueblos balcánicos han estado vinculados con la realidad política y económica del resto de Europa. Los permanentes conflictos entre los austrohúngaros, otomanos, alemanes, franceses, etc., causaron las Guerras Balcánicas (en 1912 y 1913) que oficialmente terminaron con el Tratado de Bucarest (10 de agosto de 1913), pero el equilibrio de ese territorio siguió siendo inestable. Menos de un año después, con el asesinato de archiduque austriaco Franz Ferdinand por Gavrilo Princip en Sarajevo, empezó la Primera Guerra Mundial, cuya finalización modificó el mapa político y territorial de los Balcanes: Austro-Hungría y el Imperio Otomano se transformaron en el Reino de los Serbios, Croatas y Eslovenos, las fronteras de Rumanía y Bulgaria fueron ampliadas, Albania se hizo independiente... Después de la Segunda Guerra Mundial con el papel crucial de los partisanos yugoslavos y griegos, la mayoría de los países balcánicos establecieron regímenes socialistas. En los años 90 las turbulentas guerras civiles yugoslavas provocaron la separación de las repúblicas de ese país y su transformación en estados independientes, y el conflicto de Kosovo inició el bombardeo de la OTAN sobre Serbia en 1999.

Como veremos en los resultados de nuestra investigación, la mayoría de esos acontecimientos fueron objeto de interés del escritor mexicano Carlos Fuentes. Asimismo, una de las nociones muy presentes en su obra es un término geopolítico muy importante en el contexto de la Península: “la balcanización” (FUENTES, 1992, 2003, 2011)⁵. Según el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española (2001, p.276), este término, “derivado del fr. *balkanisation*, y éste der. de *balkanique* ‘balcánico’, por alus. a la desmembración en varias naciones acaecida en la península de los Balcanes”, significa la “desmembración de un país en comunidades o territorios enfrentados”. Por otro lado, el *Diccionario de la lengua serbo-croata literaria* (1967, p.134) define el mismo término como “establecimiento y recepción de gestos, características y métodos balcánicos”. Hay que tener en cuenta que esa península, a pesar de guerras, conflictos y problemas a los que se enfrentaba, atraía sin embargo a comerciantes, científicos, literatos, gracias a su “alma balcánica” (CVIJIC, 2013, p.82) cuyos primeros signos de formación “[...] se podían constatar a principios del siglo XIX”⁶ (CVIJIC, 2013, p.92, traducción nuestra). En ese territorio

[...] se estableció el fundamento espiritual de la civilización y de la cultura occidentales. De muchas maneras, es un ejemplo de espacio de la historia donde se dio el encuentro de las culturas del este y el oeste, donde se cruzaron los círculos de cultura y civilización, pero también donde la diversidad de las culturas no provocaron sólo la división y el conflicto, sino también la mezcla de sus valores. El ejemplo de los pueblos balcánicos demuestra, de la manera más ilustrativa, cómo

⁵ El término fue estrenado el 20 de diciembre de 1918 en el artículo de los periódicos *The New York Times* titulado “Sees German ruin for generations; Rathenau, Head of Great Industry, predicts the Balkanization of Europe”.

⁶ “[...] у почетку 19. века, могли констатовати први знаци формирања балканске душе” (CVIJIC, 2013, p.92).

la cultura puede aparecer y reaparecer no únicamente como puente, sino como frontera de los procesos de colaboración e integración.⁷ (MITROVIĆ, 2000, p.9, traducción nuestra).

Amiga y buena conocedora de la obra y el personaje de Carlos Fuentes, la escritora argentina Luisa Valenzuela (2014, p.133) en su libro *Entrecruzamientos: Fuentes-Cortázar, Cortázar-Fuentes* denomina al escritor mexicano como “el extrovertido, el centrífugo” que decía con humildad que “[...] es un ciudadano y ejerce la política cuando su ciudadanía se lo reclama” (VALENZUELA, 2014, p.133). La autora argentina destaca que Fuentes “[...] armó foros internacionales, fue consultado por las grandes potencias, escribió novelas en las que la política era protagonista: *La cabeza de la hidra*, *La campaña*, *La silla del águila*, si bien en toda su obra la política es música de fondo” (VALENZUELA, 2014, p.133). Por otro lado, Fuentes insistió en la coincidencia entre la política, la economía y la cultura, considerando que “el principal signo de identidad, según Fuentes, es la cultura”⁸ (KOVAČEVIĆ PETROVIĆ, 2017, p.83, traducción nuestra). En *El espejo enterrado* lo explica de la siguiente manera:

Somos indígenas, negros, europeos, pero sobre todo, mestizos. Somos griegos e iberos, romanos y judíos, árabes, cristianos y gitanos. Es decir: España y el Nuevo Mundo son centros donde múltiples culturas se encuentran, centros de incorporación y no de exclusión. Cuando excluimos nos traicionamos y empobrecemos. Cuando incluimos nos enriquecemos y nos encontramos a nosotros mismos. (FUENTES, 2010, p.453).

La obra de Fuentes es un caleidoscopio de culturas y un crisol de tiempos y espacios. Asimismo su escritura “es la del movimiento: ‘No somos, estamos siendo, constantemente’ dicen sus personajes” (VALENZUELA, 2014, p.129). Además de una variedad de referencias al México prehispánico y a las culturas del continente latinoamericano antes y después de la conquista, el autor mexicano en muchas novelas suyas recurre a los mitos antiguos (considerándolos el presente eterno), los símbolos y los elementos emblemáticos de las viejas culturas europeas (como, por ejemplo, la Caja de Pandora, el mito de Prometeo o los mellizos Castor y Pólux en *Cambio de piel*; el mito de Ulises en *Zona sagrada*; el cuento “Apolo y las putas” de *El Naranja*; el coro de las tragedias griegas como vínculo entre los 16 cuentos/ capítulos de *Todas las familias felices*, Jean Seberg como la encarnación de la diosa antigua en su novela autobiográfica *Diana o la cazadora solitaria*; o el mito de Drácula que introduce en *Cambio de piel*, 1967).

⁷ “[...] položen je duhovi temelj zapadne civilizacije i kulture. U mnogo čemu, on je primer prostora na kome je u istoriji došlo do susreta kultura Istoka i Zapada, gde se seku kulturni i civilizacijski krugovi, ali i gde se ne samo dele i sukobljavaju, već i proživljaju vrednosti različitih kultura. Na primeru balkanskih naroda kultura se najilustrativnije pojavljuje čas kao most, a čas kao granica procesima saradnje i integracije” (MITROVIĆ, 2000, p.9).

⁸ “osnovni znak identiteta, po Fuentesovom mišljenju je kultura” (KOVAČEVIĆ PETROVIĆ, 2017, p.83).

Las reflexiones balcánicas fuentesianas

Limitados por el espacio, en las siguientes páginas no trataremos los mitos antiguos presentes en las obras de Carlos Fuentes, sino las referencias a las culturas balcánicas menos investigadas en el contexto de la literatura y la realidad hispanoamericana.

Balcanes y balcanización

Como ya hemos mencionado, a partir de las guerras de los Balcanes este término ha sido usado principalmente para el proceso de división (generalmente violenta) de un territorio político, económico y cultural en partes más pequeñas o en países que dejaron de cooperar entre sí. Fue reutilizado en la misma península y en el mismo contexto en los años 90 del siglo XX cuando ocurrió la desintegración de Yugoslavia. Este rompecabezas étnico y religioso le inspiró a Carlos Fuentes en diversas ocasiones en su creación literaria. Ya en su primera novela, *La región más transparente*, publicada en 1958, en el cuadro cronológico, entre los momentos cruciales de la historia, Fuentes destaca la crisis en los Balcanes en 1909 y la Guerra balcánica en 1913 (FUENTES, 2013a).

Al recibir Premio Cervantes en 1987, Carlos Fuentes publicó una de sus elogiadas novelas, *Cristóbal Nonato*, eruptiva, apocalíptica y elíptica historia inspirada en el voluminoso *Tristram Shandy* de Laurence Sterne. El tema del Apocalipsis nacional ubicado en México en el futuro año 1992 —el momento de la gran celebración de los cinco siglos desde el descubrimiento de América— es relatado por un niño que está por nacer. En el cuarto capítulo (de los nueve capítulos / meses de gestación) el norteamericano D. C. Buckley y el profesor Will Gingerich, ya borrachos, discuten sobre el momento actual en los Estados Unidos y México. El satírico comentario de Buckley sobre la *sitcom* norteamericana en la cual Bill Cosby y Nell Carter se unen a la lucha contra los impuestos federales y “[...] los blancos se dan cuenta de que aunque negros, tienen el corazón en su lugar” (FUENTES, 1992, p.165), provoca en Gingerich una pronta respuesta: “— Pero eso es lo que condujo a la bancarrota de la Unión y su balcanización en las cinco republiquetas!” (FUENTES, 1992, p.165). Continuando con los comentarios de que “[...] los Estados Unidos no tienen memoria porque tienen medios de información” (FUENTES, 1992, p.165) y que “[...] hay que remontarse a la fuente del mal: Rusia! El Imperio Maligno!” [sic] (FUENTES, 1992, p.166), el alcoholizado Gingerich arguye que “la URSS tampoco existe! se balcanizó igual que nosotros!” [sic] (FUENTES, 1992, p.166). En el quinto capítulo del mismo libro, Fuentes utiliza el adjetivo “balcánico” en el contexto mexicano/latinoamericano:

[...] la Revolución Mexicana, señor delegado, concilió a los Montescos del rito escocés y a los Capuletos del rito yorkino, trascendió las debilidades sicilianas de México y los balcánicos sopores de la América Latina y sólo se equivocó en su retórica oposición a las banderas de Cristo (FUENTES, 1992, p.203).

En el mismo sentido –como un ejemplo malo– Fuentes compara los Balcanes con América Latina en su libro-diccionario *En esto creo*, en el apartado Educación:

Herida por sí misma y por el mundo —conquista, colonia, revoluciones, imperialismo—, la América Latina, a pesar de sus agravios, ha logrado crear naciones que, en lo esencial, mantienen las fronteras de la época independentista y aun de la administración colonial: no somos los Balcanes. No perdamos ni nuestra unidad nacional propia ni nuestra fraternidad iberoamericana compartida, a fin de alcanzar, al cabo, una posición internacional generosa y abierta, sin chovinismos ni xenofobias (FUENTES, 2002, p.30).

En el mismo libro, en sus reflexiones sobre la Globalización, el autor mexicano afirma que “[...] los males del capitalismo occidental y del totalitarismo soviético eran opacos por el mal absoluto del Holocausto, los campos de concentración, la esclavitud impuesta a Francia, Bélgica, Holanda, Dinamarca, Noruega y los Balcanes, a Grecia...” (FUENTES, 2002, p.44). El mismo territorio le preocupa en el texto dedicado a Historia:

Criminal o trágica, se nos informó que, al terminar la guerra fría hace diez años, terminaba también la historia. Las violencias crecientes en los Balcanes y Chechenia, en Argelia y el África subsahariana, en la Tierra Santa, más la violencia como norma y no excepción de la vida cotidiana contemporánea, debían advertirnos contra una excesiva celebración el último día de diciembre de 1999 o el primer día de enero del 2000. (FUENTES, 2002, p.59).

Una vez más, expresando sus actitudes sobre Política, Fuentes declara que la crisis de los Balcanes “[...] nos aboca a todos a introducir reformas en un sistema internacional creado para y por medio centenar de naciones vencedoras al terminar la Segunda Guerra Mundial, a fin de darle, hoy, mayor representatividad y mayor agilidad a las instituciones internacionales” (FUENTES, 2002, p.100).

Fuentes aplica el verbo “balcanizar” en su libro-ensayo *El espejo enterrado*, una “[...] magna obra que traza las líneas de fuerza históricas como puentes que unen Europa con América. Esta obra titánica que fue primero serie de televisión habría de abrirle paso a un libro de narraciones concatenadas” (VALENZUELA, 2014, p.165). Destacando los caminos de la formación de la identidad latinoamericana en las vísperas del quinto centenario del Descubrimiento de América, el escritor mexicano construye un mosaico del mundo hispano y todas sus culturas y rupturas. Hablando sobre “dos grandes emancipadores” San Martín y Bolívar, Fuentes (2010, p.317) afirma que el Libertador y promotor de una magnífica visión de la unidad latinoamericana al final no encontró “[...] lo que Montesquieu suponía: una sociedad civil. Quizás temía el poder de los caciques locales, cuyas ambiciones, en muchos casos, balcanizaron las Repúblicas nacientes” (FUENTES, 2010, p.320). Otro contexto se le sugiere cuando reflexiona sobre “Un aleph cultural”: acabada la Guerra Fría, América Latina se encontraba en crisis y sus modelos políticos y económicos habían fracasado, pero lo que permanecía era la cultura:

Nos dimos cuenta de que poseíamos una política balcanizada y fracturada; sistemas económicos fracasados y vastas desigualdades sociales, pero al mismo tiempo, éramos dueños de una notable continuidad cultural, de pie en medio de la crisis generalizada de la política y de la economía. (FUENTES, 2010, p.423).

En la novela política y epistolar, *La silla del Águila*, ubicada en el México de 2020, Carlos Fuentes penetra en todos los reconocibles problemas de su país, políticos y sociales: las huelgas obreras en la víspera de las elecciones presidenciales, las manifestaciones estudiantiles, los campesinos insatisfechos. Sus personajes, “[...] creados con precisión, encarnan todas las enfermedades universales del mundo actual: voluntad de poder, instintos básicos de los seres humanos, la fuerza política en función de las ambiciones personales” (KOVACEVIĆ PETROVIĆ, 2017, p.22, traducción nuestra). En una de las cartas que Andino Almazán escribe a Presidente Lorenzo Terán, el secretario de Hacienda le hace la pregunta retórica: “¿Eso queremos para México? Dese cuenta de la estrategia de Cícero. Primero, la ruptura del orden establecido. Segundo, la balcanización. Tercero, la unidad restablecida con mano militar” (FUENTES, 2003, p.129). En otro momento, en la carta que El Anciano del Portal le escribe a su “entrañable discípula y preferida amiga” (FUENTES, 2003, p.166), la diputada Paulina Tardegarda, el hombre se considera el amo de Veracruz “en un país ‘balcanizado’, como dice en sus artículos Aguilar Camín, dividido en más feudos que la propia República Argentina, ¿quién me iba a negar mi terroncito de poder local?” (FUENTES, 2003, p.267, énfasis original). En la correspondencia número 58, entre el presidente sustituto Nicolás Valdivia y el expresidente César León, el primero declara que “si le va bien al Presidente, le va bien a México” (FUENTES, 2003, p.294), y le expresa su empatía: “Comprendo su desazón, señor Presidente. Avizora usted la lucha que se aproxima. Teme que degenera en asonada, guerra civil, balcanización, hombre lobo del hombre y todo eso. Se ve a sí mismo como factor de unidad, experiencia, autoridad y continuidad” (FUENTES, 2003, p.295). Una vez más, en la carta número 64 que la operadora política María del Rosario le escribe al secretario de Gobernación Bernal Herrera, el escritor mexicano hace referencia directa al asunto balcánico: “Onésimo sabe aprovechar al Congreso balcanizado que padecemos para dividir e imperar” (FUENTES, 2003, p.332).

Carlos Fuentes hace referencia a los Balcanes así mismo en su último libro de ensayos (no solo) literarios, *La gran novela latinoamericana*, publicado en 2011, en el capítulo titulado “García Márquez. La segunda lectura”, comentando la novela *El otoño del patriarca* del autor colombiano y la imagen del déspota y tirano. Su actitud es clara: “Los gobernantes del siglo pasado debieron enfrentar o soslayar el mismo problema: ¿cómo salir de la anarquía y crear naciones viables, cómo crear Estados nacionales en lugar de republiquetas balcánicas” (FUENTES, 2011, p.272). En el capítulo “Boomerang”, en la parte dedicada a Augusto Roa Bastos, Fuentes pregunta y responde: “¿Civilización o barbarie? ¿Legalidad o violencia? ¿Gobierno nacional o local? La América española, incapaz

⁹ “Precizno formulisani likovi oličavaju sve univerzalne pošasti savremenog sveta: volju za moći, prizemne instinkte ljudskog bića, političku silu u funkciji ličnih ambicija” (KOVACEVIĆ PETROVIĆ, 2017, p.22).

de restaurar la comunidad ibérica sobre bases democráticas, escogió el nacionalismo como el mal menor entre una anfictionía perdida y una balcanización latente” (FUENTES, 2011, p.302).

Asuntos Yugoslavos

Según nuestras investigaciones, Carlos Fuentes por primera vez menciona el país balcánico que hoy en día ya no existe, Yugoslavia, en su novela corta *Cumpleaños*, publicada en 1969, cuando el protagonista dice: “He comprado esta casa a una ciudad yugoslava y a un palacio mediterráneo” (FUENTES, 1994, p.56). Aparte de otras referencias que mencionaremos a continuación, cabe destacar la de *Cristóbal Nonato*, que podría aludir al éxito literario del mismo Fuentes en Yugoslavia y Polonia:

Mi padre necesita una brújula para orientarse en la ciudad: es como un navegante del Mar Ignoto. El grupo ha decidido que si van a sobrevivir todos tienen que encontrar trabajo en una ciudad de desocupados; del tío Homero, sospechosamente, no se sabe nada, y el tío Fernando, que vive de una modesta pensión universitaria y del éxito de sus libros en Polonia y Yugoslavia (ha acumulado millones de zlotys y dinares que nunca espera ver pero consume los ingresos en pesos de trece escritores polacos y yugoslavos en México) se ha dedicado a sembrar el pánico en los parkings del Defe. (FUENTES, 1992, p.265).

Opiniones periodísticas de Carlos Fuentes

En tres ocasiones de los años noventa, Carlos Fuentes compartió su opinión sobre los actuales asuntos balcánicos en el periódico español *El País*. El texto “Bosnia el límite” publicado el 14 de septiembre de 1995, cuando Yugoslavia ya se había deshecho, el autor mexicano comienza con su memoria infantil: el exótico nombre de Bosnia y Herzegovina en su colección de estampillas. “Jamás imaginé que ese recóndito nombre balcánico volvería a asaltarme desde las primeras planas y las pantallas de televisión del agonizante siglo XX” (FUENTES, 1995) –comenta, y afirma que “[...] la guerra en los Balcanes se ha convertido en la oscura mortaja de la organización internación. Cobarde, incierta, ineficaz, ciega, impotente, la O.N.U. no lo ha sido más que los Gobiernos de la Unión Europea o el de Estados Unidos a partir del derrumbe de la antigua Yugoslavia” (FUENTES, 1995)–. Una vez más, Fuentes utiliza la península balcánica como un objeto de comparación tanto con su patria: “La crisis financiera que se originó el pasado diciembre en México es un aviso más de que habitamos, también, en los Balcanes de las finanzas” (FUENTES, 1995), como con España:

La tardía respuesta de la OTAN a los agresores serbobosnios llega después de 40 meses de sitio contra la indefensa, bella y tradicionalmente pluricultural ciudad de Sarajevo. Llega después del asesinato de 200.000 musulmanes en el nuevo

holocausto denominado la limpieza étnica” [sic] tan similar a las leyes de pureza de sangre de los Reyes Católicos. Llega después de que dos millones de bosnios han sido deportados o exiliados por el grotesco Napoleón de la pureza étnica, Radovan Karadzic (FUENTES, 1995).

En aquella época Carlos Fuentes resaltó lo que poca gente quería admitir: “Bosnia es problema de todos. Es problema del mundo” (FUENTES, 1995). Y dio un paso todavía más significativo, afirmando que Karadzic y sus pandilleros no tenían lugar en la mesa de negociaciones y denominando a Slobodan Milosevic “la versión pigmea de Tito en Belgrado” (FUENTES, 1995). Por consecuencia, el profeta Fuentes pide, con las palabras de James Madison de 1788, respeto a la multiplicidad e impedimento de la concentración centralista del poder, “[...] porque si eso no ocurre, entraremos al siglo XXI bajo la sombra de la anarquía, el racismo, la xenofobia, el genocidio y la tentación para todo demagogo enloquecido” (FUENTES, 1995).

El 28 de abril de 1999, en el pleno bombardeo de Yugoslavia por la OTAN, *El País* publicó otro texto “balcánico” de Fuentes, titulado “Kosovo y el nuevo orden internacional”. Recordándonos que la “gran ilusión” de una paz permanente se vino abajo en agosto de 1914 en Sarajevo, cuando con el asesinato de Francisco Fernando de Austria por Gavrilo Prinzip estalló la Primera Guerra Mundial, Fuentes declara que “[...] en los Balcanes se inició el siglo más breve, como lo ha llamado Eric Hobsbaum, sólo para terminar, otra vez, en los Balcanes en 1999” (FUENTES, 1999a), añadiendo que “[...] la neo-balkanización de la política internacional en Kosovo no era menos inesperada que la balcanización de 1914”. Buen conocedor de la situación política mundial, Carlos Fuentes explica que “Kosovo es parte integrante del Estado serbio, tanto como California lo es de los EEUU o Chiapas de México. Pero el noventa por ciento de la población kosovar es albanesa” (FUENTES, 1999a) y plantea las siguientes preguntas: “Supongamos que, el día de mañana, las tres cuartas partes de la población de California es hispanoparlante y de origen mexicano. ¿Cómo respondería Washington a un separatismo californiano? ¿Cómo, a una voluntad californiana de reintegrarse a México?” (FUENTES, 1999a). Las preguntas de Fuentes siguen siendo actuales y delicadas dos décadas después, cuando el asunto de Kosovo es el problema central de los Balcanes. Al mexicano le interesa lo siguiente: “[...] si un tiranuelo como Slobodan Milosevic viola su propia ley interna, se niega a respetar la identidad albanesa en Kosovo y procede a una política de genocidio en nombre de la soberanía del Estado serbio, ¿debe o puede la comunidad internacional intervenir o debe cruzarse de brazos?” (FUENTES, 1999a). Después de varios “pros” y “contras”, causas “humanitarias” de la intervención de EE. UU. y la OTAN en Yugoslavia, la esencial importancia de Kosovo para la seguridad de EE. UU., la afirmación de que Milosevic carece de autoridad democrática y que su justificación es puramente nacionalista, el triunfo de *homo economicus* sobre el *homo sapiens*, etc., Fuentes (1999a, énfasis original) concluye que, mientras todo eso está ocurriendo, “Milosevic viola, asesina y expulsa a la minoría albanesa y la OTAN destruye a un país y mata, ‘accidentalmente’, a seres humanos. Es más peligroso, en las guerras modernas, ser ciudadano que ser soldado...”.

El tercer artículo de Fuentes que abarca el tema balcánico fue publicado el 13 de agosto de 1999 bajo el título “Diálogo con D’Alema” y fue escrito en Roma, tras el encuentro del escritor mexicano con el ministro de Asuntos Exteriores de Italia y el presidente del Consejo de Ministros, Massimo D’Alema, quien “no ofrece una visión simplista, bélica o improductiva del conflicto kosovar” (FUENTES, 1999b). Aclarando que “[...] se perdió una década durante la cual ‘hubiera sido posible intervenir con instrumentos políticos y económicos’” (FUENTES, 1999b, énfasis original), efectivamente se llegó a una situación “fuera de control”, transmite Fuentes las palabras de D’Alema, y añade que “No habrá manera de pagar los costos de la guerra en los Balcanes si, a partir de esta tragedia, y a fin de que no se repita, no se encara seriamente el problema de la reforma del orden jurídico internacional, sus instituciones y su vigor” (FUENTES, 1999b).

En los tres artículos es obvio el interés de Carlos Fuentes en el orden mundial y el buen conocimiento de los problemas globales, así como la aproximación diplomática a los asuntos candentes y la actitud clara sobre los acontecimientos actuales.

El palacio del rey Diocleciano

Aficionado al arte y a la arquitectura, Carlos Fuentes descubrió una gran fuente de inspiración en la costa yugoslava de Dalmacia, la tierra donde el este se encuentra con el oeste¹⁰. El Palacio de Diocleciano¹¹, construido entre los años 295 y 305, fue descrito por Fuentes en tres momentos de su creación literaria: en la novela corta *Cumpleaños*, publicada en 1969, en la novela total *Terra Nostra*, publicada en 1975, y en libro de cuentos *Todas las familias felices*, publicado en 2006.

La novela *Cumpleaños* “[...] fue creada en el periodo en el que el escritor mexicano experimentó con la forma, creando obras de estructura compleja, con elementos vanguardistas”¹² (KOVACEVIĆ PETROVIĆ, 2016, p.126, traducción nuestra). Aunque está dedicada a la actriz Shirley MacLaine, muchos detalles indican que la novela de

¹⁰ Consultar: Maude M. Holbach (1908).

¹¹ La hipótesis sobre el interés en el Palacio de Diocleciano, construido por encargo del emperador romano al final de su vida, la propusimos en el artículo publicado en las actas del congreso *Languages and Cultures in Time and Space*, publicados en 2016 por la Universidad de Novi Sad, Serbia. Partiendo de la pregunta por qué Carlos Fuentes utilizó esa construcción en las tres obras mencionadas, si la vio y cómo le fascinó, nuestra respuesta parcialmente está basada en la memoria del profesor e hispanista Dalibor Soldatić, el autor del posfacio de la primera novela de Carlos Fuentes publicada en Yugoslavia, *La muerte de Artemio Cruz* (*Smrt Artemija Kruza*, Zora, Zagreb, 1969), quien afirma que Fuentes vino a Yugoslavia a propósito del honorario por esa publicación, y se fue a la costa dálmata con un yate. Al desembarcar en Split, vio el Palacio de Diocleciano y se quedó alucinado, y con ganas de incluirlo en la novela corta que estaba escribiendo (*Cumpleaños*) y otra para la cual ya estaba recogiendo materiales (*Terra Nostra*). Por otro lado, nuestra suposición, explicada en el mismo artículo era que ese palacio se le pareció mucho a El Escorial (construido trece siglos después), lo que demostramos con las fotografías y planos. Consultar: Kovačević Petrović (2016).

¹² “[...] nastala je u period kada je meksički Pisac eksperimentisao sa formom, stvarajući dela složene strukture, na tragu avangarde” (KOVACEVIĆ PETROVIĆ, 2016, p.126).

hecho es un homenaje a Jorge Luis Borges, a propósito de su 70º cumpleaños. Para el narrador (George) “[...] ese palacio fue lo que es en un tiempo numerable, sucesivo; ese palacio fue lo que es en un solo acto: el de la concepción grandiosa de un monarca teutón embriagado por la proximidad de un mar ardiente” (FUENTES, 1994, p.56). Aparte de varias referencias al Palacio de Diocleciano (murallas, puertas, piedra, mármol, pasillos laberínticos, la proximidad del mar, la concepción de un monarca, la tumba), el protagonista nos confía: “[...] puedo convocar, a cada momento, los espectros de un castillo románico, de una ciudad de Dalmacia; ahora intuyo, a través de la doble puerta, de las absidiolas, de la solera, de las bóvedas, una forma final para esta habitación plural” (FUENTES, 1994, p.75), pero su memoria “[...] se negaba a convocar la imagen de otro mundo fuera de las paredes consabidas. Lugares estáticos, formas incorruptibles, sí: las basílicas de Diocleciano, el palacio de Federico, el poema de Blake; vibraciones, gérmenes, movimientos, no” (FUENTES, 1994, p.77). En las primeras páginas de la novela, Fuentes ofrece una de las descripciones más logradas de esa construcción romana:

El palacio de Diocleciano, en Spalato, es la moderna ciudad dalmática de Split: los corredores, allí, son las calles; las plazas públicas, los patios; las basílicas imperiales, los templos comunes; las cocinas del monarca, las fondas del pueblo; los salones y cámaras, las actuales habitaciones de los zapateros, pescadores, popes y vendedores de tarjetas postales; las murallas que sufrieron los embates bárbaros, vénetos e islámicos, el sencillo paseo dominical de los hombres modernos. Split es una ruina viva; un palacio que nunca dejó de estar habitado y que a las heridas naturales del tiempo abandonado ha añadido las cicatrices del uso cotidiano, continuado durante dieciséis siglos (FUENTES, 1994, p.53).

Asimismo, en el último párrafo de *Cumpleaños* el autor concluye que ese palacio está “[...] a orillas del Adriático, frente a las costas de la Dalmacia, cerca de los palacios y de los templos románicos rodeados de llanos amarillos” (FUENTES, 1994, p.100).

En su novela de 350.000 mil palabras, *Terra Nostra* (Premio Rómulo Gallegos 1977), Carlos Fuentes “investigates the Mediterranean roots of Hispanic culture in order to discover where that culture ‘went wrong’” (FUENTES, 1981, énfasis original). En la tercera parte de la novela, titulada “El otro mundo”, uno de los capítulos se titula “El Palacio de Diocleciano” y empieza con la entusiasmada descripción de esa construcción, expresada en una sola frase:

Ésta es la ciudad-palacio; éste es el palacio-ciudad; su nombre lo dice, Spalato, espacio de un palacio, ciudad dentro de un palacio, palacio convertido en ciudad sobre las escarpadas costas del Mar Adriático, última morada del emperador Diocleciano, plazas que fueron patios, catedrales que fueron mausoleos, bautisterios de Cristo que fueron templos de Júpiter, iglesias que fueron capillas, calles que fueron pasillos, jardines que fueron huertas, posadas que fueron recámaras, ventas que fueron salas, expendios que fueron antesalas, comederos que fueron comedores, bodegones que fueron tabernas que fueron mazmorras, palacio imperial parcelado por el tiempo, carcomido por la usura, ennegrecido por las

cocinas, resquebrajado por los pregones, cita de dos mundos, oriente y occidente, Dalmacia... (FUENTES, 2013b, loc. 10869).

Entre los pocos artículos que han tratado este tema, cabe destacar el texto de Joanna Petry Mroczkowska “Geografía simbólica en *Terra Nostra*”, donde la autora subraya que en la descripción de esta ciudad-palacio, cruce de caminos, “Fuentes enumera varios sitios romanos que cambiaron con el tiempo, hace hincapié en la antigüedad y posterior destrucción de la ciudad” (MROCKOWSKA, 1985, p.265):

[...] marea de conquistadores, bizantinos, croatas, normandos, venecianos, húngaros, colmena de piedra parda devastada por las hordas de los ávaros, que con mayor furia desolaron las ciudades vecinas, llegándose todos los refugiados a vivir en este palacio abandonado, este enjambre de anchas murallas, altas frente al hondo recaladero, bosque de entenas, cielo de velámenes, el palacio de Diocleciano, sus dieciséis torres, sus cuatro puertas, marea de fugitivos, cruce de caminos, hasta aquí llegaron todos, desde aquí se desparramaron sobre la Europa cristiana, desde el recinto donde Diocleciano lanzó edicto contra cristianos por ofender a los dioses de Roma con la señal de la cruz, por aquí salieron, por aquí entraron [...]. (FUENTES, 2013b, loc. 10875).

Es el lugar donde los guardianes de los secretos de Orfeo, los ayudantes de las pitonisas y las sibilas-profetas “[...] anuncian la aparición del último emperador, rey de paz y abundancia, triunfo de la verdadera cristiandad, que es religión del desprendimiento, la caridad, la pobreza y el amor, el último monarca, aniquilador” (FUENTES, 2013b, loc. 10890).

En la novela *Terra Nostra* Carlos Fuentes (2013b, loc. 10948) menciona la ciudad de Split (Spalato) diez veces. Dos capítulos después de “El Palacio de Diocleciano”, el autor vuelve a la ciudad dálmata para informar al lector que “[...] descendieron Ludovico y los tres muchachos a la playa de Spalato, extendida bajo las altas murallas de la ciudad-palacio, en busca de los restos descuartizados del mago griego” (FUENTES, 2013b, loc. 10948) donde se le acercó una gitana “[...] una de tantas prostitutas y ladronas, de orejas perforadas y bárbaros aretes, que pululaban por las calles y casas de Spalato, vendiendo sus favores, tirando las cartas y a veces empleándose como criadas” (FUENTES, 2013b, loc. 10954). El próximo capítulo de la tercera parte, “El teatro de la memoria”, empieza con el anuncio de que los tres jóvenes “abandonaron Spalato antes del tiempo previsto” (FUENTES, 2013b, loc. 10999) y de que uno de los desafíos de su vida era el destino infinito que habían escogido, “violando la caución de la gitana de Spalato” (FUENTES, 2013b, loc. 11312). Fuentes vuelve a mencionar la ciudad (es decir, el mago de Spalato) en el capítulo “Séptima jornada” y las playas de Spalato en las páginas finales de la novela, en el capítulo “La última ciudad”.

El tercer libro de Carlos Fuentes en el cual el escritor mexicano vuelve al Palacio de Diocleciano, su libro de cuentos (que también se puede considerar una novela) *Todas las familias felices*, de cierta manera fue anunciado medio siglo antes, en *Cumpleaños*, cuando durante la cena el niño le comenta a la (madre-amante) Nuncia que son “una

familia grande, feliz y unida” y le pregunta “¿Quién dijo que todas las familias felices se parecen entre sí y que solo las familias desgraciadas son diferentes?” (FUENTES, 1994, p.66). En el cuento titulado “Los novios” del libro del año 2006, que empieza con la cita de la primera frase de *Anna Karenina*, el protagonista Manuel Toledano “[...] tomó el barco en Venecia para hacer el recorrido Trieste-Split-Dubrovnik durante los cinco días siguientes” (FUENTES, 2006, p.164) (nos preguntamos si Carlos Fuentes hizo lo mismo 40 años antes). El cuento termina con una imagen parecida a sus impresiones anteriores:

Miró hacia la costa dálmata. Se acercaba al puerto de Spalato, en realidad un vasto palacio convertido en ciudad. Aquí habitó el emperador Diocleciano en patios que hoy son plazas, muros que hoy son restaurantes, aposentos que hoy son apartamentos, galerías que hoy son calles, baños que hoy son atarjeas. (FUENTES, 2006, p.183).

En el palacio del emperador romano, Manuel vio “[...] el espejismo de la vieja ciudad imperial, la ficción de su grandeza perdida y restaurada solo por la imaginación” (FUENTES, 2006, p.184) y “de Venecia a Spalato, el mundo de los recuerdos se convertía en el mundo de los deseos” (FUENTES, 2006, p.184) trayendo el suave viento del Adriático, mientras “la ciudad dálmata brillaba como una ilusión más del dios Apolo” (FUENTES, 2006, p.184).

Vampiros como inspiración

Aficionado a las películas vampíricas desde pequeño, Carlos Fuentes introduce el tema o el motivo de los vampiros en decenas de sus libros. Estos seres que se alimentan de otras sangres en el caso literario reflejan el mismo ímpetu de escribir que se nutre de otros cuerpos para hacerse inmortal. Aunque enfocados sobre todo en el conde rumano de la novela corta *Vlad*, publicada por primera vez en el libro de seis relatos *Inquieta compañía*, publicada en 2004 y reeditada por separado en 2010, destacaremos brevemente elementos vampíricos presentes en otras obras fuentesianas.

Varias versiones de vampiros empezaron a revolotear por los libros del autor mexicano desde el cuento “El que inventó la pólvora” que inaugura su primera obra, *Los días enmascarados*. En *Cambio de piel* el protagonista sacó “[...] las latas renegridas de viejas películas con los títulos escritos a mano y pegados con una cola maloliente, *El golem*, *Nosferatu*, *El ángel azul*, *Vampyr*, *Das Rheingold*” (FUENTES, 2001, p.393). En una decena de ocasiones los murciélagos vuelan en *Terra Nostra*. Destacaremos sólo dos: en el capítulo “Conticinium” la Señora voló, “transformada en murciélago, de las criptas a la recámara” (FUENTES, 2014, loc. 5843) y en “Sexta jornada” la madre de Celestina utilizó “gotas de sangre de murciélago” (FUENTES, 2014, loc. 12274) para bañar el montecillo de su hija.

La novela *Una familia lejana* también contiene referencias vampíricas. Uno de los protagonistas, el anciano conde de Branly es “un hombre viejo y pálido, ‘hijo y hermano’ del siglo XX, convertido en hombre con ‘espesor’, con ‘presencia carnal’, gracias al sol de México, que a su vez se alimentaba de sangre” (FUENTES apud GLANTZ, 1982, p.397, énfasis original) y su apellido es una directa asociación a una fortaleza rumana medieval: el Castillo de Bran, la antigua residencia de Vlad Tepes.

En *Cristóbal Nonato* “[...] encima de sus cabezas pasaron volando un par de nalgas como dos alas temblorosas de un incierto murciélago, blanco y blando, drenado de sangre por los vampiros del sol...” (FUENTES, 1992, p.16). En el exaltado discurso sobre “Madre y Doctora de los mexicanos”, el autor exclama: “[...] y Madres secretas todas las mujeres de cuya imagen descendimos, pero que jamás pudimos tocar: las estrellas de cine, las devoradoras, las vampiresas, las grandes rumberas y exóticas de nuestros inmensos sueños adolescentes” (FUENTES, 1992, p.33). La próxima referencia es más precisa, anunciada el sexto día, titulado “El Huevo de Colón”: “El hombre alto y delgado, con tamaños ojos negros, cejas pobladísimas, la cabellera negra y espesa sin entradas y las orejas largas de lobo, de vampiro transilvánico, de Nosferatu mudo, pidió mil excusas por su torpeza” (FUENTES, 1992, p.273). En el penúltimo capítulo, “La patria de nadie”, aparece un hombre “del bombín y el bastón con las enormes orejas de vampiro expresionista” (FUENTES, 1992, p.386-387). Finalmente, en el mismo capítulo, “[...] sube el reverendo Royall Payne a su helicóptero negro como una araña una oruga un diamante escondido una corona diabólica las pezuñas del diablo el culo del vampiro negro como la noche del día en que el sol se puso en oriente...” (FUENTES, 1992, p.403).

En *Los años con Laura Díaz*, saga familiar publicada en 1999 y entrecruzada con la historia mexicana político-cultural, se descubre que en la época de los años 20 “el cine era el cine italiano, sólo italiano. La emoción y la belleza eran privilegio de las divas y vampiresas italianas de la pantalla de plata” (FUENTES, 2014, p.102). Viajando en 1932 en el tren interoceánico de la ciudad de México a Xalapa, Laura Díaz estaba pensando en las consecuencias de la revolución y reflexionando sobre su amante Orlando que “como un vampiro, el ángel del alba, candoroso y amante, se convertía en un diablo ofensivo, con lengua envenenaday mirada cínica, apenas se ponía el sol” (FUENTES, 2014, p.179).

Meditando sobre la muerte en *En esto creo*, Fuentes (2002, p.86) afirma que “[...] querer sobrevivir a todo precio es la maldición del vampiro que nos habita”. En el apartado dedicado a Zebra, Fuentes rinde homenaje a los vampiros más famosos, inventados por Lord Byron y Mary y Percy Shelley, informando de que “Drácula y Frankenstein nacieron en esta Villa Dodiati que es posible visitar hoy” (FUENTES, 2002, p.155) y afirmando que “Dios no tiene, en la literatura fantástica, peor enemigo que Drácula, el hombre-vampiro que vence a todas las leyes divinas y humanas” (FUENTES, 2002, p.155). La visión de *La silla del Águila* corresponde a su género: “En política, la mariposa del mediodía es el vampiro de la noche” y por consiguiente “La muerte del Presidente Terán puede abrirle las compuertas a todos los draculones de la política nacional” (FUENTES, 2002, p.268-269).

El Vlad rumano

En la novela corta *Vlad*, el vampiro de Fuentes –“El Empalador”– decide viajar a México en busca de sangre fresca. El protagonista vampírico, el conde Vladimir Radu, tiene acento extranjero y está acompañado por una niña y un sirviente. El nombre del protagonista es una combinación de nombres y apellidos de la familia de Vlad Tepes, o Vlad III, conocido como Vlad el Empalador y nacido como Vlad Drăculea e hijo de Vlad Dracul. Según los datos históricos, nació en la ciudad rumana de Sighișoara en 1431 y murió en Bucarest en 1476. Era una persona muy influyente y ostentaba el rango de príncipe de Valaquia, una región que existió como principado desde la baja Edad Media hasta mediados del siglo XIX, y habitaba un pueblo de origen rumano-eslavo. Su hermano menor fue Radu III el Hermoso, que también luchó contra los otomanos por el trono de Valaquia. El primer vínculo literario entre el Conde Drácula y el vampirismo lo hizo Bram Stoker en su novela *Dracula*, publicada en 1897. Igual que su personaje principal, el Conde Dracula, que decide moverse desde Transilvania a Inglaterra buscando sangre fresca, el Vlad de Carlos Fuentes, por las mismas razones, viaja a la capital de México, la ciudad más poblada de América Latina.

En el primer capítulo de *Vlad*, Carlos Fuentes introduce el tema de los Balcanes y el zupán Vladimir en la viva conversación mantenida entre Yves Navarro y Eloy Zurinaga cuando el segundo comenta:

Es que todos somos coloniales en América. Los únicos aristócratas antiguos son los indios. Los europeos, conquistadores, colonizadores, eran gente menuda, plebe, expresidiarios... Las líneas de sangre del Viejo Mundo, en cambio, se prolongan porque no sólo datan de hace siglos, sino porque no dependen, como nosotros, de migraciones. Piense en Alemania. Ningún Hohenstauffen ha debido cruzar el Atlántico para hacer fortuna. Piense en los Balcanes, en la Europa Central... Los Arpad húngaros datan de 886, ¡por San Esteban! El gran zupán Vladimir unió a las tribus serbias desde el noveno siglo y la dinastía de los Numanya gobernó desde 1196 del país de Zeta a la región de Macedonia. Ninguno necesitó hacer la América... (FUENTES, 2015, p.18).

El enigmático licenciado Zurinaga encarga a su joven colega y discípulo Navarro recibir al Conde Vladimir, conocido suyo de la Sorbona, a su llegada a México. Zurinaga le había dado fotos suyas, de su familia, “[...] al exiliado noble balcánico, para que viera con quién iba a tratar en este lejano y exótico país, México...” (FUENTES, 2015, p.58). En el capítulo XI Eloy Zurinaga revela toda la historia biográfica del notorio Vlad Tepes, quien ascendió al trono de Valaquia en 1448, “[...] investido por Segismundo de Luxemburgo, Sacro Emperador Romano-Germánico, e instaló su capital en Tirgovisy, no lejos del Danubio, a orillas del Imperio Otomano” (FUENTES, 2015, p.82). El cruel noble “quemó castillos y aldeas en toda Transilvania” (FUENTES, 2015, p.82), “[...] capturó las siete fortalezas de Transilvania y ordenó tasajear a sus habitantes como pedazos de lechuga” (FUENTES, 2015, p.83). Entre muchas cosas horrosas que hacía a sus víctimas, “Vlad gustaba de cortar narices, orejas, órganos sexuales, brazos y

piernas. Quemar, hervir, asar, desollar, crucificar, enterrar vivos... Mojaba su pan en la sangre de sus víctimas” (FUENTES, 2015, p.84). Como nos cuenta Carlos Fuentes, de esa manera murieron miles de hombres, mujeres y niños durante el reinado de Vlad el Empalador, que disfrutaba de las leyendas que circulaban sobre su crueldad. Sin embargo, su suerte cambió tras provocar demasiados desafíos rivales y tras multiplicarse sus enemigos:

[...] capturado al fin en medio de su última batalla por la facción del llamado Basarab Laiota, ágil aliado, como es costumbre balcánica, a todos los poderes en juego, por más antagónicos que sean, Vlad el Empalador fue condenado a ser enterrado vivo en un campamento junto al río Tirnava y conducido hasta allí, para su escarnio, entre los sobrevivientes de sus crímenes infinitos, que le iban dando la espalda a medida que Vlad pasaba encadenado, de pie, en un carretón rumbo al camposanto. (FUENTES, 2015, p.85-86).

Según la visión de Fuentes, la única persona que no le dio la espalda fue una niña de apenas diez años. Gracias a ella:

Voivod, príncipe, Vlad el Empalador iba a la muerte en vida soñando con los vivos en muerte, los moroni, los nosferatu, los strigoi, los varco-laci, los vampiros: Drácula, el nombre que secretamente le daban todos los habitantes de Transilvania y Moldavia, Frahas y Valaquia, los Cárpatos y el Danubio...

Iba a la muerte y sólo se llevaba la mirada azul de una niña de diez años de edad, vestida de rosa, la única que no le dio la espalda ni murmuró en voz baja, como lo hacían todos los demás, el nombre maldito, Drácula... (FUENTES, 2015, p.86).

La intensa novela corta de Carlos Fuentes cierra su tema relacionado con el género vampiresco que, desde su punto de vista, surge con la Dama de Elche, “la vampíresa temible” (FUENTES, 2010, p.27), continua con el sueño de la razón goyesco donde “[...] las gárgolas y las lechuzas saquean su sueño del progreso ilustrado, y la razón, atrocemente, es vampirizada” (FUENTES, 2010, p.281) y se prolonga junto con la búsqueda de la identidad hispánica, con todas sus riquezas, rarezas y multiculturalidades.

Conclusiones

El interés de Carlos Fuentes por los Balcanes se extiende desde los principios de su carrera hasta sus últimos libros. Por un lado, los acontecimientos políticos e históricos que ocurrieron en esa península, en opinión de Carlos Fuentes, representaban un mal ejemplo que América Latina no debía seguir. En consecuencia, el autor mexicano en varias ocasiones compara su continente con el territorio balcánico, cargado de guerras, incertidumbres, turbulencias e injerencias extranjeras. Una de las cosas que ambos tienen en común es desde luego la misma cuestión que Fuentes plantea varias veces, investigando la identidad latinoamericana: cuando nos referimos a los Balcanes, ¿se

puede hablar de un solo espacio? Ese territorio, igual que el *indo-afro-iberoamericano*, consiste en una impresionante variedad de culturas, que consiguieron sobrevivir a todas las destrucciones, discordias, manipulaciones y desdicha a lo largo de los siglos – igual que la multiculturalidad latinoamericana, prehispánica y moderna. Por consiguiente, el autor mexicano, también desde los inicios de su carrera hasta sus últimos días, estuvo siempre impresionado por la herencia cultural de esa península, tan cercana y tan lejana de la suya. El viajero incansable, el cosmopolita por excelencia, el diplomático por nacimiento, Carlos Fuentes descubrió en la arquitectura, la cultura y el mito balcánico una inagotable fuente de inspiración, como hemos mostrado en los ejemplos del Palacio de Diocleciano y el mito de Drácula. Analizando una decena de obras de Fuentes y sus opiniones publicadas en los artículos periodísticos, hemos intentado mostrar un aspecto menos conocido del escritor mexicano y poner el enfoque en temas poco presentes en las investigaciones académicas literarias, basando nuestro artículo en la obra de Fuentes, en los conocedores de la misma, y en los textos de autores balcánicos.

KOVAČEVIĆ PETROVIĆ, B. The Balkans at the oeuvre and the thought of Carlos Fuentes. **Revista de Letras**, São Paulo, v.57, n.2, p.15-34, jul./dez. 2017.

- **ABSTRACT:** *This article investigates the multiple relationships, opinions and inspirations of Carlos Fuentes regarding the Balkans. From his first books until the end of his life, the Mexican writer showed a deep interest in the turbulent history and powerful cultural heritage of the countries of Eastern Europe. The objective of this work is to show the influence of different Balkan themes in the Mexican writer's thought: historical (the turbulent 20th century began in the Balkans with the attack in Sarajevo in 1914, and it finished with the bombing of Serbia in 1999). Political: Latin America suffered a balkanized and fractured policy, but it did not lose its own national unity nor its shared Ibero-American fraternity. And artistic: the Palace of Diocletian in Spalato/ Split is present in three books of Carlos Fuentes, and the Romanian Count Dracula constitutes the axis of the Fuentesian interest in the subject of vampires). Besides, we have also examined his critical attitude towards various events, people and monuments of that part of the world. Our research covers a dozen books by Carlos Fuentes: *Cumpleaños*, *La nueva novela hispanoamericana*, *Terra Nostra*, *La campaña*, *En esto creo*, *Vlad*, *Todas las familias felices*, *El espejo enterrado* etc., from various moments of his literary career.*
- **KEYWORDS:** *Carlos Fuentes. The Balkans. East Europe. Mexican literature. Spanish American literature.*

Referencias

CVIJIC, J. **Balkansko poluostrvo i Južnoslovenske zemlje**. Belgrado: Narodna Biblioteka Srbije, 2013. Disponible en: <macedonia.kr.oraina.com/serb/cvijic/cvijic_balkansko_poluostrvo_1.pdf>. Acceso en: 25 jul. 2018.

DICCIONARIO de la lengua española: Real Academia Española. 22.ed. Madrid: Espasa Calpe, 2001. Tomo I.

[DICCIONARIO de la lengua literaria serbo-croata] REČNIK srpskohrvatskog književnog jezika. Knjiga prva. Novi Sad-Zagreb: Matica srpska, 1967.

FUENTES, C. The art of fiction nº 68. Interviewed by Alfred Mac Adam & Charles E. Ruas. **The Paris Review**, Paris, n.82, 1981. Disponible en: <http://www.theparisreview.org/interviews/3195/the-art-of-fiction-no-68-carlos-fuentes> Acceso en: 5 feb. 2016. Sin paginación.

_____. **Cristóbal Nonato**. Madrid: Mondadori, 1992.

_____. **El mal del tiempo**. México: Alfaguara 1994. v.1.

_____. Bosnia el límite. **El País**, Madrid, 14 sept. 1995. Disponible en: <https://elpais.com/diario/1995/09/14/opinion/811029607_850215.html>. Acceso en: 5 agosto 2018. Sin paginación

_____. Kosovo y el nuevo orden internacional. **El País**, Madrid, 28 abr. 1999a. Disponible en: <https://elpais.com/diario/1999/04/28/opinion/925250404_850215.html>. Acceso en: 25 jul. 2018. Sin paginación

_____. Diálogo con D'Alema. **El País**, Madrid, 23 agosto 1999b. <https://elpais.com/diario/1999/08/13/opinion/934495210_850215.html> . Acceso en: 20 jul. 2018.

_____. **Cambio de piel**. Madrid: Biblioteca El Mundo, 2001.

_____. **En esto creo**. Barcelona: Seix Barral, 2002.

_____. **La silla del águila**. Madrid: Alfaguara, 2003.

_____. **Todas las familia felices**. México: Alfaguara, 2006.

_____. **El espejo enterrado**: reflexiones sobre España y América. México: Alfaguara, 2010.

_____. **La gran novela latinoamericana**. Madrid: Alfaguara, 2011.

_____. **La región más transparente**. Kindle Edición. Pamplona: Leer-e, 2013a.

(Palabras mayores).

_____. **Terra nostra**. Kindle Edition. Pamplona: Leer-e, 2013b. (Palabras mayores).

_____. **Los años con Laura Díaz**. Madrid: Alfaguara, 2014.

_____. **Vlad**. México: Alfaguara, 2015.

GLANTZ, M. Fantasma y jardines: una familia lejana. **Revista Iberoamericana**, Pittsburg, n.48, p.397-402, 1982.

HOLBACH, M. M. **Dalmatia, the land where East meets West**. London: J. Lane, 1908.

KOVAČEVIĆ PETROVIĆ, B. Dioklecijanova palata u romanu Tera nostra i noveli Rođendan Karlosa Fuentes. In: **LANGUAGES and cultures in time and space**. Novi Sad: Facultad de Filosofía, Universidad, 2016. p.125-136. Disponible en: <<http://digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2016/978-86-6065-374-3>>. Acceso en: 1 agosto 2018.

_____. **Traganje za identitetom u delu Karlosa Fuentes**. 2017. 213f. Disertación (Doctoral) - Facultad de Filología, Universidad de Belgrado, Belgrado, 2017. Disponible en: <<https://fedorabg.bg.ac.rs/fedora/get/o:16205/bdef:Content/download>>. Acceso en: 6 agosto 2018.

MITROVIĆ, Lj. R. **Balkan**: Granica i most među narodima. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2000.

MROCKOWSKA, J. P. Geografía simbólica en Terra Nostra de Carlos Fuentes. **Revista Iberoamericana**, Pittsburg, v.130-131, n.1 1, p.261-71, 1985.

OVIDO, J. M. **Historia de la literatura hispanoamericana**: de Borges al presente. Madrid: Alianza, 2004.

SEES German ruin for generations: Rathenau, head of great industry, predicts the Balkanization of Europe. **The New York Times**, New York, 20 dec. 1918. Disponible en: <<https://www.nytimes.com/1918/12/20/archives/sees-german-ruin-for-generations-rathenau-head-of-great-industry.html>>. Acceso en: 2 agosto 2018.

VALENZUELA, L. **Cortázar – Fuentes. Entrecruzamientos. Fuentes - Cortázar**. México: Alfaguara, 2014.

VOLPI, J. Los ojos de Carlos Fuentes. **Revista de la Universidad de México**: nueva época, México, n.100. 2012. Disponible en: <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/0012/volpi/00volpi.html>>. Acceso en: 2 agosto 2018. Sin paginación.

ZÖPEL, C. **The future of 20 million people in the six Western Balkans States**: a key question for Europe's geopolitical future. 2018. Disponible en: <<https://www.feps-europe.eu/resources/publications/597:the-future-of-20-million-people-in-the-six-western-balkans-states-a-key-question-for-europe-s-geopolitical-future.html>>. Acceso en: 22 jul. 2018.

GEOPOLÍTICAS DE LA TRADUCCIÓN EN LA CUBA SOVIÉTICA: DE LA ESTÉTICA MARXISTA AL *BOOM* LITERARIO SOCIALISTA

Damaris PUNALES-ALPIZAR*

- **RESUMEN:** En Cuba, la literatura de los países socialistas jugó un papel trascendental en la formación de su sistema literario durante las décadas que van del sesenta al noventa. Miles de libros escritos en otros países socialistas y traducidos al español circularon en Cuba a través de una red nacional de librerías, bibliotecas, y del plan de estudios. Esta literatura no solo ponía al lector cubano en contacto con un archivo cultural excepcional, sino que también proveía modelos literarios, e informaba sobre lo que podía y no podía publicarse en un país socialista. El acceso a este tipo de literatura respondía a políticas culturales/editoriales tanto del país “emisor” como del país “receptor”: el estado “emisor” decidía qué exportar, literariamente hablando, y el “receptor” a su vez decidía cuáles de esas obras se recibirían. Las decisiones editoriales obedecieron en muchos casos a posiciones geopolíticas, y propiciaron un *boom* literario socialista apoyado y financiado por el Estado.
- **PALABRAS CLAVE:** Estética marxista. Traducción. Literatura cubana. Revolución cubana.

Entre los muchos cambios que significó para Cuba la llegada al poder del grupo liderado por Fidel Castro en 1959, los introducidos en el campo de la cultura tuvieron una repercusión de largo alcance y modificaron no solo la producción sino sobre todo el consumo cultural. En este trabajo nos centraremos en las geopolíticas de traducción que fueron privilegiadas, y en el análisis de cómo estas, aunque obedecían a un objetivo específico: la formación del hombre nuevo, no siempre seguían tales pautas. Exploraremos, además, el significado que tuvo la implementación de las nuevas políticas culturales socialistas –fueran estas oficiales o no- en la circulación y consumo de una literatura que era producida casi siempre al margen de los circuitos literarios comerciales del resto del mundo occidental.

En Cuba, la literatura de los países socialistas jugó un papel trascendental en la formación de su sistema literario durante las décadas que van del sesenta al noventa. Miles de libros escritos en otros países socialistas y traducidos al español circularon en Cuba a través de una red nacional de librerías, bibliotecas, e incluso, de los planes formales de

* CWRU - Case Western Reserve University. Department of Modern Languages and Literatures. Cleveland – Ohio. United States of America. 44106 - dxp204@case.edu

Artigo recebido em 25/10 /2017 e aprovado em 15/04/2018.

estudios. Esta literatura no solo ponía al lector cubano en contacto con un archivo cultural excepcional, sino que también proveía modelos literarios, e informaba sobre lo que podía y no podía publicarse en un país socialista. El acceso a este tipo de literatura respondía a políticas culturales/editoriales tanto del país “emisor” como del país “receptor”: el estado “emisor” decidía qué exportar, literariamente hablando, y el “receptor” a su vez decidía cuáles de esas obras se recibirían. La intencionalidad editorial estaba signada por el carácter pedagógico y político que se le otorgaba a la cultura.

Afirmar, sin embargo, que se privilegiaba todo el tiempo una postura específica, dígame pedagógica, sobre otra diferente, sería un error. Los enfrentamientos que se daban en el campo de la cultura atañían no solo a las cuestiones ideológicas –o de superestructura–, sino que estaban marcados muchas veces por otras variables que iban desde los gustos personales, la formación intelectual, las aspiraciones artísticas y la lucha por el poder cultural, también.

Sobre la forma en que se decidía qué publicar o no en materia de literatura foránea, Ambrosio Fornet, quien fuera editor de publicaciones extranjeras¹ entre 1964 y 1979, primero en la Editorial Nacional y después en el Instituto del Libro, ha afirmado:

[...] nuestras ediciones estaban generosamente subvencionadas por el Estado, de manera que se vendían a precios irrisorios, al alcance de todos los bolsillos; en segundo lugar, las de la confianza recíproca, lo que nos permitía confeccionar los planes editoriales con absoluta libertad, sin el menor asomo de censura o autocensura. Habría que añadir un tercer factor: en 1964 ya no partíamos de cero, sino de una base editorial muy sólida, creada en pocos años por la Imprenta Nacional, que había publicado a los clásicos del siglo diecinueve –y anteriores– en ediciones masivas. Tú sabes que la primera novela de la Revolución cubana fue *El Quijote*, una edición en cuatro tomos que se vendió hasta en las calles por decenas de miles de ejemplares, junto con los periódicos del día, a veinticinco centavos el volumen. De ahí en lo adelante se publicó de todo, desde Homero hasta *Cecilia Valdés*, desde Balzac hasta Dickens, desde *Moby Dick* hasta Dostoievski. Pero el siglo veinte no formó parte de esa avalancha, en lo que respecta a la nueva literatura. Cierta que se publicaron también narradores soviéticos algunos valiosos como Sholajov-, pero el realismo socialista era ajeno a nuestros intereses y expectativas, no porque fuera “malo”, sino porque era un modelo de comunicación atrasado, un rezago literario del siglo diecinueve, algo que no reflejaba ni la dinámica ni la complejidad de nuestra época. Los rusos habían metido el vino nuevo en odres viejos, y el resultado estaba a la vista. En cambio, nosotros publicamos a Lavrénev (*El 41*), y *Caballería roja*, de Babel (por cierto, con prólogo de Carpentier), y *Un día en la vida de Iván Denisovich*, de Solzhenitsin, y –en un volumen preparado por Retamar– *El tren blindado*, de Ivánov, cuentos de Babel, poemas de Blok y de Maiakovski, un fragmento del *Viaje sentimental*, de Shclovski... todo lo que para nosotros era la verdadera –o por lo menos, la más valiosa– expresión literaria de la Revolución rusa. (MORALES, 1997).

¹ Esta “literatura extranjera” no incluía a la hispanoamericana, que era editada principalmente por Casa de las Américas. Entre 1964 y 1968, Fornet compartió estas labores de editor con Edmundo Desnoes.

Nos permitimos copiar *in extenso* la cita de Fernet porque ella nos ilustra sobre las interioridades de un proceso que, visto superficialmente podría parecer maniqueo, en blanco y negro, cuando la realidad era mucho más compleja y rica que el seguimiento a ciegas de determinados preceptos o recetas literario-ideológicas. Aunque Ambrosio Fernet alude a la autonomía de la que gozaban los editores, quienes podían “confeccionar los planes editoriales con absoluta libertad, sin el menor asomo de censura o autocensura”, e incluso declara que “el realismo socialista era ajeno a nuestros intereses y expectativas”, desde principios de los sesenta Fidel Castro había establecido las pautas que guiarían, aunque no oficialmente, la producción cultural cubana de la Revolución. Según tales pautas, esbozadas desde el discurso luego conocido como *Palabras a los intelectuales*², la libertad para la creación artística estaría siempre supeditada a los intereses de la Revolución. Son precisamente estas discrepancias entre la superestructura y la base –siguiendo la teoría marxista, y entendiendo a la superestructura como la ideología socialista proclamada por Fidel Castro desde abril de 1961, y a la base como las condiciones concretas de vida-, las que propiciaron las tensiones, los debates y las polémicas que rodearon a la producción cultural cubana a partir de los sesenta, y hasta el presente. Si lo que se quería era producir una literatura socialista, en la práctica esto era imposible porque las condiciones socio-económicas no eran socialistas –o lo que se entendía que debía ser el socialismo por entonces-, y la literatura reflejaba precisamente esas contradicciones. Los intentos que hubo de crear una literatura de corte realista-socialista fracasaron en la mayoría de los casos y no se produjo obra mayor dentro de esta tendencia. Sin embargo, las traducciones provenientes de los países socialistas sí estaban en condiciones de proveer un tipo de literatura que, debido al propio contexto cubano, era imposible de producir en la isla. Es a través de la literatura en traducción donde se materializa de manera más concreta el contacto del lector cubano con la cultura socialista del Bloque del Este, y en menor medida, con la del socialismo asiático.

En noviembre de 1981, Roberto Fernández Retamar, actual presidente de Casa de las Américas³, intentaba explicar qué se entendía por una estética socialista cuando pronunciaba el discurso de clausura del Coloquio sobre Literatura Cubana 1959-1981 –organizado por el Ministerio de Cultura que entonces dirigía Armando Hart, y celebrado en el Palacio de Convenciones de La Habana-. Afirmaba Fernández Retamar (2018):

² Este discurso, como se recordará, fueron las conclusiones de Castro Ruz a las reuniones con intelectuales sostenidas en la Biblioteca Nacional José Martí los días 16, 23 y 30 de junio de 1961, tras el debate provocado por la producción y recepción del documental *P.M.*, de Sabá Cabrera Infante, Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal, en mayo de ese mismo año. Como consecuencia casi directa de estos posicionamientos políticos respecto a la cultura, en noviembre de 1961 sería clausurado el suplemento cultural *Lunes de Revolución*. En este discurso Castro afirmaba que el verdadero revolucionario debería poner “la Revolución por encima de todo lo demás y el artista más revolucionario sería aquel que estuviera dispuesto a sacrificar hasta su propia vocación artística por la Revolución” (CASTRO RUZ, 1961b.)

³ Como se recordará, Casa de las Américas fue fundada en abril de 1959 por Haydée Santamaría, quien fuera su presidenta hasta su suicidio en 1980. El pintor Mariano Rodríguez presidió la institución desde esa fecha hasta 1986, año en que Fernández Retamar se convierte en presidente, cargo que ocupa hasta la actualidad de estas líneas –julio de 2018-.

Hace veinte años Fidel anunció, en vísperas de la invasión mercenaria, el carácter socialista que había asumido nuestra Revolución. Unas horas después de ese histórico anuncio nuestro pueblo defendió con las armas, al precio de muchas vidas, la primera revolución socialista de América. No es pues extraño que el rasgo básico de la literatura de nuestra Revolución sea la *perspectiva socialista* a partir de la cual se producen sus obras. Y esto es válido no solo para autores que en 1961 o incluso en 1959 ya tenían esa perspectiva e iban a enriquecerla, sino también para el resto de los escritores cubanos revolucionarios, que en la brega cotidiana y en el estudio adquirirían tal perspectiva.

No solamente cuando aparece de modo explícito el *tema* de la Revolución se está autorizado a hablar de una literatura revolucionaria. Más allá del tema, más en lo hondo, está la perspectiva, la visión: *no es lo que se mira, sino cómo se mira lo que define tal carácter revolucionario*⁴.

En otro momento de su discurso, Fernández Retamar se refiere al tema que nos ocupa en particular: a la “encomiable labor de traductores” y al valor de su trabajo para acercar al lector cubano a la literatura del resto del mundo socialista, y de África. En su intervención cae Fernández Retamar en el error –bastante común, por lo demás– de renegar de los autores cubanos que para la fecha habían roto con la Revolución cubana. Y reniega no desde un punto de vista únicamente político, lo cual podría ser entendible dada su posición dentro del gobierno, sino desde una pretendida valoración estética tras la cual se esconde en realidad una opinión política:

[...] las faltas que se mencionan como presuntas razones para abandonar la patria no son creídas ni siquiera por los mismos que las aducen. Lo que realmente ocurre, como comprobamos a diario, es que el enemigo, ante el hecho incontrovertible de que los más altos representantes de nuestra cultura han permanecido leales a nuestra patria, a nuestra Revolución, no se cansa de inventar ilusorias grandezas literarias donde solo hay (salvo ancianos asustados que ya habían realizado sus obras mayores y algunas raras excepciones con habilidad verbal) escritorzuolos de medio pelo, y a veces ni siquiera eso. (FERNÁNDEZ RETAMAR, 2018).

Pese a la denominación de “escritorzuelos de medio pelo” hecha por Fernández Retamar (2018), para la fecha de estas declaraciones varios de los más importantes escritores e intelectuales cubanos habían abandonado el país y roto públicamente con la Revolución: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Heberto Padilla, Reinaldo Arenas, Lorenzo García Vega, José Kozer, Jorge Mañach, Antonio Benítez Rojo, Lydia Cabrera, Lino Novás Calvo...

Según Duanel Díaz (2004), la “marea estalinista” comenzó poco a poco a desaparecer de la vida cultural cubana precisamente tras el Primer Coloquio de Literatura Cubana en 1981, pero en realidad solo lo haría por completo en los años noventa, “cuando el campo literario cubano se zafa definitivamente de las tenazas marxistas” (“Bloom, las tareas de

⁴ Las cursivas son nuestras.

la crítica cubana y el debate del canon *cubensis*”, DÍAZ, 2004). Esta afirmación, como vamos viendo, solo es cierta parcialmente: ni hubo *solo* un acercamiento estalinista al arte en Cuba en las décadas que van del sesenta al noventa, ni ha desaparecido *por completo* después de esa fecha. Ahí están las represiones sufridas en el ámbito artístico por escritores como Ángel Santiesteban –condenado a cinco años de prisión, de los cuales cumplió dos y medio encarcelado: desde febrero de 2013 hasta julio de 2015; el resto de la condena lo cumplió en arresto domiciliario⁵- y Jorge Alberto Aguiar Díaz –quien vio la tirada casi completa de su libro *Adiós a las almas* (premio Pinos Nuevos, publicado por la Editorial Letras Cubanas en 2002), secuestrada en un almacén de la Distribuidora de Libros y convertida en pulpa –prácticas como esta no son nuevas: se recordará que el poemario *Lenguaje de mudos* del año 1968, de Delfín Prats, había corrido con la misma suerte de ser publicado solo para convertirse en pulpa casi de inmediato-, así como las prohibiciones a los performances e instalaciones de Tania Bruguera⁶, quien además ha sido detenida en varias ocasiones en Cuba, entre otros muchos casos de censura y represión artística.

Sin embargo, podemos afirmar que una parte de tal “marea estalinista” sí tuvo un impacto mayor durante los años soviéticos de la Revolución cubana, y que tal impacto desapareció casi por completo al unísono del colapso de la Unión Soviética y del campo socialista todo. Nos referimos no solo a la publicación, distribución y consumo de los libros que seguían la estética del realismo socialista –aquella misma de la que renegara Fornet-, sino sobre todo a la traducción de libros procedentes de los miembros (ex miembros a partir de los noventa) de ese bloque⁷.

La entrada de Cuba al bloque socialista en fecha tan temprana como el 16 de abril 1961, cuando Fidel Castro declarara el carácter socialista⁸ de la Revolución cubana, reveló uno de los grandes retos que el país debería enfrentar: Cuba no compartía el idioma español con ningún otro de los integrantes del campo socialista. El primer desafío, entonces, para hacer sólidas tales relaciones, era crear un grupo de traductores que se encargara de allanar el camino idiomático y, por lo tanto, el entendimiento entre los cubanos y los otros miembros del mundo socialista. Tanto Cuba como sus nuevos aliados se abocaron a la misión de formar traductores, y dio comienzo un dinámico intercambio cultural y estudiantil cuyas cifras, a día de hoy, siguen siendo desconocidas.

Aunque los alcances de la influencia socialista en Cuba abarcan todas las esferas de la vida política y económica: había asesores, sobre todo soviéticos, en todos los ministerios del gobierno cubano, técnicos, especialistas de todas las ramas, asesores militares, además de todo el soporte material proveniente de varios países socialistas y que incluía desde los insumos, las piezas de repuesto, las maquinarias industriales, el combustible y los

⁵ Para más información sobre Santiesteban, consúltese la entrevista: “¿Cómo logró llegar a Bogotá el cubano Ángel Santiesteban-Prats?”, de María Isabel Rueda (2018).

⁶ Para mayor información sobre la obra de Tania Bruguera, consúltese su página oficial: <http://www.taniabruquera.com/cms/386-1-El+arte+til+de+Tania+Bruguera.htm>

⁷ En el 2010 la Feria del Libro de La Habana estuvo dedicada a Rusia, y se publicaron nuevas traducciones literarias. Fuera de esa ocasión, no se ha traducido casi nada proveniente de los antiguos países socialistas.

⁸ Véase Castro Ruz (1961a).

armamentos, etc., etc., fue a través de la producción y promoción cultural donde encontró mayor eco y visibilidad la relación entre la isla y los aliados socialistas. Mientras toda la otra máquina de apoyo ejecutaba su trabajo sin demasiada publicidad, e incluso muchas veces a puertas cerradas, la máquina cultural se desplegaba y se publicitaba mediante acciones concretas al alcance de todos: publicación de libros, exhibición de películas, distribución de revistas, jornadas culturales... Todo este despliegue, sin embargo, estaba asentado sobre la labor traductora que se realizaba tanto en Cuba como en los países socialistas. Fue precisamente esa labor la que permitió materializar tal acercamiento.

En el bloque socialista, mientras tanto, también ocurrían cambios importantes respecto a la prominencia del idioma español. Durante algún tiempo los países de Europa del Este habían enfocado los estudios hispánicos únicamente en la península ibérica; sin embargo, pese a la cercanía geográfica con España, tales áreas de estudio eran relegadas por la propia naturaleza de la dictadura de Francisco Franco y la imposibilidad de tender puentes más concretos con la cultura y las instituciones españolas. La llegada de una revolución socialista en el Caribe provocó un importante giro en tal foco, y Cuba se convirtió en la concreción del puente entre el mundo socialista –no solo europeo-, con el idioma español y sobre todo con América Latina, área geográfica que se transformó en el epicentro de las disputas geopolíticas y militares entre el campo socialista y los Estados Unidos.

Todos estos cambios, tanto en Cuba como en el bloque socialista y su relación con la isla, colocaron al público cubano –lector, televidente-, en una posición novedosa y única. Al respecto, Ambrosio Fornet se ha referido a la experiencia de los lectores y del público en general que, a partir de la Revolución cubana, y debido a acciones concretas que se tomaron –la creación de instituciones como el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos; Casa de las Américas; el Instituto del Libro; la Campaña de Alfabetización, entre otros-, y del apoyo logístico y material proveniente del Bloque del Este, tenían la oportunidad de, por primera vez en sus vidas, leer un libro, ver una película, ir a una función de ballet o de teatro. Se preguntaba Fornet qué les *dejaría* de positivo esa experiencia. E inmediatamente rechazaba al cuestionamiento por ser el equivalente al de la utilidad de la poesía.

Centenares de miles de personas podrían leer por primera vez un libro... ¿qué ideas y valores recibirían a través de esa lectura? Centenares de miles de adolescentes asistirían por primera vez a una exposición de pintura, escucharían una grabación de música sinfónica o presenciarían un espectáculo de ballet o de danzas folclóricas...; ¿qué les *dejaría* de positivo esa experiencia? Cada una de esas preguntas remitía a dos temas fundamentales: el de la libertad de expresión y el de la función del arte y la literatura en la sociedad socialista. Pero lo hacía desde una óptica viciada de origen –tan utilitaria como la del burgués que pregunta para qué *sirve* la poesía– presuponiendo que la función del arte era eminentemente didáctica. (FORNET, 2009, p.355, énfasis original).

Podemos ampliar esta visión de Fornet: no solo los “nuevos” lectores y espectadores tendrían la oportunidad de entrar en contacto con formas culturales locales y extranjeras

—mediante la traducción si provenían de lenguas diferentes al español—, sino que por primera vez como nunca antes en la historia, el artista y el escritor cubanos, tendrían acceso a un público mucho más amplio que el limitado por las fronteras geográficas y lingüísticas de la isla. La obra de muchos cubanos de esos años sería traducida a idiomas (casi) inaccesibles hasta entonces: el ruso, el checo, el alemán, el húngaro, el búlgaro... Nuevos miles, millones de lectores, entrarían en contacto con la obra literaria producida en Cuba. Ni antes ni después de ese período tuvo el escritor cubano tanta audiencia internacional, o al menos nunca vio sus libros publicados en tiradas tan grandes. Baste un ejemplo para ilustrar esta aseveración: según datos de la Cámara del Libro soviética, hacia 1972 habían salido 3.830.000 de ejemplares de literatura cubana, con 92 títulos y en 16 idiomas⁹.

El *boom* literario de corte socialista

Si por una parte, como afirmara José Donoso (1972) en *Historia personal del boom*, el *affaire* Heberto Padilla y la desilusión de una buena parte de la intelectualidad latinoamericana con la Revolución cubana a partir de él vino a significar el fin de ese fenómeno literario en América Latina —fenómeno del que, al menos a nivel estético, formaron parte algunos cubanos—, por otra se desarrollaba a la par un *boom* diferente: en este caso de corte socialista, impulsado y sostenido por Cuba y otros países del Bloque del Este. Se estableció un circuito alternativo para la traducción, circulación y consumo de una literatura que se producía ajena al comercio literario occidental.

Aunque es cierto que la literatura socialista tenía una preponderancia numérica, las instituciones culturales se preocupaban por incluir en sus planes de producción la impresión de libros y revistas que eran muestras representativas de autores de diversos países, sobre todo de aquellos que, aun estando fuera del bloque socialista, quedaban relegados del flujo y del mercado internacional de la literatura. Así, por ejemplo, la revista *Unión* dedicó su número 3 en 1971 a la poesía palestina en combate, y en 1973 publicó una breve selección de poemas de autores argelinos. También en ese año la revista incluyó a autores de Bangladesh.

Al hablar de la literatura cubana y su relación con el fenómeno latinoamericano conocido como *boom*, se puede afirmar que en la isla se produjeron, casi simultáneamente, dos manifestaciones disímiles, casi contrapuestas, al respecto. Por una parte, la pertenencia natural de ciertos autores al suceso literario latinoamericano, al menos desde la perspectiva estética en el caso de los autores que vivían en Cuba —al estar desvinculada, debido a su cercanía política e ideológica con el bloque soviético, de los circuitos comerciales del libro, los aportes de Cuba al *boom* fueron más limitados que sus contrapartes latinoamericanas en términos de publicación, promoción y ventas—, y por otra, la puesta en circulación, por miles y miles, de libros de autores cubanos traducidos a las lenguas de los países socialistas.

⁹ Véase Revista Casa de Las Américas (1972).

Si bien es cierto que, por una parte, tenemos a autores cubanos como José Lezama Lima, Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Alejo Carpentier, Virgilio Piñera, —entre otros—, que a nivel estético están a la altura de los mejores exponentes literarios latinoamericanos de esa época, por la otra, otros escritores lograron una proyección que no iba necesariamente en la misma dirección que aquella que seguían sus colegas de América Latina en cuanto a mercado editorial y lectores (entiéndase: España, el resto de Latinoamérica y eventualmente los Estados Unidos y Europa): se trataba de escritores que lograron su proyección internacional a partir de su entrada en el circuito de circulación literaria socialista; nombres como Ignacio Cárdenas Acuña, cuya novela *Enigma para un domingo* publicada por primera vez en 1971, vendió en muy poco tiempo los 25 mil ejemplares de la primera edición, “siendo posteriormente traducido al ruso, alemán, rumano, húngaro y ucraniano, en tiradas de más de 200 000 ejemplares” (UXÓ, 2018, p.132); como Luis Adrián Betancourt, de cuya novela *Aquí las arenas son más limpias*, del año 1979, “se vendieron 250 000 copias, si bien con anterioridad había señalado que se hizo una tirada de 140 000 copias en Cuba y otra de 110 000 en su traducción al ruso en la Unión Soviética.” (UXÓ, 2018, p.137). Estos y otros muchos autores vieron privilegiada la divulgación de su obra a partir de su afiliación política a la ideología socialista a la que se refería precisamente Fernández Retamar en la intervención de 1981, antes citada.

Aunque el peso demográfico y económico de la Unión Soviética incidió en el volumen del intercambio cultural y en el número de traducciones que se hacían de una a otra lengua, recíprocamente, es importante notar, como asegura Germán Alburquerque F. (2011, p.89), que

[...] no deja de ser curioso que el país con el cual más se cultivó la amistad cultural fuera Bulgaria. En los años sesenta, para empezar, se detecta una particular corriente migratoria de jóvenes búlgaros becados en Cuba y viceversa. El intercambio literario será con todo el más usual, tanto por la difusión de la obra de escritores búlgaros como por el despliegue de las letras latinoamericanas en Sofía y sus alrededores.

Sobre la disposición de las autoridades cubanas para recibir obras de otros países en las décadas que nos interesan, comenta Rafael Rojas (2009, p.69-70) en su libro *El estante vacío*:

La lógica de la recepción cultural en la Habana de los 80 era más o menos flexible para algunos documentos —el cine, el teatro, la plástica, la semiótica—, pero rígida para el pensamiento y la literatura. En la Cinemateca de Cuba se podía ver todo el cine de Andrei Tarkovsky, Andrei Wajda o István Szabó, en la útil revista *Criterios*, de Desiderio Navarro, se podía leer a Mijaíl Bajtin, a Yuri Lotman o a Moisei Kagan y en la clausurada revista *Albur*, que editaron en el ISA Iván González Cruz, Gustavo Pita y Magali Espinosa se pudo leer a Merab Mamardashvili y alguna traducción de Viacheslav Ivanov. Pero en esos mismos años, no se publicó en la isla un solo libro de Milán Kundera, Octavio Paz, Jürgen Habermas o Michel Foucault, por mencionar cuatro intelectuales

decisivos de aquella década. Las dificultades para acceder a autores postmodernos, que interesaban a los jóvenes críticos y artistas, eran enormes. Los libros de Derrida, Deleuze, Guattari, Lyotard, Rorty, Bell, Jameson y Anderson, que se leyeron en aquellos años, eran traídos por parientes o amigos, que viajaban a Europa, Estados Unidos y América Latina, y pasaban de mano en mano como si se viviera dentro de una cooperativa de teóricos.

Esta ausencia de la que habla Rojas apunta al cumplimiento de una política cultural de Estado que no quería dejar nada al azar, y planificaba en muchas ocasiones la oferta literaria y filosófica en función de una estética y una ideología específicas –aunque no siempre homogénea en diferentes períodos–.

Tales publicaciones –muchas veces traducciones provenientes del mundo socialista– tenían como fin, junto a todo el aparato ideológico y cultural desplegado por el Gobierno revolucionario, crear una nueva gramática de identidad socialista que guiara a los sujetos –a partir de la creación de una conciencia social específica– hacia su misión histórica: la formación de una nueva sociedad moldeada por los preceptos socialistas soviéticos. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el diseño de las políticas culturales cubanas siempre se produjo, por una parte, a partir de una relación de equilibrio/desequilibrio entre la búsqueda de lo que los actores del momento consideraban “auténticamente” cubano –las tradiciones rurales, el folclore, la influencia africana, etc.–; la fascinación y el respeto por las vanguardias y otras creaciones contemporáneas a nivel mundial; los gustos y conocimientos individuales; los choques generacionales; y las “imposiciones” abiertas o no de un sistema político que se sentía en deuda con el Gobierno soviético y sus aliados socialistas, pero desde donde se filtraban también obras que proveían otras visiones del “paraíso”, otras formas de entender y hacer arte, como la llamada literatura de la disidencia, o los mismos testimonios ofrecidos por cubanos que visitaban el bloque socialista: Heberto Padilla y su *Fuera del juego* es el ejemplo más conocido, pero no el único. Por otra parte, este equilibrio/desequilibrio tuvo mucho que ver también con la actuación y el empuje de personalidades y grupos específicos, y con las políticas diseñadas por instituciones del Gobierno que no siempre eran coherentes. Es justo en este balance casi siempre inestable, sobre todo en los primeros años después de 1959, del que surgen proyectos e iniciativas que, pese a su duración corta, tuvieron un impacto en el devenir cultural de la nación cubana.

La traducción, entendida aquí en su sentido restringido y específico de traslación del significado, fue mucho más allá de la literatura traducida. Lo que se intentó “traducir” fue un sistema de ideas, una filosofía de vida y una forma de operar y hacer funcionar una sociedad. Si por una parte se impulsó la idea de la continuidad de las luchas por la liberación de Cuba hacia un destino histórico de corte socialista, por otra se reforzó la creación de una subjetividad que facilitara el imaginario de una cartografía ideológica según la cual a la isla le correspondería pertenecer al socialismo soviético. Tal cartografía, está claro, partía de una concepción geopolítica, que no geográfica ni histórica. La literatura en traducción no fue la única instancia que se fomentó, sino que fue apenas uno de los recursos a través del cual se buscaba instaurar la nueva cartografía socialista.

La prominencia de las traducciones socialistas por encima de las africanas, caribeñas y de otras latitudes estuvo avalada, además, por un hecho práctico: aunque desde los años sesenta Cuba había abolido los derechos de autor en la isla, no podía “apropiarse” de obras literarias publicadas en otros idiomas y traducirlas al español sin que esto causara ciertos roces y malestares a nivel internacional. El tema de los derechos de autor no era un problema en el caso de las literaturas socialistas. Pero, por otra parte, existía en esos países socialistas todo un aparato de traducción oficial que hacía más fácil y expedita la labor de transferir esas obras desde sus idiomas originales de publicación al español.

El creciente interés por Cuba en el mundo socialista de Europa del Este tuvo su epicentro en la Unión Soviética. Según un estudio publicado por Jan Czarnecki (1977, p.VI),

In this time, the Soviet government through its various presses issued a flood of publications on many subjects designed for various types and levels of readers.

Soviet journalists and writers were encouraged to visit Cuba and share their impressions and observations with the Soviet people through the printed word. [...] The literary Soviet output on Cuba during the first years was so big that the Institute for Latin America of the Soviet Academy of Sciences as early as in 1963 published an impressive and exhaustive bibliography of Soviet writings on Cuba. It is: Akademia nauk SSSR. Institut Latinskoi Ameriki. Kuba v sovietskoi pechati. /Cuba in Soviet Writings/ Moscow. Vgbil, 1963, 72 pg. This bibliography lists about 2000 titles of books, articles in periodicals and a great number of newspaper reports in original editions or various special reprints¹⁰.

Si según el estudio de Czarnecki tan solo hasta 1963 habían visto la luz más de 2000 libros, artículos de períodos y otras publicaciones sobre Cuba en la entonces Unión Soviética, podría asumirse sin mucho margen de equivocación que en todos los años que duró la relación entre los dos países, hasta la desintegración soviética en 1991, el número de publicaciones que circuló en aquel país sobre Cuba fue mucho más elevado.

¹⁰ “En esos años, el gobierno soviético emitió, a través de sus diversas casas editoriales, una avalancha de publicaciones sobre diferentes temas diseñados para varios tipos y niveles de lectores.

Se animó a periodistas y escritores soviéticos a visitar Cuba y compartir sus impresiones y observaciones con el pueblo soviético a través de la palabra escrita. [...] La producción literaria soviética sobre Cuba fue tan grande durante los primeros años que el Instituto para América Latina de la Academia de Ciencias Soviética en fecha tan temprana como 1963 publicó una impresionante y exhaustiva bibliografía de textos soviéticos sobre Cuba: Akademia nauk SSSR. Institut Latinskoi Ameriki. Kuba v sovietskoi pechati. /Cuba en las publicaciones soviéticas / Moscú. Vgbil, 1963, 72 pág. Esta bibliografía contiene cerca de 2000 títulos de libros, artículos en publicaciones periódicas y una gran cantidad de informes de periódicos en ediciones originales o varias reimpresiones especiales” (CZARNECKI, 1977, p.VI, traducción nuestra).

Estética marxista: ¿una nueva fórmula para una nueva sociedad?

De la misma manera en que durante el siglo XIX la producción literaria se entrelazó con la idea de la nación y la creación de un cuerpo imaginario para ella, después de 1959 el sistema literario estuvo destinado a apoyar cierta idea de lo que se entendía como Cuba. Por un lado, se dieron pasos concretos hacia este objetivo, como la creación del Instituto Nacional del Libro, la Campaña de Alfabetización, etc.; por otro lado, la producción literaria se centró en reforzar el proyecto nacional. Si en el siglo anterior el intelectual, y en gran medida el intelectual-traductor, jugó un rol en la creación de una cultura nacional, después de la Revolución este rol fue asignado directamente.

La declaración de la naturaleza socialista de la Revolución cubana en 1961, sin embargo, significó un cambio en la definición del proyecto nacional lanzado por el nuevo Gobierno en todas las escalas. Parte de este cambio afectó a la esfera cultural y su papel en la configuración de una nueva sociedad.

Uno de los primeros retos que enfrentaron las autoridades culturales cubanas después de 1959 fue lo problemático que resultaba encontrar una definición coherente de lo que debía entenderse por “arte revolucionario” o “estética marxista”. Todas las propuestas que desde el ámbito del poder cultural se hicieron adolecían de una metodología que permitiera establecer con claridad qué era aceptable y qué no. En todos los casos, la decisión final dependía de una visión muy subjetiva de quien tuviera a su cargo tomarla: de su postura estética, su posicionamiento ideológico y su propio bagaje cultural.

Ya desde 1961, en las archicitadas *Palabras a los intelectuales*¹¹, Fidel Castro Ruz, por entonces Primer Ministro de Cuba, trazaba el nuevo mapa de la producción cultural cubana a partir de entonces en términos que más que ambiguos, resultaban problemáticos, al afirmar aquella frase de “dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada”. El contexto mismo de las reuniones que sostuviera Fidel Castro con los intelectuales cubanos proveía algunas pistas de lo que podría ser definido, con todas las posibles ambivalencias, como una estética de la Revolución, que en muchos casos tuvo más de un punto de encuentro con la estética marxista de corte soviético. Sin embargo, el discurso, en su integridad, resultaba impreciso y constituye, según Par Kumaraswami (2009, p.528), “[...] *an early example of the complex cultural policies and politics that have characterised the entire trajectory of culture and revolution in Cuba*”¹². Al no estar integrado dentro de

¹¹ Este discurso, como se recordará, fueron las conclusiones de Castro Ruz a las reuniones con intelectuales sostenidas en la Biblioteca Nacional José Martí los días 16, 23 y 30 de junio de 1961, tras el debate provocado por la producción y recepción del documental *P.M.*, de Sabá Cabrera Infante, Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal, en mayo de ese mismo año. Como consecuencia casi directa de estos posicionamientos políticos respecto a la cultura, en noviembre de 1961 sería clausurado el suplemento cultural *Lunes de Revolución*.

¹² “[...] un ejemplo temprano de las complejas políticas culturales que han caracterizado toda la trayectoria de la cultura y de la revolución en Cuba” (KUMARASWAMI, 2009, p.528, traducción nuestra).

Para un análisis más completo del texto íntegro de las *Palabras a los intelectuales*, consúltese “Cultural Policy and Cultural Politics in Revolutionary Cuba: Re-reading the Palabras a los intelectuales (Words to the Intellectuals),” de Par Kumaraswami (2009).

ninguna ley específica ni delimitar con precisión cuáles serían sus alcances, su cuerpo e implementación quedaba abierto a la interpretación personal en muchos casos.

Al hacer una valoración de las *Palabras a los intelectuales*, Ambrosio Fornet (2002, p.32) expresaba que

[...] se pronunció el 30 de junio de 1961, apenas dos meses después de Playa Girón [...] Las *Palabras a los intelectuales* hallaron su tono y su caja de resonancia natural en el clima político de la época, caldeado por la indignación contra los yanquis, el orgullo de la victoria y la exaltación nacionalista.

Como bien comenta Kumaraswami (2009, p.529) en el referido artículo, 1961 fue un año “*chaotic, iconic and euphoric*”¹³, por lo que es preciso tener también en cuenta los hechos más impactantes que estaban ocurriendo en la isla: “[...] *the rupture of US-Cuban relations; the attempted counter-revolution in the Escambray mountains; the launch of the Literacy Campaign on 1 January [...] the defeat of the US-backed invasion at Playa Girón [...] the law nationalizing education passed on 6 June; the visit of Khrushchev to Cuba in June [...]*”¹⁴ (KUMARASWAMI, 2009, p.529).

El discurso, sin embargo, excluía del proyecto nacional a todo aquel que pudiera ser situado “fuera”; es decir, que no cumpliera con las expectativas de lo que se suponía debía ser la construcción de la nueva sociedad, y marcaba los límites que definirían a los “buenos cubanos” y a los “malos cubanos”. Esta dicotomía sería trasladada a todos los ámbitos de la vida social y serviría como seña de identidad para agrupar a unos en contra de otros a partir de valoraciones casi siempre subjetivas.

Una década después, al clausurar el Congreso de Cultura y Educación en 1971, Castro Ruz acotaría aún más tal posicionamiento respecto a la producción cultural al afirmar que “el arte es un arma de la revolución”, y arengar contra los “señores intelectuales burgueses y libelistas burgueses y agentes de la CIA y de las inteligencias del imperialismo”¹⁵. No es de extrañar que a tal pronunciamiento le siguiera un estancamiento en la producción literaria en Cuba, que tan bien ha descrito Eduardo Heras León (2007, p.10):

La política de los úkases complementada por otra de exclusiones y marginaciones [...] convirtieron el campo intelectual en un páramo, donde lo mejor de la literatura y el pensamiento cubanos desapareció o fue silenciado durante largos años.

¹³ “caótico, icónico y eufórico” (KUMARASWAMI, 2009, p.529, traducción nuestra).

¹⁴ “[...] la ruptura de las relaciones entre Estados Unidos y Cuba; los atentados de la contra-revolución en las montañas del Escambray; el lanzamiento de la Campaña de Alfabetización el 1 de enero [...] la derrota de la invasión apoyada por Estados Unidos en Playa Girón [...]; la ley de nacionalización de la educación aprobada el 6 de junio; la visita de Khrushchev a Cuba en junio [...]” (KUMARASWAMI, 2009, p.529, traducción nuestra).

¹⁵ Véase Castro Ruz (1971).

Tal estancamiento puede ser atribuido a la imposibilidad de llevar a la práctica una postura ideológica respecto a la cultura, que no tenía un sustento legal sólido ni claro.

Antes hemos comentado la posición de Fernández Retamar cuando en 1981 clausuraba el Coloquio sobre Literatura Cubana 1959-1981. Afirmaba el intelectual cubano que la definición de una literatura revolucionaria “[...] no es lo que se mira, sino cómo se mira lo que define tal carácter revolucionario” (FERNÁNDEZ RETAMAR, 2018). Sin embargo, esta frase es igual de problemática que la de Castro Ruz: ¿cómo hay que mirar a la realidad para que esta mirada sea revolucionaria? Todas estas posturas, incluida la ya citada de Ambrosio Fornet sobre la ausencia del “menor asomo de censura o autocensura” a la hora de elegir qué publicar y qué no en materia de literatura extranjera, apuntan a un ambiente donde en realidad poco era dictado por políticas escritas y concretas, y mucho quedaba al albedrío de los decisores en materia cultural. En todo caso, se trataba de definiciones ambiguas e imprecisas que dejaban margen para “interpretar” el valor estético e ideológico de cualquier obra *casi* desde cualquier postura.

Para ilustrar brevemente esta tesis, podemos recordar el destino que tuvieron obras como *Fuera del juego*, de Heberto Padilla, que desató una férrea polémica y terminó con el encarcelamiento y posterior *mea culpa* del autor, al más puro estilo estalinista¹⁶; *Las iniciales de la tierra*, de Jesús Díaz, que vivió un largo letargo de diez años antes de poder ver la luz pública; o *Memorias del subdesarrollo*, de Edmundo Desnoes, que fue incluso llevada al cine. Sin que entremos ahora en el análisis pormenorizado de estas obras, podemos afirmar que en general cada una de ellas reflexionaba sobre la realidad que vivía Cuba en esos momentos desde una posición crítica y de incertidumbre. Sin embargo, la primera fue totalmente censurada –y encarcelado su autor–; la segunda, tolerada luego de una década de “engavetamiento”, y la tercera fue no solo bien recibida sino ampliado su margen de proyección al público al ser adaptada como guion cinematográfico y llevada a la pantalla grande.

Pese a toda esta anfibología respecto a las nuevas posturas de publicación y distribución cultural, en otro campo de la cultura sí hubo cabida para posiciones más cerradas respecto a la función educativa de la literatura en particular: se trata de las traducciones provenientes del campo socialista. Si para el Gobierno resultaba problemático poner en práctica políticas que no estaban contenidas en marcos legales específicos, y que le ocasionaban desacuerdos y rompimientos con intelectuales que antes apoyaban a la Revolución cubana, la distribución de literatura socialista en traducción venía de cierta manera a suplir algunas carencias relacionadas con los volúmenes de publicación de literatura cubana, en específico en los primeros años de los setenta.

Uno de los cambios más significativos ocurridos en el campo de la traducción fueron los idiomas de origen de las obras a publicar en Cuba. Hasta 1959 y poco más, los principales idiomas de traducción eran el inglés y el francés; sin embargo, después de esa fecha los idiomas provenientes de los países socialistas fueron privilegiados. Tres de los géneros o tendencias literarias que tuvieron más circulación en Cuba en los años que

¹⁶ Vale la pena consultar el testimonio de Heberto Padilla en el libro de Noberto Fuentes *Plaza sitiada*, sobre los hechos relacionados con el enjuiciamiento y *mea culpa* del escritor cubano.

van desde los sesenta hasta fines de los ochenta fueron la ciencia ficción y las novelas del realismo socialista —pese a las posturas de intelectuales como Ambrosio Fornet, quien en el fragmento antes citado afirmaba que el “realismo socialista era ajeno a nuestros intereses y expectativas, no porque fuera “malo”, sino porque era un modelo de comunicación atrasado, un rezago literario del siglo diecinueve, algo que no reflejaba ni la dinámica ni la complejidad de nuestra época” (MORALES, 1997)—. Esta postura de Fornet es casi copia al calco de lo que en 1965 afirmara Ernesto (Che) Guevara (1965) al criticar esa tendencia literaria:

[...] nace el realismo socialista sobre las bases del arte del siglo pasado [...] ¿por qué pretender buscar en las formas congeladas del realismo socialista la única receta válida? No se puede oponer al realismo socialista «la libertad», porque ésta no existe todavía, no existirá hasta el completo desarrollo de la sociedad nueva; pero no se pretenda condenar a todas las formas de arte posteriores a la primera mitad del siglo XIX desde el trono pontificio del realismo a ultranza, pues se caería en un error proudhoniano de retorno al pasado, poniéndole camisa de fuerza a la expresión artística del hombre que nace y se construye hoy.

Sin embargo, ninguna de estas posturas impidió la llegada y circulación de obras del realismo socialista, que fueron incorporadas incluso al currículo académico de educación. Como hemos comentado en otras publicaciones¹⁷, la novela policial de procedencia socialista tuvo un impacto profundo en la producción de ese género literario en Cuba, mientras que el realismo socialista que llegó a la isla apenas propició la aparición de unas pocas novelas que pasaron sin grandes penas ni glorias por la historia de la literatura cubana

En la Unión Soviética, el Gobierno de Stalin impuso la estética del realismo socialista y esta se mantuvo hasta fines del período de Brezhnev. Según los criterios estalinistas “[...] *a work of art should fulfill the criteria of partinost (party spirit), ideinost (firm commitment to prescribed ideology) and narodnost (true portrayal of the life, soul and spirit of the people.)*”¹⁸ (HUGHES, 1989). Aunque en mucha menor medida y sin lograr un éxito rotundo, esta era la misma receta que intentaba aplicarse a la producción cultural cubana de esos años. Según Ambrosio Fornet (CASASUS MARTES, 2008),

El Quinquenio Gris —que algunos de los afectados prefieren llamar “Decenio Negro”— no gira sólo en torno al tema de la censura sino, sobre todo, en torno a los temas de la homofobia (la homofobia institucionalizada, quiero decir) y el intento vergonzante de imponer el realismo socialista en la literatura (vergonzante porque nunca osó decir su nombre). Fue una política llevada a cabo por el Consejo

¹⁷ Consúltense, por ejemplo: *Escrito en cirílico: el ideal soviético en la cultura cubana posnoventa* (PUÑALES-ALPIZAR, 2012) y “Cuba socialista: de la traducción y sus secuelas” (PUÑALES-ALPIZAR, 2015).

¹⁸ “[...] una obra de arte debe satisfacer los criterios del espíritu del partido (*partinost*); estar firmemente comprometida con la ideología prescrita (*ideinost*), y representar de manera fiel la vida, el alma y el espíritu del pueblo (*narodnost*)” (HUGHES, 1989, traducción nuestra).

Nacional de Cultura de la época, surgida del Congreso Nacional de Educación y Cultura, de triste recordación.

Para muchos escritores, estas y otras políticas culturales los marginaban e impedían su acceso a las editoriales cubanas, y por tanto no podían ver publicadas sus obras. Con la creación del Departamento de Traducciones del Instituto Cubano del Libro a fines de los sesenta, muchos de ellos, como Virgilio Piñera, por ejemplo, encontraron un salario y una actividad intelectual que les ofrecía cierta seguridad. Ese mismo camino habían recorrido años antes autores soviéticos como Anna Ajmátova y Boris Pasternak, para quienes la traducción se convirtió en el único refugio posible.

Como hemos comentado en otras publicaciones¹⁹, los volúmenes de títulos traducidos provenientes de lenguas de países entonces socialistas, alcanzaron números significativos durante las tres décadas en que se centra nuestro estudio. Por ejemplo: en el *Catálogo de Publicaciones de la Editorial de Arte y Literatura*, principal casa para la publicación y distribución de obras literarias extranjeras, del total de 1989 títulos publicados desde su fundación en 1967 y hasta el año 2004, casi el 23% (o sea, 453 títulos), provenía del bloque socialista. Mientras, Ernestina Grimardi Pérez (1977) da cuenta en *Bibliografía de Autores Soviéticos. Libros y folletos publicados en Cuba (1959-1977)*, de que en esos 18 años se publicaban en promedio 26.5 títulos de origen soviético por año.

Otros libros de países socialistas que no pertenecían precisamente al bloque soviético, también tuvieron amplia difusión en Cuba, al menos en los primeros años posteriores a 1959. En 1961, apenas unos meses después de que Fidel Castro declarara públicamente el carácter socialista de la Revolución cubana, la Imprenta Nacional imprimía y distribuía 50 mil ejemplares de *Sobre el tratamiento correcto de las contradicciones en el seno del pueblo*²⁰, discurso pronunciado por Mao Tse-Tung en febrero de 1957. Esta publicación es importante porque documenta los titubeos del gobierno respecto a la dirección que habría de seguirse en pos del ya anunciado socialismo (¿de corte soviético, o chino?), a la vez que da fe del valor que se le daba a la circulación de cierto tipo de ideas. En 1964, la Editora Política publicaba otro libro de Mao Tse-Tung, *Sobre el arte y la literatura*. Y en 1969, el Instituto del Libro publicaba una obra de Truong Chinh, titulada *El Presidente Ho Chi Minh. Venerable líder de la clase obrera y del pueblo de Viet Nam*, con una tirada de 40 mil ejemplares.

Sin ánimo de concluir

El lugar privilegiado que se le dio a la literatura de procedencia socialista a partir de la alineación cubana con el campo socialista soviético, fue sin dudas parte de un

¹⁹ Las antes referidas *Escrito en cirílico: el ideal soviético en la cultura cubana posnoventa* (PUÑALES-ALPIZAR, 2012). y “Cuba socialista: de la traducción y sus secuelas” (PUÑALES-ALPIZAR, 2015).

²⁰ En la página de Anna Veltfort puede encontrarse una copia íntegra del libro. <http://www.annaillustration.com/archivodeconnie/sobre-el-tratamiento-correcto-de-las-contradicciones-en-el-seno-del-pueblo-imprenta-nacional-de-cuba-cuarta-edicion-1961/>.

ejercicio sistemático y planificado para impulsar un sentido de pertenencia a la comunidad socialista internacional. Pero fue también una forma de evadir los pagos de derechos de autor. Durante la existencia de Edición Revolucionaria (1965-1967), Cuba había decidido sencillamente “copiar” y reproducir libros que se necesitaban para la enseñanza, sin pagar derechos. Esta práctica se mantuvo durante muchos más años, pero la traducción de literatura socialista eliminaba la barrera de los derechos de autor y facilitaba, en este sentido, la distribución de obras literarias.

La industria editorial y todas las políticas y mecanismos que la sostenían y le daban sentido, se convirtieron en un *pharmakon* cultural en el sentido derridiano: remedio y veneno para el avance cultural cubano que facilitaba la circulación de la palabra impresa a niveles nunca antes (ni después) alcanzados en Cuba, lo que definitivamente desafiaba el concepto de ciudad letrada burguesa, pero que al mismo tiempo impedía su riqueza y esplendor a partir de la diversidad, del diálogo y las tensiones propias y necesarias para el crecimiento de la cultura.

A partir de 1959 el gobierno proveyó una institucionalización de la cultura y de la producción del libro, creando un sistema literario que seguía el modelo socialista: fuertes subvenciones y control a y sobre la cultura, alfabetización y educación masiva de la población, construcción de la base material para el desarrollo de la cultura... En este sentido, más que la traducción de una literatura, lo que se traducía era una forma de crear y consumir la literatura y la cultura en general. Pero, además, y esto es fundamental para entender los alcances de la traducción en Cuba en esos años, la pertenencia al bloque socialista facilitó la entrada en la isla de obras y autores que de otro modo jamás habrían sido conocidos y, asimismo, le permitió a la literatura cubana alcanzar fronteras y lectores que estaban completamente fuera de su alcance geográfico o económico.

PUNALES-ALPIZAR, D. Geopolitics of translation in soviet Cuba: from marxist aesthetics to socialist literary boom. **Revista de Letras**, São Paulo, v.57, n.2, p.35-52, jul./dez. 2017.

- **ABSTRACT:** *In Cuba, literature from socialist countries played a transcendental role in the formation of the literary system from the sixties to the nineties. Thousands of books written in socialist countries, in Spanish translation, circulated in the island. This literature put the Cuban reader in contact with an exceptional cultural archive, provided literary models, and informed about what could be published in a socialist society. Access to this type of literature followed cultural/editorial policies from both countries: the issuer and the receiver. Editorial decisions responded in many cases to geopolitics positions and led to a socialist literary boom supported and funded by the State.*
- **KEYWORDS:** *Marxist aesthetics. Translation. Cuban literature. Cuban revolution.*

Referencias

ALBURQUERQUE F. G. **La trinchera letrada:** intelectuales latinoamericanos y Guerra Fría. Ariadna: Santiago de Chile, 2011.

CASASUS MARTES, M. El vastísimo y multifacético territorio del editor. **El Clarín de Chile**, Santiago, 17 jul. 2008. Disponible en: <<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=70192>>. Acceso en: 10 jul. 2018. Sin paginación.

CASTRO RUZ, F. **Discurso pronunciado por Fidel Castro Ruz, Presidente de Doble República de Cuba, en las honras fúnebres de las víctimas del bombardeo a distintos puntos de la república....** Colón, 16 de abril de 1961a. Disponible en: <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f160461e.html>>. Acceso en: 19 oct. 2018.

_____. **Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario y Secretario del PURSC, como conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos, efectuadas en la Biblioteca Nacional ...** [La Habana], 16, 23 y 30 de junio de 1961b. Disponible en: <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>>. Acceso en 20 oct. 2018.

_____. **Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, Primer Secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en la clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura...** [La Habana], 30 de abril de 1971. Disponible en: <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1971/esp/f300471e.html>>. Acceso en: 10 marzo 2010.

CZARNECKI, J. **Cuba in Soviet writings, 1959-1975.** Coral Gables: University of Miami Library, 1977.

DÍAZ, D. Bloom, las tareas de la crítica cubana y el debate del canon cubensis. **La Habana Elegante**, La Habana, Winter 2004. Disponible en: <<http://www.habanaelegante.com/Winter2004/Verbosa.html>>. Acceso en: 7 jul. 2018. Sin paginación.

DONOSO, J. **Historia personal del boom.** Barcelona: Anagrama, 1972.

FERNÁNDEZ RETAMAR, R. Al final del Coloquio sobre Literatura Cubana 1959-1981. **La Jiribilla:** revista de cultura cubana, La Habana, v.16, n.847, 2018. Disponible en: <<http://www.lajiribilla.cu/articulo/al-final-del-coloquio-sobre-literatura-cubana-1959-1981>>. Acceso en: 7 jul. 2018. Sin paginación.

FORNET, A. **La coartada perpetua.** México, DF: Siglo XXI Ed., 2002.

_____. La década prodigiosa. In: _____. **Narrar la nación:** ensayos en blanco y negro. La Habana: Letras Cubanas, 2009. p.353-363.

FUENTES, N. **Plaza sitiada.** Madrid: Cuarteles de Invierno, 2018.

GRIMARDI PÉREZ, E. **Bibliografía de autores soviéticos**: libros y folletos publicados en Cuba: 1959-1977. La Habana: Ministerio de Cultura, 1977.

GUEVARA, Ernesto. **El socialismo y el hombre en Cuba**. 1965. Disponible en: <<https://www.marxists.org/espanol/guevara/65-socyh.htm>>. Acceso en: 10 jul. 2018. Sin paginación.

HERAS LEÓN, E. El quinquenio gris: testimonio de una lealtad. **La Ventana**: portal informativo de la Casa de las Américas, La Habana, 23 de mayo de 2007. Disponible en: <<https://www.marxists.org/espanol/guevara/65-socyh.htm>>. Acceso en: 4 jul. 2009. Sin paginación.

HUGHES, R. Art: canvases of their own. **Time Magazine**, New York, 10 Apr.1989. Sin paginación.

KUMARASWAMI, P. Cultural policy and cultural politics in revolutionary Cuba: re-reading the Palabras a los Intelectuales (Words to the Intellectuals). **Bulletin of Latin American Research**, Oxford, v.28, n.4, p.527-541, 2009.

MORALES, S. Entrevista con Ambrosio Fornet. **Revista del Libro Cubano**, La Habana, v.1, n.2, 1997. Disponible en: <<http://www.cubaliteraria.com/autor/Ambrosio%20Fornet/e5.htm>>. Acceso en: 26 abr. 2018. Sin paginación.

PUÑALES-ALPÍZAR, D. **Escrito en cirílico**: el ideal soviético en la cultura cubana posnoventa. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2012.

_____. Cuba socialista: de la traducción y sus secuelas. **Kamchatka**, Valencia, n.5, p.166-186, 2015.

REVISTA CASA DE LAS AMÉRICAS. La Habana, n.74, sept.-oct. 1972.

ROJAS, R. **El estante vacío**: literatura y política en Cuba. Barcelona: Anagrama, 2009.

RUEDA, M. I. ¿Cómo logró llegar a Bogotá el cubano Ángel Santiesteban-Prats? **El Tiempo**, Bogota, 7 de mayo de 2018. Disponible en: < <https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/entrevista-de-maria-isabel-rueda-al-escritor-cubano-angel-santiesteban-pratsa-214144>>. Acceso en: 9 jul. 2018.

UXÓ, C. El concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución. In: GALLARDO-SABORIDO, E. J.; GÓMEZ-DE-TEJADA, J.; PUÑALES-ALPÍZAR, D. (Ed.). **Asedios al caimán letrado**: literatura y poder en la Revolución Cubana. Praga: Ed. de la Universidad Carolina, 2018. p.129-147.

LA LITERATURA POLICIAL DEL BLOQUE DEL ESTE EN LA REVISTA CUBANA *ENIGMA* (1986-1988)¹

Emilio J. GALLARDO-SABORIDO*
Jesús GÓMEZ-DE-TEJADA**

- **RESUMEN:** Este trabajo se detiene en el análisis de la revista cubana, de temática policiaca, *Enigma*. Durante su existencia (1986-1988) contribuyó a dar a conocer en español los textos de autores policiales de diversa procedencia, sirviendo así como órgano de difusión de la Asociación Internacional de Escritores Policiacos. Concretamente, en este artículo se presta especial atención al caso de los escritores del Bloque del Este, como Yulián Semiónov o Jiří Procházka. En este sentido, se computa cuantitativamente la presencia de los autores de esta procedencia en la revista, así como se analizan los presupuestos teóricos e ideológicos reconocibles en las entrevistas que concedieron a la publicación y en sus textos literarios. De este modo, se subraya la labor de esta revista como una herramienta fundamental para difundir en español la literatura policial del Bloque del Este, y como un puente para conectar a los escritores de los dos ámbitos geográficos.
- **PALABRAS CLAVE:** Literatura cubana. Literatura policial. Revista *Enigma*. Asociación Internacional de Escritores Policiacos/International Association of Crime Writers, AIEP/IACW. Bloque del Este. Relaciones internacionales Cuba-Bloque del Este.

Introducción: sobre los orígenes de *Enigma* y el boom del policial cubano

Antes de la Revolución de 1959 existieron algunos precedentes significativos en la narrativa policial cubana. Quizás el más llamativo fuera la aparición del cadáver exquisito *Fantoches* en 1926, años antes de que se publicase el experimento similar que, con el título

* EEHA, CSIC – Escuela de Estudios Hispano-Americanos - Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Sevilla – España - emilio.gallardo@csic.es

** IDESH – Universidad Autónoma de Chile. Chile - manuel.gomezdetejada@uautonoma.cl
US – Universidad de Sevilla. Sevilla – España - jgomezdetejada@us.es
La participación del profesor Gómez de Tejada en este trabajo se enmarca en el Proyecto FONDECYT de Iniciación 2017 n.º 11171169 (CONICYT, Chile), que lleva por título “Calibre corto: sendas del cuento policial cubano”, del que soy investigador responsable.

¹ Una versión preliminar de este artículo fue presentada en el XXXVI Congreso Internacional de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, Barcelona, 2018. Para ello, se contó con una Ayuda para la movilidad internacional del personal dedicado a la investigación (Modalidad B) del VI Plan Propio de Investigación y Transferencia de la Universidad de Sevilla.

Artigo recebido em 25/10/2017 e aprovado em 15/04/2018.

de *El almirante flotante* en 1931 llevaron a cabo varios miembros del London Detection Club, entre los que se encontraban Agatha Christie o G. K. Chesterton, por ejemplo. Relevantes fueron también los cuentos detectivescos publicados por Lino Novás Calvo en la revista *Bohemia* entre 1948 y 1952, enraizados en el *hard-boiled* estadounidense, pero de atmósfera y personajes ostensiblemente cubanos.

No obstante, fue tras la Revolución y a partir de la década de 1970 cuando este género vivió un auténtico *boom* en las letras cubanas. En 1971 tuvieron lugar dos hechos inaugurales en este sentido. En primer lugar, se publicó la novela *Enigma para un domingo* de Ignacio Cárdenas Acuña, que había recibido en 1969 una mención en el premio nacional de novela Cirilo Villaverde de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Con ella arrancaba el largo listado de novelas policíacas publicadas durante el periodo revolucionario². Su acogida fue espectacular: “[...] resultó un éxito de ventas tan vertiginoso como inesperado, agotándose rápidamente los 25.000 ejemplares de la primera edición, y siendo posteriormente traducido al ruso, alemán, rumano, húngaro y ucraniano, en tiradas de más de 200.000 ejemplares” (UXÓ, 2018, p.132). En segundo lugar, en ese mismo año se convocó la primera edición de un certamen que se convertiría en un puntal decisivo para el desarrollo de este tipo de narrativa en la Isla: el concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución³. Buena parte de las obras más significativas de este periodo obtendrían este galardón. La difusión de esta literatura estaría auspiciada, además, por dos colecciones editoriales: Radar y Dragón.

No obstante, en esta explicación del auge del policial en Cuba, que es la más usual en la crítica, sería interesante introducir matices como los que aporta el escritor Rodolfo Pérez Valero. En concreto, a partir de su propia experiencia, alude, en una entrevista realizada para este artículo, a la evolución de la postura de la UNEAC ante la creciente importancia de la literatura policíaca:

Existía un prejuicio con la literatura policíaca, que marcó desde nuestro ingreso a la UNEAC hasta la creación de la Subsección de Literatura Policíaca, y que tuvo varias fases. La primera fue ignorarnos, a pesar de que éramos muy populares. Los extranjeros tuvieron un papel inconsciente en cambiar esta situación. Es que varios extranjeros, académicos y escritores, que visitaban la UNEAC, se interesaban por el fenómeno que significaba que hubiera un naciente movimiento de literatura policíaca en Cuba, siendo un país socialista. [...] Y resultó que cuando preguntaban en la UNEAC por los escritores policíacos, no pertenecíamos a esa

² Apuntemos además que antes, en 1966, ya había aparecido un volumen de relatos policíacos: *Asesinato por anticipado*, de Arnaldo Correa.

³ La cronología que condujo de un hecho al otro ha sido trazada por Carlos Uxó, quien señala que de la publicación de la novela (en marzo) a la convocatoria del concurso (en julio) por la Comisión de Arte y Cultura de la Dirección Política del Ministerio del Interior pasaron apenas unos meses. A esto añade que en septiembre de ese 1971 el sobresaliente investigador literario José Antonio Portuondo ya afirmaba en un panel universitario que el policial era “utilizable dentro de un concepto comunista de la vida”. De ahí que concluya que: “La rapidez de este proceso demuestra que la iniciativa contaba con el firme apoyo de las instituciones competentes, que pusieron en marcha todo el engranaje necesario para hacerlo realidad en tan breve periodo de tiempo” (UXÓ, 2018, p.132).

organización. Por eso, la UNEAC nos llamó y nos hicieron socios [a finales de la década de 1970]. Creo que otros autores policiacos, como Luis Rogelio Noguera y Guillermo Rodríguez Rivera, ya eran miembros de la UNEAC, como poetas. Otros autores policiacos fueron incorporándose más tarde a la Unión. (GALLARDO-SABORIDO; GÓMEZ-DE-TEJADA, 2018, p.1-2).

Cabe resaltar que, entre los autores laureados en el concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución, se encontraban dos jóvenes escritores que, a la postre, se convertirían en los directores de la publicación periódica que ahora nos ocupa: la revista *Enigma*. En efecto, en 1974, el mencionado Rodolfo Pérez Valero consiguió el galardón con *No es tiempo de ceremonias*; y en 1975 Alberto Molina Rodríguez haría lo propio con una novela de espionaje: *Los hombres color del silencio*.

Ambos estarían al frente de una de las empresas más ambiciosas a la hora de internacionalizar la producción policiaca cubana: la Asociación Internacional de Escritores Policiacos (AIEP). Esta entidad, creada en 1986, supuso el establecimiento de una organización de escritores policiacos auspiciada por Cuba, pero que supo aunar a autores procedentes de ambos lados del Telón de Acero.

La fundación de la AIEP (imagen 1) entroncó con el proceso de institucionalización de la literatura policial cubana que había conducido a la creación el 28 de diciembre de 1985 de una Subsección de Literatura Policiaca dentro del seno de la UNEAC (DIRECCIÓN DE ENIGMA, 1986, p.2)⁴. Al poco, tendría lugar el Encuentro de Escritores Policiacos – Cuba’86 (La Habana, 4-6 de junio de 1986)⁵, que congregó “a más de 200 autores, especialistas y personalidades interesadas en el género” (DIRECCIÓN DE ENIGMA, 1986, p.2). Coincidiendo con el último día del encuentro se proclamó la creación de la AIEP, que en su “Acuerdo No. 1” destacaba entre sus objetivos:

[...] propiciar la aparición de obras del género con una alta calidad artística y que, a la vez que señalen y condenen las actitudes que vayan contra el desarrollo más armónico y justo de la sociedad, exalten los mejores valores del ser humano como son la honradez, la inteligencia, la valentía, la honestidad consigo mismo y el ansia de paz y justicia mundiales a que aspiramos. (SEMÍONOV et al., 1986, p.33).

⁴ Sobre la firma de los editoriales, Pérez Valero apunta: “En cada número, yo me encargaba de escribir el Editorial y luego Alberto lo revisaba. Del número 1 al 8, el Editorial estuvo firmado por LA DIRECCIÓN. Y el número 9, concebido y publicado después que Alberto se quedó en España [en 1988], solo tiene mi firma” (GALLARDO-SABORIDO; GÓMEZ-DE-TEJADA, 2018, p.28).

⁵ Al recordar ese primer encuentro, Pérez Valero indica: “[...] la Sección de Literatura nos propuso que invitáramos al escritor policiaco mexicano Paco Ignacio Taibo II. Por teléfono, Paco nos sugirió que también invitáramos a su colega Rafael Ramírez Heredia. Al encuentro asistieron Paco y Heredia por México, Yulián Semiónov por la Unión Soviética, Jifí Procházka por Checoslovaquia, Daniel Chavarría (aunque vivía en Cuba) por Uruguay (para darle más imagen internacional al evento) y Andrés Berkesi por Hungría. Y todos los escritores cubanos de la Subsección de Literatura Policiaca. El encuentro fue un total éxito, y la ausencia casual en esos días de otros eventos culturales y hasta una afortunada falta de noticias importantes, hizo que la prensa nacional se volcara en nosotros y tuvimos una gran visibilidad mediática: periódicos, revistas y entrevistas en radio y televisión” (GALLARDO-SABORIDO; GÓMEZ-DE-TEJADA, 2018, p.5-6).

Imagen 1 – Fundadores de la AIEP junto con otros autores policíacos



En Madrid (29 de junio de 1988) momentos antes de tomar el Tren Negro hacia la primera Semana Negra en Gijón. Resaltados y de izquierda a derecha: Yulián Semiónov, Rafael Ramírez Heredia, Alberto Molina Rodríguez, Rodolfo Pérez Valero, Paco Ignacio Taibo II, Daniel Chavarría y Jiří Procházka.

Fuente: GIJÓN..., 1988, p.130-131.

Así pues, la entidad se constituyó teniendo como presidente al narrador soviético Yulián Semiónov, como vicepresidente al nicaragüense Omar Cabezas⁶ y como secretario general al cubano Rodolfo Pérez Valero. En el Secretariado Ejecutivo compartían membresía los mexicanos Paco Ignacio Taibo II y Rafael Ramírez Heredia, junto con el checoslovaco Jiří Procházka, el cubano Alberto Molina, el uruguayo Daniel Chavarría y el búlgaro Bogomil Rainov (DIRECCIÓN DE ENIGMA, 1986, p.3).

En la primera mitad de la década de 1980 Pérez Valero y Molina habían aprovechado distintos desplazamientos a Checoslovaquia, Bulgaria y la URSS para entrevistarse con Semiónov, Procházka y Bogomil, y para recabar su apoyo a la organización del Encuentro. De hecho, Pérez Valero apunta que en 1985 coincidieron una serie de circunstancias favorables a este propósito:

[...] el apoyo de esos tres importantes autores extranjeros a la idea de realizar un encuentro internacional de escritores policíacos de países socialistas, más el apoyo interno de directivos de la Sección de Literatura de la UNEAC, a lo que

⁶ Sobre la vicepresidencia de Cabezas, Pérez Valero asevera: “También, todos [los creadores de la AIEP] tuvimos que aceptar una propuesta incoherente de Semiónov (quien acababa de llegar de Nicaragua): que el escritor sandinista nicaragüense Omar Cabezas fuera vicepresidente de la asociación, a pesar de que no escribía literatura policíaca. Cabezas nunca asistió a reunión alguna” (GALLARDO-SABORIDO; GÓMEZ-DE-TEJADA, 2018, p.12).

se sumó el hecho de que, por problemas de salud de Nicolás Guillén, la parte ejecutiva de la presidencia de la UNEAC estaba recayendo sobre los hombros de Armando Cristóbal Pérez, uno de los fundadores del género policiaco en Cuba. (GALLARDO-SABORIDO; GÓMEZ-DE-TEJADA, 2018, p.3).

El primero de los números de *Enigma*⁷ se señala como un “Especial para el Encuentro de Escritores Policiacos – Cuba’86”, y se identifica a la publicación como el “Órgano de la Subsección de Literatura Policiaca de la UNEAC”. En efecto, en principio se concibió que la revista tuviera un único número, que aparecería como suplemento de *La Nueva Gaceta* y que, auspiciado por la UNEAC, sería impreso en los talleres de la revista *Mar y Pesca*. De ahí que, en esos momentos iniciales, el empuje personal de Pérez Valero y Molina fuera determinante para que la revista pudiera ver la luz, al tiempo que la vinculación entre revista y encuentro fue sumamente íntima. Según Pérez Valero:

Imaginar algo estructurado, con una política editorial, un consejo de redacción o, al menos, unas reglas internas es lo más alejado de lo que ocurrió en realidad. Hicimos *Enigma* para el Encuentro. De hecho, creamos la revista mientras organizábamos el Encuentro, entre enero y junio de 1986. (GALLARDO-SABORIDO; GÓMEZ-DE-TEJADA, 2018, p.4).

En el número 2 (septiembre de 1986) se habla ya de *Enigma* como el “Órgano de la Asociación Internacional de Escritores Policiacos”. Es más, en esa segunda aparición de la publicación se inserta una nota (p. 1) en la que se afirma: “Agradecemos a los integrantes del Consejo Editorial por su valioso asesoramiento. Próximamente dicho Consejo será reestructurado con miembros de varios países, ya que *Enigma* ha pasado a ser una revista internacional”. Esto ocurrió finalmente en la cuarta entrega.

Hasta ese momento los cuerpos editoriales de la revista habían tenido un marcado carácter nacional (algo en consonancia con su inicial adscripción a la UNEAC). Así, junto con los directores (Rodolfo Pérez Valero y Alberto Molina), encontramos a destacados nombres del policial del momento en distintos estamentos: Juan Carlos Reloba, Juan Carlos Fernández y Luis Adrián Betancourt (Comité de Redacción, n.º 1, y Secretaría de redacción, n.º 2-3, compuesta solo por los dos últimos); en el Consejo Editorial del n.º 1 (se elimina en las dos siguientes entregas) aparecían José Antonio Portuondo, Félix Pita Rodríguez, Eliseo Diego, Armando Cristóbal, Joaquín G. Santana, Noel Navarro y Ubaldo Ceballos; por último, en los números 2 y 3 se menciona a Paco Ignacio Taibo II como único miembro de la “Corresponsalía extranjera” (n.º 2) y como “Corresponsal en México” (n.º 3).

Sin embargo, debemos tomar estos datos con cautela porque Pérez Valero, preguntado por esta cuestión de los consejos editoriales, respondía:

⁷ La revista comenzó su andadura con el primer número de junio de 1986 y, básicamente, mantuvo una periodicidad trimestral hasta su noveno y último número de julio-diciembre de 1988.

Me asombra ahora leer algunos nombres del primer Consejo Editorial. Aparecen allí personas de las que, de alguna forma, dependían ciertas autorizaciones o ayudas necesarias. José Antonio Portuondo era un nombre imprescindible no porque asesorara la revista en forma alguna, porque eso no ocurrió, sino por su apoyo de siempre a la literatura policiaca en general y a la cubana en particular. Lo mismo con Félix Pita, que fue jurado del premio a *No es tiempo de ceremonias*. Pero me deja atónito el nombre de Eliseo Diego. Quizás en algún momento hablamos y se lo propusimos, pero no lo recuerdo. Sé que esos nombres, como en otras tantas revistas, solo estaban allí para darle prestigio a la naciente publicación.

Como *Enigma* ya era el órgano oficial de la AIEP, publicamos que el Consejo Editorial estaba integrado por los mismos miembros del Comité Ejecutivo, pero lo hicimos Alberto y yo solo en busca de relevancia internacional para la publicación, ya que, en realidad, el verdadero Consejo Editorial lo constituíamos solo nosotros dos, y de los miembros del Comité Ejecutivo de la AIEP únicamente recibíamos la colaboración de Paco Taibo, quien nos enviaba el material que podía conseguir para *Enigma*. (GALLARDO-SABORIDO; GÓMEZ-DE-TEJADA, 2018, p.8-9).

El siguiente encuentro tuvo lugar en México, concretamente en San Juan del Río, Querétaro, del 24 al 27 de febrero de 1987. Se trató de un encuentro significativo puesto que en él “se constituyó el Consejo de Redacción de *Enigma* con todos los Miembros del Comité Ejecutivo y se ratificó a la actual Dirección” (DIRECCIÓN DE ENIGMA, 1987, p.3). De este modo, en el número 4 de la revista (mayo/junio de 1987) se detallan ya estos cargos:

Dirección: Rodolfo Pérez Valero y Alberto Molina.

Consejo de Redacción: Julián Semionov (URSS), Paco Ignacio Taibo II (México), Roger L. Simon (EE. UU.), Manuel Vázquez Montalbán (España), Jiri Prochazka (Checoslovaquia), Juan Sasturain (Argentina), Rafael Ramírez Heredia (México), Andreu Martín (España), Konstantín Kiuliumov (Bulgaria), Daniel Chavarría (Uruguay) y Juan Madrid (España).

Asimismo, en el encuentro de Querétaro se ratificaron los Estatutos de la AIEP, que habían sido previamente aprobados en La Habana. En el artículo IV se indicaba que *Enigma* era su “órgano oficial de divulgación” (ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE ESCRITORES POLICÍACOS, 1987, p.53). Por otro lado, resulta interesante subrayar el carácter abierto que estos estatutos otorgaban a la AIEP, proyectando así desde sus inicios su vocación global, su intención de servir de punto de encuentro de los escritores de obras literarias policiacas y de espionaje a nivel mundial, señalando, eso sí, como motivo de exclusión a quienes en cuyas obras “se propugne el fascismo, el racismo, el militarismo y la discriminación sexual, y se haga apología de la guerra nuclear” (ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE ESCRITORES POLICÍACOS, 1987, p.54). De hecho, en el encuentro de 1986 ya se apuntaron distintas cuestiones en las que podían coincidir

escritores policíacos de “diferentes sistemas sociales” (“la lucha contra la delincuencia infantil, el terrorismo, el narcotráfico y otros males, a través de la literatura policíaca”, DIRECCIÓN DE ENIGMA, 1986, p.2). De este modo, sus fines quedaban establecidos como sigue:

- Propiciar la aparición, promoción y desarrollo de obras del género policíaco con una alta calidad artística.
- Acopiar y difundir todo género de información sobre literatura policíaca universal.
- Contribuir a la lucha contra todas las prácticas que denigran la dignidad del ser humano.
- Contribuir a la difusión, edición, estudio y valoración de la literatura policíaca universal mediante Encuentros, Simposios y Conferencias y su apoyo a lanzamientos de títulos y a Festivales y Ferias del Libro.
- Luchar por la libertad de expresión de los escritores policíacos y contra todo tipo de censura.
- Estimular a los escritores de obras literarias policíacas a participar en los concursos de la Asociación que se convoquen para originales. Además, otorgar premios:
 - a) a las mejores obras literarias policíacas publicadas durante periodos determinados y
 - b) al conjunto de obras de autores cuya vida y labor creadora los hagan acreedores de esa relevante distinción. (ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE ESCRITORES POLICÍACOS, 1987, p.54).

Posteriormente, y hasta comienzos de la década de 1990, tendrían lugar varios encuentros más: Yalta, 5-9 de junio de 1987; Gijón, 29 de junio-6 de julio de 1988 (encuentro que marcaría el inicio de la renombrada Semana Negra); Praga, 1989. Asimismo, los dos primeros congresos de la AIEP se desarrollaron en Taxco y Acapulco (3 al 7 de octubre de 1989), y en Gijón (julio de 1993).

La estructura de la revista

Enigma se dividió en secciones que se fueron repitiendo regularmente a lo largo de la vida de la revista. En este sentido, editoriales aparte, las secciones en torno a las que se articularon los distintos números fueron:

- a. Sobre la pista. Notas literario-policíacas: informaciones de actualidad sobre la ficción policial, a cargo de Alberto Molina.
- b. Confidencial: espacio dedicado a las entrevistas a los autores policíacos.

- c. El sencillo arte de narrar: sección que jugaba con el título del seminal ensayo de Raymond Chandler “The simple art of murder”, y en la que aparecían textos literarios policíacos (relatos, capítulos de novelas).
- d. Expediente abierto: crítica e historia de la literatura policíaca.
- e. Crónica negra: sobre esta sección, Pérez Valero afirma: “fue una sección que creamos cuando nos llegó algún artículo testimonial que, de alguna manera, reflejaba hechos criminales o de espionaje de la vida real. Solo publicamos esa sección cuando obtuvimos algún material idóneo para ella” (GALLARDO-SABORIDO; GÓMEZ-DE-TEJADA, 2018, p.28).
- f. El crimen en la sala oscura (“La literatura policíaca en el cine”, en el n.º 4): crítica de cine policíaco.
- g. Especiales: en los últimos números de la revista se dedican secciones especiales a distintas temáticas: “Especial ciencia-ficción policíaca” (n.º 6), “España Negra-Expediente policíaco” (n.º 8), “Expediente Semana Negra” (n.º 9), y “Expediente Chandler” (n.º 9).
- h. Historieta: adaptaciones gráficas de relatos policíacos.
- i. Polihumor (“Policaricatura” en los números 1 y 2): humor gráfico con tintes policíacos.

La presencia de los autores del Bloque del Este en *Enigma*

Análisis cuantitativo

La presencia de los autores del Bloque del Este en la revista *Enigma* durante toda la existencia de la misma puede traducirse en distintos datos cuantitativos que nos ofrecen una primera aproximación para calibrar la importancia que la literatura policial de esta zona del mundo tuvo dentro de la propia publicación. Así pues, globalmente, encontramos un total de quince textos en los que la participación de este conjunto de autores es central⁸. Estos textos pueden dividirse a su vez en dos conjuntos: ocho entrevistas realizadas a los escritores del Bloque del Este (cuadro 1) y 7 textos literarios, todos ellos de carácter narrativo (cuadro 2).

⁸ A este cómputo se le podría sumar una entrevista realizada por un autor soviético (SEMIÓNOV, 1987) a un escritor austriaco (“Cara a cara con Otto Skorzeny”, *Enigma*, n.º 3, p.7-18. Añadamos que para este cálculo no se han tenido en cuenta textos que abordan el análisis de la literatura policial escrita en el Bloque del Este, pero cuya firma corresponde a autores de otras zonas, como puede ser el artículo de Noel Navarro (1987) “¿Ignorancia o intención? A propósito de la novela policíaca en los países socialistas” (*Enigma*, n.3, p.47-48).

Cuadro 1 – Entrevistas realizadas a autores del Bloque del Este en *Enigma*

ENTREVISTAS			
Número de la revista	Título de la entrevista	País del entrevistado	Entrevistador
N.º 1 junio/1986	“Nuestro hombre en La Habana. Entrevista a Yulián Semionov”	URSS	Luis Adrián Betancourt
	“Misión en Sofía. Entrevista a Bogomil Rainov”	Bulgaria	Rodolfo Pérez Valero
N.º 2 septiembre/1986	“Novelista sin finales felices. Entrevista a András Berkesi”	Hungría	Luis Adrián Betancourt
N.º 3 enero, febrero, marzo/1987	“Contacto en Praga. Entrevista a Jiri Prochazka”	Checoslovaquia	Rodolfo Pérez Valero
N.º 4 abril, mayo, junio/1987	“Novela Policiaca, ¿uva ácida o dulce? Entrevista a Konstantin Kiuliumov ”	Bulgaria	Luis Adrián Betancourt
N.º 5 julio, agosto, septiembre/1987	“Waksberg. Entrevista a Arkadi Waksberg”	URSS	Jiří Procházka
N.º 6 octubre, noviembre, diciembre/1987	“La mitad de los hermanos Vainer, Georgi. Entrevista a Georgi Vainer”	URSS	Paco Ignacio Taibo II
	“Nunca me gustó la ciencia-ficción. Declaraciones de Ilya Varshavski”	URSS	Vladislav Mushtáev

Cuadro 2 – Textos literarios publicados por autores del Bloque del Este en *Enigma*

TEXTOS LITERARIOS (NARRATIVA)			
Número de la revista	Título del texto	País del autor	Autor
N.º 2 septiembre/1986	“Nocturno para dos hachas” (relato)	Checoslovaquia	Jiří Procházka
	“El legendario Richard Sorge” (relato)	URSS	María y Mijail Kolesnikov
N.º 3 enero, febrero, marzo/1987	“Pasaporte para el infierno” (capítulo de novela)	Hungría	András Berkesi
N.º 4 abril, mayo, junio/1987	“Crimen en la 217” (capítulo de novela)	Rumanía	Haralamb Zinca
N.º 5 julio, agosto, septiembre/1987	“El caso U-237” (relato)	Alemania Oriental	Hans Pfeiffer
N.º 6 octubre, noviembre, diciembre/1987	“El asalto será a medianoche” (relato)	URSS	Ilya Varshavski
N.º 7 enero-marzo/1988	“Atentado a Heydrich” (capítulo de novela)	Checoslovaquia	Miroslav Ivanov

Cuán significativos son estos datos cuantitativos en relación con el total de las entrevistas y de los textos literarios aparecidos en *Enigma* es algo que se puede observar en los gráficos 1 y 2, respectivamente:

Gráfico 1 – Procedencia de los autores entrevistados en *Enigma*

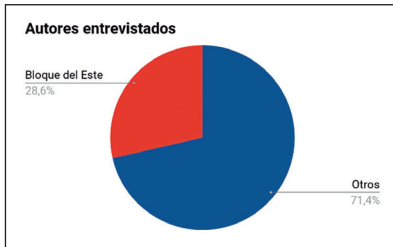
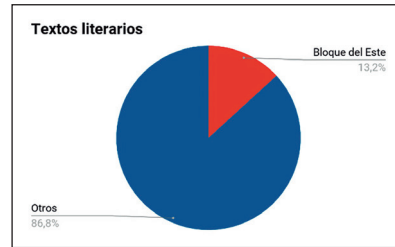


Gráfico 2 – Procedencia de los autores de los textos literarios en *Enigma*



Pérez Valero ofrece una explicación plausible para estos datos:

[...] cada vez que nos topábamos con un autor, tratábamos de entrevistarlo. Y eso podía ocurrir en cada encuentro del Comité Ejecutivo de la AIEP. A cada escritor que entrevistábamos, le pedíamos que nos entregara un texto suyo para publicarlo en *Enigma*. Generalmente, no lo tenían con ellos y prometían enviarlo cuando llegaran a su país. Pero en aquella época no existía el correo electrónico y después, la mayoría, olvidaba enviar el texto que prometieron o no lo enviaban porque no lo cobrarían a menos que fueran a Cuba, y sería en pesos cubanos, solo para gastar en la isla. En ocasiones, publicábamos una entrevista con la esperanza de presentar un texto de ese autor en el próximo número, pero el texto nunca llegaba. (GALLARDO-SABORIDO; GÓMEZ-DE-TEJADA, 2018, p.32).

Centrándonos en la producción vinculada solo con los escritores del Bloque del Este, notamos que su participación en la revista como entrevistados o como autores de textos literarios fue muy similar (gráfico 3), como ya se ha indicado arriba. Por último, hemos computado la procedencia nacional de cada uno de los escritores del Bloque del Este que aparecen como entrevistados o como autores de textos literarios (gráfico 4). Para ello, hemos contabilizado a cada autor solo una vez, aunque contribuyera en varias ocasiones en la revista (como, por ejemplo, puede ser el caso del checo Jiří Procházka).

Gráfico 3 – Presencia de autores del Bloque del Este según el género textual

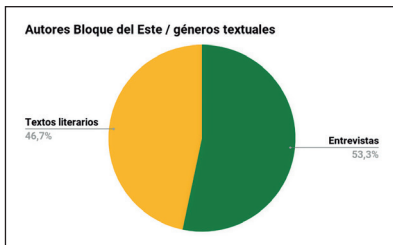
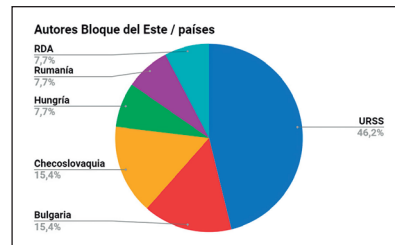


Gráfico 4 – Nacionalidad de los autores del Bloque del Este



Análisis cualitativo: relaciones entre la literatura policiaca y la política

Si bien las entrevistas suelen ser breves (1 o 2 páginas), podemos ver reflejadas en ellas una interesante serie de opiniones sobre la vinculación entre literatura policiaca y política. En la mayoría de las entrevistas se hace referencia explícita a este nexo y se ofrecen claves para entender cuál fue la relación entre la literatura policial y la ideología en los distintos países del Bloque del Este. En este sentido, el enfrentamiento con el enemigo capitalista es abiertamente abordado por el búlgaro Bogomil Rainov, quien no dudaba en poner su propia producción literaria al servicio de la causa socialista:

[...] es un género [el policiaco] político por excelencia, independientemente de si se trata de crímenes políticos o comunes. Sobre todo ahora, cuando la lucha ideológica entre los dos mundos es más fuerte, esta literatura adquiere una importancia cada vez mayor, ya que influye en un auditorio más amplio que la llamada literatura seria.

[...]

En la producción occidental más reciente hay novelas donde sus protagonistas (espías occidentales) laboran en la URSS y otros países socialistas y cometen toda clase de crímenes, que ellos presentan como heroicidades. Considero que si ellos escriben abiertamente contra nosotros, nosotros podemos decir cómo estamos en contra, cómo nos defendemos. Mis héroes van a países capitalistas a frustrar sus planes contra nosotros: es autodefensa. (PÉREZ VALERO, 1986, p.4).

Por su parte, Yulián Semiónov evidencia también ese conflicto cuando sostiene que en Occidente deseaban presentarlo como un disidente, al tiempo que lo comparaban con Le Carré y, a su personaje Stirlitz, con James Bond (BETANCOURT, 1986a). Esta preocupación por la política también queda presente en el caso del húngaro András Berkesi, quien confiesa: “Mis novelas tienen un argumento policiaco y también un argumento político y social” (BETANCOURT, 1986b, p.7). En su caso, ejemplifica esta postura con las sinopsis de dos de sus novelas (*Pasaporte para el infierno*, y *La quietud del viento*). En ambas, agentes extranjeros intentan reclutar a ciudadanos húngaros para que actúen contra el Gobierno de su país.

El uso de la literatura policiaca como una herramienta cultural de defensa del socialismo no es algo que afectara solo a los países del Bloque del Este. De hecho, este había sido uno de los presupuestos básicos sobre los que se había asentado el desarrollo de este género en Cuba. De este modo, al igual que ocurriera en la Isla, otro de los subtemas presentes en la narrativa de los autores del Bloque del Este fue la lucha contra el enemigo interno. Así pues, Procházka resumía en estos términos la que era en aquel momento su última novela, *Los zorros mudan el pelo*⁹:

⁹ Ese mismo año de 1987 apareció publicada en español esa novela por la editorial Arte y Literatura. Este hecho nos pone en la pista de otra de las consecuencias del aumento de los contactos culturales entre Cuba y el Bloque del Este: el incremento de las traducciones. Dado que este es un asunto que requerirá de desarrollos posteriores, contentémonos por ahora con indicar algunas de las traducciones de obras de varios de los escritores

Es un libro de crítica social hacia adentro, las insuficiencias de la sociedad: oportunistas que no trabajan, los que sólo cambiaron de color como el camaleón. Como escritor, siento que tengo el derecho y la obligación de decirlo, para que la sociedad mejore. Es un libro sobre los disidentes de la cultura y otras esferas en nuestro país. Se desarrolla en la televisión checoslovaca. Es un artista que trabaja en seriales progresistas, porque le pagan, y por la noche se reúne con disidentes. Zeman [el protagonista] habla con él y lo convence y el personaje se queda en el país, luchando por su país. Es un libro sobre el diversionismo ideológico. (PÉREZ VALERO, 1987, p.6).

En esta misma línea se encuentran las siguientes apreciaciones del búlgaro Konstantin Kiuliumov, quien apuntaba a otro enemigo de sobra conocido por los cubanos a esas alturas de la década de 1980: el burocratismo:

La trama [de su última novela] se desarrolla en estos días, acerca de un problema muy agudo en Bulgaria, en todas las esferas de la sociedad, donde se está dando un proceso revolucionario de rectificación. En ese argumento el enemigo no es el imperialismo. En esta apelación a la conciencia estamos apuntando contra las viejas ideas, el dogmatismo, el burocratismo y todo lo que conspira contra la energía creadora de cada hombre. (BETANCOURT, 1987, p.10).

Por último, aunque referidas al caso soviético, las siguientes palabras de Georgi Vainer parecen premonitorias de los nuevos caminos que habría de transitar su par cubano a partir de 1991 con la irrupción de Leonardo Padura con *Pasado perfecto* y las siguientes novelas de su personaje capital, Mario Conde. Al ser preguntado por Paco Ignacio Taibo II por los cambios que percibía en la literatura policiaca soviética, Vainer sostenía:

- El problema más importante, es el problema de la destrucción de la justicia social en nuestro país. La reconstrucción que se encuentra en marcha impulsada por Gorbachov trata de resolver este tremendo problema. En los últimos años se construyó una nueva clase social, una burocracia rica y corrupta. [...]
- En concreto, ¿cuáles serían los temas?
- Por ejemplo, la descripción novelada del gansterismo económico que ha permitido la existencia de millonarios en el socialismo. Estos criminales silenciosos

policíacos que están apareciendo en estas páginas: Bogomil Rainov (*Tres encuentros con el inspector*, 1978; *La novela negra*, 1978; *El señor Nadie*, 1979; *El gran aburrimiento*, 1980; *Morir sólo en caso extremo*, 1983; *Ciclones con nombres tiernos*, 1984); Yulíán Semiónov (*Petrovka*, 38, 1977; *Ogariova*, 6, 1979; *Brillantes para la dictadura del proletariado*, 1980; *TASS está autorizada a informar*, 1983; *Una bomba para el señor presidente*, 1983; *No hace falta contraseña*, 1983); Gueorgui y Arkadi Vainer (*Remedio contra el miedo*, 198?); Ilya Varshavski (*El asalto será a medianoche*, 1980). Asimismo, el fenómeno inverso también se dio, de manera que, y sin ánimo de ser exhaustivos, Ignacio Cárdenas Acuña fue traducido al húngaro (*Egy vasárnap rejtélye* [*Enigma para un domingo*], 1981; *Előjáték egy gyilkosságához* [*Preludio para un asesinato*], 1985), al rumano (*Enigma unei duminici* [*Enigma para un domingo*]) o al alemán (*Rätsel für einen Sonntag* [*Enigma para un domingo*]); y Pérez Valero, al checo (*Není cas rituálu* [*No es tiempo de ceremonias*], 1984) o al ruso (*Konfrontatsiia* [*Confrontación*], 1991), entre otras lenguas.

que han trepado por el aparato, que han creado mafias. ¿Qué destrucción moral se ha producido en nuestra sociedad para permitirlo? Por ejemplo, temas que hasta ahora “no existían”: drogadicción, alcoholismo, delincuencia juvenil, injusticias judiciales. Temas que antes no brotaban en la prensa. Estos son los temas de mi nueva novela *Los trucos del diablo*. (TAIBO II, 1987, p.7-8, énfasis original).

Continuemos esta revisión de las relaciones entre literatura policiaca y política analizando el conjunto de textos narrativos (relatos o fragmentos de novelas) que fueron apareciendo en *Enigma* y cuya autoría correspondía a autores del Bloque del Este. Cronológicamente, dos de ellos se sitúan en el marco temporal o en las vísperas de la Segunda Guerra Mundial; otros tres tienen lugar durante la Guerra Fría; y, por último, “El asalto será a medianoche” ocurre en un futuro indefinido, mientras que el texto de Pfeiffer “El caso U-235” arranca en 1947, pero no tiene relación con lo bélico.

En el número 1 de *Enigma* encontramos dos relatos de nuestro corpus. El primero de ellos se titula “El legendario Richard Sorge” y lo firmaban dos autores soviéticos: María y Mijail Kolesnikov. Basado en la figura del agente de la inteligencia soviética Richard Sorge y su labor durante su estancia en Japón durante la primera parte de la década de 1930, el relato inserta a otros personajes históricos (Herbert von Dirksen, Eugen Ott, Fuminaro Konoye, Jan Berzin, etc.).

En el cuento, la idealización de la URSS como paraíso socialista es subrayada ya sea a través de un personaje extranjero (el periodista japonés e informador de Sorge Hotsumi Ozaki) o nacional como el agente Sorge. Así, el primero de ellos afirma: “Es una gran alegría ser útil a un país que construye el socialismo no en el papel sino de hecho. No sólo comprendo a la URSS con la mente sino también con el corazón. [...] Cada calle, cada casa de su maravillosa patria, tienden hacia mí los hilos más fuertes y nadie los podrá romper...” (KOLESNIKOV; KOLESNIKOV, 1986, p.31). Por su parte, el regreso de Sorge a la URSS es aprovechado para cantar las alabanzas de este país:

Moscú respiraba con tranquilidad, normalmente. Pero ahí se notaba de repente un ímpetu desconocido en otros países. Por ejemplo, el “Movimiento por asimilar nuevas técnicas”, “La técnica en el periodo de la reconstrucción lo decide todo”, “Los cuadros lo deciden todo”, carteles pegados en todas las vallas. El movimiento stajanovista... ¿Qué es eso y cómo entenderlo? La agricultura había sido colectivizada casi por completo. La intelectualidad soviética contaba en sus filas diez millones de personas. Y lo principal era que habían sido aniquiladas todas las clases explotadoras. ¿Dónde se había visto cosa semejante? Y todo esto es tuyo, Richard. Tuyo, tuyo. La gente es feliz, alegre y goza de salud. (KOLESNIKOV; KOLESNIKOV, 1986, p.31).

Varios de los héroes masculinos que figuran en el conjunto de relatos que estamos analizando aparecen recurrentemente descritos como hombres centrados en el compromiso con su patria, fríos y austeros. No obstante, esta seriedad del héroe puede quebrarse en momentos puntuales como la rememoración del pasado, como veremos en el siguiente cuento, o a través del recuerdo del hogar. Se trata de momentos en los que el héroe puede

permitirse la melancolía. De este modo, se busca humanizar a estos personajes y acercarlos a los lectores: “Y cuando quedaba solo, de repente se volvía triste y pensativo. Recordaba a Moscú, a Katia, a los viejos amigos con quienes trabajó en la clandestinidad en Alemania. ¿Qué será de ellos? ¿Adónde marcha Alemania? ... Allí están su madre, su hermana, su hermano.... ¿estarán vivos?... ¿Qué suerte les espera si él fracasa?...” (KOLESNIKOV; KOLESNIKOV, 1986, p.30).

En lo referente a Katia, la pareja de Sorge, la dignidad socialista de éste se ve reflejada en la propia de su compañera. Así, a ella se la presenta como una obrera ejemplar, austera y comprometida:

Richard y Katia no han tenido tiempo de adquirir un piso. Katia seguía viviendo en un cuarto, en un sótano. Trabajaba en la fábrica *Tochizmeritel*. Por sus cartas, él sabía que ella era jefe de equipo y ganaba cuatrocientos rublos al mes. Que la aprecian y la promocionan. El plan es tenso: el quinquenio hay que cumplirlo en cuatro años. (KOLESNIKOV; KOLESNIKOV, 1986, p.30).

En cuanto al segundo relato que nos interesa de la primera entrega de *Enigma*, se llama “Nocturno para dos hachas”. Su autoría corresponde al escritor checoslovaco Jiří Procházka, creador del capitán Zeman. Este relato de contraespionaje se detiene en el dibujo de dos personajes contrapuestos: Martín, agente de la Seguridad Estatal Checoslovaca, y Jan, trabajador eslovaco captado por los servicios de inteligencia de un país occidental y que ha sido detectado por las fuerzas de seguridad de su país. El relato tiene lugar en 1952 en una habitación de hotel en Eslovaquia Oriental. Allí ambos hombres tienen que utilizar una emisora telegráfica para confundir al enemigo occidental gracias a la colaboración de Jan. A pesar del marcado contraste que se establece entre los personajes (uno, abnegado patriota, con un expediente profesional inmaculado, y dispuesto a renunciar a los ansiados placeres familiares por cumplir con su deber laboral; el otro, de vida disoluta, codicioso, con una esposa infiel que propició su caída en desgracia), ambos encuentran un punto de unión: su pasado como trabajadores forestales.

Aunque Martín evoca ese pasado con melancolía (“De pronto comenzó a añorar el bosque, el trabajo agotador, en un aire helado, con las manos agrietadas por el frío y la madera sin pulir. Recordaba el olor de la resina, de la madera acabada de cortar, y la fogata de leña humeante...”, PROCHÁZKA, 1986, p.21), el agente checoslovaco no deja que la fraternidad que pudiera suponer con respecto a Jan le condicione, apartándole de su deber y de la correcta categorización de Jan como un ser, no sólo despreciable políticamente, sino humanamente: “Es una lástima, pues se trata también de un muchacho del hacha, pensó Martín. Sin embargo, era lógico. No se puede caer en sentimentalismos” (PROCHÁZKA, 1986, p.2).

El final, en el que vemos a Jan ser detenido, corrobora su visión:

Este hombre era demasiado débil, demasiado inclinado al alcohol para poder ser enviado de nuevo afuera, tras la frontera, como doble agente. Y en casa no podían dejarlo sin castigo porque los otros comprenderían que los traicionó. Por lo tanto, la única solución que quedaba era la cárcel. (PROCHÁZKA, 1986, p.22).

Las tramas específicamente de espionaje tienen una especial preponderancia en este conjunto de textos. Así, en el número 3 de *Enigma* encontramos el único texto literario de un autor húngaro dentro de nuestro corpus (el capítulo de la novela *Pasaporte para el infierno*, de András Berkesi, publicado en 1987). En este caso, se desarrolla una trama de espionaje que tiene como protagonista al primer teniente húngaro András Elekes. Igualmente, en el n.º 4 apareció con el título de “Crimen en la 217” uno de los capítulos de la novela homónima del rumano Haralamb Zinčă. Allí el capitán de la seguridad Lucian y su subordinado Frunza investigan el asesinato, por mano interpuesta, del coleccionista de antigüedades y espía foráneo Gabriel Roche en el hotel Athénée Palace. A través de la prostituta Lucía Moraru, Richard, “un oficial de una potencia extranjera”, envenena a Roche. El informe de Frunza sobre Lucía Moraru emparenta la criminalidad con la degradación moral, algo que también se observa en distintas ocasiones en la literatura policial cubana:

Vive con su mamá, una mujer enferma de los nervios. Ion Moraru, su padre, abandonó su familia hace 8 años —robo de la propiedad social— vive en Husi. La muchacha sin tener una custodia se entregó a la vida fácil. Repitió el 8vo. grado... Abandonó la escuela. Ha sido apresada por la policía por el delito de prostitución. Odia a muerte a su madre, le pega, pero sin embargo la viste y la alimenta. (ZINČĂ, 1987, p.39).

La literatura testimonial también tendrá un espacio dentro de los textos que estamos analizando. Concretamente, “El caso U-237”, de Hans Pfeiffer (1987, *Enigma*, n.º 5), y “Atentado a Heydrich”, de Miroslav Ivanov (*Enigma*, n.º 7), se insertan dentro de esta categoría. Este tipo de literatura testimonial, asociada a lo policial, había sido ya objeto de interés dentro de Cuba y, por ejemplo, en 1976 se incluyó por primera vez la modalidad de testimonio en el concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución (ÁLVAREZ, 1993). El relato del autor alemán Hans Pfeiffer apareció en *Enigma* versionado por la también escritora policial cubana Bertha Recio. En él se refería el asesinato del mexicano Antonio Tessarda a manos de su mujer Lucinda a través de la contaminación de sus alimentos con rayos Gamma tipo U-235 con el fin de cobrar la herencia. Por su parte, en su novela *El atentado a Reinhard Heydrich* el checoslovaco Miroslav Ivanov reconstruye, con la ayuda de los testimonios de los participantes (IVANOV, 1988), el asesinato de este alto jerarca nazi a manos de unos comandos checoslovacos. En el fragmento que ofrece *Enigma* tiene lugar el propio ataque contra el coche del temible Heydrich, a quien se nos describe así: “Tenía treinta y ocho años y estaba en la cima de su poder. Tenía treinta y ocho años y la gente se estremecía del horror al pronunciar su nombre...” (IVANOV, 1988, p.43).

Finalmente, en el número 6 de *Enigma* se publicó uno de los textos más singulares dentro de este corpus: el relato “El asalto será a medianoche”, del escritor soviético Ilya Varshavski. Presentado como “[...] uno de los más originales y prolíficos escritores de la ficción científica soviética” (MUSHTÁEV, 1987, p.40)¹⁰, el autor introduce como

¹⁰ La interrelación entre la ciencia ficción y el policial también tuvo lugar en la literatura cubana. De hecho, el propio Pérez Valero es autor, junto con Juan Carlos Reloba, de una novela con estas características titulada

protagonista a Patrick Reid, un viejo sabueso que desconfía de la preponderancia dada a la nueva tecnología para resolver los crímenes. El relato se mofa del uso de una nueva máquina capaz de predecir los delitos y el modo de proceder de los bandidos. Frente a ello se contraponen el perfil de policía duro al estilo *hard-boiled* de Reid, quien amargamente protesta: “Pero ahora... ‘La espera matemática’, la ‘correlación’, ‘las funciones de Gauss’, unas tarjetas perforadas. ¡Oh, Dios! Eso ya no era un servicio policial, sino un cursillo de matemáticas” (VARSHAVSKI, 1987, p.41). El texto desarrolla un enfrentamiento de agilidad mental entre la policía y los antagonistas de la banda de Scoletti, dado que ambos poseen la misma máquina para evitar o diseñar el asalto al Banco Nacional, en este caso. El relato juega con códigos del policial norteamericano clásico como la caracterización del protagonista y del antagonista, a quienes se sitúa en manos de otros personajes más jóvenes, encargados de manipular las respectivas máquinas. Así pues, el cuento se resuelve subrayando la inutilidad de la máquina para los propósitos de Reid y de Scoletti, y el triunfo del proceder de la vieja escuela. Ante el anuncio de que el Banco Nacional ha sido robado mientras Reid y su acólito cavilaban, el primero protesta: “Creo que Scoletti confió a pies juntillas en un imbécil igual que usted. No, a juzgar por todo, es cosa de Simms el Hediondo. Conozco su manera de actuar por sí solo: Amenaza con un Colt, modelo 1912, y utiliza una lata de conservas montada en la manivela de una máquina de picar carne” (VARSHAVSKI, 1987, p.43).

Conclusiones

Si bien la revista ayudó a difundir la literatura policial del Bloque del Este en Cuba, estas relaciones no fueron potenciadas intencionalmente, de por sí, sino que obedecieron a las facilidades y seguridades que proporcionaba el hecho de estar alineados en el mismo bando en un periodo histórico dominado aún por la Guerra Fría (desde la existencia de convenios entre las uniones de escritores a aspectos más sutiles como la confianza ideológica en los pares internacionales)¹¹. Así pues, Pérez Valero sostiene francamente:

[...] publicábamos lo que teníamos a mano. Nunca tuvimos una fuerte relación con autores de Hungría o Rumanía. Berkesi asistió al Encuentro en La Habana y ahí se acabó la relación con los autores húngaros. Y no recuerdo que algún autor rumano haya ido a una reunión de la AIEP. Semiónov sí se ocupaba de relacionarnos con autores soviéticos (más bien rusos), y de Bulgaria, sí tuvimos una fuerte relación con Atanas Mandadjiev [...]. (GALLARDO-SABORIDO; GÓMEZ-DE-TEJADA, 2018, p.33).

Confrontación y publicada en 1985.

¹¹ A este respecto, indica Pérez Valero: “Creo que los editores de países socialistas tendrían los mismos problemas que los de Cuba para hallar novelas ideológicamente idóneas, en momentos en que en los países capitalistas las novelas de James Bond, marcadamente anticomunistas, eran *best sellers* con tiradas abrumadoras y de ellas se hacían películas que se difundían alrededor del mundo. Por lo tanto, tenía sentido que, si querían darle a su catálogo una imagen universal que no se ciñera a la producción nacional, acudieran a los autores policíacos de otros países socialistas. Así ocurrió, desde antes del surgimiento de la AIEP” (GALLARDO-SABORIDO; GÓMEZ-DE-TEJADA, 2018, p.31).

De hecho, la convivencia dentro de la misma asociación de escritores de ambos bloques no siempre fue cómoda y se tradujo en tensiones como las acaecidas, por ejemplo, en el encuentro de Praga en 1989 a raíz de la detención de Václav Havel y el debate interno que los autores tuvieron sobre la oportunidad de que la AIEP emitiera una declaración que pidiera la excarcelación del político/escritor (cosa que finalmente pasó).

No obstante, y más allá de estas complicaciones, la publicación y la AIEP tuvieron el gran mérito de haber creado un ágora internacional basada en la ficción policiaca, que transgredía telones porque a sus miembros les animaba el común aliento de defender a capa y pistola el género literario que los apasionaba. La revista *Enigma* tuvo, como todo buen libro policial, no poco de peripecia y clandestinidad¹², y supo sobreponerse a contratiempos de distinta índole. Sin embargo, tras nueve números y a pesar de haber gozado del favor de los lectores, la marcha a España de Alberto Molina en 1988, primero, y la caída del campo socialista, un poco más tarde, acabaron propiciando el fin de la publicación¹³.

Agradecimientos

Los autores de este trabajo deseamos agradecer la valiosísima aportación que han hecho al mismo Rodolfo Pérez Valero y Alberto Molina Rodríguez, a quienes la literatura policial cubana tanto debe. Sus recuerdos, análisis y puntualizaciones han sido un sostén fundamental para poder escribir este artículo. Asimismo, quisiéramos agradecer a Virginia Lázaro y a Manuel Martínez Villegas (Grupo Zeta) por su fundamental ayuda para poder obtener y reproducir la imagen 1 de este artículo.

¹² Sobre las complicadas condiciones de producción material de la revista, Pérez Valero recuerda: “Lo realmente arduo y muchas veces desalentador era el proceso de impresión: hallar el papel y quién la imprimiera siempre fue una angustia para Molina y para mí, y luego también para Ignacio Cárdenas Acuña, quien, al jubilarse de su trabajo, se nos unió como coordinador editorial de la revista. Si *Enigma* se siguió imprimiendo, aún en momentos en que a mí mismo me parecía imposible, fue, no hay duda, por la energía, el positivismo y la perseverancia de Alberto Molina. Y también porque en ocasiones providenciales, algún escritor policiaco se nos aparecía con algún dirigente amigo suyo que admiraba el género y quería ayudarnos. La publicación de *Enigma* fue, muchas veces, fruto de ayudas secretas y hasta semiclandestinas, no en el sentido político, sino en el de la utilización de maquinarias y recursos sin autorización o a ocultar de los niveles superiores, gracias a funcionarios medios que, sin ánimo de lucro ni búsqueda de brillo personal, arriesgaron algo por amor a la literatura policiaca” (GALLARDO-SABORIDO; GÓMEZ-DE-TEJADA, 2018, p.6-7).

¹³ Sobre este particular, Pérez Valero rememora: “Alberto se quedó en España después de la reunión del Ejecutivo de la AIEP en la primera Semana Negra en 1988, con todas las graves implicaciones de supuesta traición que en esos años en Cuba tenía la expresión *se quedó en el extranjero*. Yo seguí dirigiendo la revista y saqué un último número, dedicado a Raymond Chandler. Pero al caer el campo socialista, en Cuba, aumentó de forma dramática la escasez o la ausencia de todo tipo de material, lo que llevó a la isla hacia el Período Especial. Y *Enigma* se quedó sin papel y sin tinta, y ahí terminó todo” (GALLARDO-SABORIDO; GÓMEZ-DE-TEJADA, 2018, p.9).

GALLARDO-SABORIDO, E. J.; GÓMEZ-DE-TEJADA, J. Crime fiction literature from the Eastern Bloc in the Cuban journal Enigma: 1986-1988. **Revista de Letras**, São Paulo, v.57, n.2, p.53-71, jul./dez. 2017.

- **ABSTRACT:** *This work reflects on the Cuban crime fiction magazine Enigma. During its existence (1986-1988) it contributed to make known in Spanish the texts of international crime fiction authors, thus serving as an organ of dissemination of the International Association of Crime Writers. Specifically, in this article special attention is paid to the case of the writers of the Eastern Bloc, such as Yulián Semiónov or Jiří Procházka. In this sense, the presence of the authors of this origin in the journal is quantitatively calculated, and they are analyzed the theoretical and ideological assumptions recognizable in the interviews that they granted to the publication and in their literary texts. In this way, the role of this magazine is highlighted as a fundamental tool to disseminate in Spanish the police literature of the Eastern Bloc, and as a bridge to connect the writers of both parts of the world.*
- **KEYWORDS:** *Cuban literature. Crime fiction. Enigma journal. Asociación Internacional de Escritores Policiacos/International Association of Crime Writers, AIEP/IACW. Eastern Bloc. Cuba-Eastern Bloc international relations.*

Referencias

ÁLVAREZ, I. (Selección, prólogo y notas). **Narraciones policiales:** antología. La Habana: Capitán San Luis, 1993.

ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE ESCRITORES POLICÍACOS [AIEP]. Estatutos Asociación Internacional de Escritores Policiacos. **Enigma**, La Habana, n.5, p.53-55, 1987.

BERKESI, A. Pasaporte para el infierno. **Enigma**, La Habana, n.3, p.34-37, 1987.

BETANCOURT, L. A. Nuestro hombre en La Habana. Entrevista a Yulián Semionov. **Enigma**, La Habana, n.1, p.3, 1986a.

_____. Novelista sin finales felices. Entrevista a Andrés Berkesi. **Enigma**, La Habana, n.2, p.7, 1986b.

_____. Novela policiaca, ¿uva ácida o dulce? Entrevista a Konstantin Kiuliumov. **Enigma**, La Habana, n.4, p.9-10, 1987.

DIRECCIÓN DE ENIGMA. Enigma informa. **Enigma**, La Habana, n.2, p.2-3, 1986.

_____. Editorial. **Enigma**, La Habana, n.4, p.2-5, 1987.

GALLARDO-SABORIDO, E. J.; GÓMEZ-DE-TEJADA, J. **Cuestionario sobre la revista Enigma (1986-1988) y sobre la AIEP:** respuestas de Rodolfo Pérez Valero. Inédito, 2018. p.1-35.

- GIJÓN es la capital del crimen con la Semana de la novela negra. **Tiempo**, Madrid, p.130-131, 11 jul. 1988.
- IVANOV, M. Atentado a Heydrich. **Enigma**, La Habana, n.7, p.42-45, 1988.
- KOLESNIKOV, M.; KOLESNIKOV, M. El legendario Richard Sorge. **Enigma**, La Habana, n.2, p.29-32, 1986.
- MUSHTÁEV, V. Nunca me gustó la ciencia-ficción: declaraciones de Ilya Varshavski. **Enigma**, La Habana, n.6, p.40-41, 1987.
- NAVARRO, N. ¿Ignorancia o intención? a propósito de la novela policiaca en los países socialistas. **Enigma**, La Habana, n.3, p.47-48, 1987.
- PÉREZ VALERO, R. Misión en Sofía. Entrevista a Bogomil Rainov. **Enigma**, La Habana, n.1, p.4, 1986.
- _____. Contacto en Praga. Entrevista a Jiri Prochazka. **Enigma**, La Habana, n.3, p.5-6, 1987.
- PFEIFFER, H. El caso U-237. **Enigma**, La Habana, n.5, p.33-34, 1987.
- PROCHÁZKA, J. Nocturno para dos hachas. **Enigma**, La Habana, n.2, p.19-22, 1986.
- SEMIÓNOV, Y. Cara a cara con Otto Skorzeny. **Enigma**, La Habana, n.3, p.7-18, 1987.
- SEMIÓNOV, Y. et al. Acuerdo No. 1. **Enigma**, La Habana, n.2, p.33, 1986.
- TAIBO II, P. I. La mitad de los hermanos. Entrevista a Georgi Vainer. **Enigma**, La Habana, n.6, p.7-8, 1987.
- UXÓ, C. El concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución. In: GALLARDO-SABORIDO, E. J.; GÓMEZ-DE-TEJADA, J.; PUÑALES-ALPÍZAR, D. **Asedios al caimán letrado: literatura y poder en la Revolución cubana**. Praga: Universidad Carolina de Praga, 2018. p.129-147.
- VARSHAVSKI, I. El asalto será a medianoche. **Enigma**, La Habana, n.6, p.41-43, 1987.
- ZINCĂ, H. Crimen en la 217. **Enigma**, La Habana, n.4, p.36-40, 1987.

LA CUBA SOCIALISTA VISTA POR LOS ESCRITORES RUMANOS (1960-1980)

Ilinca ILIAN*

- **RESUMEN:** La Revolución cubana fue saludada en la República Popular de Rumania con entusiasmo y las políticas similares favorecieron el rápido establecimiento de unos acuerdos bilaterales, entre estos uno que concernía a los intercambios culturales. Pronto, gracias a ellos, los escritores rumanos empezaron a viajar a Cuba y sus colegas cubanos a Rumania, por lo cual entre 1960 y 1980 varios escritores rumanos pudieron visitar y escribir sobre el país socialista antillano. Nuestro artículo pretende presentar los viajes de los escritores rumanos a Cuba y analizar los textos que escribieron sobre su experiencia cubana, observando que estos textos producen un corpus muy heterogéneo tanto desde el punto de vista genérico como desde el punto de vista del grado de adhesión a la ideología promovida por los dirigentes socialistas. Es interesante también el hecho de que las notas de viaje a Cuba no reflejan siempre las transformaciones del discurso ideológico oficial y de las políticas culturales que afectaron a la Rumania socialista. Sin agotar el tema, esta incursión en el campo de las relaciones entre las instituciones culturales rumano-cubanas es capaz de poner en evidencia las similitudes de las políticas culturales del antiguo bloque socialista y de la Cuba de los años 1960-1980.
- **PALABRAS-CLAVE:** Cuba socialista. Memorias de viaje. Políticas culturales de la Rumania socialista. Literatura e ideología.

Nos proponemos en este artículo presentar y analizar algunas memorias de viajes de los escritores rumanos que visitaron la Cuba socialista en el período 1960-1980, deteniéndonos en una primera instancia en el contexto en que se realizaron estos viajes e intentando mostrar, en la parte central de nuestro análisis, que el discurso ideológico oficial en la Rumania socialista no se refleja de forma directa en los textos estudiados y que, aun en el registro menor representado por unos escritos, en muchos casos, circunstanciales, se acredita la observación de Virgil Nemoianu (1989, p.17), según el cual “[...] el arte, en general, no se pliega a las cortapisas de la historia y puede ser generadora del orden”¹. La lamentable pérdida de los archivos de la Unión de Escritores de Rumania hace imposible la elaboración de la lista completa de los escritores rumanos que

* WUT - West University of Timisoara. Facultad de Letras. Timisoara – Rumania. 300223 - ilincasn@gmail.com

¹ Todas las traducciones de los textos son nuestras.

Artigo recebido em 25/10/2017 e aprovado em 15/04/2018.

vijaron a Cuba a través del convenio establecido entre dicha unión y la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), por lo que la investigación de este tema se convierte en una actividad con ciertos visos de trabajo detectivesco, al deber relacionar los artículos y los libros publicados por los autores después de su visita en Cuba con la consulta de varios documentos de los Archivos del Estado y asimismo con las relaciones directas obtenidas en las entrevistas hechas a varios actores culturales implicados en la vida cultural de la Rumania socialista². Aun así, estudiando los textos sobre Cuba escritos entre 1960 y 1980 en Rumania, se pueden delinear los cambios del clima cultural rumano y cubano a lo largo de estas dos décadas y, de paso, percibir el “aire de familia” de las políticas culturales en el antiguo bloque socialista y en la Cuba de Fidel Castro en sus años de gloria.

La Revolución cubana fue saludada en Rumania con el entusiasmo previsible para un país que en la época se encontraba en un momento de cambio importante en lo que respecta a las relaciones con la Unión Soviética. Si hasta 1958 el régimen del primer presidente comunista de Rumania, Gheorghe Gheorghiu-Dej, se hallaba bajo la estricta obediencia soviética, a partir de este año, en el contexto de la reorganización por Jruschov de la política en el bloque socialista, el presidente rumano decide orientarse hacia un tipo de comunismo nacional, que, si bien a largo plazo se reveló perjudicial, obtuvo el apoyo de los rumanos³. En lo que respecta a las relaciones con Cuba, es significativo el hecho de que, en los encuentros oficiales de los políticos comunistas, así como en la correspondencia personal, Gheorghiu-Dej criticaba a Jruschov por no haberle pedido su opinión en el momento de instalar los misiles en Cuba. De hecho, la abstención de Rumania de pronunciarse con respecto al conflicto de los misiles de 1962 contribuyó bastante a la creación de unas bases sólidas para la cooperación entre los dos países socialistas, que compartían el mismo discurso antiimperialista y, en el momento de la implementación de las relaciones diplomáticas, en 1960, intentaban definir unas políticas caracterizadas por cierta autonomía con respecto al modelo soviético⁴. Por otra parte, entre Nicolae

² Este artículo se basa, además de la consulta de los archivos nacionales y de los archivos de revistas culturales rumanas, en una serie de entrevistas realizadas entre julio de 2015 y agosto de 2017 con unos importantes traductores, editores rumanos: Andrei Ionescu, Dan Munteanu Colán, Victor Ivanovici, Mircea Martin, Mihai Cantuniari, Luminița Voinea-Răuț, Cornelia Rădulescu, Cornel Ungureanu.

³ De hecho, el alejamiento de Moscova se produjo paulatinamente, ya que en 1961 Jruschov participó en la plenaria de Partido de los Obreros Rumanos (PMR, comunista) y en 1962 todavía se sentía capacitado para dictar la orientación económica de Rumania, trazándole el papel de proveedor de productos agrícolas y criticándole los proyectos de industrialización. Los historiadores rumanos suelen atribuir la insubordinación de Gheorghiu-Dej más bien a su ideología formada en los más estrictos patrones stalinistas que a una suerte de heroísmo antisoviético, pero el resultado fue de todas formas una degradación creciente de las relaciones con la URSS. Así, por ejemplo, en 1963 Rumania rechazaba el proyecto CAER de crear un “organismo único de planificación” y las “empresas comunes” (CROITOR, 2014, p.141).

⁴ En lo que respecta al diseño inicial de la revolución cubana, Castañeda (1995, p.88) afirma lo siguiente: “Pese a todo, también es cierto que en la práctica y a los ojos de muchos latinoamericanos y cubanos, en los primeros años por lo menos, la revolución isleña representó una ruptura capital con el esquema soviético. La Revolución cubana era más libre, más democrática, desordenada, tropical y espontánea, así como intelectualmente más diversa y políticamente más liberal. Con el tiempo, la semejanza entre los modelos se incrementó y Cuba llegó a parecerse mucho más a la Unión Soviética. Pero al menos en las primeras etapas, era obvio que la

Ceaușescu, el segundo presidente de la Rumania socialista, y Fidel Castro se trabó una real amistad durante las visitas que los dos presidentes se hicieron: Fidel visitó Bucarest en 1972 y la pareja presidencial rumana le devolvió la visita un año más tarde, siendo recibido en La Habana con gran pompa⁵.

Las revistas culturales rumanas empiezan desde 1959 a reflejar fielmente los lazos de simpatía por Cuba y con una sugerente frecuencia acogen entre sus páginas poemas, ensayos y artículos escritos por los escritores cubanos, destacándose entre los poetas Nicolás Guillén y Fayad Jamís, muy presentes en la prensa cultural rumana. Multitud de artículos escritos por autores latinoamericanos o europeos sobre Cuba se traducen al rumano y Pablo Neruda se convierte en un verdadero heraldo de la Revolución cubana en Rumania, ya que aparecen vertidos en rumano varios poemas suyos dedicados a Cuba y a Fidel Castro, así como sus opiniones sobre este proceso revolucionario⁶. Es significativo también el hecho de la prensa cultural informa regularmente de los ganadores de los Premios Casa de las Américas y, a veces, se comentan atentamente en revistas como *Contemporarul*, *Gazeta literară* y *România literară*. Asimismo, resulta destacable la difusión de muchos libros cubanos y latinoamericanos relacionados con Cuba, aun cuando estos no se traducen al rumano. Es cierto, no obstante, que las noticias sobre las obras extranjeras obedecen, más que al gusto, al azar de las lecturas y de la posibilidad de procurarse los libros publicados en otros países, y en estas condiciones es todavía más impresionante el intento de los intelectuales rumanos de reflejar constantemente y con atención el horizonte cultural mundial, no sólo de los países socialistas sino también de los occidentales⁷.

discontinuidades rebasaban las identidades”. Por otra parte, en el caso de Rumania, la declaración de la autonomía con respecto a las políticas soviéticas tiene lugar en abril de 1964, cuando, a través de un documento elaborado por los dirigentes del Partido de los Obreros Rumanos se proclaman los principios de la soberanía y la independencia nacionales, la no intervención en los asuntos internos y la aceptación de la diversidad de condiciones del desarrollo de cada país. Esta tendencia se iba a afianzar en los siguientes meses, en las condiciones de la dimisión forzada de Jruschov y de los cambios políticos en Rumania debidos a la muerte repentina de Gheorghiu-Dej sucedida por la investidura como presidente del país de Nicolae Ceaușescu. La línea de la independencia con respecto a URSS y sobre todo la tendencia al comunismo nacional fue seguida y desarrollada por Ceaușescu, que, gracias a un complejo de circunstancias y especialmente debido a su crítica de la invasión soviética de Checoslovaquia en 1968, llegó a ser considerado el “rebelle del bloque de Este” y, a pesar de sus graves atropellos a los derechos humanos y a su estilo dictatorial, gozó durante más de una década de los máximos favores de los dirigentes occidentales.

⁵ La táctica de Castro de asegurarse el cargo de presidente de manera vitalicia, sin que su gesto pareciera un estratagemas dictatorial, sino más bien la asunción del “[...] papel del visionario, del personaje mesiánico cuya tarea es la realización del espíritu del pueblo” (SERRANO, 2000 citado por GALLARDO SABORIDO, 2009, p.76), iba a ser emulada por Ceaușescu, aunque en su caso el apoyo popular era, a diferencia de Castro en los primeros años, sin duda ficticio, por ser obtenido a través de la desafortunada propaganda del partido.

⁶ De hecho el poeta chileno es un gran amigo de Rumania, país que había visitado en 1962, en compañía de Rafael Alberti y Miguel Ángel Asturias. Una de las pruebas de su amistad la representa la antología *44 poetas rumanos*, que, a pesar de sus desperfectos, llegó a llamar la atención sobre la poesía rumana en el espacio de habla hispana. En *Confieso que he vivido*, Neruda (1974, p.259) aprecia que “[...] los poetas rumanos son los más valerosos y a la par los más alegres del mundo”.

⁷ En todas las reseñas, se trata siempre de crítica literaria regida por patrones estéticos, y no políticos. Por ejemplo, en una crónica, Andrei Ionescu (1973), no tiene reparos en observar la inmadurez literaria de las obras

Una de las pruebas de la rápida conexión rumana con la Cuba revolucionaria se aprecia en la casi instantánea elevación de la Isla revolucionaria a rango de destino –más que de viaje– de peregrinación a uno de los altares del socialismo “atípico” con respecto al modelo soviético. Igualmente, es preciso señalar desde el principio que el derecho de libre circulación es en la Rumania socialista un raro privilegio:

El entero período comunista se caracteriza por la existencia de un control estricto y permanente por la transformación del derecho de viajar al extranjero en una concesión, si no incluso en un favor concedido por las autoridades según unas reglas y criterios siempre inestables y opacos. (IORGULESCU, 2006, p.40).

En los años cincuenta, en el período de la represión más cruel, de tipo stalinista, se viajaba sólo de manera “organizada”, en “delegaciones” y, con las notables excepciones de ciertos encargados diplomáticos, obligatoriamente a las tierras del “Gran Amigo del Este” y, a veces, a China, Vietnam o Corea, y apenas más tarde a Cuba⁸. A partir de mediados de los años sesenta hasta principios de los ochenta en Rumania hay un leve crecimiento del turismo, gracias a la posibilidad dada a los ciudadanos rumanos de visitar los países del bloque del Este, siempre dentro de unas excursiones organizadas; pero las arbitrariedades con respecto a los permisos de salida afectaban incluso a las personas apuntadas en estos viajes. No obstante, de forma paradójica, los relatos de viajes empiezan a pulular, en proporción inversa a la capacidad de los rumanos de viajar al exterior. Como observa Alex Drace-Francis (2013), a pesar de que durante los años setenta el discurso nacionalista de Ceaușescu se vuelve cada vez más insistente y en el último decenio del régimen comunista el país se encontraba prácticamente aislado del resto del mundo, “[...] lo curioso es que el número de libros que describen viajes a otros países, incluidos los occidentales, no decrece en absoluto durante los años ochenta” (DRACE-FRANCIS, 2013, p.256). Según este estudioso, a través de estos libros de viajes (publicados en las tiradas enormes que eran típicas de la época), se intentaba crear la ilusión de un país libre y abierto, induciéndose

premiadas en 1973 por la Casa de las Américas; por su parte, A.E. Baconsky, un importante crítico rumano, reseña con atención la novela de Eduardo Desnoes *No hay problema* publicada en 1961, que en su país desató una de las primeras polémicas importantes con respecto a las consignas del realismo socialista (PIÑERA et al., 1962, p.5). Baconsky (1963, p.2) no se para en el mensaje revolucionario, sino que resalta los méritos literarios y augura a Desnoes, a partir de esta *opera prima* un “bello futuro como escritor”.

⁸ Los autores rumanos, a diferencia de los intelectuales occidentales, no viajan a URSS antes del fin de la Segunda Guerra Mundial, debido principalmente a la poca curiosidad que tienen acerca de un régimen instaurado justo al lado de sus fronteras y que más bien recelan que ansían conocer. La fascinación de los escritores franceses que viajan a URSS en los años ulteriores a la Revolución bolchevique, estudiado con pericia por François Hourmant (2000), no caracteriza a los rumanos antes de 1945. En cambio, los peregrinajes socialistas a URSS se hacen, de forma poco sorprendente, muy frecuentes después de la instauración del régimen comunista en Rumania: así, unos grandes autores interbélicos como Mihail Sadoveanu, G. Calinescu, Geo Bogza, Cezar Petrescu, Zaharia Stancu, así como unos jóvenes talentos surgidos después de 1945 (A.E. Baconsky, Ioan Grigorescu, Traian Coșovei etc.) viajan a URSS y algunos de ellos también visitan la China y otros países asiáticos comunistas, publicando a su regreso memorias de viajes cuya tonalidad es indefectiblemente elogiosa, lo que refleja bien la obnubilación con respecto a la política stalinista bien el autoengaño o incluso la hipocresía atemorizada que les marca en estos años duros.

así la aceptación del *status quo*. Los libros de viaje se publican en series especializadas: en 1956 se inaugura la colección *În jurul lumii* (“Alrededor del mundo”) en la *Editura Tineretului* (“Editorial de la Juventud”, fundada en 1952) y en 1973 se crea, dentro de la Central Nacional de Editoriales, la *Editura pentru Turism* (“Editorial para el Turismo”), cuyo nombre fue transformado en 1975 en *Editura Sport-Turism* (“Editorial Deporte-Turismo”).

Los viajes a Cuba tienen no obstante un cariz especial, debido principalmente al exotismo no sólo del país antillano, sino también de su sonada revolución. En 1960, cuando Gheorghe (Gogu) Rădulescu, ministro de Comercio Exterior, viaja a Cuba con una delegación para iniciar los trámites para la apertura de las embajadas, se firman los convenios de cambios comerciales, de colaboración técnico-científica y de colaboración cultural⁹, que en principio siguen siendo válidos hasta hoy. Así, ya a partir de ese año empieza a abrirse el sistema de becas para los cubanos que iban a recibir formación de varios niveles y varias especialidades en Rumania, y asimismo se inician los viajes de los escritores rumanos a Cuba. Si bien los mecanismos concretos de los intercambios quedan bastante borrosos debido a la ya mencionada pérdida de los archivos de la Unión de Escritores de Rumania, lo más probable es que los primeros viajes de escritores se organizaran a través del convenio marco firmado a finales de octubre de 1960, mientras que, más tarde, se realizaron a través del acuerdo entre las uniones de escritores rumana y cubana, al cual se hace referencia en los documentos de archivo consultados. Es notable también que el primer viaje de los escritores rumanos a Cuba se realiza en los últimos días de 1960, o sea a muy poca distancia del primer contacto oficial entre los gobiernos de los dos países, puesto que la visita de la delegación oficial rumana tuvo lugar entre el 20 de octubre y el 1 de noviembre de 1960 (ARCHIVOS NACIONALES RUMANOS, 1960. Este formato de viajes realizados de a dos y con una estancia de alrededor de cuatro-seis semanas va a perpetuarse a lo largo de los años. Asimismo, según se recupera de las memorias de viajes estudiadas, la ruta normal pasaba por Praga, Montreal y México, y el viaje de vuelta podía implicar a veces una parada en Madrid. Esta costumbre se mantendrá hasta principios de los años ochenta, según las informaciones obtenidas a través de los escritores entrevistados y de los artículos de la prensa cultural. Varias categorías profesionales tuvieron la ocasión de viajar a Cuba, gracias a los acuerdos bilaterales firmados a lo largo de los años, destacándose la presencia de los ingenieros rumanos en la Isla, el intercambio de médicos, la participación de los estudiantes en unos festivales socialistas, la visita de varios periodistas rumanos a Cuba, así como los intercambios entre el Instituto Rumano de Relaciones Culturales con el Extranjero (IRRCS) y el Instituto Cubano de Amistad con los Pueblos (ICAP). También hay testimonios sobre un viaje

⁹ Sobre los convenios culturales hay que observar que se trata de una iniciativa exclusivamente cubana, ya que en el informe redactado por el jefe de la delegación rumana se especifica: “En las negociaciones llevadas en el Ministerio de Asuntos Exteriores con el doctor Carlos Olivarez, se concretó el problema del establecimiento de las relaciones diplomáticas. Durante las conversaciones, el ministro Carlos Olivarez, en varias ocasiones, insistió en la firma, con la ocasión de la visita de nuestra delegación, de un convenio de colaboración cultural entre las dos partes, señalando que ya tienen cerrados tales convenios con otros países socialistas” (ARCHIVOS NACIONALES RUMANOS, 1960, f. 9-10).

organizado gracias a un acuerdo entre las Academias de Rumania y de Cuba, donde participó una importante traductora del español, Tudora Șandru, y también se organizó en 1985 un viaje de escritor fuera de la serie habitual (ya cerrada), cuyo destinatario fue Cornel Ungureanu, distinguido crítico de Timișoara¹⁰. Con estas excepciones, los viajes de los escritores tenían programas casi idénticos y, según los datos recogidos hasta la fecha, una veintena de escritores viajaron al país de Fidel, aunque no todos ellos dejaron constancia de su viaje por escrito. De hecho, como señalamos, no nos proponemos aquí sino destacar algunos de los textos escritos por los autores rumanos que, más allá de las similitudes y diferencias de las políticas culturales en el antiguo bloque socialista y la Cuba de los años 1960-1980, ponen de manifiesto las transformaciones del punto de vista sobre Cuba a lo largo de las décadas del socialismo rumano.

Del material revisado hasta este momento destaca por causa de su ardor con visos de sinceridad absoluta el primer libro de esta serie, escrito por Titus Popovici (1962) y titulado *Cuba – Territorio libre de América Latina*. Titus Popovici es un autor talentoso cuyas dos novelas –*El extranjero* y *La sed*– descuellan por su indudable mérito artístico dentro del árido panorama del realismo-socialista de los años cincuenta. Aunque los temas y las tramas de las novelas se inscriben perfectamente en los patrones de la épica pseudorealista, triunfalista y moralizadora estipulada por Zhdanov, la asimilación de las lecciones de los grandes rusos mancomunadas con las técnicas faulknerianas evitan al autor la etiqueta deshonorosa de realista-socialista. El talento del escritor se hace patente también en el libro-ensayo dedicado a Cuba, país al que el escritor llega el 30 de diciembre de 1960, por lo que le toca festejar la entrada en el año proclamado por Fidel como “Año de la Educación”. No sorprende, pues, el tono de exuberancia en la fiesta de la Nochevieja, festejada junto con once mil maestros voluntarios invitados por Fidel al “mayor banquete del pueblo” (POPOVICI, 1962, p.23), ni, ulteriormente, los fervorosos elogios acerca de las campañas de alfabetización. Popovici, que es un inigualable retratista, deja esbozos indudablemente logrados de policías, funcionarios, taxistas, maestros voluntarios, etc., a los cuales se siente vinculado fraternalmente. El libro respira, de hecho, por todos los poros una aceptación plena, carente de cualquier espíritu crítico, de la propaganda revolucionaria cubana. Escritor versado, Popovici sabe equilibrar las diatribas cruentas (dirigidas a los “imperialistas” norteamericanos) y las exaltaciones líricas (dedicadas a los héroes revolucionarios); asimismo sabe pasar con ligereza de las anotaciones alertas e impetuosas sobre el presente experimentado en primera persona a las evocaciones demoradas, amplias e informadas sobre el pasado de la Isla, especialmente del régimen de Fulgencio Batista, que pinta con matices goyescos, con la ayuda de unas estampas

¹⁰ Ungureanu cuenta en la entrevista realizada en marzo de 2017 que la invitación se debió a la visita de Ignacio Gutiérrez, que vino a conocer la vida teatral en Rumania y se quedó varios días en la ciudad de Timișoara, donde este crítico le sirvió de guía. A poca distancia de la visita de Gutiérrez, Ungureanu recibió una invitación personal para visitar Cuba. El crítico de Timișoara refiere que el viaje lo realizó solo, que tuvo un programa bastante estricto y estaba continuamente vigilado, de forma bastante molesta. En los ratos libres veía películas de Ingmar Bergman gracias a la mediación del novio de su intérprete y tenía bastante poca gente con quien podía conversar en francés. A su llegada, quiso retomar el contacto con los intelectuales conocidos allí pero, como la correspondencia se realizaba exclusivamente a través de la embajada rumana en Cuba, no consiguió nunca volver a tener noticias sobre ellos.

sugerentes, la mayoría de ellas escalofrantes. Una de ellas, tomada de la serie dedicada a los retratos de los torturadores sádicos de Batista, es concluyente:

Cerca de Santo Domingo Sosa Blanco detiene a una mujer mayor y a sus diez hijos. Tenía “informaciones” de que uno de ellos tiene relaciones con el ejército revolucionario. Le pide a la mujer que denuncie a su hijo. Ante su silencio altivo, Sosa fusila uno a uno a todos sus hijos, empezando con el menor, de un año de edad.

-¿Ahora hablas?

- Sí, ahora hablo. Ahora todos están con Fidel. (POPOVICI, 1962, p.119, énfasis original).

El estilo realista-socialista, tal como el del fascismo, no desestima los elementos de crueldad, precisamente para suscitar el contraste entre la irrecusable maldad de los enemigos y la intachada pureza de los héroes revolucionarios. Aun así, se da en Popovici una inclinación certera al detalle cruento, demostrada por su asistencia voluntaria a uno de los procesos revolucionarios terminados con la condena de los “gusanos” al paredón. A una madre que suplica clemencia, el presidente de la corte judicial la increpa:

¿Ud. no tiene ninguna culpa por que su hijo se encuentre aquí? ¿Por qué no supo inculcar en su alma ninguna fibra que vibre al amor patrio, al orgullo de ser cubano, a la dignidad y al honor de la patria? ¿Por qué llegó a venderse por unos cuantos dólares al enemigo mortal de nuestro país? (POPOVICI, 1962, p.299).

Es cierto que Popovici equipara la atmósfera del tribunal con la que se imagina haber sido la de la Revolución Francesa, pero el estilo documental, deliberadamente desapasionado a fin de lograr la máxima objetividad, hace difícil adivinar los verdaderos sentimientos del escritor frente a una escena de tanta carga emotiva. La abstención a pronunciarse sobre una práctica tan común en aquellos años en Cuba se puede comprender como un acuerdo tácito y como una inconfesable inclinación morbosa: la crueldad, si se dirige contra los enemigos, no sólo es admisible, sino incluso aconsejable. De hecho, desde las primeras páginas se desprende una evidente sensibilidad por el tipo –en aquel período totalmente aceptable socialmente– de belleza guerrera, pues el escritor se demora en los retratos de los jóvenes armados hasta los dientes, rebosantes de energía, voluntarismo y certeza en sus valores. Este tipo de belleza tiene innegables raíces en el imaginario fascista, apoyando la tesis de una síntesis stalino-fascista defendida por Vladimir Tismăneanu y argumentada por Caius Dobrescu¹¹. Popovici (1962) relata varias anécdotas relacionadas

¹¹ Tismăneanu (2001) propone para explicar el comunismo nacionalista de Ceaușescu la síntesis “stalino-fascista”, que de hecho ya había sido practicado en la URSS, donde el internacionalismo socialista inicial dio paso al nacionalismo exacerbado, con Zhdanov y más tarde con Breynev. Caius Dobrescu (2007), a su vez, argumenta que esta síntesis es de hecho un fenómeno global. Lo explica señalando que el revisionismo marxista de principios del siglo XX va incorporando “temas vitalistas y energetistas, inclusive la apología de la violencia como forma de autoconocimiento y autorrevelación”, lo que a través del influjo de unos autores como Georges Sorel y Vilfredo Pareto lleva a la constitución del “ala de izquierda del nietzcheanismo”. Por su parte, la exaltación

con los voluntarios de la Escuela Revolucionaria de Artillería, con mucha probabilidad visitada durante su estancia. (Las experiencias directas y las informaciones recibidas de otros se relatan con el mismo estilo llano, impenetrable a las dudas, por lo cual se pueden confundir). Según una de estas anécdotas, tres de los voluntarios quisieron retirarse y poco tiempo después volvieron llorando a lágrima viva y pidiendo que los reincorporaran, porque sus colegas, padres y esposas los reprendieron de tal forma que no pudieron soportar la humillación y decidieron regresar. Si bien los testimonios de Reinaldo Arenas (2005, p.79) en su libro *Antes de que anochezca* no son del todo fiables, su evocación acerca de un voluntario que “tenía miedo a rajarse” de los campos de adoctrinamiento revolucionario es capaz de arrojar dudas sobre la veracidad de las informaciones de Popovici. Un crítico rumano observa justamente: “El libro sobre Cuba [de Titus Popovici] estaba listo antes de que el avión aterrizara en La Habana. Listo no en el sentido de estar ya escrito, sino en el sentido de que el único aspecto que justifica su existencia (el armazón ideológico, que determina su cartografía ficticia) existía ya como prefabricado” (IOVĂNEL, 2006, p.49).

Aunque Popovici no nombra a su compañero de viaje, en varias ocasiones emplea el plural al relatar las experiencias vividas en la Isla. Las investigaciones adyacentes hacen descubrir a este compañero en la persona de Dumitru Popescu, apodado “Dios”, por ser el director del servicio de propaganda y el jefe absoluto de los autores intelectuales del desafortado culto personal a Ceaușescu, “el megáfono de este culto, su más incondicional legitimador” (TISMĂNEANU, 2011). Según lo revelan los documentos y los testimonios de la época, Dumitru Popescu poseía una inteligencia fría que lo hacía despreciar a los inferiores jerárquicos y tratarlos con una temible superioridad. Su declarada hostilidad al dogmatismo stalinista de los años cincuenta no le impidió ser el artífice del nuevo dogmatismo, relacionado con el nacional-stalinismo de la época de Ceaușescu. Dumitru Popescu publica sus memorias del viaje Cuba en un libro publicado, como el de Popovici, en el mismo año 1962 y en la misma editorial, pero estas memorias las complementa con otros dos textos del mismo tipo, relacionados con su viaje a Iraq y Egipto, resultando así *Impresii de călător – Egipt, Cuba, Irak* (Impresiones de viajero: Egipto, Cuba, Iraq) Leyendo en paralelo los dos textos, el de Popovici y el de Popescu, se observa que la prosa del último es mucho más seca y desangelada: su crónica insiste demasiado en la historia de Cuba y acude a una vasta bibliografía, que maneja no obstante con bastante torpeza, y en cuanto a los detalles sorprendidos en su viaje de 1960-1961 se destaca la atención dada a lacras del antiguo régimen (la prostitución, la opulencia de los poderosos del régimen Batista, la miseria en que viven los pobres) y la constante reafirmación de la esperanza de que todas estas injusticias desaparecerán pronto gracias a la Revolución. Se debe decir que, desde el punto de vista literario, el escritor no capta detalles muy significativos. Mientras

del pueblo, asimilado por los stalinistas con la clase obrera y visto como la propia encarnación de la autenticidad y espontaneidad es otra intersección de las dos corrientes ideológicas. Por fin, la síntesis de los años sesenta entre el marxismo y el nietzcheanismo, injerta en el discurso antiimperialista fomentado por la nueva cultura pop, obedece al mismo patrón del barroco “stalinista-fascista” (DOBRESCU, 2007). Es innegable también que la tanatofilia, que es un rasgo definitorio del fascismo según Eco (1995), es nuclear en la revolucionaria cubana que vehicula el eslógan “Patria o muerte”.

que *Cuba – territorio libre de América* presenta una imagen convincente de la Cuba al inicio del “Año de la Educación”, *Las impresiones de viajero* de Popescu (1962) son una construcción bastante insípida, con muchos datos históricos enumerados sin gracia y con una limitada fuerza de sorprender la realidad cubana de esos tiempos.

La cultura rumana pasa por un momento de cambio acusado a mediados de los años sesenta, cuando se habla de un “relativo deshielo”, debido principalmente a la jubilación o desaparición de los antiguos dirigentes culturales educados en el estilo del Proletkult, la apertura de nuevas revistas y editoriales, la aparición de una generación literaria poco o nada afectada por las depuraciones del decenio anterior. Los viajes a Cuba iniciados a principios de esta década siguen su curso y es notable el hecho de que los felices elegidos no son sólo autores bucarestinos vinculados a la alta esfera del poder político, sino también varios escritores provincianos, de notoriedad, éxito o relieve político bastante desigual. La lista de los viajeros a Cuba, establecida, en ausencia de los datos claros proporcionados por los archivos de la Unión de Escritores de Rumania, a través de los textos publicados en las revistas culturales rumanas y las entrevistas realizadas entre 2017 y 2018, es más bien heterogénea, incluyendo autores de varia edad y peso cultural: Titus Popovici, Dumitru Popescu, Darie Novăceanu, Mihnea Gheorghiu, Nicolae Prelipceanu, Edgar Papu, Platon Pardău, Anghel Dumbrăveanu, M. R. Iacoban, Constantin Coroiu, Francisc Păcurariu, Ovidiu Genaru, Aurel Covaci, etc. El conocimiento del español no es una obligación: viaja, es cierto, un gran traductor y políglota como Aurel Covaci (en 1980); viaja (en 1969) el “hispanista-estrella” del régimen comunista, el poeta Darie Novăceanu; también viaja Mihnea Gheorghiu, traductor al rumano de *Cien años de soledad* a pesar de no hablar el español y ser especialista de la literatura inglesa. La mayoría de los viajeros no saben español, pero disponen de intérpretes muy avezados en la Isla.

Gracias a la relativa abundancia de testimonios escritos sobre Cuba se puede rastrear un paulatino abandono del entusiasmo ideológico inicial, si bien la fascinación por el exotismo cubano permanece intacta. Darie Novăceanu se hizo famoso por una reconstitución poética de Góngora y por la traducción de un sinnúmero de importantísimas obras latinoamericanas, si bien su poética traductiva se basaba más bien en una reescritura poética que en una honesta labor de recomposición (así intentamos explicar, sin malicia, los graves errores cometidos en la primera traducción que hizo al rumano de los más famosos cuentos borgeanos, así como los graves desperfectos de la versión rumana de *Piedra de sol* de Octavio Paz). Gracias a su confianza en sus dones y a su buena posición en el mundo literario, Novăceanu consiguió construirse cierto renombre en el país y también en el mundo hispánico (por ejemplo, es miembro del jurado del Premio de Casa de las Américas de poesía en 1968, junto con José Lezama Lima y Caballero Bonald). En la serie de “Cartas de Cuba” que publica por entregas en los números 12-24 (con la excepción del número 20) de *Gazeta literară* de 1968, Novăceanu escribe un reportaje que se encuentra a enorme distancia de los panegíricos que Titus Popovici dedica a la Revolución cubana. Su prosa es, al contrario, reconcentrada, ensimismada y viene marcada desde el principio por el signo de la soledad y el aislamiento forzado en un tenso mundo interior. El relato sobre el viaje en avión es pura introspección de matices existencialistas, centrada en el tema de la soledad y, con él, la insinuación de la

vanidad de los viajes. A diferencia de Popovici, a Novăceanu parece costarle escribir sobre la realidad circundante: se refiere a la omnipresencia del retrato de Che Guevara en La Habana, pero prefiere transcribir una carta del guerrero argentino dirigida a sus padres antes de morir. Dedicar una carta elogiosa a la Casa de Las Américas y a los Premios de esta institución, y, sin duda influenciado por sus anfitriones, alude a la implicación de los Estados Unidos en la organización del Premio Rómulo Gallegos en Venezuela, que iba a representar una competencia seria con las palmas cubanas. Es cierto que el estilo alusivo del escritor rumano hace difícilmente comprensible para un lector rumano medio el complicado juego de poder referido en el texto y uno se pregunta cuál es la verdadera posición de Novăceanu con respecto al otorgamiento del Rómulo Gallegos, en su primera edición de 1967, a Mario Vargas Llosa por su *Casa Verde*. De todas formas, después de estas dos cartas inspiradas de la realidad inmediata, el poeta rumano vuelve a sus preocupaciones librescas y dedica cuatro cartas enteras, que esta vez parecen escritas con mucho mayor placer, a la visita a la casa de Hemingway de la finca Vigía, lo que le permite explayarse en minuciosos ensayos críticos sobre la obra del escritor norteamericano. La carta que finaliza esta serie es la conversación sobre la vida y el destino con un pescador de Cojímar, Quique, que inspiró a Hemingway su novela *El viejo y el mar* y que actuó como figurante y ayudante en la película protagonizada por Spencer Tracy. El poeta rumano toma de nuevo la actitud del intelectual cuya conciencia atribulada contrasta con la espontaneidad y optimismo del viejo pescador. Después de una carta que aborda en el mismo estilo alusivo y hermético un tema de la realidad circundante, esta vez relacionado con la presencia del buque norteamericano Oxford en las costas habaneras, el escritor da una extraña relación sobre un rito abakuá en el que participa durante una noche gracias al azar de las circunstancias. Es notable el hecho de que aborde un tema así en relación con un país cuyo régimen rechaza las manifestaciones religiosas como mixtificaciones oscurantistas, aunque es cierto que el poeta sabe introducir este relato dentro de una reflexión sobre el carácter central del ritmo en la cultura cubana, tema sobre el cual seguirá hablando de forma docta e informada, con largas citas de Fernando Ortiz entre otros, a lo largo de las siguientes dos cartas. La serie de cartas de Cuba termina de forma bastante extraña, por la exclamación del poeta de que en Cuba volvió a “descubrir la vida pura” (NOVĂCEANU, 1968, p.8) y de que este país tropical le atenuó hasta la curación las indisposiciones derivadas de una carga libresca excesiva y de un intelectualismo agobiante. Se observa así que, al dirigir la mirada hacia el interior, Novăceanu se ubica en una posición que pretende ser apolítica y evita abordar temas como el control de la policía política, la desigualdad y la pobreza que empieza a descollar, temas que, de hecho, con mucha probabilidad, habrían sido censurados tanto en Cuba como en Rumania.

En este orden de ideas, merece mencionarse el retiro de las librerías, en 1973, a poca distancia de su publicación, del libro de Platon Pardău aparecido en 1972 y titulado *Diciembre en Cuba*, que presentaba, en un reportaje llano y detallado, su experiencia en la Isla. La causa del retiro no estribó en la censura rumana, reestructurada desde hacía pocos años, sino que se debió al aparato de censura cubano, que observó un desliz inaceptable con respecto a la línea trazada por su aparato de propaganda y cultura, verbigracia la mención del número excesivo de vigilantes de la policía en varios lugares y especialmente

en la playa de Varadero. Esta realidad es referida en múltiples ocasiones por Jorge Edwards (2008) en *La casa de Dostoiévsky*, donde el escritor chileno da forma novelesca, en uno de los apartados del libro, a su experiencia como encargado de negocios en la Embajada chilena de Cuba, algo también abordado en la obra autobiográfica, todavía más conocida, *Persona non grata* (EDWARDS, 1973). De hecho, observado por un lector normal, que no practica el tipo de lectura paranoica propia de los censores, el libro de Platon Pardău (1972) no tiene elementos subversivos y todos los elementos que podrían interpretarse como observaciones críticas provienen de la propensión a un análisis lúcido basado en una melancolía tenaz, que no deja lugar a exaltaciones. La introspección atribulada, que caracterizaba las notas de viaje de Darie Novăceanu, despunta también en el libro de Pardău, que, en vísperas de su viaje realizado en 1971 y designado como “uno de los grandes viajes de mi vida”, no deja de lamentar su condición atormentada no tanto por la soledad, sino por “[...] la no-soledad, [el hecho de] que de tantas formas no consigo pertenecerme a mí mismo” (PARDĂU, 1972, p.5). La rebelión sorda contra la falta de independencia y contra la intromisión de las voluntades ajenas en la vida del escritor, a la que se hace referencia en las primeras páginas, no se debe ver aquí como una alusión solapada a la situación política rumana (aún más cuando la época se destacaba por el mayor grado de apertura durante el período socialista), sino que es más bien el reflejo de una conciencia atravesada por pesadillas, neurosis y zozobras. Así, ni el primer contacto con una realidad tan exótica como la de La Habana le atenúa a Pardău (1972, p.13, p.16) el sentimiento dominante de intranquilidad (“No me doy cuenta de qué siento con la excepción de la inquietud. Solo eso. Inquietud”) ni la música cubana le induce la alegría (“la música tropical me incita a tristezas inútiles”). Sin embargo, el escritor apunta todos los detalles de su viaje con escrupulosidad y comenta la realidad que capta con la objetividad que le permite su situación de viajero a un país cuyo idioma desconoce y cuyos anfitriones quedan, al menos al principio, bastante vagos. Pardău (1972, p.16) apunta que “[...] ni en la [primera] cena de cierta forma oficial conseguimos saber quiénes exactamente son nuestros anfitriones” y que “no se [les] comunica el programa de [su] estancia en Cuba”, por lo que se deduce el grado de nebulosidad, para los propios beneficiarios, de los intercambios de escritores entre Rumania y Cuba en este período. Si en los primeros días de su estancia Pardău y su compañero, alojados en el legendario hotel Riviera, tienen cierto margen de independencia, encontrándose, por ejemplo, con el pintor rumano Sandu Darie, afincado en Cuba y bien situado en el paisaje artístico socialista cubano, o haciendo a pie un largo viaje por La Habana aparentemente sin tener ningún acompañante oficial, poco a poco el carácter organizado del viaje empieza a acusarse. Los escritores visitan varios museos de la ciudad, conocen una escuela secundaria de perfil agrícola, pasan un día y una noche en la aldea turística de Guama, visitan la casa de Hemingway, quedan varios días en la playa de Varadero, viajan a Soroa, Cienfuegos, Trinidad y apenas en los últimos días, al volver a la capital, se encuentran por fin con sus colegas escritores, al entrevistarse con Nicolás Guillén y al visitar la Casa de las Américas. Pardău no pone en duda los beneficios del socialismo y elogia la solidaridad entre los países del Este con Cuba, que contribuyó al desarrollo industrial de la Isla, pero no tiene reparos en retratar con cierta malicia a cierto representante local del ICAP que le parece

“contento de sí mismo, de su sentido en la tierra, de los poderes que, probablemente, posee” (PARDĂU, 1972, p.62). Asimismo, no le parece inadecuado relatar una anécdota sobre el celo excesivo de los organizadores del viaje, que, en una sesión de pesca, al comprobar que los invitados no consiguen capturar nada, recurren a una treta y meten en el anzuelo un pez tomado de la caja de provisiones, simplemente para complacer a los visitantes. La observación de estos detalles no es necesariamente el reflejo de una desconfianza en el régimen castrista en particular o en el socialista en general, sino más bien el efecto de una sensibilidad muy acusada por la “inautenticidad”, la hipocresía y la falsedad, lo que se comprueba también en el comentario sobre las estatuas del parque de Guama, donde los personajes-tipo representados (la madre, el pescador, el niño, etc.) le provocan una meditación sobre “[...] la trágica inutilidad de la existencia, la prueba de que lo que queda es el no ser del cual se puede componer cualquier cosa” (PARDĂU, 1972, p.78). A diferencia de Titus Popovici, que exaltaba la belleza guerrera de los jóvenes armados, el autor de *Diciembre en Cuba* mira con ojo crítico la presencia de los guardianes con pistolas y cananas que vigilan los museos o cierto pasillo de un hospital y copia no sin cierta ironía una inscripción cubana que reza “La lucha armada es el camino a la libertad” (POPOVICI, 1962, p.20). La época “heroica” del guerrero por la justicia ya se veía desde el bloque socialista europeo como pasada de moda o, al menos, apta para ser relativizada. De hecho, el retiro del libro de las librerías parece que se debió a estos breves apuntes sobre la vigilancia continua, ya que en la playa de Varadero, donde los escritores rumanos se ven forzados a quedarse más días de lo previsto, por causa de las condiciones meteorológicas desfavorables, Pardău (1972, p.68) registra la presencia de los vigilantes con desazón: “Somos prisioneros de esta orilla lamida por las aguas infatigables del Atlántico. Soldados vestidos de verde aceituna nos vigilan desde un pequeño bosque de pinos”. Esta observación, junto con otras referentes a los guardias omnipresentes en Cuba, es con mucha probabilidad el fruto de la sorpresa, ya que, en 1971, cuando el escritor rumano visitó la Isla revolucionaria, este elemento de “color local” socialista no existía aún en Rumania, hecho que se compensará con creces ulteriormente, puesto que en los años ochenta la presencia de los jóvenes paseantes –llamados, por razones desconocidas, “los mozos de ojos azules” y que eran miembros de la temible policía política rumana, *Securitatea*– iba a adquirir un lugar central en la vida diaria de los rumanos.

A principios de los años setenta, de hecho, se cogían los frutos de los años de deshielo cultural y las actitudes con respecto al compromiso socialista eran diversas: se aceptaba tanto cierto aparente apolitismo como las manifestaciones de entusiasmos con respecto a la ideología oficial. Si bien en el libro de Pardău unos censores demasiado suspicaces podían encontrar elementos inconvenientes para la propaganda comunista, eso no se debe sino a su recelo excesivo, puesto que el escritor rumano no da señas de sentir presión política alguna, mientras que la única presión está ligada a la sinceridad absoluta consigo mismo. En cuanto a su compañero de viaje (nunca nombrado en el libro *Diciembre en Cuba*), que, gracias a la investigación de los archivos de las revistas literarias, colegimos ser el gran erudito, autor de importantes libros de la historia de la cultura y, entre otros, el traductor del segundo libro del *Quijote*, Edgar Papu, este se limita a escribir un texto brevísimo, publicado en *România literară*, donde, en unos

cinco párrafos, presenta la Casa de las Américas, a la cual elogia como “uno de los grandes centros de cultura del mundo” y “uno de los focos creadores de la actualidad mundial” (PAPU, 1972, p.17). El texto es más bien informativo y se para en la actividad de esta institución cultural, despachando su experiencia de viajero con la amable expresión de “inolvidable viaje a Cuba”, nombrando con afecto a los colegas Eliseo Diego, Nicolás Guillén y Roberto Fernández Retamar, que le guiaron en su visita por la institución, y pasando por alto todas las demás experiencias turísticas proporcionadas por los demás anfitriones de la Isla, que sin duda pasaron más tiempo con el ilustre invitado. Edgar Papu escribe pues de lo único que, en su calidad de hombre de letras, le interesa en Cuba y resiste sin problemas a la tentación de narrar algo de su experiencia interior, así como tampoco se siente obligado a aludir de alguna forma a la situación política cubana.

A diferencia de estas posiciones que se pretenden apolíticas, entre las memorias de los viajes a Cuba se encuentran también expresiones sinceras de entusiasmo, aparentemente carentes de cualquier tipo de coacción, por la causa del socialismo y un ejemplo de esta actitud se da en el libro *Din Azore în Antile (De las Azores a las Antillas)* de Mircea Radu Iacoban, publicado a finales de 1973, donde el escritor de Iași relata su viaje realizado en enero-febrero del mismo año en Cuba. En este libro faltan por completo las referencias a los encuentros con los escritores y en cambio se da mucho espacio a las visitas realizadas en las nuevas fábricas, granjas y tierras de cultivo, cuyo rendimiento y excelencia se celebran, refiriéndose cifras y porcentajes detallados para demostrar los enormes logros realizados desde el inicio de la Revolución en comparación con los tiempos anteriores a esta. El autor, que tiene un estilo ágil y eficaz, narra sus experiencias con una amenidad muy apropiada para la naturaleza de este texto, y, entre las microcrónicas dedicadas a los lugares (la ciudad de Trinidad y Nuevitas, la cueva Bellamar, el lago Minerva de Santa Clara, el parque nacional de la península Zapata, etc.), refiere con orgullo cómo encuentra la inscripción “Made in Romania” (IACOBAN, 1973, p.110) en el vagón de la fábrica azucarera *Ciro Redondo*, cierta marca de producción rumana en unas maquinarias de sondeo, así como se entusiasma cuando se encuentra con rumanos o cubanos egresados de universidades rumanas¹². El autor, que describe con minucia la vegetación y anota con sincero afán de instruirse los nombres de los árboles y de los lugares, no se refiere casi nunca a los encuentros con los escritores y, con la excepción de dos poemas de Nicolás Guillén citados con parquedad, parece desinteresado de la vida literaria de la contemporaneidad. En cambio, se detiene en el último capítulo en la descripción de la casa de Hemingway, cuyos objetos los considera un verdadero revelador para entender al hombre que escribió *El viejo y el mar*, siendo este prácticamente el único momento en que el escritor de Iași incursiona en el espacio libresco y escribe un microensayo crítico sobre la obra del autor norteamericano. Cuando no registra las realizaciones de la Revolución (prácticamente no existe nada negativo en la Cuba del 1973, con la excepción de los

¹² Así quedan registrados el encuentro con un técnico de Braşov que asegura la asistencia técnica de unos 1500 camiones “Bucegi” introducidos en las provincias de Camagüey y Las Villas y la emoción de escuchar el saludo en rumano lanzado por un cubano que había cursado dos años en la escuela de medicina veterinaria de Băneasa o la de hablar en su lengua materna con un geólogo cubano formado en Bucarest y casado con una rumana.

mosquitos y del marabú lujuriente) y cuando no las contrasta con la situación desastrosa del período anterior a esta, Jacoban se deja llevar por sus sentidos fuertemente afinados, dejando que la vista, el tacto o el oído tejan la narración y, así, su testimonio sobre el viaje a Cuba resulta ser el de un escritor que cree sinceramente en la superioridad del socialismo desde el punto de vista económico y social, y que no nota ninguna incompatibilidad entre este sistema y la libertad de expresión en el ámbito cultural. Se puede deducir de hecho que en estos años “duros” (GALLARDO SABORIDO, 2009, p.164) del “Quinquenio Gris” (FORNET, 1995, p.15), los viajes de los escritores extranjeros estaban organizados de modo diferente por los anfitriones cubanos, destacándose la profusión de los objetivos turísticos presentados y el afán de hacer conocer los logros económicos y sociales, a lo mejor con el fin de limitar los contactos directos con los miembros del gremio o simplemente para provocar de la manera más simple posible, en unos escritores con posturas ideológicas afines, la apreciación elogiosa.

Cuba pasa por estos años por unos experimentos dramáticos, entre ellos “la gran zafra”, a la cual la Unión de Escritores de Rumania envía al poeta Ion Gheorghe, “como reportero agregado al equipo técnico” (POSTELNICU, 2013, p.89) que iba a unirse al gran esfuerzo cubano de conseguir los diez millones de toneladas de caña. El fruto de esta experiencia es el libro de poemas *Avatara* de 1972, escrito por Ion Gheorghe entre Cuba y Bucarest, que, a pesar de sus desperfectos y sus imágenes que quedan muchas veces atascadas en frases incoherentes, está atravesado por un indudable vigor lírico que transmite el impacto que tuvo sobre él por un lado la participación voluntaria en este gran empeño colectivo y por otro lado la lectura de los libros de Che Guevara, a la cual se entregaba en los ratos libres. Ion Gheorghe, cuya obra está vertebrada por su sensibilidad especial por lo arcaico y que exalta el sentir campesino no afectado por la industrialización, escribe en *Avatara* una suerte de diario poético sobre el fracaso de la zafra de los diez millones de toneladas, que, no obstante, inevitablemente, se convierte en un triunfo:

No se harán diez millones: sino ocho y medio –
el último es el más glorioso:
las montañas de azúcar no son mausoleos: millones de obras de construcción:
ni el comandante ni las muchedumbres cayeron:
hicieron su marcha hacia el mar andando a pie –
pero la pirámide sin terminar es la medida de nuestra misteriosa
era, el rostro no mistificado de esta desconocida era. (GHEORGHE, 1972,
p.130-131).

Poco a poco, Che Guevara, el héroe muerto en Bolivia, se convierte en una suerte de Virgilio que le da consejos desde la ultratumba y le confirma que la mayor virtud de todas es la laboriosidad: el penúltimo verso del vasto poemario es “porque antes de todo es un hombre trabajador” (GHEORGHE, 1972, p.150). Así, Che le reinsufla fe en los ideales revolucionarios, cuyos signos de agotamiento en el bloque socialista no afectan para nada al poeta Ion Gheorghe, que siente una comunicación visceral con los cubanos gracias a su común condición de campesinos trabajadores:

Los campesinos, sombreros en la hierba; nidos tupidos de grullas [...] Adondequiera que vayan – van con la cara hacia el mar; Tienen un ojo invencido que los atiza a buscar su huella en la orilla: pasan por los mítines, sacan sus sombreros de la cabeza; reciben los discursos con una sabiduría sin límites – aunque aprenden todo antes de la palabra; aunque lo dijeron todo antes de los que saben – escuchan como si se duermen... (GHEORGHE, 1972, p.96-97).

Como se ve, la impronta dejada por Cuba en la conciencia de Gheorghe se debe tanto a la experiencia directa como a la mediada discursivamente y el discurso revolucionario cubano encuentra en la conciencia del poeta rumano una caja de resonancia privilegiada. A diferencia de Mircea Radu Iacoban, Gheorghe tiene una conciencia atribulada, dramática y para él la experiencia cubana dista totalmente de una práctica turística organizada: su contacto con la tierra isleña y sus habitantes campesinos es sobre todo una forma de adentrarse una vez más en la tierra ancestral común y de visitar un pasado mítico. El jugo de la caña le evoca, por ejemplo, el gusto y el olor de la savia del maíz en su infancia y el sentimiento de comunión se debe a la pertenencia de todos los participantes en la “clase primordial” de “los que trabajan” (GHEORGHE, 1972, p.13), concepción que debe casi nada a su instrumentalización por la propaganda comunista y que procede genuinamente del imaginario propio del poeta Gheorghe, que, como decía un crítico, tiene una incomparable “intuición del pasado remoto”, gracias a su “competencia en lo arcaico de las civilizaciones rurales” (ȘTEFĂNESCU, 2002, p.18).

De forma completamente diferente toma el viaje a Cuba el escritor Ovidiu Genaru, que viaja a Cuba en 1980 junto con el mencionado traductor Aurel Covaci y que publica a su regreso un corto pero logrado reportaje sobre su viaje, que, a diferencia de la mayoría de los testimonios escritos, tiene mucho humor. La crónica se hace desde la perspectiva de un *naïf* provinciano (Genaru vive en la ciudad de Bacău) que tiene dificultades inmensas de entender la nueva realidad, demasiado exótica para él. El calor tropical, la exuberancia de la vegetación, el olor “dionisiaco” y la sensualidad caribeña lo dejan atónito (“soy todo un asombro de pies a cabeza, un papamoscas”), y le arrancan esta memorable greguería: “En Cuba las flores son tan carnosas que deberían llevar traje de baño” (GENARU, 1981, p.19). El deslumbramiento que tiene ante tanta diferencia cobra posibles acentos subversivos, tanto más cuando los rumanos de la época estaban ya acostumbrados a leer los textos a manera de hermeneutas, buscando detrás del discurso “correcto” todas las indicaciones a una realidad ocultada por la propaganda. Así, la admiración por el lujo excesivo del famoso hotel Riviera, donde se alojaban los huéspedes importantes (y donde, según Edwards en *La casa de Dostoievsky*, algunas parejas escogidas recibían como regalo de boda una estancia de un día), parece contener la sugerencia del contraste entre este boato y las condiciones de vida del común de la gente. Al referirse a la naturaleza indómita, que ataca incesantemente todas las construcciones humanas, nota de paso la confesión de su traductora Cristina, también interpretable en doble sentido: “[...] un día me echaba la siesta, dormía y de repente me despertó el ruido de la mampostería al caer” (GENARU, 1981, p.19). Despacha con cierta rapidez, pero sin descortesía, los encuentros diarios en

la UNEAC, con el pretexto de que todos los escritores comparten la misma problemática, en cambio enumera con júbilo infantil la profusión de comida y especialmente de fruta exótica que reciben en el restaurante y apunta que, dado que todo es a discreción, tanto él como muchos otros huéspedes del bloque del Este se llenan hasta más no poder de estos productos tan escasos en sus países. La gente retratada por Genaru no es ni la juventud arrojada de Popovici ni los sabios oscuros de Novăceanu o de Gheorghe, sino unas personas acostumbradas a vivir sin dirección fija, tal un negro viejo sentado en una silla en la acera que mira al vacío, tal unas jóvenes bonitas que comparten un cigarro en el vestíbulo del hotel, donde, por lo demás, mucha gente acude para simplemente aprovechar el aire acondicionado. El sintagma que dio nombre al libro de Popovici vuelve en el texto de Genaru (1981, p.19), pero en un contexto que igual podría contener cierta ironía: “La Perla de las Antillas se llama Cuba. Cuba es el territorio libre de América Latina, como nos anuncia con justificado orgullo Radio Reloj casi a cada minuto”. Por fin, en relación con la casa de Hemingway, a la cual Novăceanu dedicaba tanto espacio (libresco) y que tanto Pardău como Iacoban mencionaban en sus textos, Genaru (1981, p.19) dice que “[con Eliseo Diego] hablamos un montón y de todo”, usando la expresión rumana *vrute și nevrute* (“cosas deseadas y no deseadas”), que igual podría sugerir la relajación de la vigilancia y la posibilidad de hablar libremente sobre los temas políticos. En cuanto a compañero de viaje de Genaru, Aurel Covaci, este no dejó constancia de su viaje, como prueba de que los escritores invitados a Cuba no estaban obligados a relatar en las publicaciones literarias rumanas la experiencia cubana proporcionada por este programa de intercambios. (De, hecho, como vimos, Edgar Papu tampoco escribió sobre su experiencia cubana, ya que se limitó a la presentación, entusiasta pero también objetiva, de Casa de las Américas). Aurel Covaci es sin duda uno de los traductores más impresionantes no solo de la cultura rumana, sino sin duda de la europea también, ya que tradujo de nada menos que trece lenguas y se propuso realizar obras de gran dificultad (entre ellas *Os Luísadas* de Camões, *Martín Fierro* de José Hernández, *La Jerusalén libertada* de Torquato Tasso, el teatro de Corneille, Lope de Vega, Tirso de Molina). Aurel Covaci tradujo a José Martí y su antología de versos, acompañada de un detallado prólogo escrito por el propio traductor, salió en 1974. Es probable que traducido con gran talento, como todas las obras realizadas por Covaci, haya contribuido a la integración del gran traductor en los intercambios de escritores rumanos y cubanos, justo antes de su suspensión, sin duda alguna, por razones financieros.

Una prueba suplementaria de que los viajes de los escritores a Cuba no suponían una obligación ineludible de comentarlo por escrito la da un corto artículo publicado por el poeta Nicolae Prelipceanu con mucha posterioridad al viaje que realizó a Cuba en 1977, en compañía de Darie Novăceanu. Este artículo, escrito en 2014, no puede formar parte de la serie de impresiones de viajes que comentamos hasta aquí, simplemente porque carece de todas las estrategias de ocultación o autoengaño de los textos escritos en el período socialista. A treinta y siete años de distancia, Prelipceanu puede hablar sin rodeos y, aunque reconoce que a tanta distancia temporal sus memorias ya se encuentran “veladas” (PRELIPCEANU, 2014, p.24), igual evoca la enorme pobreza del país, revelada por unos detalles sorprendidos con agudeza de escritor versado. Así, relata el encuentro

de un estudiante de medicina que, invocando la escasez de ropa en Cuba, insistía en que el poeta rumano le vendiera sus pantalones vaqueros; también habla del tocino poco apetitoso que los cubanos recibían con la libreta de racionamiento. Evoca también las “colas inmensas, parecidas a las del Museo del Louvre o del Vaticano, que se hacían para comprar... crepes” (PRELIPCEANU, 2014, p.24) y habla con ternura de una pareja de periodistas que le confesó que su dieta estaba basada exclusivamente en crepes para permitirle a una tía suya comer los alimentos obtenidos con las libretas de racionamiento. El tono es amargo, la condena de todos los regímenes socialistas es inclemente y el escritor no desperdicia la ocasión para reprobar a los simpatizantes de una izquierda que tiende a disculpar a los dirigentes cubanos, al achacar el desastre económico al mal llamado “bloqueo” (PRELIPCEANU, 2013, p.23) organizado por los EEUU. El poeta afirma que, a su regreso de Cuba, contempló en repetidas ocasiones la idea de escribir un texto sobre su viaje a la Isla, pero abandonó este proyecto porque se dio cuenta que su intención de escribir “sin mentir ni esconder demasiadas cosas” resultaba imposible “en las condiciones creadas por la censura comunista” (PRELIPCEANU, 2014, p. 24). Bajo la luz proyectada por esta evocación tardía, los textos publicados a corta distancias del viaje realizado a Cuba a través del convenio bilateral se leen de forma distinta: los silencios, la cortesía distante, las esquivas, la ironía o el propio exceso de entusiasmo se proyectan sobre una realidad cubana que los escritores rumanos están dispuestos a ver y reflejar de forma siempre distinta.

Concluimos aquí este artículo, que no se propone agotar el tema, sino solo mostrar que, en ausencia de una obligación de consignar su experiencia cubana, los escritores que escriben sobre Cuba en el período socialista producen un corpus muy heterogéneo tanto desde el punto de vista genérico como desde el punto de vista de la adhesión a la ideología comunista. Los viajes modernos, desde Montaigne, siempre han comportado una doble dirección, hacia el interior y hacia el exterior, puesto que el contacto con lo no familiar representa una manera privilegiada de exploración de sí mismo. Podemos pues dividir los testimonios de los rumanos que viajaron a Cuba en dos grandes categorías: los que favorecen el contacto directo con un mundo exótico y los que se inclinan más al viaje interior desencadenado por el desplazamiento físico. Las dos tendencias se manifiestan con independencia de la época en que estos viajes se realizan, puesto que el grado de adhesión a las consignas políticas varía en función del autor y no refleja de forma automática las variaciones con respecto a la libertad de expresión de la Rumania socialista. La ceguera en relación con la realidad cubana que les toca experimentar varía también en función del grado de apertura de cada escritor. No se pretende con esto afirmar que existe una sola realidad que nosotros, con la perspectiva de los años y tras la muerte de Fidel Castro, podríamos captar con mayor acierto que los propios contemporáneos. No obstante, podemos notar que hay ceguera y ceguera dentro de los mismos límites socialistas: si uno, como Titus Popovici, ve la Cuba que le pintan sus convicciones, al parecer, totalmente sinceras acerca del mal imperialista y el bien comunista, otro, verbigracia Darie Novăceanu, ve la Cuba que le pinta la imagen de intelectual atribulado que se ha creado sobre sí mismo. Ion Gheorghe, a principios de los años setenta, cuando el ensalzamiento del socialismo era optativo en Rumania, sigue creyendo en Che Guevara y en la Revolución,

y Mircea Radu Iacoban no encuentra motivos de desasosiego ante la realidad cubana en 1973, mientras que en la misma época Platon Pardău observa, casi sin querer, las grietas del sistema castrista. Por su parte, Edgar Papu se abstiene de un comentario detallado de su viaje, destacando solo los logros culturales de la Casa de las Américas, en un gesto que tiene que ver más bien con la cortesía intelectual que con otras actitudes. Otros autores, como Nicolae Prelipeanu o Aurel Covaci, renuncian simplemente a publicar textos que evoquen su experiencia personal en Cuba, probablemente para no deber mentir o acudir a estrategias de escritura alusiva demasiado complicados. La tendencia a la introspección y la exploración del espacio interior da un mejor resultado en el caso de Ovidiu Genaru, que se ubica desde el principio en la posición del *naïf* que solo sabe que no sabe nada. Por menor que sea la anécdota histórica relacionada con los viajes de los escritores rumanos a Cuba y por insignificante que sea el impacto de estos sobre sus biografías y sus obras, la lección sobre las limitaciones de vista, sobre su capacidad o incapacidad de entender la realidad, es siempre instructiva.

ILIAN, I. The socialist Cuba viewed by the romanian writers. **Revista de Letras**, São Paulo, v.57, n.2, p.73-92, jul./dez. 2017.

- **ABSTRACT:** *The Cuban Revolution was enthusiastically received in The Romanian People's Republic and the two nations' similar policies contributed to several bilateral agreements, one of which focused on cultural exchanges. As a result of these agreements, Romanian writers started travelling to Cuba and their Cuban counterparts travelled to Romania, allowing several Romanian writers to visit and write about the Caribbean country. This article presents the Romanian writers' travels to Cuba and analyses the texts they wrote about their Cuban experience, concluding that these texts compose a very heterogeneous corpus, both from a generic and from an ideologic point of view, in what regards their degree of support of the socialist leaders' ideology. Another outstanding feature of these texts is that the writers' travel diaries about Cuba do not always show the changes in the official ideological discourse, or the changes in cultural policy that affected socialist Romania. Without exhausting all the questions raised by the theme, this insight into the relations between the Romanian and Cuban cultural institutions highlights the similarities between cultural policies in the old Socialist Block and in 1960-1980's Cuba.*
- **KEYWORDS :** *Socialist Cuba. Travel memories. Cultural politics of the Socialist Romania. Literature and ideology.*

Referencias

ARCHIVOS NACIONALES RUMANOS. Documentos de los archivos del Estado Rumano. **Comité Central del Partido Comunista Rumano**, n.85, 1960.

ARENAS, R. **Antes que anochezca**. Barcelona: Anagrama, 2005.

- BACONSKY, A. E. O carte din Cuba. **Contemporanul**, București, n.36, p.2, 1963.
- CASTAÑEDA, J. G. **La utopía desarmada**. Barcelona: Ariel, 1995.
- CROITOR, M. Planul Valev și impactul acestuia asupra relațiilor româno-sovietice. In: BUDEANĂ, C.; OLTEANU, F. **Stalinizare și destalinizare: evoluții instituționale și impact social**. Iași: Polirom, 2014. p.140-156.
- DOBRESCU, C. **Barocul fascist-comunist ca fenomen global**. Roania: Centrul de Cercetare a Imaginarului, 2007. Disponibil en: <http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/?p=1436>. Acceso en: 10 agosto 2018. Sin paginación.
- DRACE-FRANCIS, A. **The tradition of invention: Romanian ethnic and social stereotypes in cultural context**: Leiden-Boston: Brill, 2013.
- ECO, U. Ur-Fascism. **New York Review of Books**, New York, 22 June 1995. Disponibil en: <https://www.nybooks.com/articles/1995/06/22/ur-fascism/>. Acceso en: 10 agosto 2018.
- EDWARDS, J. **Persona non grata**. Barcelona: Barral Ed., 1973.
- _____. **La casa de Dostoievsky**. Barcelona: Planeta, 2008.
- FORNET, A. **Las mascararas del tiempo**. La Habana: Letras Cubanas, 1995.
- GALLARDO SABORIDO, E. **El martillo y el espejo: directrices de la política cultural cubana: 1959-1976**. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.
- GENARU, O. Apropiind depărtarea Cubei. **România Literară**, Bucarest, n.1, p.23, 1981.
- GHEORGHE, I. **Avatara**. Cluj-Napoca: Minerva, 1972.
- HOURMANT, F. **Au pays de l'avenir radieux, voyages des intellectuels français en URSS, à Cuba et en Chine populaire**. Paris: Aubier, 2000.
- IACOBAN, M. R. **Din Azore în Antile**. Iași: Junimea, 1973.
- IONESCU, A. Premiile Casa de las Américas. **România Literară**, Bucarest, n.1, p.31, 1973.
- IORGULESCU, M. Foste calatorii extraordinare. **Vatra**, Cluj-Napoca, n.10, p.40-42. 2006.
- IOVĂNEL, M. Fictiuni cubaneze. **Vatra**, Cluj-Napoca, n.10, p.49-50, 2006.
- NEMOIANU, V. **The theory of secondary: literature, progress and reaction**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1989.
- NERUDA, P. **Confieso que he vivido**. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- NOVĂCEANU, D. Scrisori din Cuba. **Gazeta Literară**, Bucarest, n.10-24, p.8, 1968.

- PAPU, E. Casa de las Américas. **România Literară**, Bucurest, n.22, p.17, 1972.
- PARDĂU, P. **Decembrie în Cuba**. București: Pentru Turism, 1972.
- PIÑERA, V. et al. Debate: No hay problema. **La Gaceta de Cuba**, La Habana, n.4, p.5-6, 1962.
- POPESCU, D. **Impresii de călător**: Egipt, Cuba, Irak. București: Tineretului, 1962.
- POPOVICI, T. **Cuba**: teritoriu liber al Americii Latine. București: Tineretului, 1962.
- POSTELNICU, G. **Ultimul poet dac**: Ion Gheorghe. București: Europress Group, 2013.
- PRELIPCEANU, N. O vizită în Cuba Libre, acum 37 de ani. **Acolada**, Satu Mare, n.5, p.23-24, 2014.
- ȘTEFĂNESCU, A. La o nouă lectură: Ion Gheorghe. **România Literară**, Bucurest, n.27, p.18, 2002.
- TISMĂNEANU, V. **Spectrele Europei Centrale**. Iași: Polirom, 2001.
- _____. Cine a fost Dumitru Popescu-Dumnezeu. **Contributors.ro**, 3 diciembre 2011. Disponible en: <http://www.contributors.ro/cultura/cine-a-fost-popescu-dumnezeu-marele-pontif-al-religiei-politice-ceausiste/>. Acceso en: 23 abr. 2017. Sin paginación.

EL YO CUBANO Y EL BLOQUE DEL ESTE: PERCEPCIONES DE LOS PAÍSES SOCIALISTAS EUROPEOS EN LOS RELATOS AUTOBIOGRÁFICOS CUBANOS

Jesús GÓMEZ-DE-TEJADA*

- **RESUMEN:** La escritura autobiográfica cubana posterior a 1959 ha dejado testimonios personales de los principales hitos de la política cultural revolucionaria. Fueron numerosos los intelectuales que se adhirieron al proceso iniciado en la Isla tras el triunfo de Fidel Castro. Los viajes culturales hacia los países de la Europa del Este y el desempeño de cargos diplomáticos, administrativos, periodísticos o culturales fueron una constante en la relación entre gobierno e intelectualidad en la década de los años sesenta, especialmente. El campo socialista político cultural del este europeo se ofreció como un espacio de indagación y conexión con la efervescente utopía cubana, que quiso conocer la realidad de estos países y darse a conocer en ellos. La experiencia ha sido narrada recurrentemente por autobiógrafos cubanos como Nicolás Guillén, Heberto Padilla, Lisandro Otero, Manuel Díaz Martínez y Graziella Pogolotti. Desde una perspectiva transnacional, este artículo pone en relación las diversas obras autobiográficas entre sí y focaliza la mirada memorística que desde ellas ofrece una perspectiva de estos países socialistas.
- **PALABRAS CLAVE:** Autobiografía. Cuba. Europa del Este. Intelectuales. Transnacionalismo. Literatura cubana. Realismo socialista.

La autobiografía transnacional cubana

El género autobiográfico en Cuba no es abundante durante los años sesenta y setenta. En la primera década posterior al comienzo de la Revolución, no parece haber una necesidad de mirar al pasado, sino que el foco de todo el país está puesto en el futuro iniciado con el derrocamiento del régimen batistiano a partir de la insurgencia popular que había protagonizado la guerrilla rural y la resistencia urbana. No obstante, aparecen algunas muestras que detallan aspectos de la realidad anterior a 1959. La década de los setenta, por otra parte, será un momento de auge del testimonio. Este género es

* IDESH – Universidad Autónoma de Chile. Chile - manuel.gomezdetejada@uautonoma.cl

US – Universidad de Sevilla. Sevilla – España - jgomezdetejada@us.es

Este artículo ha sido posible gracias al proyecto financiado por el Programa CONICYT, FONDECYT Postdoctorado 2015, n° 3150177, titulado “La isla y sus espejos: redes de la memoria cubana del siglo XXI”, del que he sido investigador responsable entre 2015 y 2017.

Artigo recebido em 25/10/2017 e aprovado em 15/04/2018.

promovido por la dinámica de los cambios políticos, sociales y culturales entre los que se cuentan el desarrollo del socialismo, del antiintelectualismo y la aparición de la sección del premio Casa de las Américas dedicada a esta modalidad a partir de 1970.

La década de los ochenta, sin embargo, ya se caracteriza por la aparición de los primeros textos autorreferenciales desde el exilio: Carlos Franqui (*Retrato de familia con Fidel*, 1981), Heberto Padilla (*La mala memoria*, 1989), y Reinaldo Arenas (*Antes que anochezca*, 1992). Especialmente, desde el comienzo de la década de los noventa y hasta nuestros días, se produce un aumento considerable de esta producción desde fuera de Cuba: Eliseo Alberto (*Informe contra mí mismo*, 1997), Josefina de Diego (*El reino del abuelo*, 1993), Nivaria Tejera (*Espero la noche para soñarte, Revolución*, 2002), Manuel Díaz Martínez (*Solo un rasguño en la solapa*, 2002), Lorenzo García Vega (*El oficio de perder*, 2004), entre otros autores, publican volúmenes memorísticos. También proveniente de más allá de los límites geográficos de la Isla, la producción autobiográfica cubanoamericana adquiere gran importancia tanto en la escritura efectiva de textos autorreferenciales como en la elaboración de ensayos teóricos sobre ellos.

Junto a este corpus de autobiografías publicadas en el exterior de la geografía insular, se desarrolla en paralelo toda una serie de textos memorísticos producidos por la intelectualidad del interior: Renée Méndez Capote (*Memorias de una cubanita que nació con el siglo*, 1963), Loló de la Torriente (*Mi casa en la tierra* [1956], llamada en una segunda edición ampliada y corregida *Testimonio desde dentro*, 1985) y Marcelo Pogolotti (*Del barro y las voces*, 1968). Más tarde, a los diarios de Lezama Lima (*Diarios [1939-49/1956-58]*, 1994), y a los fragmentos autobiográficos de Virgilio Piñera (“La vida tal cual”, 1990) se suman entre otras las autobiografías de Dora Alonso (*Agua pasada*, 1981), Nicolás Guillén (*Páginas vueltas*, 1982), Lisandro Otero (*Llover sobre mojado: una reflexión personal de la historia*, 1997)¹, Raúl Martínez (*Yo, Publio, confesiones de Raúl Martínez*, 2007), Graziella Pogolotti (*Dinosauria soy*, 2011) o Pablo Armando Fernández (*La mano del tiempo*, 2012).

Esta procedencia múltiple de los textos da la posibilidad de adoptar una perspectiva globalizadora desde el marco teórico del transnacionalismo. Desde este concepto, se han explicado los lazos entre las comunidades de dentro y fuera de la Isla. De manera que es posible considerar estas autobiografías como un conjunto que favorece lecturas enriquecedoras, que se enmarcan en la configuración del imaginario colectivo de Cuba desde 1959 hasta la actualidad. Por ello, las autobiografías seleccionadas como parte de un tejido cultural y del pensamiento que orbita en torno a un espacio identitario no limitado por barreras geográficas.

¹ Las memorias de Lisandro Otero han sido objeto de polémica. La primera edición de *Llover sobre mojado* aparece la editorial habanera Letras Cubanas en 1997 con el subtítulo *Una reflexión sobre la historia*. Una nueva edición revisada es publicada en Planeta Mexicana de México en 1999 subtitulada de modo distinto: *Memorias de un intelectual cubano (1957-1997)*. Sin embargo, en este mismo año también se publica en España en Ediciones Libertarias manteniendo el subtítulo original. Una lectura crítica y de denuncia de estas dos versiones puede leerse en “Contra la doble memoria” de Enrico Mario Santí (2002), donde se reprocha al autor el escamoteo en el volumen publicado en Cuba de pasajes que sí aparecen en la edición mexicana. Reinier Pérez-Hernández (2016) por su parte también ha descrito estos aspectos en su importante panorama de la autobiografía cubana.

La imagen de esta transnacionalidad cubana es expuesta explícitamente –bajo el término de *mancomunidad*– por Lisandro Otero en la autobiografía *Llover sobre mojado* en el contraste del caso de Cuba con el de Alemania Occidental y Oriental:

La reunificación de la familia alemana me daba materia de reflexión sobre las analogías y diferencias con el caso cubano. Algún día el pueblo cubano también alcanzaría su unidad y desaparecerían los aborrecimientos del pasado. No éramos la primera nación que experimentaba una diáspora [...]. Era innegable que subsistía una comunidad a pesar del estrecho marítimo que nos separa. Aun cuando no se compartiese un territorio, la lengua, la cultura, la historia, el ascendiente étnico, eran suficientes para mantener una nación a pesar de las divergencias políticas. La nación cubana estaba, sin dudas, firmemente arraigada en su Isla, pero le faltaban estas extremidades dispersas para articularse mejor con el mundo exterior. Los cubanos del exilio y los que residían en la Isla estaban vinculados por una unidad espiritual y una identidad cultural que perspectivamente debía llevarnos a construir una mancomunidad coherente. (OTERO, 1999, p.282-283).

Entre los lineamientos narrativos principales –la familia, la enfermedad, la amistad, el amor, etc.– de estos escritos autorreferenciales adquieren importancia fundamental, hasta el punto de convertirse en motor de esa escritura y alcanzar una función específica, aquellos que narran la relación del autobiógrafo con la política, la sociedad, la cultura y la economía revolucionaria. En este sentido, la escritura autobiográfica cubana posterior a 1959 ha dejado testimonios personales de los principales hitos de la política cultural sostenida por el Gobierno. Fueron numerosos los intelectuales que se adhirieron al proceso iniciado en la Isla tras el triunfo de Fidel Castro, aunque esta afinidad dio lugar a procesos divergentes de persistencia en la defensa de la Revolución y de impugnación o alejamiento de las posiciones que esta fue adoptando. En este espacio de lucha simbólica, la autobiografía como acto intelectual supone el uso del campo literario (autobiográfico) por parte del escritor para influir en el campo político.

El espejo del Este y el destino cubano

Los viajes culturales hacia los países de la Europa del Este y el desempeño de cargos diplomáticos fue una constante en la relación entre gobierno e intelectualidad en la década de los años sesenta. Para estos gobernantes e intelectuales, el campo socialista político cultural del este europeo se ofreció como un espacio de indagación y conexión con la efervescente utopía cubana, que quiso conocer la realidad de estos países y darse a conocer en ellos. La experiencia ha sido narrada recurrentemente por autobiógrafos cubanos como Nicolás Guillén, Heberto Padilla, Lisandro Otero, Manuel Díaz Martínez y Graziella Pogolotti. De esta manera, se configura una visión conjunta de la narración autorreferencial sobre el ámbito de la Europa del Este de dichos autores. Todos ellos desempeñaron papeles de relevancia en el campo cultural cubano. La selección de los mismos, además de permitir conocer las experiencias vividas por ellos durante los viajes realizados por el territorio focalizado, posibilita obtener una percepción transatlántica de

los mismos que no se reduzca a la transmitida desde el exilio o desde la Isla. Si Guillén y Pogolotti escriben desde el interior y el apego a la Revolución, Padilla y Díaz Martínez lo hacen desde el desarraigo del exilio. En cuanto a Otero, como se anotó, las memorias que escribió añaden la complejidad de conocer dos versiones diferentes: la publicada en Cuba en 1997 y las aparecidas en México y España en 1999.

En el enfrentamiento polarizado entre dos grandes bloques que supuso la Guerra Fría durante la segunda mitad del siglo XX, América Latina fue un agente y un objetivo importante de la disputa ideológica y cultural. Como parte del esfuerzo por establecer relaciones con el ámbito americano, desde los países socialistas –como lo hará también el bloque capitalista– se impulsa “[...] la creación de organizaciones internacionales de artistas, se financian las visitas de los escritores” y se promueven “las publicaciones de [sus] obras” (ZOUREK, 2017, p.331-332). Germán Albuquerque (2011, p.80), en su estudio *La trinchera letrada. Intelectuales latinoamericanos y Guerra Fría* afirma que “[...] el intelectual latinoamericano de viaje por el mundo es una figura que patentiza bien el proceso de globalización no tanto ya de la política y de las relaciones internacionales como de la cultura, del arte y del pensamiento de América Latina al circuito mundial”. Por otra parte, Michal Zourek subraya la importancia de la Revolución cubana en la intensificación de los circuitos de relación transatlánticos entre los dos ámbitos. Según sus palabras, “[...] el éxito de los barbudos de la Sierra Maestra despertó en Europa del Este un creciente interés por América Latina acompañado por las reflexiones sobre los contactos más fuertes con la región” (ZOUREK, 2014, p.23).

Las autobiografías consideradas en este estudio, al tratar de los contactos con los países de la Europa del Este, ponen de manifiesto el motivo o la institución que dan lugar al viaje y la visita; trazan el recorrido por los diferentes países, de los que comentan sintéticamente el ambiente cívico y cultural; describen los encuentros con representantes políticos y culturales (a veces, representados por personalidades con nombre y apellidos prominentes, otras veces, como conjunto innominado), o reflexionan sobre el estado económico vislumbrado en las calles, automóviles, fachadas de las casas, tiendas y ropas de los ciudadanos. Junto a ello, destaca el tema del contraste entre el realismo socialista propio de las artes promovidas por los organismos de la política cultural del bloque socialista europeo y el gusto por un arte innovador y plenamente contemporáneo vindicado por buena parte de los autobiógrafos aquí analizados, con la excepción de Guillén. En las descripciones y observaciones centradas en los aspectos enumerados, con mayor o menor explicitud, puede reconocerse una voluntad de establecer contrastes o paralelismos positivos o negativos con la situación o el destino cubanos. Para la memoria de estos autobiógrafos, la Europa del Este se presenta como un espejo de luces o sombras donde reconocer o intuir el perfil de Cuba.

La memoria de Europa del Este en las autobiografías cubanas

Nicolás Guillén (1902-1989), considerado durante mucho tiempo el poeta nacional cubano, mantuvo una relación estrecha con la Revolución desde el comienzo y

ocupó diferentes cargos culturales en su seno, entre ellos el de presidente de la Unión de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC, fundada en 1961). Ya en 1937 había sido parte de la delegación del país que acudió al II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas celebrado en España durante la guerra civil. Como afirma Zourek (2017, p.335), en su estudio sobre “Los viajes de los intelectuales latinoamericanos a Europa Oriental [entre] 1947-1956”, el poeta “fue uno de los defensores más leales de la Unión Soviética” y, desde su exilio en París desde 1949, además de Rusia, visitó Checoslovaquia, Rumanía, Hungría y Bulgaria repetidamente. En sus memorias, publicadas en 1982 y tituladas *Páginas vueltas*, Guillén rememora su paso por Praga (Checoslovaquia) y Sofía (Bulgaria) como invitado oficial. Como autobiógrafo, da cuenta de los actos oficiales a los que acude: en Praga a la recién fundada Escuela Diplomática Obrera y a la Universidad; en Sofía, a una entrevista privada con el primer ministro Tódor Zhívkov, más tarde gobernante máximo del país. El discurso de Guillén está marcado por una mirada idealizadora que subraya “[...] la justicia social, la libertad, la función protectora del estado [...], la posición excepcional de la juventud, el fuerte desarrollo de la cultura”, etc. (ZOUREK, 2017, p.340). En lo cultural, pone énfasis en escenificar la tensión entre el esteticismo creador y el realismo socialista a través de un acto universitario donde las palabras del poeta vanguardista checo Vítězslav Nezval enfrentan la crítica de los jóvenes poetas socialistas del país. El poeta describe el encuentro así:

La juventud checa sabe de memoria sus versos anteriores [los de Nezval], pero le reclama ahora que cante los días recién llegados con más sostenido acento. El autor de los *Poemas nocturnos* no se niega, pero sostiene que la poesía concebida dentro del realismo socialista no puede significar propaganda escueta o cartel... como la de los jóvenes que censuran la suya. (GUILLÉN, 1988, p.223).

Guillén no entra a valorar explícitamente una y otra postura, de manera que su mirada está lejos de la que sostendrán en sus textos autobiográficos Manuel Díaz Martínez y Graziella Pogolotti, tal y como se verá más adelante.

Heberto Padilla (1932-2000) fue un poeta y diplomático, exiliado de Cuba a partir de un notorio proceso –que comenzó con la defensa de *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante en las páginas de *El Caimán Barbudo*, y que concluyó en 1971 con su encarcelación por varios meses y una posterior autocrítica– extensamente comentado por la crítica literaria e histórica². Padilla dedica una gran parte de la narración retrospectiva a reconstruir los viajes que lo llevaron desde Londres, Nueva York o Argel a Moscú donde se desempeñó en distintas funciones periodísticas. Son la capital de Rusia y, por ende, la situación del país a principios y mediados de los años sesenta los asuntos que más demoran en sus páginas de memorias. El desencanto y el horror que le despiertan las revelaciones realizadas por Jruschov sobre la etapa estalinista le llevan a expresarse sobre la verdad del temprano diagnóstico –tres décadas antes– de André Gide sobre la Unión Soviética en

² Puede encontrarse una descripción minuciosa de este proceso y sus consecuencias en Emilio J. Gallardo-Saborido (2009) en el subcapítulo titulado “Los años duros (1968-1976)” del libro *El martillo y el espejo: directrices de la política cultural cubana (1959-1976)*.

sus libros *Retour de l'URSS* y *Retouches a mon retour de l'URSS*, publicados en 1936 y 1937, respectivamente. La extensa visión sobre el ambiente ruso se extrapola con sintética rotundidad al Bloque del Este: “Mosú fue una experiencia decisiva. Mis otros viajes por los países socialistas sólo sirvieron para acentuar el aprendizaje de un mundo totalmente opuesto al mío, en donde las libertades aparentes eran más importantes que las reales” (PADILLA, 2008, p.167).

El nombramiento “como representante de Comercio Exterior” cubano le lleva a recorrer Checoslovaquia, Hungría, Yugoslavia, Bulgaria, Rumanía y Alemania, además de países escandinavos como Suecia, Noruega, Finlandia y Dinamarca. Su puesto con sede en Praga le permite detenerse en algunos aspectos de la capital checoslovaca. La visión, de modo similar a otras voces autobiográficas, está llena de sombras referidas a los ámbitos políticos, sociales, económicos y culturales: pobreza, burocratismo, represión, el peso de la violenta historia reciente. La sombría descripción culmina trazando un paralelo del país respecto de la Unión Soviética: si esta última es para Padilla el resultado “[...] de una de las tantas utopías delirantes del siglo XIX [...], Checoslovaquia era un [sic] espeluznante parodia” (PADILLA, 2008, p.177). Aunque no subraya la similitud, el juego de reflejos con una de las dificultades del futuro de la Revolución cubana puede resultar obvio al lector en la reflexión sobre los males causados por un doble sistema monetario:

[A]umentaba el trasiego del *tusex*, una moneda que circulaba únicamente entre dirigentes y extranjeros porque tenía asegurada la convertibilidad a cualquier moneda del mundo. Con *tusex* podía adquirirse cualquier producto, desde alimentos hasta equipos electrodomésticos y automóviles. Toda Praga giraba en torno al *tusex*. Había numerosos establecimientos especiales donde sólo era aceptado el pago en esa moneda. El *tusex* era el factor determinante en la prostitución juvenil checoslovaca. Para la juventud, era la llave que daba acceso a un mundo de opciones, competitivo y, para ellos, deslumbrante. (PADILLA, 2008, p.175).

El novelista, periodista y diplomático Lisandro Otero (1932-2008) estuvo fuertemente ligado a la Revolución desde los comienzos. Premio Nacional de Literatura en 2002, fue jefe de redacción del periódico habanero *Revolución* y vicepresidente de la UNEAC, entre otros cargos. Su figura ha despertado gran polémica tanto entre los cubanos de la Isla como entre los del exilio. Después de la publicación de dos artículos críticos sobre la situación cubana del momento publicados en *Le Monde Diplomatique* (París) en abril de 1992 y en *El Papel Literario*, suplemento de *El Nacional* de Caracas, y de sufrir como consecuencia, según él mismo cuenta, la represión de instituciones culturales y gubernamentales, se marcha del país para España en diciembre de 1992 como miembro correspondiente de la Real Academia de la Lengua Española y dos años después hacia México, país del que obtendría la ciudadanía y donde trabajaría como periodista en el diario *Excelsior* (OTERO, 1999; SANTÍ, 2002). Finalmente, volvió a Cuba brevemente en 1998 y después, de modo definitivo, en 2002.

En 1961, tal y como cuenta en su libro de memorias *Llover sobre mojado*, Otero (1999, p.166) recorre diversos países del Bloque del Este llevado por su interés en

reconocer “cómo habría de ser el futuro cubano” en la realidad de estas sociedades donde ya se habían aplicado las fórmulas socialistas. Invitado por la Organización Internacional de Periodistas (cuya sede estaba en Praga) visita Alemania Oriental, Checoslovaquia, Hungría y Polonia desde la que partirá hacia París en el Expreso de Oriente. En la evocación de la vuelta en el tren, expresa la frustración que le despertó la indagación sobre el horizonte que pudiera atisbarse para el propio país:

Mi viaje a los países socialistas había sido desalentador y me pareció que el sistema defraudaba a quienes pusieron su esperanza en él, salvo, quizás, a los rígidos militantes. El relieve de las contradicciones era demasiado voluminoso para poder salvarlo en corto plazo. El estilo de vida que había creado era notablemente inferior al de Occidente. (OTERO, 1999, p.173).

En el capítulo elocuentemente titulado “Regreso desde la quimera”, esta intuición de fracaso es ampliamente confirmada. El pasaje narra cómo Otero es invitado por la Deutsche Akademische Austauschdienst (D.A.A.D.) al Berlín Occidental y asiste a la caída del Muro. De allí, vuelve a Cuba envuelto en un estado de desánimo. Las reflexiones que en el presente de la escritura autobiográfica suscitan los recuerdos evocados y descritos contrastivamente entre la visita a ambos lados alemanes en 1961 y en 1990 se extienden a la concepción y aplicación del socialismo:

El concepto de una prosperidad colectiva ante la cual los hombres debían declinar sus aspiraciones personales, como predicó la ideología del socialismo convencional, no logró su objetivo. La fusión de los individuos, en una base desinteresada, constituyendo un haz dirigido por un estado benefactor, no fue una fórmula feliz, como demostraron los resultados. (OTERO, 1999, p.283).

La rememoración de Otero de la estancia de 1961 en diferentes países permite conocer el nombre de algunas de las instituciones que sirvieron de cauce a las relaciones entre los intelectuales cubanos y los de Europa Oriental. A la invitación de la Organización Internacional de Periodistas, se suma la mención de la Unión de Escritores en Budapest, y la del PEN Club y del Instituto de Relaciones Culturales en Varsovia. No obstante, el grado de conocimiento de estos países sobre la cultura cubana que se destila a partir de los recuerdos relatados oscila de manera extremada. Por un lado, en Berlín Oriental acude a la presentación de la traducción de su libro, de 1960, *Cuba: ZDA (Zona de Desarrollo Agrario)* por la editorial Verlag der Nation bajo la dirección del Partido Nacional Democrático; de manera que se puede ver una preocupación por una las propuestas fundamentales en materia de modelo económico de la Revolución. En el polo opuesto, en Varsovia, Otero consigna el “[...] el gran desconocimiento sobre Cuba: su exótica visión nos reducía a una isla de mulatos, frutas exuberantes y guerrilleros barbudos” (OTERO, 1999, p.173).

Perteneciente a la generación del 50, Manuel Díaz Martínez se exilió de Cuba en febrero de 1992. Aunque inicialmente afín a la insurgencia revolucionaria, se fue alejando del Gobierno de Castro. Como intelectual participó en algunas de las más

notorias polémicas de la política cultural cubana a lo largo de las últimas cuatro décadas del siglo XX. Por ejemplo, en el asunto Padilla, donde actuó como miembro del jurado que concedió el premio de la UNEAC al autor de *Fuera del juego* –publicado en 1971–y, como consecuencia de ello, como parte del acto de autocritica. También se vio envuelto en el proceso de la microfacción –por el cual, entre 1967 y 1968, se acusó a diversos políticos de diversionismo– y en la controversia de la Carta de los Diez en 1991 donde intelectuales cubanos, entre ellos Raúl Rivero y María Elena Rodríguez Valera, solicitaban cambios en la actitud del Gobierno: apertura del diálogo político, modificación del proceso electoral, libertad para los presos políticos, eliminación de determinadas restricciones migratorias, reformas económicas (DÍAZ MARTÍNEZ, 2002)³.

En su autobiografía, aparecida en 2002, *Solo un rasguño en la solapa (Recuerdos)*, focaliza por dos veces sus vivencias en la Europa del Este. En una primera ocasión, con lírica capacidad de síntesis, se refiere a sus viajes a Hungría y Checoslovaquia desde París en 1960, a través de las treinta y tres horas que suponía el trayecto en el Expreso de Oriente. De las jornadas transcurridas en Hungría, apenas señala las dos semanas durante las que recorrió el país, para a continuación detenerse en la mención de la ciudad de Budapest, específicamente, en su experiencia revolucionaria; así, alude a “[...] las cicatrices de la revuelta del 56: balcones y ventanas convertidos en ojos ciegos por la metralla de los tanques rusos, fachadas consteladas de tiros” (DÍAZ MARTÍNEZ, 2002, p.65). Inmediatamente, concreta la historia en el recuerdo de la acción del primer ministro Imre Nagy y sus partidarios frente al dominio ruso al aludir a una voz anónima que en una plaza le indica el lugar donde “fusilaron a diez partidarios” del líder húngaro, que fue juzgado y ejecutado secretamente en 1958. El caminar vibrante del poeta por la que llama “hermosa y melancólica urbe” se abre al ámbito literario a través de la admirada evocación de dos importantes poetas nacionales: el simbolista Endre Ady (1877-1919) y Attila József (1905-1937), militante comunista y uno de los máximos representantes de la poesía social.

La rememoración de la estadía en Checoslovaquia, apenas unos días en la ciudad de Praga, se asocia a la figura femenina de Josefina Ruiz Yarini, hija del embajador de Cuba en aquel lugar, y al poemario de 1961 titulado *El amor como ella*, que Díaz Martínez dedicara al encuentro. Además, menciona el objetivo inicial de crear en Praga una agencia de Prensa Latina, inmediatamente frustrado por su designación como director del semanario cultural del periódico cubano *Hoy*.

En un segundo momento, Díaz Martínez (2002) rememora su viaje en 1962 a Sofía como diplomático en la embajada cubana, concretamente como primer secretario y consejero cultural. En las breves páginas que le dedica a su estancia de un año y medio en Bulgaria, Díaz Martínez focaliza histórica y personalmente la figura de Tódor Zhívkov, secretario general del Comité Central del Partido Comunista y presidente entre 1962 y 1989. Sin dejar de indicar la impronta estalinista de su mandato, obviada por el discurso de Guillén, focaliza el “talante campechano” del mandatario a través del relato de dos actos

³ En la p. 103 menciona las noticias en Cuba de cierta disidencia intelectual contra la política socialista que impulsó, según sus palabras, la acción del Gobierno cubano contra Padilla y *Fuera del juego*. en la p. cita la noche de Walpurgis (noche de caza de brujas en Europa Central y del Norte).

oficiales en los que interactuó con él. El primero consiste en una recepción celebrada en un hotel y organizada por el Gobierno y el Partido Comunista para el cuerpo diplomático con motivo de una efeméride nacional. Durante esta, Zhívkov rompe el protocolo para invitar a bailar a Díaz Martínez la danza popular denominada *joró*. En el segundo, en una ciudad del norte de Bulgaria en conmemoración de otra festividad patria, Díaz Martínez es sentado a la mesa presidencial para compartir un plato típico de su gusto –la pasterba frita– por expreso deseo del mandatario. El recuerdo amable de estas anécdotas, junto a la admiración declarada de la belleza romántica de numerosos rincones y jardines de Sofía, y el disfrute de “la cordialidad de sus habitantes” (DÍAZ MARTÍNEZ, 2002, p.77), no esconde una mirada crítica sobre la realidad del país que conoció:

Con poquísimos automóviles (rusos todos: limusinas Chaikas para los dirigentes y toscos Volgas para los dirigidos que disfrutaran de privilegios), lerdos trolebuses y soñolientos tranvías, tiendas desangeladas y mal surtidas y transeúntes generalmente ataviados como extras de un filme de Einsenstein, Sofía era la aldea mayor –con una catedral hermosa: la de Alexander Nevski – de un país donde el jazz y el chachachá estaban prohibidos por “capitalistas”. De los países del Este, Bulgaria era el más parecido a una provincia soviética periférica. A los pocos días de estar allí, como consejero cultural tropecé con dos realidades típicas del “socialismo real”: no había libertad de imprenta y las Uniones de escritores y artistas plásticos eran cuarteles generales del realismo socialista, con el consiguiente disgusto de una parte considerable de la intelectualidad, especialmente de la más joven. (DÍAZ MARTÍNEZ, 2002, p.77, énfasis original).

En la última parte de la cita, toma relieve el conflicto entre libertad creadora y realismo socialista que se está focalizando. Según Claudia Gilman (2003, p.66),

Los artistas cubanos, situados en una revolución que se pretendió totalmente original e inaugural, fueron especialmente sensibles al trauma stalinista y fueron quienes más insistentemente repudiaron el arte oficial soviético. Proclamaron [...] la necesidad de revisar la teoría estética marxista y acusaron de antidialéctica a la estética marxista oficial, tal como venía especificada desde el *zhdanovismo*.

En el mismo sentido se expresa Roberto Méndez Martínez (2000, p.173-174, énfasis original) en el artículo “La política cultural en Cuba”, donde asevera que

[el] establecimiento de relaciones diplomáticas, comerciales y políticas con el bloque socialista de Europa del Este, [influye] en los cambios de la política cultural durante casi dos décadas. Separada de los grandes circuitos de promoción cultural capitalistas –salvo excepciones– el intercambio de artistas y pensadores se produce con la Unión Soviética, Alemania, Bulgaria y otras naciones del CAME. Sin embargo la cultura cubana no queda sujeta a las teorías relativas al “realismo socialista”, lo que sorprende a los propios teóricos europeos. Como consecuencia lógica de su historia, los creadores de vanguardia colaboran con la Revolución desde sus propias poéticas.

Tal consideración se pone de manifiesto con claridad en la autobiografía de Graziella Pogolotti, *Dinosauria soy (Memorias)*. La autora, nacida en París en 1931, ha recibido el Premio Nacional de Literatura (2005), junto al Premio Nacional de Enseñanza Artística. Vinculada desde el comienzo a la Revolución cubana, ha desarrollado su carrera profesional como intelectual en múltiples instituciones culturales, periodísticas y académicas de Cuba. Entre otros desempeños ha sido miembro del Consejo Editorial de la revista Casa de las Américas y vicepresidenta de la UNEAC. En el capítulo quince de *Dinosauria soy*, titulado “Una excursión a la Europa del Este”, recrea la experiencia de un periplo de ocho meses por los países del Bloque del Este. El pasaje memorístico en torno al viaje europeo se ofrece explícitamente como una reflexión retrospectiva sobre un “intenso aprendizaje [...] por la Europa socialista”, que la autobiógrafa vive como una oportunidad para evaluar “el resultado de la experiencia socialista” (POGOLOTTI, 2011, p.131). En 1962 una delegación cultural formada por Pogolotti, el pintor Servando Cabrera Moreno y el arquitecto, director de arte y diseñador Raúl Oliva acompaña la primera exposición de arte cubano a los países socialistas: Checoslovaquia, Hungría, Bulgaria, Rumanía, Polonia, Alemania Oriental y Rusia.⁴ Las obras curadas se caracterizaban por la afinidad con el arte vanguardista (la autora afirma que los lienzos abarcaban y fusionaban el abstraccionismo, el expresionismo y cierto surrealismo) y contaban entre los autores expuestos con Raúl Martínez, Acosta León, Tapia Ruano, Amelia, Portocarrero y Mariano. Pogolotti rememora la reacción de las autoridades, de los artistas y del público en cada uno de los países; y comenta cómo estas oscilaron entre el rechazo a admitirlos por parte del Gobierno de Alemania Oriental, la buena aceptación por los autores rumanos y el desdén de los polacos. Contrastivamente, anota la abundancia de público en general⁵.

Pogolotti (2011, p.131) entiende la pintura exhibida como evidencia de “[...] una política cultural [cubana] independiente, ajena a las normativas del realismo socialista” que dominaba el ámbito de la Europa del Este. La exposición, en sus propias palabras, tuvo un efecto “involuntariamente [...] corrosivo”. Frente a esta tensión, el posicionamiento de la autora es diáfano: “El arte, como todo en el socialismo, tenía que colocarse a la vanguardia” (POGOLOTTI, 2011, p.137). En este sentido, para Pogolotti (2011, p.139) las *Palabras a los intelectuales* de Fidel Castro, pronunciadas en junio de 1961, establecen “[...] los fundamentos de una política cultural en franca oposición a la dominante en los países socialistas europeos [y subrayan] la coherencia de

⁴ En *Las relaciones del pueblo checo y eslovaco con el pueblo cubano entre 1898-2009*, Dadová (2009, p.90) alude a esta “exposición de arte representativo cubano” como una de las primeras manifestaciones del “Convenio Cultural [firmado] en diciembre de 1960” entre Checoslovaquia y Cuba. Este convenio “fue después cada dos años renovado por el Plan de Colaboración en la Cultura, Educación, Ciencia y Arte”. Añade que en 1963 empezó a funcionar en Praga la Casa de Cultura Cubana.

⁵ En este espacio tiene interés aludir a la narración de Padilla sobre la actuación del líder ruso Jruschov que en 1963 arrancó de la pared los cuadros de una exposición de artistas rusos experimentales que se había pretendido signo de libertad y que fueron rechazados bajo la descalificación, tal y como cita el autobiógrafo, de “exponentes oscenos del ‘arte decadente occidental’” (PADILLA, 2008, p.123).

un proyecto social destinado a reafirmar el perfil original de una nación siempre abierta a las corrientes renovadoras”⁶.

Conclusiones

Como se ha visto, la autobiografía cubana tiene un marcado carácter transnacional determinado por la diversidad del ámbito de la escritura, dentro y fuera de la Isla. La relación de estos autobiógrafos con la Revolución es un tema fundamental en los relatos del yo que se configuran a partir de 1959 y da un carácter de acción intelectual —empleo de la voz autobiográfica como vía de posicionamiento ante la circunstancia política cubana— a los textos focalizados. Entre sus diferentes lineamientos narrativos —intimidad, creación, relaciones intelectuales, etc.— el relato de la experiencia viajera como diplomáticos, asesores culturales o periodistas destinados a los países del Bloque del Este se ha demostrado como una de las líneas recurrentes y ha sido analizada por la crítica en el marco de la Guerra Fría. Las autobiografías cubanas estudiadas configuran un panorama en el que el discurso idealizado desemboca con el paso del tiempo en uno más realista y crítico, donde la visión sobre estos países se desliza entre la preocupación y la frustración. Además, también surge como núcleo fundamental la discusión entre la libertad creadora del artista y las pautas delimitadoras del realismo socialista. En torno a este aspecto, en la mayoría de los testimonios analizados, se establece una confrontación entre la práctica de este último en los países visitados y el sentimiento hacia la necesidad de una vanguardia artística cubana, que estuviera al nivel de la vanguardia revolucionaria en sus diversos ámbitos.

GÓMEZ-DE-TEJADA, J. The Cuban self and the Eastern Bloc: insights to the socialist countries in the Cuban autobiographical narratives. *Revista de Letras*, São Paulo, v.57, n.2, p.93-105, jul./dez. 2017.

- **ABSTRACT:** *Cuban autobiographical literature after 1959 has left personal testimonies of the major milestones in revolutionary cultural politics. Numerous intellectuals joined the process that started in the Island right after Fidel Castro's victory. Cultural travels to the European Eastern countries, and the performing of diplomatic, administrative, journalistic, or cultural duties were a constant in the relationship between government and intelligentsia, particularly in the 1960's decade. The socialist political sphere of Eastern Europe opened a horizon of connection and exploration with a stimulating Cuban utopia that wanted to taste these countries' reality and be made known in them. These experiences have been widely narrated by Cuban autobiographers such as Nicolás Guillén, Heberto*

⁶ Pese a todo, tal como afirma Rafael Pedemonte (2018, p.98, énfasis original) al profundizar en las relaciones entre Cuba y la URSS, esta postura de libertad artística encuentra grandes dificultades en los últimos años de los sesenta en la Isla: “a fines de 1968, las autoridades castristas estimularon un proceso de ‘normalización’ de los lazos con el mundo socialista, poniendo fin a la abierta exteriorización de las reticencias hacia la ‘referencia soviética’”.

Padilla, Lisandro Otero, Manuel Díaz Martínez, and Graziella Pogolotti. From a transnational perspective, this article highlights the similarities between these biographical works and focuses on the memoir approach that offers a portrait of these socialist countries.

- **KEYWORDS:** *Autobiography. Cuba. Eastern Europe. Intellectuals. Transnacionalism. Cuban literature. Socialist realism.*

Referencias

ALBURQUERQUE F., G. **La Trinchera letrada:** intelectuales latinoamericanos y Guerra Fría. Santiago: Ariadna, 2011.

DADOVÁ, I. **Las relaciones del pueblo checo y eslovaco con el pueblo cubano entre 1898-2009.** Praga: Universidad Carolina de Praga, 2009.

DÍAZ MARTÍNEZ, M. Sólo un leve rasguño en la solapa: recuerdos. Logroño: AMG, 2002.

GALLARDO-SABORIDO, E. J. **El martillo y el espejo:** directrices de la política cultural cubana: 1959-1976. Madrid: CSIC, 2009.

GILMAN, C. **Entre la pluma y el fusil:** debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina. Buenos Aires: Siglo XXI Ed., 2003.

GUILLÉN, N. **Páginas vueltas.** Madrid: Mondadori, 1988.

MÉNDEZ MARTÍNEZ, R. La política cultural en Cuba. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, n.11, p.161-180, 2000.

OTERO, L. **Llover sobre mojado:** una reflexión personal de la historia. Madrid: Ed. Libertarias, 1999.

PADILLA, H. **La mala memoria.** Madrid: Pliegos, 2008.

PEDEMONTE, R. De Cuba a Seván no existe distancia: ha sido abolida por la poesía: el rol de los escritores y la consolidación de los lazos cubano-soviéticos: 1959-1971. In: GALLARDO-SABORIDO, E.; GÓMEZ-DE-TEJADA, J.; PUÑALES-ALPÍZAR, D. (Ed.). **Asedios al caimán letrado:** literatura y poder en la Revolución cubana. Praga: Universidad Carolina de Praga, 2018. p.97-111.

PÉREZ-HERNÁNDEZ, R. De la actualización del paradigma autobiográfico en la literatura cubana. **Romanische Studien**, Berlín, n.3, p.37-59, 2016.

POGOLOTTI, G. **Dinosauria soy:** memorias. La Habana: Ed. Unión, 2011.

SANTÍ, E. M. Contra la doble memoria. In: FLORESCANO, E; SANTÍ, E. M. **Bienes del siglo:** sobre cultura cubana. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. p.363-384.

ZOUREK, M. **Checoslovaquia y el Cono Sur 1945–1989**: relaciones políticas, económicas y culturales durante la Guerra Fría. Praga: Universidad Carolina de Praga, Karolinum, 2014.

_____. Los viajes de los intelectuales latinoamericanos a Europa Oriental 1947–1956: organización, circuitos de contacto y reflexiones. **Ars & Humanitas**, Ljubljana, v.11, n.2, p.331-347, 2017.

LITERATURA POLICIAL CUBANA: DEL CORSE POLÍTICO A LA APERTURA CRÍTICA

Paula GARCÍA TALAVÁN*

- **RESUMEN:** Desde mediados de la década de los setenta, la literatura policial experimenta una evolución similar en el conjunto de los países iberoamericanos. Sin embargo, en Cuba, precisamente en esos años y hasta mediados de la década de los ochenta, el género toma un rumbo muy particular, que lo aleja notablemente de lo que empezaba a cultivarse en el resto de territorios. Este distanciamiento se produce como consecuencia de la intervención del gobierno revolucionario en la actividad editorial, al considerar que el género podía servir como un instrumento útil y eficaz en la educación de las masas. Como intento mostrar en el artículo, la concepción del género desde un punto de vista exclusivamente utilitario y el estrechamiento de relaciones con los países del Bloque del Este hacen que la primera teorización de la novela policial cubana se apoye en textos de escritores soviéticos y que se olvide completamente del aspecto literario. No obstante, la reunión de escritores policiales organizada en La Habana en 1986, en la que participan autores del Bloque del Este y de otros países iberoamericanos, sumará nuevas perspectivas a la discusión crítica y favorecerá el cambio de orientación de este tipo de textos.
- **PALABRAS CLAVE:** Novela policial revolucionaria. Crítica literaria. Neopolicial.

La actualmente conocida como novela neopolicial iberoamericana empieza a ser cultivada en los países de América Latina y en los de la península ibérica a mediados de la década de los setenta del pasado siglo. Desde las primeras aportaciones de Manuel Vázquez Montalbán en España, de Rubem Fonseca en Brasil, de Paco Ignacio Taibo II y Rafael Ramírez Heredia en México y de Osvaldo Soriano en Argentina hasta hoy, son muchos los escritores que han seguido sus pasos con reconocido éxito. Para elaborar sus textos, estos autores toman como punto de partida la novela policial negra norteamericana, pero realizan una profunda renovación del género para adaptarlo a la realidad histórica y cultural de sus respectivos países. Desde un primer momento, adoptan como objetivo fundamental de su producción literaria hacer visible la marginalidad generada en las grandes urbes, dar a conocer las partes más oscuras de las historias oficiales de estos territorios, y denunciar las conexiones del Estado con la corrupción y el crimen; pero

* UAX - Universidad Alfonso X el Sabio. Comunicación y Lengua Española. Villanueva de la Cañada - Madrid - España. 28691 – talavanpaula@hotmail.com.

Artigo recebido em 25/10/2017 e aprovado em 15/04/2018.

también se ocupan de proporcionar una calidad estética a sus obras y de poner de relieve su carácter ficticio.

En Cuba, la novela neopolicial cuenta hoy con las conocidas obras de Leonardo Padura –referente internacional del género–, de Lorenzo Lunar y de Amir Valle. Sin embargo, hasta la aparición de las primeras novelas de Padura en la década de los noventa, el género siguió en este país un rumbo diferente al que había tomado en otras latitudes iberoamericanas, llegando incluso a ser reconocido por la crítica literaria cubana como un subgénero propio, con leyes definidas también propias. Me refiero a la novela policial revolucionaria, inaugurada en 1971 con la publicación de *Enigma para un domingo* de Ignacio Cárdenas Acuña. Esta novela, que ensalza las capacidades y el buen funcionamiento de la sociedad socialista revolucionaria y que incluye la colaboración popular como elemento fundamental para resolver el caso, demuestra “[...] la factibilidad de una literatura policial puesta al servicio del proceso revolucionario cubano” (FERNÁNDEZ PEQUEÑO, 2008, p.535).

No obstante, el género no prospera y, a mediados de los años ochenta, se muestra agotado sin haber producido obras importantes. Salvando alguna que otra narración –como *Y si muero mañana* de Luis Rogelio Nogueras y *Joy* de Daniel Chavarría, ambas publicadas en 1978–, de la inmensa mayoría de novelas que sigue este patrón puede afirmarse, como hace Padura (1981a, p.236) una década después del celebrado nacimiento del género, que “los personajes [...] [son] figuras de cartón-tabla, huecas, endeble y planas, elaboradas con infantil maniqueísmo; las situaciones simples, el idioma raquítico; las técnicas novelescas olvidadas; y el arte de narrar desconocido”.

Efectivamente, tanto en la novela policial cubana como en la del resto de países iberoamericanos, se observa una crítica al sistema capitalista, pero, mientras estas últimas critican un sistema que les es propio, en las cubanas se critica el sistema del otro, del enemigo imperialista, y no el propio, que, al contrario, resulta excesiva y artificialmente ensalzada. Como intento explicar en este artículo, esta especificidad de la versión cubana del género está directamente relacionada con la particular situación política, económica y social de Cuba en esos años, inmersa, desde el triunfo de la Revolución en 1959, en un proceso de transformación hacia una sociedad socialista; y, a mi juicio, está claramente determinada por la intervención del gobierno revolucionario en todos los campos del espacio social, incluido el de la literatura, con el pretexto de llevar a cabo este proyecto colectivo.

Campo crítico y mercado: los países amigos

En lo que concierne al mundo editorial, por una parte, hay que señalar que, en la década de los sesenta, se había creado la Imprenta Nacional de Cuba, el Instituto del Libro Cubano y algunas editoriales, como la de la Unión de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC) y la Editorial Arte y Literatura, todas dependientes del Estado; razón por la que el libro pasó a ser un producto subvencionado por este último. Lamentablemente, el gobierno revolucionario decidió adoptar una política cultural proteccionista y

anticomercial, suprimir los derechos de autor y las regalías y favorecer la publicación y reedición de las obras que mejor respondían a unos intereses puramente ideológicos. De esta forma, el libro cubano terminó saliendo del mercado internacional (PADURA, 2015). Por otra parte, en la década de los setenta, Cuba estrechó lazos con la Unión Soviética y con los países socialistas europeos, e integró el Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME) en 1972, con lo que su economía quedó estructuralmente vinculada a la del bloque socialista (FORNET, 2009). De este modo, el mercado del libro cubano, pudo, al menos, ampliarse al del conjunto de los países amigos.

Ahora bien, de estos circuitos comerciales solo pudieron beneficiarse, con grandes tiradas, los escritores que adaptaron sus obras a los intereses políticos del Estado, tal y como ocurrió con quienes se dedicaron a cultivar la novela policial revolucionaria, que encontró allí un campo fértil para las reediciones y las traducciones, muy a pesar de su escasa calidad literaria. Como cuenta Luis Rogelio Nogueras, *Enigma para un domingo* fue reeditada en 1975 por las editoriales Univers de Rumania, Kompas de la RDA y Craj de Ucrania, llegando a alcanzar tiradas de hasta 200.000 ejemplares; en 1977 *No es tiempo de ceremonias* (Arte y Literatura, 1974) de Rodolfo Pérez Valero fue publicada en ruso en *Iskatiel*, suplemento bimestral de la revista *Alrededor del Mundo* de la editorial Joven Guardia de la URSS, del que se tiraban 250.000 ejemplares; y en 1978 fueron publicadas, también en la URSS, *Los hombres color de silencio* (Arte y Literatura, 1975) de Alberto Molina y *El cuarto círculo* (Arte y Literatura, 1976) de Nogueras y Guillermo Rodríguez Rivera; esta última novela, apareció también por entregas en la versión en español de la revista soviética *Novedades de Moscú* (NOGUERAS, 1982).

Asimismo, en Cuba se produjo una operación similar de traducción y reedición de obras de los países soviéticos. En el ámbito de la teoría literaria, la Editorial Arte y Literatura, por ejemplo, se impuso como uno de sus objetivos prioritarios la difusión de la teoría y la crítica marxista, según explica Elisabeth Díaz (2008), que estuvo a la cabeza de la Redacción de Teoría y Crítica dentro de esta editorial de 1974 a 1982. De esta forma, en la década de los setenta, se publicaron, entre otras cosas, traducciones de Marx y Engels, de Lenin, de Máximo Gorki y de Georg Lukács; y, en los ochenta, de Anatoli Lunacharski y de Mijail Bajtin (DÍAZ, 2008). Pero también se editaron, en palabras de Rinaldo Acosta, que trabajó en la misma redacción de 1988 a 1991, “[...] una serie de libros soviéticos desfasados en sus concepciones teórico-metodológicas y vulnerables en sus bases científicas, [...] [que] se movían dentro de la órbita de la llamada ‘ciencia oficial’ y el dogmatismo, o simplemente eran intrascendentes” (ACOSTA, 2008, énfasis original). Acosta se refiere a textos como *En el laberinto del revisionismo* de Yuri Surovtsev, *Examen crítico de los estudios literarios burgueses* de G. M. Fridlender, *La personalidad del escritor* de Mijaíl Jrapchenko, *La educación estética en el socialismo desarrollado* de Oleg Larmin, *El contenido y la forma en el arte* de Elena Volkova, *Estética y técnica* de L. Nóvikova y a compendios de varios autores, como *La lucha de las ideas en la estética*, o *Problemas de la teoría del arte*, todos ellos editados por Arte y Literatura entre 1975 y 1986, tal y como indica el catálogo general de la casa editora (ACOSTA, 2008).

Respecto al género policial, en la misma Arte y Literatura aparecen traducciones de novelas de autores conocidos en los países soviéticos, como, por ejemplo, *Diecisiete*

instantes de una primavera del ruso Iulian Semiónov, que se publica en 1975 —de esta novela sale una serie de televisión de doce episodios, guionizada por el propio Semiónov, que también se emite en la televisión cubana—; además aparecen publicadas, en 1977, la traducción de *En agosto del 44* de Vladimir Bogomolov y, en 1978, la de *Tres encuentros con el inspector* del búlgaro Bogomil Rainov. De Rainov, se publica igualmente en 1978 una obra teórico-crítica: *La novela negra*¹.

En este último volumen, el autor trata de dar una definición del género y hace un repaso por las principales obras de la novela policial clásica, de la novela negra norteamericana y de la novela de espionaje, comentando sus características, y los que, a su juicio, son sus aciertos y sus deficiencias. Cabe destacar el enfoque teórico marxista del estudio. Así, en la primera parte del libro, Rainov se ocupa de desmentir las teorías fatalistas que relacionan el fenómeno del crimen con la depravación orgánica del ser humano y con su instinto de destrucción, y liga el origen del mismo a las contradicciones de la sociedad capitalista y a las presiones que esta ejerce sobre el individuo. Además, como reconoce en varias ocasiones, para él, este tipo de literatura, nacida en el seno de la sociedad capitalista para hablar del crimen —“una de las úlceras básicas de la vida burguesa” (RAINOV, 1978, p.15)—, desempeña un papel importante “[...] en la educación, la desorientación política, moral y estética del lector masivo” (RAINOV, 1978, p.254); por eso, anima a los escritores a utilizar el género con responsabilidad para hacer justo lo contrario.

Hay que decir que Rainov, que fue agregado cultural de la embajada de Bulgaria en París de 1953 a 1960, para hablar de la cuestión propiamente genérica se apoya fundamentalmente en teóricos franceses, como Régis Messac, Roger Caillois, Pierre Boileau y Thomas Narcejac, entre otros, quienes conciben la novela policial como un simple juego deductivo, sujeto a la repetición de ciertas fórmulas narrativas. Y así mismo es como Rainov entiende el funcionamiento de la novela policial clásica y de la novela de espionaje; esto es, como una suerte de puzle en el que deben encajar todas las piezas. Sin embargo, reconoce, como también hacen Boileau y Narcejac, la calidad literaria y el original enfoque de la sociedad que presentan las novelas de Dashiell Hammett y Raymond Chandler, y defiende que el género puede proporcionar las herramientas necesarias para analizar y desenmascarar las debilidades sociales (RAINOV, 1978).

Esta obra de Rainov es frecuentemente citada por los teóricos cubanos de novela policial; concretamente, Noguerras la comenta con detalle, el mismo año de su aparición en Cuba, en un artículo publicado en la revista *Revolución y Cultura*, posteriormente compendiado en el volumen *Por la novela policial* (NOGUERAS, 1982). En ella, Rainov critica vastamente el formulismo del modelo clásico y la falta de profundidad de sus personajes y, si bien defiende la utilidad del género para destapar los males de la sociedad y demostrar la efectividad del socialismo contra el crimen, también reclama una necesaria

¹ Las tres novelas se publicaron originalmente en ruso: *Diecisiete instantes de una primavera* salió a la luz en Rusia, en 1969; *Tres encuentros con el inspector*, en Bulgaria, en 1970; y *En agosto del 44*, en Rusia, en 1973. Todas tuvieron éxito y una amplia distribución en los países del Bloque del Este, y su traducción al español en la edición cubana fue la primera y la más difundida en el ámbito hispánico hasta hoy. Lo mismo ocurre con *La novela negra*, aparecida en Bulgaria en 1970.

calidad artística a las obras policiales. Además, en sus propias novelas –leídas en Cuba–, dota a su inspector de cierta complejidad y de un sentido del humor irónico, incluye referencias a su propia condición ficticia y, aunque se posiciona claramente a favor de una ideología marxista, excluye las consignas políticas.

Por esta razón, no es descabellado preguntarse por qué Nogueras –que, como otros críticos cubanos, se manifiesta de acuerdo con casi todo lo que defiende Rainov en su estudio y conoce además sus obras literarias– no incluye una crítica a las deficiencias de la novela policial revolucionaria cuando reúne sus textos escritos desde 1976 en el volumen *Por la novela policial*, publicado en 1982, momento en el que ya hay suficientes muestras de que este tipo de narrativa no aporta nada nuevo y se acerca peligrosamente a la literatura panfletaria; no es extraño preguntarse por qué únicamente alaba su originalidad (que, en realidad, resume en una nueva y estricta normativa), por qué anima a su escritura y por qué asegura que esta entretiene y a la vez educa a las masas, “[...] sin rebajarlas ni pervertirlas en lo intelectual” (NOGUERAS, 1982, p.9). Es de destacar que, en realidad, exceptuando la advertencia hecha por José Antonio Portuondo en 1973 a propósito de lo fácil y peligroso que sería caer en el *teque* –esto es, en “[...] la exposición apologética de la ideología revolucionaria, la propaganda elemental y primaria, el elogio desembozado de los procedimientos revolucionarios” (PORTUONDO, 1973, p.12)–, no existen voces verdaderamente críticas con respecto a la novela policial revolucionaria hasta que en 1981, en el primer coloquio sobre literatura cubana, Padura (1981a) criticó sin dobleces los defectos de la mayoría de novelas publicadas hasta la fecha, así como su inadecuación a los intereses del proletariado, ya que falseaban la realidad y no poseían ningún valor artístico. Además, achacó la persistencia de sus errores a la inexistencia de una crítica literaria seria que analizara las obras que se iban publicando teniendo en cuenta unos criterios artísticos (PADURA, 1981b).

De acuerdo con Padura, en 1983, Desiderio Navarro, desde una postura estética marxista-leninista, pedía al escritor socialista la sublimación de sus novelas policiales, de manera que “[...] la función didáctica se realizara a través del conocimiento artístico de la realidad” (NAVARRO, 2007, p.241-242). No obstante, aunque exigía un tratamiento literario para la novela policial, Navarro (2007) no dejaba de concebirla como un género sujeto a fórmulas y a estereotipos. Y, probablemente, esta extendida desconsideración de sus múltiples posibilidades narrativas y artísticas, tan insistentemente denunciada por Padura, fuera una de las causas de que no hubiera una crítica de calidad y de que los escritores se obcecaran en la repetición, una y otra vez, de los mismos desaciertos.

La ideologización del género

Más que probable es que otro de los motivos por los que la crítica no se había preocupado de señalar los defectos de la novela policial revolucionaria fuera el uso ideológico-político que se hizo inmediatamente del género. Tras el Congreso de Educación y Cultura de 1971, Fidel dejó muy claro que la publicación de libros quedaba sujeta a un solo y preciso criterio: la educación; es decir, que quedaban inmediatamente excluidos de

cualquier publicación todos aquellos textos que no tuvieran un interés didáctico para la Revolución (CASTRO, 1971).

En el campo de la cultura, el poder de decisión pasó a manos de un grupo de dirigentes completamente desligado de la vanguardia intelectual, que fue bruscamente desplazada de sus funciones (FORNET, 2009); y se inició un periodo de censura y de exclusiones de la vida cultural del país de numerosos artistas e intelectuales por motivos ideológicos y de orientación sexual, que dio lugar al conocido como “quinquenio gris” o “década negra” de las letras cubanas. Aunque la tensión disminuyó en la década de los ochenta, cuando el gobierno suavizó algunas de las medidas previamente adoptadas, la huella que los abusos y discriminaciones cometidos dejaron en los escritores afectados –como demuestra el caso, por ejemplo, de Virgilio Piñera– fue, muchas veces, indeleble.

Descubiertas las capacidades de difusión ideológica de la novela policial revolucionaria con la obra de Cárdenas Acuña en 1971, el Ministerio del Interior cubano convocó el concurso de novela policial “Aniversario del Triunfo de la Revolución” en 1972, cuyas bases, firmadas por la Dirección Política del Ministerio del Interior, aparecieron publicadas en *Moncada*, su propio órgano informativo. En ellas se estipulaba que las obras premiadas, y posteriormente editadas, debían tener carácter didáctico y estimular la vigilancia de toda actividad antisocial (MININT, 1972a). Ese mismo año, el MININT publicó además una serie de reglas precisas para la escritura de este tipo de narrativa en la revista de las Fuerzas Armadas Revolucionarias *Verde Olivo*; reglas que, como subraya Lorenzo Lunar (2012), pronto se convirtieron en preceptos.

Las instrucciones dictadas por el Ministerio insistían en el necesario contenido ideológico de las novelas, y proponían burdamente mantener las estructuras narrativas de la novela policial clásica para defender un tipo de sociedad de signo opuesto. Asimismo destacaban su importante labor educativa y de promoción de la colaboración popular frente al delito (MININT, 1972b). Estas reglas coincidieron rápidamente con los novedosos rasgos genéricos que empezaron a destacar los teóricos cubanos en sus primeras aportaciones, también notablemente ideologizadas.

Así lo demuestra el artículo que escribe Armando Cristóbal Pérez en 1973, claramente incitador a la ideologización política desde el propio título: “El género policiaco y la lucha de clases: un reto para escritores revolucionarios” (CRISTÓBAL PÉREZ, 1973, p.8). Cristóbal Pérez –que, como muchos otros teóricos y escritores de novela policial revolucionaria, tenía un cargo en el Ministerio del Interior; en su caso, el de Primer Teniente– concibe la novela policial, igual que la mayoría de teóricos, como un mero juego de resolución de un enigma, así que, siguiendo las reglas del MININT, propone utilizar la estructura formal clásica para defender los intereses y la estabilidad de la sociedad socialista mediante la introducción de un contenido diametralmente opuesto al que se usaba para enaltecer a la sociedad burguesa; esto es, propone la repetición de unas fórmulas manidas con la única originalidad de un cambio de orientación ideológica, y se desentiende por completo de toda preocupación estética. Desde esta perspectiva, sostiene la necesidad de suprimir la figura del detective privado, ligada al sistema capitalista; la de incluir la colaboración del pueblo en la investigación policial y la de convertir a todo delincuente, tanto común como político, en delincuente

contrarrevolucionario, promoviendo así el sentido de la colectividad contra el delito (CRISTÓBAL PÉREZ, 1973).

Portuondo volvió a destacar prácticamente las mismas características en el prólogo a *La justicia por su mano* de José Lamadrid Vega, publicada en 1973; prólogo que también fue difundido ese mismo año, junto a otros textos del autor, en el volumen *Astrolabio*. Este crítico subrayaba nuevamente la novedad que aportaban al género la colaboración de las masas en la resolución del delito y la defensa de “la justicia y de la legalidad revolucionarias” (PORTUONDO, 1973, p.10). Para sostener la originalidad de este último rasgo, se apoyaba en el proceso inverso desde el que se llegaba a la identificación de ambos conceptos en uno y otro tipo de novela, ya que, en su opinión, era la primera vez que se consideraba legal únicamente lo que era justo y no al contrario, como ocurría en el modelo clásico, donde se concebía como justo solo lo que era legal (PORTUONDO, 1973).

La ideologización de la teoría literaria en torno a la novela policial en esos años es tan evidente que incluso la obra de Rainov (1978, p.8) era presentada, en la “nota introductoria”, como “un arma teórico-ideológica”, en lugar de como un estudio crítico del género. Esta cerrazón y redundancia normativa condujo a la confección de un modelo narrativo con una estructura fija, que, como observa Lunar, repetía, casi sistemáticamente el siguiente esquema:

1. Cadáver que aparece.
2. Inicio de la investigación y presentación de los investigadores.
3. Imprescindible participación de las organizaciones de masas para descifrar el primer enigma.
4. Solución del primer enigma: el asesinato tiene un trasfondo político-ideológico. El homicida entra ilegalmente al país y tiene algún vínculo con la CIA o alguna organización contrarrevolucionaria del exilio. Generalmente la víctima también.
5. La historia se desvía hacia la típica novela de espionaje.
6. Solución del segundo enigma: se descubre el asesino, los vínculos entre la víctima y el homicida, el móvil del asesinato y se destruye la red enemiga que tiene como objetivo sabotear un punto clave de la economía o atentar contra la vida de algún dirigente de la Revolución.
7. Final aleccionador donde el triunfo del bien sobre el mal se traduce en el carácter invencible de nuestra Revolución. (LUNAR, 2012, p.17-18).

Igualmente, dio lugar a la creación de clichés como el del protagonista colectivo, que contaba con viejitas y obreros revolucionarios, y el del delincuente colectivo, que tenía siempre conexiones en Estados Unidos (LUNAR, 2012, p.14). Y el concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución funcionó como mecanismo de fomento de obras estériles. Cada año se publicaban las novelas premiadas en tiradas de 25.000 ejemplares –*Enigma para un domingo*–, de 40.000 ejemplares –*No es tiempo de ceremonias* de Rodolfo Pérez Valero, publicada en 1974– y de muchos más, que posteriormente eran reeditadas.

La apertura de horizontes

Excesivamente reglada y explotada, la novela policial revolucionaria dejó de interesar a muchos escritores a partir de 1985, y el número de publicaciones disminuyó notablemente. Pero la notoriedad que había ganado el género en Cuba, animó a la creación, dentro de la UNEAC, de la “Subsección de Literatura Policiaca”, que, con Pérez Valero a la cabeza, organizó el primer encuentro internacional de escritores policiales en La Habana en 1986. En él participaron escritores cubanos que habían cultivado la novela policial revolucionaria, como el propio Pérez Valero, Alberto Molina y Daniel Chavarría, entre otros, y también jóvenes críticos, como Leonardo Padura, que pronto se iniciaría en la creación literaria. Además estuvieron presentes algunos escritores del Bloque del Este, como Rainov y Semiónov, nombrado presidente de la asociación; pero también asistieron escritores de otras latitudes, como el mexicano Taibo II. De este primer encuentro surgió la Asociación Internacional de Escritores Policiales (AIEP).

Tal y como recoge el editorial del cuarto número de la revista cubana *Enigma*, elegida como órgano oficial de difusión de la asociación, esta volvió a reunirse en San Juan del Río, Querétaro (México) en febrero de 1987 con un mayor número de participantes, originarios de Estados Unidos y de otros países iberoamericanos (EDITORIAL, 1987). Se congregó de nuevo en Yalta en junio de ese mismo año y, por fin, en 1988, en Gijón (España), donde Padura tuvo acceso a la narrativa de Manuel Vázquez Montalbán, quien se convertirá en uno de sus máximos referentes literarios. Estos encuentros facilitaron el intercambio de opiniones y de obras entre los escritores, y sirvieron para reforzar la idea de que la novela policial, como forma de expresión artística, no solo debía defender la justicia social, sino también poseer un valor estético.

Conscientes de este hecho y de las constricciones que suponía la práctica de la novela policial en Cuba, muchos escritores optaron por cultivar otros géneros; sin embargo, algunos siguieron escribiendo novela policial revolucionaria, alentados por la permanencia del concurso auspiciado por el Ministerio, que sigue convocándose en la actualidad. Afortunadamente, Padura y, poco después, Lunar y Valle se empeñaron en hacer un tipo de novela policial diferente, crítica con la realidad del país, que conocemos en el exterior porque estos autores consiguieron encontrar editores fuera de Cuba.

Esto se hace posible tras desencadenarse la gran crisis económica y social de los años noventa, conocida como el “Periodo especial en tiempos de paz”, como consecuencia del inicio de la disolución de la Unión Soviética y de la pérdida de las ayudas y los acuerdos preferenciales que Cuba mantenía con ella. La carestía generalizada y el desencanto de la población ante lo que parecía ser el final de la utopía socialista obligaron al gobierno a suavizar algunas exigencias y a conceder ciertas libertades a los escritores, que no habían dejado de producir y necesitaban dar salida a sus obras. Con la actividad editorial paralizada por la escasez de papel, se accedió a que los autores buscaran nuevas vías para la publicación. Como señala Padura (2015, p.63),

Esa precaria coyuntura económica de los años 1990 resultó favorable a los creadores, ya que la distancia entre editoriales (proteccionistas aunque controladoras) y

escritores sin otros horizontes que esas editoriales, fue un páramo que llegó a hacerse insalvable y que, procurando rodearlo, de pronto llenó de libertad las expectativas de los artistas.

Padura, Lunar y Valle despertaron el interés de distintas editoriales españolas. El primero ha publicado textos de ficción en las editoriales Tusquets y Verbum; el segundo, en Zoela, Almuzara y Atmósfera Literaria; y el tercero, en Zoela, Almuzara, Malamba, EDAF y Palabaristas. Ahora tienen sus libros traducidos a varios idiomas y distribuidos por distintos países. Gracias a diferentes convenios editoriales, Padura y Lunar también publican sus novelas en Cuba, aunque en pequeñas tiradas que se agotan rápidamente; por el contrario, de Valle solo ha sido editada una novela policial hasta el momento –*Si Cristo te desnuda* por la Editorial Oriente en 2001. Tras casi dos décadas de distanciamiento, las obras de estos autores, que se desentienden de la cuestión político-ideológica que tanto pesaba en la novela policial revolucionaria, que presentan una visión crítica de la realidad cubana y que están escritas desde una perspectiva literaria, coinciden por fin con la deriva que ha tomado el género en la mayoría de países iberoamericanos, y nos permiten hablar hoy de la buena salud de la novela neopolicial cubana.

Además, estos autores han contribuido con sus textos críticos a solventar el vacío existente en Cuba en materia policial. Padura empezó a comentar las deficiencias de la novela policial revolucionaria en 1981, antes incluso de iniciar su trayectoria como escritor. Ha publicado numerosos artículos en la prensa nacional y también en la internacional, y cuenta con varios volúmenes recopilatorios en los que aborda el tema de la narrativa policial cubana². Lunar realiza una labor de difusión de la literatura policial cubana y de otros países en su librería Piedra Lunar en Santa Clara desde 2011, y ha publicado un pequeño volumen con algunas notas en las que pone las cartas sobre la mesa al analizar el fenómeno de la novela policial revolucionaria (LUNAR, 2012). Por su parte, Valle ha escrito varios ensayos en torno a la novela negra cubana, concentrándose especialmente en la prosa de Padura³. A sus críticas se suman las del cubano José María Fernández Pequeño, que también ha estudiado la evolución del género al margen de intereses políticos (FERNÁNDEZ PEQUEÑO, 2008).

La irrupción de la novela neopolicial de Padura en el mercado internacional animó a algunos críticos extranjeros a estudiar su obra en los primeros años del siglo XXI, y algunos decidieron profundizar en el tipo de novela que se había cultivado anteriormente; entre ellos se encuentran Stephen Wilkinson, Persephone Braham y Helen Oakley⁴. Hoy son muchos los investigadores que se acercan a la novela policial cubana, atraídos por la

² Padura reúne sus artículos más importantes sobre novela policial cubana en los volúmenes *Modernidad, posmodernidad y novela policial*, *Un hombre en una isla: crónicas, ensayos y obsesiones*, publicados ambos en La Habana en 2000 y en 2012 respectivamente, y *Yo quisiera ser Paul Auster: ensayos selectos* editado en España en 2015.

³ Los ensayos de Valle, algunos publicados en volúmenes recopilatorios, están disponibles en la página oficial del escritor: <http://amirvalle.com/es/ensayos/categoria/de-amir-valle/>.

⁴ Braham aborda el estudio de la novela policial revolucionaria en *Crimes against the State, Crimes against Persons. Detective Fiction in Cuba and Mexico*, publicado en 2004; Wilkinson lo hace en *Detective Fiction in*

literatura de estos tres escritores, y cada vez más estudiosos se ocupan de desentrañar los mecanismos de escritura y producción de la novela policial revolucionaria, intentando rellenar los huecos que dejó el silencio de la crítica cubana de esos años.

Conclusiones

Este artículo pretende añadir algo de información precisamente con respecto al posicionamiento de esa crítica mayoritariamente complaciente con unas exigencias ideológicas más que literarias, haciendo especial hincapié en dos cuestiones que, a mi juicio, condicionaron en buena medida la evolución del género policial en Cuba y la actividad de la propia crítica: una es el vínculo que se establece con los países del Bloque del Este y otra, la utilización ideológica que se hace del género, hasta que la apertura de nuevos canales de comunicación con el exterior impulsan un cambio de rumbo.

Al ligarse económicamente al Bloque Soviético en la década de los setenta, por una parte, Cuba pudo ampliar su mercado del libro a un territorio extenso y receptivo, en el que funcionó muy bien la novela policial revolucionaria; y, por otra parte, se convirtió en receptora de una gran cantidad de obras de teoría y crítica literarias de enfoque marxista. El intercambio fue fluido, pero no siempre exigente ni de calidad. Como hemos visto, en los países soviéticos se publicaron gran cantidad de novelas policiales y, de allí, llegaron obras importantes de Lukács, de Gorki y de Bajtin, entre otros, pero también mucha teoría impulsora de un pobre realismo socialista.

Afortunadamente, el teórico soviético de literatura policial más citado en Cuba, Bogomil Rainov, no solo promulgaba la defensa de la ideología marxista en el texto, sino también el cuidado estético de la obra. No obstante, de los pocos críticos que se interesaron por la novela policial, salvo Padura y Navarro, la mayoría se fijó únicamente en las capacidades del género para transmitir una ideología y se olvidó de fomentar y de evaluar su tratamiento literario; muy posiblemente porque, como le ocurría también a Navarro, consideraban la novela policial como un género menor, constreñido a un repertorio limitado de fórmulas narrativas.

Ahora bien, el Congreso de Educación y Cultura de 1971 dejó muy claro a los intelectuales que, en adelante, su labor debía volcarse en la educación; asimismo también aclaró a los escritores qué tipo de textos serían publicables a partir de entonces. Con las editoriales en manos del Estado, con funcionarios desligados del mundo de la cultura como dirigentes, con concursos literarios que no premiaban la elaboración artística y con un proceso abierto de censuras y marginaciones, ciertamente, no existía mucho margen de acción ni para escritores ni para críticos. Además, el concurso hacía girar la maquinaria, publicando obras propagandísticas y de escasa calidad año tras año. Esto provocó la proliferación de una crítica parcial y conformista que dejó de hacer su cometido para dedicarse a perfilar unas pautas marcadas desde la dirección política del MININT. Aun

Cuban Society and Culture, de 2006; y Oakley, en *From Revolution to Migration: A Study of Contemporary Cuban and Cuban-American Crime Fiction*, aparecido en 2012.

así, sorprende que la crítica literaria no hiciera mención de los vicios en los que caía la novela policial cubana de esos años hasta que lo denunció Padura en 1981. En cualquier caso, pocas voces se han unido a la suya.

El plan de utilizar la novela policial como medio de difusión ideológico deja de funcionar cuando el interés por ella decae a mediados de la década de los ochenta, especialmente tras la creación de la Asociación Internacional de Escritores Policiales, gracias a la que los narradores cubanos pudieron conocer lo que otros escritores estaban haciendo en el exterior y lo que estos pensaban de lo que se escribía en la isla. No obstante, solo la caída del Muro de Berlín en 1989 y la crisis iniciada a principios de los noventa obligan finalmente al gobierno a abrir un espacio de libertad para la reflexión crítica y para que los escritores puedan negociar la publicación de sus trabajos fuera del país.

Esta pérdida de control del Estado sobre la actividad de los escritores, que ya no solo publican en sus editoriales, ha permitido a Padura dar a conocer su obra en el extranjero y, ahora, también en Cuba; y, a Lunar y a Valle seguir sus pasos. Sus novelas neopoliciales, completamente diferentes al tipo de novela que se había cultivado en Cuba anteriormente, son críticas con la realidad cubana y vuelven a los textos que las anteceden con ironía, mostrándose, así, conscientes de su carácter ficticio. Al mismo tiempo, los textos críticos de estos autores ponen en cuestión la perspectiva desde la que se teorizó sobre el género en Cuba durante los setenta, así como la perspectiva desde la que trabajó la crítica. Estos textos y los estudios que inspiran las obras de estos autores hacen posible, hoy, completar las lagunas del pasado.

GARCÍA TALAVÁN, P. Detective fiction in Cuba: from political control to new and critical perspectives. **Revista de Letras**, São Paulo, v.57, n.2, p.107-119, jul./dez. 2017.

- **ABSTRACT:** *Since the mid-1970s, the crime novel has followed a similar evolution in Ibero-American countries. However, in Cuba, in these years and until the mid-1980s, the genre takes a very particular direction, and is separated from what was written in the rest of the territories. This distancing takes place as a result of the revolutionary government intervention in the editorial activity, because it is considered that gender could serve as a useful and effective instrument in the education of the masses. Like I try to show in this paper, the genre's conception from an exclusively utilitarian point of view makes that the first theoreticians of the Cuban crime novel forget the literary aspect. Equally, the closeness with the Eastern Bloc countries contribute to the theorization is based on texts by Soviet writers. However, the meeting of crime novel's writers, organized in Havana in 1986, in which authors of the Eastern Bloc and other Ibero-American countries participate, add new perspectives to the critical discussion and favor a change in the approach of this type of texts.*
- **KEYWORDS:** *Revolutionary crime novel. Literary criticism. Neo-crime novel.*

Referencias

ACOSTA, R. Ediciones de literatura teórica extranjera en Cuba: un recuento incompleto. **La Jiribilla**: revista de cultura cubana, v.6, 2008. Disponible en: http://www.lajiribilla.co.cu/2008/n364_04/364_10.html. Acceso en: 27 jul. 2018. Sin paginación

CÁRDENAS ACUÑA, I. **Enigma para un domingo**. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1971.

CASTRO, F. Discurso pronunciado en la clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, efectuado en el Teatro de la CTC, el 30 de abril de 1971. In: CONGRESO NACIONAL DE EDUCACIÓN Y CULTURA, 1., 1971, La Habana. **Discursos e intervenciones del Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz, Presidente del Consejo de Estado de la República de Cuba**. La Habana: Gobierno de Cuba, 1971. Disponible en: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1971/esp/£300471e.html>. Acceso en: 27 jul. 2018.

CRISTÓBAL PÉREZ, A. El género policiaco y la lucha de clases: un reto para escritores revolucionarios. **Bohemia**, La Habana, n.40, p.8-9, 1973.

DÍAZ, E. De Toledo a La Habana: la literatura teórica y crítica extranjera en Cuba: las traducciones: 1965-2005. **La Jiribilla**: revista de cultura cubana, La Habana, v.6, feb. 2008. Disponible en: http://www.lajiribilla.co.cu/2008/n355_02/355_14.html. Acceso en: 27 jul. 2018.

EDITORIAL. **Enigma**, La Habana, n.4, p.3, 1987.

FERNÁNDEZ PEQUEÑO, J. M. La literatura policial. In: CHAPLE, S. **Historia de la literatura cubana**. La Habana: Letras Cubanas, 2008. Tomo III, p.534-548.

FORNET, A. **Narrar la nación**: ensayos en blanco y negro. La Habana: Letras Cubanas, 2009.

LUNAR, L. **El que a hierro mata**: apuntes sobre la literatura policial cubana. Cienfuegos: Ed. Mecenaz, 2012.

MININT. Convocatoria Concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución: género policiaco. **Moncada**, La Habana, v.7, n.1, interior de contraportada, 1972a.

_____. La novela policíaca. **Verde Olivo**, La Habana, n.40, p.23, 1972b.

NAVARRO, D. Aspectos comunicacionales de la literatura masiva: el caso de la novela policial en la América Latina: 1986. In: NAVARRO, D. **A pe(n)sar de todo**: para leer en contexto. La Habana: Letras Cubanas, 2007. p.217-245.

NOGUERAS, L. R. **Por la novela policial**. La Habana: Unión, 1982.

PADURA, L. Diez años de novela policial. In: COLOQUIO SOBRE LITERATURA CUBANA, 1., 1981, La Habana. **Coloquio sobre literatura cubana**. La Habana: Sociedad Económica de Amigos del País, 1981a. p.231-247.

_____. ¿Dónde está que no la veo? **El Caimán Barbudo**, La Habana, n.161, p.24-25, 1981b.

_____. Literatura cubana: ¿de espaldas o de frente al mercado? In: _____. **Yo quisiera ser Paul Auster**. Madrid: Verbum, 2015. p.56-69.

PORTUONDO, J. A. La novela policial revolucionaria: prólogo. In: LAMADRID VEGA, J. **La justicia por su mano**. La Habana: Editorial de Arte y Literatura, 1973. p.7-15.

RAINOV, B. **La novela negra**. La Habana: Arte y Literatura, 1978.

SEMIÓNOV, I. **Dieciséte instantes de una primavera**. La Habana: Arte y literatura, 1975.

Seção Livre

OS LIMITES DA SÁTIRA EM *O SOBRINHO DE RAMEAU*, DE DENIS DIDEROT

Daniel Santos GARROUX*

- **RESUMO:** O artigo busca estabelecer uma relação entre a poética do *Sobrinho de Rameau* e o gênero da Sátira. A hipótese é a de que o texto, ao modificar alguns critérios de representação, rompe com as convenções vigentes do gênero à época. Não se pretende aqui, contudo, tomar como parâmetro a Sátira *in abstractu*, mas sim partir de alguns dos usos e concepções desse gênero próprios à segunda metade do século XVIII, que não serão descritos de forma será exaustiva. Trata-se de trazer para a discussão alguns traços hegemônicos e recorrentes, de modo a salientar os pontos em que eles se aproximam do que encontramos no texto de Diderot.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Gêneros literários. Sátira. Diderot.

O Sobrinho de Rameau e os limites da Sátira no século das Luzes

Muito embora um modo satírico de escrita já estivesse bastante difundido na França, podendo ser encontrado em diversas fontes, sendo a mais célebre delas o teatro de Molière, é Mathurin Régnier (1573-1613) quem, no começo do século XVII, recupera a tradição antiga da Sátira, tendo por modelo Horácio. O grande representante dessa forma literária no século XVII francês foram, no entanto, as *Sátiras* do jovem Boileau. Em sua *Sátira IX - A seu Espírito*, o autor tece um pequeno comentário elogioso sobre o gênero, que tomaremos como ponto de partida:

Só a sátira, fértil em lições, novidades,
Sabe temperar o útil e o agradável,
E com verso que depura à luz do bom-senso,
Corrigir espíritos dos erros da época.
Ela só, enfrentando o orgulho e a injustiça,
Faz até no estrado empalidecer o vício;
E, sem nada a temer com a tirada certa,
Vai vingar a razão das agressões de um tolo.¹
(BOILEAU, 1872, p.143)².

* Pós-doutorando pela USP - Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo - SP - Brasil. 05508-010 - danielgarroux@hotmail.com

¹ “*La satire, en leçons, en nouveautés fertile, / Sait seule assaisonner le plaisant et l’utile, / Et, d’un vers qu’elle épure aux rayons du bon sens. / Détromper les esprits des erreurs de leur temps. / Elle seule, bravant l’orgueil et l’injustice, / Va jusque sous le dais faire pâlir le vice : / Et souvent sans rien craindre, à l’aide d’un bon mot, / Va venger la raison des attentats d’un sot.*” (BOILEAU, 1872, p.143).

² As traduções dessa e das demais citações são de minha autoria.

Artigo recebido em 10/11/2017 e aprovado em 15/05/2018.

Aqui são elencadas as características do gênero que importam para nossa análise: o propósito moralizante, a força retórica, a crítica dos costumes. A exemplo de Régnier, Boileau descreve a sátira como um vigoroso remédio contra os erros e os vícios vigentes entre alguns indivíduos e na sociedade de seu tempo – visão que predomina no século XVII.

Procurando uma posição para o letrado na sociedade, os *Philosophes* da França setecentista, de modo geral, avaliam negativamente a Sátira, a despeito de tratar-se de um gênero de extração nobre, com representantes ilustres na tradição clássica, como Horácio, Luciano, Pérsio e Juvenal. Embora Voltaire, Rousseau e Diderot tenham em diversos momentos recorrido à Sátira, seus comentários a respeito dessa forma literária são, no mais das vezes, depreciativos. Em seu *Memorando sobre a sátira: por ocasião de um libelo do abade Desfontaines contra o autor* [1739], por exemplo, Voltaire critica duramente as *Sátiras* de Boileau, principalmente pelo fato de o autor ter nelas atacado nominalmente seus desafetos literários:

Para que serviram afinal suas [de Boileau] sátiras? Para fazer rir às custas de dez ou doze letrados; para fazer morrer de tristeza dois homens que nunca o haviam ofendido; a conseguir-lhe, enfim, inimigos que lhe perseguiriam até o túmulo, e que lhe teriam posto a perder sem a proteção de Luís XIV.³ (VOLTAIRE, 1883, p.53).

A Sátira, para o autor do *Memorando*, ao promover um ataque *ad hominem*, seria uma expressão do que há de “maligno” no ser humano. Ela seria até mesmo anti-humanista, paradoxalmente invertendo o caminho que leva da barbárie à cultura, ou seja, o aperfeiçoamento dos costumes, do qual as belas-letas seriam o apanágio (VOLTAIRE, 1883). A condenação desse “gênero funesto de escrita” por parte de Voltaire é inequívoca nesse texto: a Sátira seria um “veneno” produzido pela “inveja”, pela “pobreza” e pela excessiva “liberdade para escrever”. Nada disso impediu – seria possível replicar – que Voltaire tenha destilado com maestria esse veneno em várias ocasiões. Afinal, além de *Sátiras* como *O mundano*, *O Pobre-diabo*, *A vaidade*, *O russo em Paris*, *Os cavalos e os anos dos tolos* e tantas outras, Voltaire é autor de célebres epigramas e tiradas espirituosas.

Entretanto, Voltaire não foi o único a condenar a Sátira: Louis de Cahusac, em sua *Epístola sobre os perigos da poesia*, de 1739, também vê na “baixa inveja” a fonte do “pérfido veneno” da Sátira (GUNNY, 1978). A ideia do caráter “maligno” do gênero também figura no *Exame filosófico da poesia em geral*, de Rémond de Saint-Mard (1729, p.22), para quem a Sátira pinta uma paixão “[...] segundo a vontade do coração humano vale todas as outras, quer dizer, a malignidade”⁴. O *Dicionário de Trévoux*, em sua definição da

³ “À quoi donc ont servi ses satires ? à faire rire aux dépens de dix ou douze gens de lettres ; à faire mourir de chagrin deux hommes qui ne l’avaient jamais offensé ; à lui susciter enfin des ennemis qui le poursuivirent presque jusqu’au tombeau, et qui l’auraient perdu plus d’une fois sans la protection de Louis XIV.” (VOLTAIRE, 1883, p.53).

⁴ “Ne dites point que la satire n’a pas toutes ces passions-là à peindre, sans cloute elle ne les a pas; mais elle en a une qui au gré du cœur humain vaut presque toutes les autres ensemble, je veux dire la malignité.” (SAINT-MARD, 1729, p.22).

Sátira, usa termos semelhantes: “O nome Sátira leva consigo um caráter de malignidade”⁵ (DICTIONNAIRE..., 1771, p.554), mas oferece também uma definição, senão positiva, ao menos neutra do gênero: “Endente-se por esse termo uma obra moral, geralmente em versos, que se propõe a repreender e censurar os vícios, as paixões, ou a atacar os ridículos reprováveis”⁶ (DICTIONNAIRE..., 1771, p.554). O *Dicionário da Academia Francesa* fornece uma definição parecida: “Obra moral em prosa ou em verso, feita para repreender, para censurar os vícios, as paixões desregradas, as tolices, as impertinências dos homens, ou para ridicularizá-lo”⁷ (DICTIONNAIRE..., 1762, p.684). Para acrescentar, na entrada seguinte: “significa também, todo escrito ou discurso mordaz, maledicente, contra alguém”⁸ (DICTIONNAIRE..., 1762, p.684). O dicionário universal *Furetière* vai na mesma direção, oferecendo primeiro uma definição positiva: “[...] espécie de poema inventado para corrigir e repreender os costumes corrompidos dos homens, ou criticar as más obras seja com alfinetadas, seja com zombarias.” – e, após enumerar os grandes autores que utilizaram a forma, uma definição negativa: “[...] diz-se também de toda maledicência e escárnio mordaz, libelo difamatório, crônica escandalosa, que fere a honra do próximo” (FURETIERE, 1690, p.704)⁹.

De modo geral, portanto, a Sátira é concebida no XVIII como o que hoje se chamaria de uma faca de dois gumes, uma arma que serve tanto para castigar o vício quanto para “ferir a honra do próximo”. O verbete “Sátira” da *Encyclopédie* de autoria de Jaucourt, confirma o aspecto a um só tempo edificante e degradante do gênero. As características negativas principais da Sátira seriam, primeiramente, seu caráter parcial, que exprime o ponto de vista e os humores do satirista (em oposição à razão abstrata da crítica) e, secundamente, sua mordacidade *ad hominem* (em oposição à comédia, que ataca o vício, mas não o vicioso). O autor do verbete identifica, no cerne do espírito satírico, um “germe de crueldade” que “se recobre do interesse pela virtude para ter o prazer de castigar o vício”. Existiria aí uma mistura “de maldade e de virtude, de ódio ao vício, de algum grau de desprezo pelos homens, de desejo de vingança e uma sorte de decepção por só poder fazê-lo por meio de palavras.”¹⁰ (ENCYCLOPÉDIE..., 1751-1765, t.14, p.697). Fica evidente, ainda, no verbete, a relação ambivalente dos *Philosophes* com a

⁵ “Le nom satire porte avec soi un caractère de malignité” (DICTIONNAIRE..., 1771, p.554).

⁶ “On entend par ce mot un ouvrage moral, ordinairement en vers, dans lequel on se propose de reprendre et censurer les vices, les passions, ou d’attaquer les ridicule blâmables.” (DICTIONNAIRE..., 1771, p.554).

⁷ “SATIRE. s.f. Ouvrage moral en prose ou en vers, fait pour reprendre, pour censurer les vices, les passions dérégées, les sottises, les impertinences des hommes, ou pour les tourner en ridicule.” (DICTIONNAIRE..., 1762, p.684).

⁸ “SATIRE signifie aussi, Tout écrit ou discours piquant, médisant contre les personnes. Il a fait une longue satire contre vous. Il y a de certaines louanges qui sont des satires. Ce n’est pas un éloge, c’est une satire.” (DICTIONNAIRE..., 1762, p.684).

⁹ “SATYRE, est aussi une espèce de Poème inventé pour corriger et reprendre les mœurs corrompues des hommes, ou critiquer les méchants ouvrages tantôt en termes piquants, tantôt avec des railleries.» [...] «SATYRE, se dit aussi de toute médisance et raillerie piquante, libelle diffamatoire, Chronique scandaleuse, qui blesse l’honneur du prochain.” (FURETIERE, 1690, p.704).

¹⁰ “Il entre dans ce sentiment de la vertu et de la méchanceté, de la haine pour le vice, et au-moins du mépris pour les hommes, du désir pour se venger, et une sorte de dépit de ne pouvoir le faire que par des paroles” (ENCYCLOPÉDIE..., 1751-1765, t.14, p.697).

Sátira, ambivalência condensada na imagem do “contraveneno”. Por um lado, exalta-se o potencial crítico dessa forma literária; pelo outro, condena-se seu caráter duplamente parcial: além de expressar um ponto de vista individual, seu objeto é também um ou mais indivíduos (e não propriamente o vício, *in abstractu*).

O julgamento negativo a respeito da sátira costuma colocá-la ao lado de gêneros como o panfleto e o libelo, dos quais ela se distingue, no entanto, por possuir um conteúdo ficcional presente com maior ou menor intensidade. Além disso, ainda que nomeie diretamente seus alvos, o que já seria passível de críticas, a Sátira possui um grau maior ou menor de distanciamento em relação a seu alvo. Daí a superioridade das sátiras de Horácio, por exemplo, em relação às de Juvenal. Em seus *Elementos de Literatura* [1787], Marmontel (2005) vai esboçar uma tipologia do gênero, com dois critérios: primeiramente, a sátira pode ser política ou moral; em seguida, ela pode ser geral ou pessoal. Para o autor, a Sátira só seria condenável quando fosse moral e pessoal.

A posição de Diderot, como a da maioria dos letrados da época, oscila entre os extremos. No verbete *Encyclopédia*, num trecho que pretende salientar, por oposição, a sobriedade do tom e a impessoalidade requerida por um dicionário, a condenação é peremptória: “Numa obra, odeio cem vezes mais as sátiras do que aprecio os elogios: as personalidades são odiosas em todo gênero de escrita; tem-se a certeza de agradar o comum dos homens ao dedicar-se a fomentar a crueldade deles.”¹¹ (ENCYCLOPÉDIE..., 1751-1765, t.5, p.635). A Sátira é aqui quase um sinônimo de ataque pessoal. Também nas *Conversas sobre o Filho Natural* [1757], Dorval, a personagem cujas ideias mais se aproximam daquelas do próprio Diderot, afirma:

A personagem principal de uma comédia deve [...] representar um grande número de homens. Se, por acaso, fosse-lhe conferida uma fisionomia tão particular, que só houvesse na sociedade um único indivíduo que se parecesse com ela, a comédia retornaria a sua infância, e degeneraria em sátira.¹² (DIDEROT, 1875-1877, p.138).

A sátira ataca indivíduos particulares, a comédia, tipos ideais. Daí também a limitação da sátira: por atacar diretamente um indivíduo vicioso, é também ela viciosa. Algo da mesma ordem será dito no *Paradoxo sobre o comediante*, na formulação: “[...] a sátira é de um tartufo, a comédia, é do Tartufo”¹³ (DIDEROT, 1875-1877, p.389). A ideia de que a sátira, em certa medida, rebaixa o seu autor é retomada no início da dedicatória de Diderot à Madame P... (identificada pelos especialistas como a mulher de Prémontval) que abre os *Memorandos sobre diferentes questões de matemática* [1748]:

¹¹ “Je hais cent fois plus les satyres dans un ouvrage, que les éloges ne m’y plaisent : les personnalités sont odieuses en tout genre d’écrire ; on est sûr d’amuser le commun des hommes, quand on s’étudie à repaître sa méchanceté.” (ENCYCLOPÉDIE..., 1751-1765, t.5, p.635).

¹² “Le principal personnage d’une comédie doit au contraire représenter un grand nombre d’hommes. Si, par hasard, on lui donnait une physionomie si particulière, qu’il n’y eût dans la société qu’un seul individu qui lui ressemblât, la comédie retournerait à son enfance, et dégènerait en satire.” (DIDEROT, 1875-1877, p.138).

¹³ “La satire est d’un tartuffe, et la comédie est du Tartuffe.” (DIDEROT, 1875-1877, p.389).

Eu não oporei a suas críticas o exemplo de Rabelais, de Montaigne, de La Mothe-le-Vayer, de Swift, e de alguns outros que eu poderia nomear, que atacaram, da maneira mais cínica, os ridículos de seu tempo, conservando o título de sábios. Quero que o escândalo cesse e, sem perder tempo em apologias, abandono para sempre o bastão [do louco do rei] e os guizos e retorno a Sócrates.¹⁴ (DIDEROT, 1982, p.232).

Ora, se considerarmos *O Sobrinho de Rameau* uma Sátira, nos termos em que esse gênero era compreendido por Diderot e a maioria de seus contemporâneos, salta aos olhos o fato de que a obra não se resume a atacar os desafetos do autor, mas questiona os pressupostos e as consequências da filosofia materialista que ele mesmo defende em outros escritos. A intenção de atacar, portanto, parece assumir viés auto-reflexivo, dando lugar a de figurar e compreender. Contudo, como exatamente esse distanciamento reflexivo se formaliza na obra em questão? É o que tentaremos examinar agora.

O manuscrito autográfico do *Sobrinho de Rameau* que Georges Monval descobriu em 1891 portava o título “Sátira Segunda”, seguido de uma epígrafe em latim retirada da “Sétima Sátira” do segundo livro de *Sátiras* de Horácio: “*Vertumnis, quotquot sunt, natus iniquis*” [“Nascido sob a influência caprichosa de todos os Vertumnos reunidos”] (DIDEROT, 2006, p.41). Vertumno era o deus romano responsável pelas mudanças climáticas, que aqui aparece no plural provavelmente em função de seu caráter polimórfico: como Proteu, Vertumno podia modificar sua aparência. Daí já se nota a primeira das muitas semelhanças entre a *Sátira* de Horácio da qual a epígrafe foi retirada e *O Sobrinho de Rameau*. A primeira frase do *Sobrinho de Rameau*, “Faça bom ou mau tempo” justificaria de saída a escolha de uma epígrafe mencionando tais divindades. Anuncia-se, assim, para o propósito moralizante da Sátira, a importância da caracterização do protagonista, que encarnaria o vício da inconstância, como uma figura próxima de Priscus, personagem descrita no trecho horaciano. A referência aos Vertumnos e à mudança do clima não se relaciona apenas à inconstância do protagonista, mas remete também a elementos estruturais do texto, que irá tratar dos assuntos mais diversos sem ater-se a um único tema. Essa estrutura complexa reforça a ideia da Sátira como “satura”, palavra que, segundo o verbete de Jaucourt, designa, na Roma Antiga, uma bandeja na qual são oferecidos aos deuses diversos tipos de alimentos. A sátira tem em sua definição antiga, portanto, a capacidade de assumir diversas formas e de agregar assuntos variados (ENCYCLOPÉDIE..., 1751-1765, t.14, p.697). A descrição que faz Horácio do cidadão Priscus como modelo da inconstância merece ser observada no detalhe:

Entre os homens, alguns amam o vício com constância e perseguem seu objetivo com insistência; muitos são hesitantes, ora se prendendo ao bem, ora dóceis escravos do mal. Frequentemente notado por seus três anéis, ora deixando nua

¹⁴ “*Je n’opposerai point à vos reproches l’exemple de Rabelais, de Montaigne, de la Mothe-le-Vayer, de Swift, et de quelques autres que je pourrais nommer, qui ont attaqué, de la manière la plus cynique, les ridicules de leurs temps, et conservé le titre de sages. Je veux que le scandale cesse, et sans perdre le temps en apologie, j’abandonne la marotte et les grelots pour ne le reprendre jamais, et je reviens à Socrate.*” (DIDEROT, 1982, p.232).

até sua mão esquerda, Priscus foi em sua vida a inconstância mesma: ele trocava a cada momento a laticlave pela angusticlave, saía de um palácio para meter-se em redutos dos quais mesmo um escravo liberto um pouco cuidadoso não poderia sair decentemente, preferia ora seduzir mulheres em Roma, ora ensinar filosofia em Atenas, homem nascido sob a influência maliciosa de todos os Vertumnos reunidos¹⁵ (HORÁCIO, 1863, p.234).

O trecho parece ter influenciado Diderot na criação de sua própria versão da personagem inconstante, que encontramos na abertura de *O Sobrinho de Rameau*:

Nada difere mais dele do que ele próprio. Às vezes está magro e pálido, mais morto do que vivo; poder-se-ia contar-lhe os dentes através das bochechas. Diríamos que passou muitos dias sem comer ou que acabou de deixar a prisão. Um mês depois, porém, está gordo e obeso, como se tivesse deixado a mesa de algum milionário, ou como se tivesse ficado internado em um convento de monges bernardos. Hoje, com a roupa branca suja, as calças rasgadas, coberto de farrapos, quase descalço, anda cabisbaixo, esconde-se. Sentimos vontade de chamá-lo para lhe dar uma esmola. Amanhã, empoado, calçado, penteado, bem vestido, caminho de cabeça erguida, exhibe-se, e quase se passaria por um homem honesto. Vive o dia-a-dia, triste ou feliz, segundo as circunstâncias. Sua primeira preocupação, pela manhã ao levantar, é a de saber onde vai almoçar; depois do almoço, onde vai jantar. Com a noite, vem também sua inquietação. Ou caminha até um pequeno sótão onde mora, a menos que a locatária, cansada de esperar pelo aluguel, já tenha exigido a devolução da chave; ou baixa até uma taverna do bairro, onde espera o dia entre um pedaço de pão e uma caneca de cerveja. Quando está sem dinheiro algum, o que acontece algumas vezes, recorre ou a um dos cocheiros de seus amigos, ou ao cocheiro de algum grande senhor, que lhe dá um leito sobre a palha, ao lado de seus cavalos. De manhã, traz nos cabelos fiapos do colchão. Se a estação é amena, percorre o Cours-de-la-Reine ou pelos Champs-Élysées. Com o dia, reaparece na cidade, vestido da véspera para o dia seguinte e, algumas vezes, para o resto da semana.¹⁶ (DIDEROT, 2006, p.43-44).

¹⁵ "Pars hominum vitiiis gaudet constanter et urget / Propositum; pars multa natat, modo recta capessens, / Interdum pravis obnoxia. Saepe notatus! Cum tribus anellis, modo laeva Priscus inani, / Vixit inaequalis, clavum ut mutaret in horas, / Aedibus ex magnis subito se conderet, unde / Mundior exiret vix libertinus honeste; / Iam moechus Romae, iam mallet doctus Athenis Vivere, / Vertumnis, quotquot sunt, natus iniquis." (HORÁCIO, 1863, p.234).

¹⁶ "Rien ne dissemble plus de lui que lui-même. Quelquefois, il est maigre et hâve, comme un malade au dernier degré de la consommation; on compterait ses dents à travers ses joues. On dirait qu'il a passé plusieurs jours sans manger, ou qu'il sort de la Trappe. Le mois suivant, il est gras et replet, comme s'il n'avait pas quitté la table d'un financier, ou qu'il eût été renfermé dans un couvent de Bernardins. Aujourd'hui, en linge sale, en culotte déchirée, couvert de lambeaux, presque sans souliers, il va la tête basse, il se dérobe, on serait tenté de l'appeler, pour lui donner l'aumône. Demain, poudré, chaussé, frisé, bien vêtu, il marche la tête haute, il se montre et vous le prendriez au peu près pour un bonnête homme. Il vit au jour la journée. Triste ou gai, selon les circonstances. Son premier soin, le matin, quand il est levé, est de savoir où il dinera; après dîner, il pense où il ira souper. La nuit amène aussi son inquiétude. Ou il regagne, à pied, un petit grenier qu'il habite, à moins que l'hôtesse ennuyée d'attendre son loyer, ne lui en ait redemandé la clef; ou il se rabat dans une taverne du faubourg où il attend le jour, entre un morceau de pain et un pot de bière. Quand il n'a pas six sols dans sa poche, ce qui lui arrive quelquefois, il a recours soit à un fiacre de ses amis, soit au cocher d'un grand seigneur qui lui donne un lit sur de la paille, à côté de ses chevaux. Le matin, il a encore une partie

Ao compararmos os trechos, notamos que, sob a pena de Diderot, a inconstância ganha contornos mais realistas. Por meio de uma estrutura paratática que enumera uma série de ações atribuídas ao mesmo sujeito, temos a descrição de um modo de vida marcado pela instabilidade. Vale notar, nesse sentido, a proliferação de termos ligados à temporalidade: “às vezes”, “Um mês depois”, “hoje”, “amanhã”, “dia-a-dia”, “manhã”, “estação”, “noite”, “dia”, “véspera”, “dia seguinte”, “semana”. O tempo, tanto no sentido de duração quanto no de clima, em suas infinitas variações, remete ao vício da inconstância, que vitimaria as personagens nascidas sob sua influência. Porém, se no trecho de Horácio o vício é fruto do capricho, aqui ele é ditado pela necessidade. Enquanto Priscus punha e tirava seus anéis e trocava de trajes a seu bel prazer, o Sobrinho traz no próprio corpo a marca da inconstância, agora ditada também por fatores externos: “feliz ou triste, conforme as circunstâncias”¹⁷ (DIDEROT, 2006, p.43). A ideia de circunstância é fundamental aqui e modifica o sentido do procedimento da tipificação que geralmente era utilizado nas sátiras, onde se apresentava uma caricatura do alvo que se desejava atingir. Boileau, por exemplo, nas diferentes edições de suas *Sátiras*, trocava os nomes dos alvos sem alterar seus versos: a variação das circunstâncias, nesse caso, permanecia exterior ao texto. O Sobrinho, contudo, é determinado por aquilo que o circunda, ele não é apenas um tipo *tout court*, como Priscus, mas um indivíduo “original” submetido a determinadas circunstâncias, que passam a ser modificáveis e passíveis de crítica: “Nada é estável neste mundo. Hoje no topo da roda, amanhã em baixo. Somos dirigidos pelas malditas circunstâncias, e mal dirigidos”¹⁸ (DIDEROT, 2006, p.161). Sua caracterização está ligada a seu entorno, que não serve apenas de pano de fundo para as ações, como no caso da Sátira de Horácio, mas se torna elemento constitutivo. Os espaços que frequenta garantem sua subsistência, marcada pela precariedade. Sua residência é também variável: ora dorme em uma pequena mansarda, ora em uma taverna dos subúrbios, ora no interior de uma carruagem, ora sobre um leito de palha, ao lado dos cavalos. Espaços marginais e transitórios em que o Sobrinho consegue empurrar com a barriga suas atribulações. A referência aos aspectos fisiológicos do corpo também concorre para a produção do ridículo, serve para rebaixar o homem ao mesmo nível dos animais, um procedimento comum em sátiras da época. Um dos melhores exemplos desse procedimento é a *Sátira VIII*, de Boileau (1872, p.12), que se abre com os versos: “De todos os animais que voam pelos ares,/ Que andam sobre a terra, ou nadam pelos mares/ De Paris ao Peú, do Japão à Roma,/ O mais tolo animal, para mim, é o homem”¹⁹. Para encerrar-se nos seguintes termos, que demonstram o parentesco entre sátira e fábula:

de son matelas dans ses cheveux. Si la saison est douce, il arpenne toute la nuit, le Cours ou les Champs-Élysées. Il réparait avec le jour, à la ville, habillé de la veille pour le lendemain, et du lendemain quelquefois pour le reste de la semaine.”

(DIDEROT, 2006, p.43-44).

¹⁷ “Triste ou gai, selon les circonstances” (DIDEROT, 2006, p.43).

¹⁸ “Rien de stable dans ce monde. Aujourd’hui, au sommet ; demain au bas de la roue. De maudites circonstances nous mènent ; et nous mènent fort mal” (DIDEROT, 2006, p.161).

¹⁹ “De tous les animaux qui s’élèvent dans l’air, / Qui marchent sur la terre, ou nagent dans la mer, / De Paris au Pérou, du Japon jusqu’à Rome, / Le plus sot animal, à mon avis, c’est l’homme.” (BOILEAU, 1872, p.12).

Ah, que se o asno então, para um bom e correto misantropo,
Pudesse encontrar a voz que tivera nos tempos de Esopo;
De todos os lados, doutor, vendo os homens loucos,
Que ele diria de bom grado, sem inveja,
Contente com seu feno e balançando a cabeça:
Atesto e dou fé, tal como nós, o homem não passa de uma besta!²⁰ (BOILEAU, 1872, p.121).

Contudo, ela aqui mostra também as condições precárias em que viviam os intelectuais europeus da época, caso não dispusessem da proteção dos grandes.

Em larga medida, a caracterização do Sobrinho resume os traços de um tipo social das grandes cidades da França pré-revolucionária: o sublitterato boêmio, o “Pobre Diabo” a que Voltaire dedicou seu famoso poema, fabricado pelo choque entre as promessas suscitadas pelo Iluminismo e as barreiras intransponíveis de um mercado em que vigorava o clientelismo, a censura e o privilégio. Esse tipo não está muito distante da descrição de Jean-François Rameau feita por Mercier no *Tableau de Paris*:

Eu tinha conhecido seu sobrinho, metade abade, metade laico, que vivia nos cafés, e que reduzia à mastigação universal todos os prodígios da virtude, todas as operações do gênio, todas as desprendimentos do heroísmo, enfim, tudo que se fazia de grande nesse mundo. Segundo ele, tudo isso não tinha outro objetivo nem outro resultado do que arrumar algo pra forrar a pança.²¹ (MAGNAN, 1993, p.224).

Conforme analisa Robert Darnton (2007), em *Boemia literária e revolução*, esse tipo de sentimento de dilaceramento medrava em jovens provincianos que vinham para Paris tentar obter sucesso literário e quase sempre encontravam as portas fechadas. Trata-se de um tipo razoavelmente comum, o do “Rousseau da sarjeta”, (codinome de Rétif de la Bretonne, expoente de uma linhagem que Eric Walter retrança em seu ensaio *Les intellectuels du ruisseau et Le Neveu de Rameau* [“Os intelectuais da sarjeta e *O Sobrinho de Rameau*”] (BENREKASSA; BUFFAT; CHARTIER, 1992) cujo destino final dificilmente não assumia tintas trágicas. O próprio Diderot conheceu esse tipo de força imperiosa das circunstâncias: suas cartas dão notícia de que o *Philosophe* chegou a passar necessidade em sua juventude e sua independência financeira definitiva só foi obtida quando a imperatriz Catarina II lhe forneceu uma pensão vitalícia, adquirindo a biblioteca do filósofo (sem que ele, no entanto, perdesse o usufruto dela).

Entretanto, a representação desse tipo social não exigia, por si só, que fossem rompidas as convenções que regiam então os usos da Sátira. Pelo contrário, essa referência

²⁰ “Oh ! que si l'âne alors, à bon droit misanthrope, / Pouvoit trouver la voix qu'il eut au temps d'Esopé ; / De tous côtés, docteur, voyant les hommes fous, / Qu'il dirait de bon cœur, sans en être jaloux, / Content de ses chardons, et secouant la tête: / Ma foi, non plus que nous, l'homme n'est qu'une bête !” (BOILEAU, 1872, p.121).

²¹ “J'avais connu son neveu, moitié abbé, moitié laïque, qui vivait dans les cafés, et qui réduisait à la mastication tous les prodiges de la valeur, toutes les opérations du génie, tous les dévouements de l'héroïsme, enfin tout ce que l'on faisait de grand dans le monde. Selon lui, tout cela n'avait d'autre but ni d'autre résultat que de placer quelque chose sous la dent.” (MAGNAN, 1993, p.224).

constante ao apetite e à satisfação das necessidades fisiológicas é comum nos gêneros cômicos, que se destinavam à representação dos homens inferiores e de seus maus costumes. Governados por seus instintos, os tipos animalizados da sátira são incapazes de reflexão. O procedimento da “zoomorfização” faz-se presente de modo muito incisivo na obra da qual *O sobrinho de Rameau* – intitulado, na maior parte dos manuscritos, *Sátira Segunda* – poderia ser uma sequência: a *Sátira Primeira* de Diderot. É bem verdade que Diderot provavelmente escreveu a *Sátira Primeira* após a primeira redação do *Sobrinho de Rameau*. Não é certo, portanto, que Diderot tenha estabelecido uma continuidade entre os dois textos, conforme observaram os críticos Herbert Dieckmann (1952), em *The relationship between Diderot's Satire I and Satire II* [“A relação entre a *Sátira Primeira* e a *Sátira Segunda*, de Diderot”], e também Donal O’Gorman (1971), no livro *Diderot the satirist*. [“Diderot, o Satirista”]. A despeito das incertezas concernentes à datação, com as quais acaba se deparando todo estudo sobre o autor, é possível notar uma congruência de temas e procedimentos entre esses as duas “sátiras” de Diderot. Vale trazer à baila, à guisa de comparação, as linhas iniciais da *Sátira Primeira*:

Você nunca notou, meu amigo, que tal é a variedade dessa prerrogativa que nos é própria e a que nós chamamos razão, que ela corresponde por si só a toda a diversidade de instintos dos animais? Daí segue que, sob a forma bípede do homem, não exista nenhum animal inocente ou malsão no ar, no fundo das florestas, nas águas, que você não possa reconhecer. Há o homem lobo, o homem tigre, o homem raposa, o homem toupeira, o homem porco, o homem carneiro, e esse é o mais comum.²² (DIDEROT, 1875-1877, p.316).

Na *Sátira primeira*, a animalidade é a natureza profunda do homem e lhe dita o seu “grito” ou “canto” [“cri”] característico. Uma advertência passageira é feita em relação a um tipo um pouco diferente na fauna social, o do homem macaco: “desconfie do homem macaco. Ele não tem caráter, ele tem toda sorte de cantos [“cris”]”²³ (DIDEROT, 1875-1877, p.316).

No caso da *Sátira segunda*, ou seja, de *O Sobrinho de Rameau*, em que consiste a animalidade do Sobrinho? Seu canto característico não remete a um animal específico: um pouco como o homem macaco da *Sátira primeira*, o sobrinho é capaz de imitar todas as posições sociais, todos os cantos. Daí sua habilidade para macaquear seus concidadãos:

Sou terra-a-terra. Olho à minha volta, tomo minhas posições, divirto-me com os outros. Sou um excelente mímico, como você poderá julgar.

²² “N’avez-vous pas remarqué, mon ami, que telle est la variété de cette prérogative qui nous est propre, et qu’on appelle raison, qu’elle correspond seule à toute la diversité de l’instinct des animaux ? De là vient que sous la forme bipède de l’homme il n’y a aucune bête innocente ou malfaisante dans l’air, au fond des forêts, dans les eaux, que vous ne puissiez reconnaître : il y a l’homme loup, l’homme tigre, l’homme renard, l’homme taupe, l’homme pourceau, l’homme mouton ; et celui-ci est le plus commun.” (DIDEROT, 1875-1877, p.316).

²³ “Méfiez-vous de l’homme singe. Il est sans caractère ; il a toutes sortes de cris.” (DIDEROT, 1875-1877, p.316).

Então ele começa a rir, remeda o homem admirador, o homem suplicante, o homem complacente. Põe o pé direito para a frente e o esquerdo para trás, curva-se, ergue a cabeça, o olhar como se preso a outros olhos, a boca entreaberta, o braço estendido em direção a algum objeto. Espera uma ordem. Recebe-a. Parte num átimo; volta. Cumpriu o dever. Presta contas. Está atento a tudo. Apanha algo que cai. Coloca um travesseiro ou um tamborete sob um par de pés. Segura um pires. Aproxima uma cadeira. Abre uma porta. Fecha uma janela. Cerra uma cortina. Observa o patrão e a patroa, permanece imóvel, os braços pendurados, as pernas paralelas; escuta, procura ler nos rostos, e acrescenta: “Aí está minha pantomima, mais ou menos como a dos bajuladores, dos cortesãos, dos criados e dos mendigos”.

As loucuras deste homem, os contos do Abade Galiani, as extravagâncias de Rabelais muitas vezes me fizeram meditar profundamente. São três armazéns onde pude prover-me de máscaras ridículas que coloco sobre os rostos das mais graves personagens. Vejo Pantalone num prelado, um sátiro num presidente, um suíno num cenobita, uma avestruz num ministro, um ganso em seu primeiro-oficial.²⁴ (DIDEROT, 2006, p.163-164).

As posições que o Sobrinho reproduz nessa pantomima não são apenas os cantos da natureza, mas passos de dança que representam gestos sociais. O Sobrinho coloca sobre o rosto dos indivíduos uma máscara que permite reconhecer o papel social que eles desempenham nessa “selva selvagem” que era a Paris de meados do século XVIII. Trata-se de trazer à tona relações de dependência entre os indivíduos, ou seja, de não isolar a natureza do indivíduo da realidade social. A natureza de algum modo ainda está presente, na forma da necessidade: é ela quem coloca todos no palco, mas sua manifestação não é mais puramente natural. Na verdade, rompe-se aqui o liame entre natureza e cultura, sem que a animalidade do homem tenha sido por isso superada:

Todo aquele que precisa de outrem é indigente e faz posições. O rei faz posições diante de sua amante e de Deus — dá seu passo de pantomima. O ministro dança como cortesão, bajulador, criado ou patife diante do rei. A massa de ambiciosos, diante do ministro, dança vossos passos de mil modos, um mais vil do que o outro. O abade de categoria, em peitilho rendado e manto longo, diante do depositário da folha de pagamento, pelo menos uma vez por semana. Palavra, o

²⁴ “*Je vais terre à terre. Je regarde autour de moi; et je prends mes positions, ou je m’amuse des positions que je vois prendre aux autres. Je suis excellent pantomime; comme vous en allez juger. Puis il se met à sourire, à contrefaire l’homme admirateur, l’homme suppliant, l’homme complaisant; il a le pied droit en avant, le gauche en arrière, le dos courbé, la tête relevée, le regard comme attaché sur d’autres yeux, la bouche entrouverte, les bras portés vers quelque objet; il attend un ordre, il le reçoit; il part comme un trait; il revient, il est exécuté; il en rend compte. Il est attentif à tout; il ramasse ce qui tombe; il place un oreiller ou un tabouret sous des pieds; il tient une soucoupe, il approche une chaise, il ouvre une porte; il ferme une fenêtre; il tire des rideaux; il observe le maître et la maîtresse; il est immobile, les bras pendants; les jambes parallèles; il écoute; il cherche à lire sur des visages; et il ajoute: Voilà ma pantomime, à peu près la même que celle des flatteurs, des courtisans, des valets et des gueux. Les folies de cet homme, les contes de l’abbé Galiani, les extravagances de Rabelais, m’ont quelquefois fait rêver profondément. Ce sont trois magasins où je me suis pourvu de masques ridicules que je place sur le visage des plus graves personnages; et je vois Pantalon dans un prélat, un satyre dans un président, un pourceau dans un cenobite, une autruche dans un ministre, une oie dans son premier commis.*” (DIDEROT, 2006, p.163-164).

que chamais pantomima dos mendigos é a grande ciranda da terra.²⁵ (DIDEROT, 2006, p.165).

O Sobrinho não procura retirar-se do palco, pelo contrário: ele reproduz sua própria representação. Como o homem macaco, o Sobrinho, herói sem nenhum caráter, é capaz de mimetizar todos os outros “cantos” sociais. Ao apontar que tudo é broma, o Sobrinho não possui mais um papel que lhe seja próprio. É isso que faz dele um “original”, nos termos que encontramos na abertura da obra:

Não gosto desses tipos originais. Outros se tornam seus conhecidos, familiares, até mesmo seus amigos. Nas raras vezes em que os encontro, sou retido pelo contraste de seu caráter com o dos outros, rompendo a uniformidade fastidiosa criada por nossa educação, por nossas convenções sociais, por nossas conveniências habituais. Se um deles aparece num grupo, é um grão de lévedo que fermenta, restituindo a cada qual uma porção de sua individualidade natural. Sacode, agita, faz aprovar ou censurar, faz surgir a verdade, revela as pessoas de bem, desmascara os malandros. É nessa ocasião que o homem de bom senso escuta e decifra seu próprio mundo.²⁶ (DIDEROT, 2006, p.44).

O filósofo, “homem de bom senso”, procura guardar distância desse “homem macaco”. Afinal, ele não é um tipo recomendável, sua única serventia é sua função reveladora, da qual ele mesmo não tem consciência, pois vive em constante estado de alienação. Cabe ao filósofo, portanto, “homem de bom senso”, “desemaranhar” esse mundo misturado. Contudo, ainda que efêmera, a capacidade do Sobrinho de representar-se em sua própria alienação, confere um caráter problemático à sua condição: tem relativa licença para criticar a tudo e a todos (em parte, por conta do espaço público mundano em que se encontra: o café que, em certa medida, representa a emergência da esfera pública, que Jürgen Habermas (1991) descreve em *Transformações Estruturais na Esfera Pública* [1962]). Nesses espaços, qualquer indivíduos poderia, grosso modo, fazer o uso público e livre da razão. A situação do Sobrinho lhe permite assumir a função mordaz da sátira: de satirizado, passa a satirista. Na Sátira de Horácio de onde Diderot retirou a epígrafe do *Sobrinho de Rameau*, um *alter ego* do próprio autor é criticado por seu criado Davos durante o período das Saturnálias, em que é concedida aos escravos licença

²⁵ “*Quiconque a besoin d'un autre, est indigent et prend une position. Le roi prend une position devant sa maîtresse et devant Dieu ; il fait son pas de pantomime. Le ministre fait le pas de courtesan, de flatteur, de valet ou de gueux devant son roi. La foule des ambitieux danse vos positions, en cent manières plus viles les unes que les autres, devant le ministre. L'abbé de condition en rabat, et en manteau long, au moins une fois la semaine, devant le dépositaire de la feuille des bénéfices. Ma foi, ce que vous appelez la pantomime des gueux, est le grand branle de la terre.*” (DIDEROT, 2006, p.165).

²⁶ “*Je n'estime pas ces originaux-là. D'autres en font leurs connaissances familières, même leurs amis. Ils m'arrêtent une fois l'an, quand je les rencontre, parce que leur caractère tranche avec celui des autres, et qu'ils rompent cette fastidieuse uniformité que notre éducation, nos conventions de société, nos bienséances d'usage ont introduite. S'il en paraît un dans une compagnie ; c'est un grain de levain qui fermenta qui restitue à chacun une portion de son individualité naturelle. Il secoue, il agite ; il fait approuver ou blâmer ; il fait sortir la vérité ; il fait connaître les gens de bien ; il démasque les coquins ; c'est alors que l'homme de bon sens écoute, et démêle son monde.*” (DIDEROT, 2006, p.44).

para se exprimir com relativa franqueza. Também o Sobrinho, no ambiente do café Regência, pode falar com bastante franqueza para uma personagem que possui muitos traços em comum com o autor, ainda que não se identifique com ele inteiramente. Em *Literatura europeia e Idade Média latina* [1948], Ernst Robert Curtius (1979) propõe filiar *O Sobrinho de Rameau* à sátira horaciana, salientando a grande admiração que Diderot nutria pelo autor antigo.

O que espanta o Filósofo (e o leitor), no caso do Sobrinho, é que o Sobrinho possa dizer tais verdades sem tirar as consequências daquilo que diz. Por isso, quando seu interlocutor o acusa de possuir “uma alma enlameada”, responde: “creio que isso eu próprio já lhe disse”²⁷ (DIDEROT, 2006, p.167-168). Há nisso uma espécie de paradoxo por meio do qual a linguagem do Sobrinho, absolutamente franca, mas não transparente, se autonomiza: ela não presta contas a seu emissor, de quem seria ridículo exigir coerência. Não é à toa que na *Fenomenologia do Espírito*, Hegel (2008, p.358) veja no Sobrinho, ao mesmo tempo, a expressão da “consciência dilacerada”, o paradigma do espírito alienado de si mesmo e uma consciência “espiritiosa” [“*geistreich*”]. O caráter paradoxal do Sobrinho faz derrapar o compasso do filósofo, que perde a medida de seu quadro estável de valores, mas esse paradoxo não deixa de ser problemático, como o Sobrinho deixa entrever ao manifestar desconforto com sua situação existencial.

É bem verdade que a posição segura e estável que o filósofo assumira no começo do texto também vai sendo gradualmente questionada, a ponto de vermos, a horas tantas, o próprio filósofo confessar ter sido enredado pela linguagem macaqueante do Sobrinho:

EU — Confesso que não consigo distinguir até onde vão sua boa-fé e sua maldade. Sou um homem simples. Tenha, por isso, a bondade de não usar meias palavras. Fale francamente e deixe sua arte para lá.

ELE — [...] Não percebeu como entremeamos certas palavras para que um ouvinte como você logo perceba o que realmente queremos dizer? Consinto que me tome por um sabujo, mas não por um tonto, pois só um tonto ou um homem perdido de amores poderia falar a sério dizendo tais impertinências.

EU — Mas como se decide dizê-las?

ELE — É claro que não é de repente. Chega-se aí bem devagarinho. ‘*Ingenii largitur venter.*’ *

EU — É preciso estar morto de fome.

ELE — É possível. No entanto, por mais fortes que sejam minhas palavras, acredite, aquelas a quem são dirigidas estão mais acostumados a ouvi-las do que nós a arriscá-las

[* ‘o ventre instiga o espírito’].²⁸ (DIDEROT, 2006, p.104-105).

²⁷ “*MOI – C’est que vous êtes un fainéant, un gourmand, un lâche, une âme de boue. / LUI – Je crois vous l’avoir dit*” (DIDEROT, 2006, p.167-168).

²⁸ “*MOI – J’avoue que je ne saurais démêler si c’est de bonne foi ou méchamment que vous parlez. Je suis un bon homme; ayez la bonté d’en user avec moi plus rondement; et de laisser là votre art.*”

A originalidade do Sobrinho não é fruto apenas de um temperamento singular, mas também de um mundo no qual a bajulação se tornou meio de vida. A já mencionada oposição entre o gênio e o bajulador ganha aqui contornos sociais. A citação do satírico latino Aulo Pérsio Flaco, (34-62), “o ventre instiga o espírito”, não poderia ser mais adequada. O Sobrinho não tem mais ilusões, sua condição o degradou a ponto de torná-lo um “cínico” no sentido moderno da palavra. Ele contempla o vazio de sua época com olhos resignados, mas tal resignação só torna o vazio ainda mais perigoso. Paradoxalmente, é a formalização dessa degradação absoluta e resignada que permitiria ver no Sobrinho um prenunciador da grande convulsão social que incendiaria a Europa a partir de 1789:

Os sobrinhos e sobrinhos-netos de Rameau enfrentavam uma dupla barreira, social e econômica; uma vez marcados pela boemia literária, não mais tinham acesso à sociedade polida, onde circulavam as mamatas e as oportunidades. Por isso amaldiçoavam o mundo fechado da cultura. [...] Foi nas profundezas do submundo intelectual que esses homens se tornaram revolucionários: ali nasceu a determinação jacobina de exterminar a aristocracia do pensamento (DARNTON, 2007, p.30-31).

Compare-se, a título de exemplo, a franqueza desencantada do Sobrinho com a reivindicação reformista do barbeiro Fígaro em seu monólogo final de *O Casamento de Fígaro* (escrita em 1778 e encenada em 1794) de Beaumarchais, autor adepto das teorias teatrais de Diderot. No início da peça, Fígaro está a serviço de seu antigo cúmplice de peripécias, o conde de Almaviva, que tenta seduzir a noiva de seu criado, mesmo com toda a ajuda que esse lhe prestara no passado (encenadas em *O Barbeiro de Sevilha*). Em seu famoso monólogo, no Quinto Ato, Fígaro narra sua vida de altos e baixos, que o obrigou a lançar mão de toda sorte de expedientes, sempre sujeito aos caprichos da fortuna. A certa altura, revela ter sido dispensado por seu antigo senhor quando esse descobriu no criado veleidades literárias (“Eu era pobre e era desprezado. Mostrei algum engenho, o ódio imediatamente veio em minha direção”)²⁹ (BEAUMARCHAIS, 1988, p.486). Decepcionado com as letras, Fígaro empunha a navalha e assume o ofício de barbeiro, colocando-se, sempre que possível, sob a proteção dos grandes, de cuja generosidade sua existência depende.

LUI – *Cela, c'est ce que nous débitons à la petite Hus, de la Dangeville et de la Clairon, mêlé par-ci par-là de quelques mots qui vous donnaissent l'éveil. Je consens que vous me preniez pour un vaurien; mais non pour un sot; et il n'y aurait qu'un sot ou un homme perdu d'amour qui pût dire sérieusement tant d'impertinences.*

MOI – *Mais comment se résout-on à les dire ?*

LUI – *Cela ne se fait pas tout d'un coup ; mais petit à petit, on y vient. Ingenii largitor venter.*

MOI – *Il faut être pressé d'une cruelle faim.*

LUI – *Cela se peut. Cependant, quelques fortes qu'elles vous paraissent, croyez que ceux à qui elles s'adressent sont plutôt accoutumés à les entendre que nous à les hasarder.*” (DIDEROT, 2006, p.104-105).

²⁹ “*J'étais pauvre, on me méprisait. J'ai montré quelque esprit, la haine est accourue. Une jolie femme et de la fortune...*” (BEAUMARCHAIS, 1988, p.486).

Menos revolucionário do que costuma se pensar, o monólogo de Fígaro é um apelo à liberdade de crítica (“Sem a liberdade de criticar, não há nenhum elogio lisonjeador”³⁰ (BEAUMARCHAIS, 1988, p.489) que funcionaria como um saudável retificador contra o abuso dos grandes, desde que empreendida com certa liberdade. No final da peça, tendo adquirido uma razoável fortuna, Fígaro convida a plateia a participar de sua festa de casamento: “Minha mulher e meus bens salvaguardados, ficarei honrado com a participação de todos”³¹ (BEAUMARCHAIS, 1988, p.486). Quem fala aqui não é mais o pobre-diabo perseguido pelas agruras do destino, mas o burguês moderado e bonachão. Após desmascarar os vícios de um Antigo Regime decadente, a peça de Beaumarchais propõe um quadro renovado de valores.

A personagem do Sobrinho, por seu turno, não faz reivindicação alguma, apenas constata, com boa dose de sarcasmo, o caráter necessariamente interessado de todo elogio, que paga o favor sempre com uma moeda falsa, que avilta seu recebedor. “Quando nos recebem já não sabem que somos almas interesseiras, vis e pérfidas? [...] Há um pacto tácito que nos beneficiará e cedo ou tarde devolveremos com um mal o bem que nos tiverem feito.”³² (DIDEROT, 2006, p.119). Tampouco nutre apreço pelo trabalho braçal, preferindo prostituir sua mulher a ganhar o pão com o suor do rosto. Quando lamenta a perda de sua companheira – “Ai de mim! Perdi-a, e minhas esperanças de fortuna foram-se com ela. Eu só a apanhara para isso”³³ (DIDEROT, 2006, p.169) – utiliza termos que o barbeiro Fígaro certamente condenaria.

Nesse sentido, o *Sobrinho de Rameau* escaparia, por exemplo, à própria definição hegeliana da sátira, gênero para o qual, segundo o filósofo: “[...] são requeridos princípios firmes, com os quais o presente está em contradição, uma sabedoria que permaneça abstrata e uma virtude que, com energia rígida, se prenda apenas em si mesma.” (HEGEL, 2004. p.247).

Para um pensador como Diderot, não existe mais uma “sabedoria abstrata” e os “princípios firmes”. Como se pôde notar, a questão da moral é tratada sempre em chave concreta no texto, jamais como tema transcendental. O problema da moral em Diderot, porém, tampouco se resolve num relativismo fácil: afinal, o *Philosophe* nunca renunciou totalmente à ambição de encontrar os “princípios” que lhe permitissem criar um sistema moral, tarefa que confessa, no entanto, estar além de suas forças:

Se os princípios da moral estivessem finalmente bem estabelecidos, sairiam desse tronco uma infinidade de pequenos galhos que levariam e trariam as mais minuciosas virtudes [...] O mundo ainda vai esperar muitos anos até que tais obras

³⁰ “*Sans la liberté de blâmer, il n'est point d'éloge flatteur*” (BEAUMARCHAIS, 1988, p.489).

³¹ “*Ma femme et mon bien mis à part, tous me feront honneur et plaisir.*” (BEAUMARCHAIS, 1988, p.486).

³² “*Quand on nous prend, ne nous connaît-on pas pour ce que nous sommes, pour des âmes intéressées, viles et perfides ? Si l'on nous connaît, tout est bien. Il y a un pacte tacite qu'on nous fera du bien, et que tôt ou tard, nous rendrons le mal pour le bien qu'on nous aura fait.*” (DIDEROT, 2006, p.119).

³³ “*Mais hélas je l'ai perdue ; et mes espérances de fortune se sont toutes évanouies avec elle. Je ne l'avais prise que pour cela*” (DIDEROT, 2006, p.169).

tenham sido realizadas. Não há, no entanto, nenhuma que seja mais importante.³⁴ (DIDEROT, 1955-1970, p.196).

Diderot, a despeito de afirmar sempre ser necessário ter em vista “o bem da espécie”, procura sempre uma moral praticável, que não seja contrária à natureza de cada indivíduo, uma conduta de vida, uma sabedoria em que se conjuguem “virtude” e “felicidade”.

Eu era bem jovem quando me veio a ideia de que toda a moral consistia em provar aos homens que, no fim das contas, pra ser feliz, não havia nada melhor a fazer do que ser virtuoso; logo em seguida comecei a meditar sobre essa questão e ainda o estou fazendo.³⁵ (DIDEROT, 1955-1970, p.196).

No caso do *Sobrinho de Rameau*, vemos que a impossibilidade desse casamento diz respeito, em grande parte, aos maus modos de uma época e à perversão de tipos como Palissot, Bertin, Fréron e o próprio Sobrinho, daí o recurso à Sátira. Contudo, uma vez que os “princípios firmes” não existem *a priori*, o gênero se reformula por inteiro. A personagem viciosa – não o tipo vicioso da comédia, mas um indivíduo “real”, específico – torna-se a representante de um vício coletivo, que só é desvelado no embate vivo entre as personagens.

Não é apenas o Sobrinho que se vê colocado em xeque, o questionamento se estende ao próprio lugar do filósofo nessa sociedade declinante. Por isso, algumas das “*boutades*” do sobrinho ecoam indagações do próprio Diderot. Em uma conhecida carta a Voltaire, de 1758, seu período de maior pessimismo, vemos o enciclopedista se queixar:

Chega um tempo em que todas as cinzas se misturam. Então, o que importará ter sido Voltaire ou Diderot, e que sejam as suas três sílabas ou as minhas que restam? É preciso trabalhar, é preciso ser útil, deve-se contar com os próprio talentos etc... Ser útil aos homens! Será que fazemos outra coisa a não ser diverti-los, e que existe uma grande diferença entre o filósofo e o tocador de flautas? Eles escutam ambos com prazer ou desdém, e continuam sendo o que são. Os atenienses nunca foram tão maus quanto na época de Sócrates, e eles talvez só devam à existência dele um crime a mais.³⁶ (DIDEROT, 1875-1877, p. 451-453).

³⁴ “*Si les principes de la morale étaient une fois bien posés, il sortirait de ce tronc une infinité de petites branches qui y ramèneraient et y rattacheraient les vertus les plus minutieuses [...] Le monde a bien des années encore à durer avant que ces deux ouvrages ne soient faits. Il n’y en a pourtant pas de plus importants.*” (DIDEROT, 1955-1970, p.196).

³⁵ “*J’étais bien jeune lorsqu’il me vint en tête que la morale entière consistait à prouver aux hommes qu’après tout pour être heureux, on n’avait rien de mieux à faire que d’être vertueux ; tout de suite je me mis à méditer cette question et je la médite encore.*” (DIDEROT, 1955-1970, p.196).

³⁶ “*Il vient un temps où toutes les cendres sont mêlées. Alors, que m’importera d’avoir été Voltaire ou Diderot, et que ce soient vos trois syllabes ou les trois miennes qui restent ? Il faut travailler, il faut être utile, on doit compte de ses talents, etc. ... Être utile aux hommes ! Est-il bien sûr qu’on fasse autre chose que les amuser, et qu’il y ait grande différence entre le philosophe et le joueur de flûte ? Ils écoutent l’un et l’autre avec plaisir ou dédain, et demeurent ce qu’ils sont. Les Athéniens n’ont jamais été plus méchants qu’au temps de Socrate, et ils ne doivent peut-être à son existence qu’un crime de plus.*” (DIDEROT, 1875-1877, p.451-453).

A comparação entre o filósofo e um tocador de flauta, mais um exemplo próximo do “folclore”, sugere tanto o aspecto vão da atividade do filósofo, incapaz de mudar os costumes, quanto sua precariedade. Em sua correspondência, Diderot costuma ir mais longe do que em suas obras publicáveis. Mesmo o exemplo de Sócrates, espécie de porto-seguro para o qual o *Philosophe* sempre retorna, é colocado em questão. Os homens, ao fim e ao cabo, “continuam sendo o que eles são”. Como, aliás, dirá o próprio Sobrinho, no final de sua conversa com o filósofo:

ELE: [...] Adeus, meu caro senhor filósofo. Não é verdade que continuo sendo o mesmo?

EU: Ai de mim! Sim, infelizmente³⁷ (DIDEROT, 2006, p.170).

Segundo Georges May (1951), o pessimismo de Diderot se reflete na fatura de *O Sobrinho de Rameau*. A formulação de dilemas inconclusos como esse, contudo, é típica do pensamento de Diderot e não significa necessariamente uma capitulação. É bem verdade, contudo, que ela se torna mais agônica quando se refere ao dilema existencial do próprio filósofo. Afinal, mais do que uma disputa entre argumentos igualmente válidos ou refutáveis, trata-se do papel do homem de letras na sociedade, ou seja, da possibilidade de legitimar sua existência e sua ação. Com isso, evidentemente, o leitor atento terá percebido que a filosofia já venceu e apenas aumentou sua esfera de ação, pois se tornou reflexão existencial: o filósofo é aquele que pensa e formula o dilema de sua própria existência (ou seja, ele não fala apenas do ponto de vista de Sirius, mas é capaz de se colocar no mundo e de perceber a distância que separa as ideias que orientam os filósofos das Luzes do mundo cotidiano, graças ao conluio libertino que manteve com a literatura).

Concluindo, a união entre tipo literário e a figura histórica fez com que Diderot extrapolasse as convenções tradicionais do gênero da sátira. O resultado foi uma obra se tornou o *locus* de uma experiência em sentido forte. Ou seja, não apenas no sentido da imprevisibilidade do resultado, mas de uma série de eventos que colocam por terra os critérios com os quais seriam medidos tais resultados. A frase final da obra, última pirueta do Sobrinho antes de cerrarem as cortinas, dá notícia dessa impossibilidade de conclusão que não deixa de ser, a seu modo, conclusão à segunda potência: “rirá melhor, quem rir por último” [*Rira bien qui rira le dernie*] (DIDEROT, 2006, p.170).

GARROUX, D. The limits of satire in Rameau’s Nephew, by Denis Diderot. **Revista de Letras**, São Paulo, v.57, n.2, p.123-140, jul./dez. 2017.

- **ABSTRACT:** *This article seeks to establish a relation between the poetics of Rameau’s Nephew and the satire genre. The hypothesis is that the text, by modifying some criteria of representation, breaks with the prevailing conventions of the genre during its time. We do not intend, though, to take, as a parameter, satire in abstractu, but to explore some*

³⁷ “LUI – [...] Adieu, monsieur le philosophe. N’est-il pas vrai que je suis toujours le même ?! MOI – Hélas oui, malheureusement.” (DIDEROT, 2006, p.170).

uses and conceptions of this genre that are proper to the second half of the Eighteenth century, which will not be discussed exhaustively. We aim at bringing to the discussion some hegemonic and recurrent traits, in order to highlight the aspects that are similar to what we find in Diderot's text.

- **KEYWORDS:** *Literary genres. Satire. Diderot.*

Referências

BEAUMARCHAIS, P.- A. C. **Œuvres**. Paris: Gallimard, 1988.

BENREKASSA, G.; BUFFAT, M.; CHARTIER, P. Études sur Le Neveu de Rameau et le Paradoxe sur le comédien de Denis Diderot. **Cahiers Textuels**, Paris, n.11, p.11-20, 1992.

BOILEAU, N. **Satires**. Paris: Imprimerie Générale, 1872.

CURTIUS, E. R. **Literatura europeia e Idade Média latina**. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

DARTON, R. **Boemia literária e revolução: o submundo das letras no Antigo Regime**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DICTIONNAIRE de l'Académie Française. 4.ed. Paris: Brunet, 1762. 2t.

DICTIONNAIRE Universel François et Latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux. Paris: Compagnie des Libraires Associés, 1771.

DIDEROT, D. **Œuvres complètes**. Éd. Jules Assézat et Maurice Tourneux. Paris: Garnier Frères, 1875-1877.

_____. **Correspondance**. Édition établie par Georges Roth et Jean Varloot. Paris: Éditions de Minuit, 1955-1970. t. IV, p.196.

_____. **Œuvres complètes de Diderot**. Éd. Herbert Dieckmann, Jacques Proust e Jean Varloot. Paris: Hermann, 1982.

_____. **Le Neveu de Rameau**. Ed. de Michel Delon. Paris: Gallimard, 2006.

DIECKMANN, H. The relationship between Diderot's Satire I and Satire II. **Romanic Review**, New York, n.43, p.12-26, 1952.

ENCYCLOPÉDIE ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Paris: Libraires Associés, 1751-1765. 17v.

FURETIÈRE, A. **Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts**. La Haye: A. et R. Leers, 1690.

GUNNY, A. Pour une théorie de la satire au 18e siècle. **Dix-huitième Siècle**, Paris, n.10, p.345-361, 1978.

HABERMAS, J. **The structural transformation of the public sphere: an inquiry into a category of Bourgeois Society**. Trans. Thomas Burger with Frederick Lawrence. Cambridge: MIT Press, 1991.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de estética**. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2004. v.2.

_____. **Fenomenologia do espírito**. Tradução de Paulo Menezes. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

HORÁCIO. **The works of Horace**. New York: Harper & Brothers, 1863.

MAGNAN, A. **Rameau le Neveu: textes et documents**. Saint-Étienne: CNRS, 1993.

MARMONTEL, J. -F. **Éléments de littérature**. [éd. de 1787]. Édition présentée, établie et annotée par Sophie Le Ménahèze. Paris: Desjonquères, 2005.

MAY, G. **Quatre visages de Diderot**. Paris: Boivin, 1951.

O'GORMAN, D. **Diderot the satirist: le Neveu de Rameau and related works: an analysis**. Toronto: University of Toronto Press, 1971.

SAINT-MARD, R. de. **Examen philosophique de la poésie en général**. Paris: Briasson, 1729.

VOLTAIRE. Mémoire sur la satire: à l'occasion d'un libelle de l'abbé Desfontaines contre l'auteur, 1739. In: _____. **Œuvres complètes de Voltaire**. Texte établi par Louis Moland. Paris: Garnier, 1883. p.47-64.

LA INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA ESCRITURA ACADÉMICA: DESDE LA ADQUISICIÓN DEL CÓDIGO HASTA LA PUBLICACIÓN¹

David Alberto LONDOÑO VÁSQUEZ*

Álvaro RAMÍREZ BOTERO**

- **RESUMEN: Objetivo:** Describir el proceso de institucionalización de la escritura académica. **Método:** Revisión documental a partir de un modelo explicativo que retoma la idea de la tipificación de las acciones y su institucionalización y se relacionan con algunas prácticas sociales implicadas desde el proceso de adquisición del código hasta la escritura académica. **Resultados:** La escritura académica es una práctica institucionalizada soportada en la universalización de la lectura y la escritura y en la especificidad de los contextos de legitimidad generados en un campo de saber materializado en las universidades y en los círculos científicos. **Conclusiones:** La institucionalización de la escritura académica es un proceso que además de reglas ha generado unas relaciones de poder que generan marcos para legitimar o deslegitimar la producción en la comunidad académica y científica.
- **PALABRAS CLAVES:** Escritura académica. Código escrito. Institucionalización. Lectura y escritura.

Introducción

La lectura y la escritura son técnicas que han permitido, a quien las domine, ocupar lugares privilegiados en las diferentes culturas. Lo escrito ha sido asociado con lo estable, con lo que adquiere un valor de verdad, con lo legal y con lo sagrado. Sin embargo, el dominio de esta técnica estuvo reservado durante mucho tiempo a los sacerdotes, a los miembros de las cortes y a los aristócratas; su dominio era exclusivo para los que ostentaban el poder (ENGERMAN; MARISCAL; SOKOLOFF, 2002). De igual manera los materiales escritos no estaban al acceso de cualquiera; las colecciones eran privadas y solo accedían a ellas unos cuantos, a los que los marcos políticos de su sociedad se los

* IUE – Institución Universitaria de Envigado. Facultad de Ciencias Sociales. Envigado - Antioquia - Colombia. 055420 - dalondono@correo.iue.edu.co

** IUE - Institución Universitaria de Envigado. Facultad de Ciencias Sociales. Envigado - Antioquia - Colombia. 055420 - aramirez@correo.iue.edu.co

¹ Este artículo de revisión se desprende de la tesis doctoral *El campo de la psicología educativa en Colombia: Génesis y estructura*, 2016, Universidad Eafit.

Artigo recebido em 10/11/2017 e aprovado em 15/05/2018.

permitían. Lo mismo sucedió en Colombia cuando el acceso a los programas de formación académica estaba reservado a la “alta alcurnia” (LONDOÑO VÁSQUEZ, 2015).

En contraste con lo anterior, en la actualidad, se ha generalizado el dominio de las técnicas de lectura y escritura. Hoy aprender a leer y escribir es un derecho de las personas que se une al derecho universal a la educación; se puede acceder a materiales escritos fácilmente; existen las bibliotecas públicas y la red; los libros se comercian en sus diferentes formatos y el acceso a ellos cada vez es más democratizado, al punto que los inconvenientes que existen para acceder a ellos queda reducido al dominio de las lenguas y al poder adquisitivo.

Este proceso de democratización de la lectura y la escritura responde a una institucionalización de prácticas sociales de diferente índole y en diferentes instancias que se han consolidado alrededor de los escritos, y de la práctica lectora y escritora. Prácticas entrelazadas con la educación, la participación social, el reconocimiento en el mundo académico, el examen de los saberes y la legitimación de ellos y sus portadores. Mucha de la producción científica se materializa en textos escritos y el escribir se convierte en un compromiso ineludible para el investigador y el científico: “[...] cuanto más reconocidos son los investigadores (primero por el sistema escolar, y después por el mundo científico) más productivos son y siguen siéndolo” (BOURDIEU, 2003, p.29).

Se pretende aquí hacer un breve recorrido por la institucionalización de algunas prácticas sociales relacionadas con la lectura y la escritura (FERREIRO, 1997; FREIRE, 2002; MCLAUGHLIN; DEVOGD, 2004); su relación con el surgimiento de algunas instituciones modernas; con las posibilidades que en el ejercicio académico se tiene de vivir de las ideas que se han escrito, que se han leído y que se han reescrito, y con las normatividades asociadas a los escritos en los rituales de legitimación instalados en la llamada “escritura académica” (CAMPS; CASTELLÓ, 1996; PARODI, 2005a; CAMPS, 2009; CASSANY; MORALES, 2009; SERRANO DE MORENO; DUQUE DE DUQUE; MADRID DE FORERO, 2012; CARLINO, 2014).

De la oralidad a la escritura

Erguirse para caminar sobre dos pies, construir herramientas, domesticar el fuego, articular sonidos y comunicarse han sido pasos trascendentales para que la humanidad llegue a ser lo que es, pero el paso de la oralidad a la escritura ha permitido un giro radical en la manera de organizar la sociedad y la conciencia.

De esta transición, de sus efectos y su impacto en la humanidad se han ocupado varios investigadores (BETTELHEIM; ZELAN, 1989; CATAÑO, 2004; MANGUEL, 1999; ONG, 1994; OSSA, 1993) que han dejado algunos puntos claros sobre el papel de la escritura en el proceso de humanización: “[...] más que cualquier otra invención particular, la escritura ha transformado la conciencia humana” (ONG, 1994, p.81). Si bien, no se ha desconocido que la lectura y la escritura sólo se generalizan en la modernidad, se han podido establecer las diferencias entre las culturas llamadas ágrafas y las culturas que, como la griega o la egipcia, desde la antigüedad han incorporado la

tecné que se aborda en este escrito y que se institucionaliza en la medida que tiene lugar en interacciones sociales.

El ejercicio de representar con símbolos algunas cosas del mundo ha supuesto una evolución en extensos períodos de tiempo: de los dibujos en las paredes de Lascaux y Altamira elaborados hace aproximadamente unos 15 mil o 12 mil años antes de Cristo, a poder señalar con símbolos y reconocer los días, las estaciones, los animales y, luego, unos 2 mil años después del uso de esos símbolos, llegar a crear un alfabeto, y después, tras otros 2 mil años, manejar los números, para que sólo unos 1.000 años más tarde se llegaran a utilizar tipos móviles para imprimir (OSSA, 1993). Finalmente, a partir de lo desarrollado en ese largo período de tiempo se puede hablar de la aparición de la escritura como tal, por primera vez, aproximadamente en el año 3.500 antes de Cristo con los sumerios en Mesopotamia (ONG, 1994).

Lo anterior permite considerar la lectura y la escritura como parte de los grandes logros del género humano, que le ha posibilitado su historización y el continuo desarrollo del conocimiento y la configuración de la ciencia como se conoce hoy. Todo ello se ha ligado a la generalización de muchas prácticas que han posibilitado pasar de la artesanía, que correspondió a la construcción de herramientas y dispositivos para el uso cotidiano, a otra forma de artesanía referida por Cataño (2004): “la artesanía intelectual”².

De la generalización de uso del código a la escritura académica de las ideas

Hay cuatro aspectos relacionados con la temática: la generalización de las prácticas tanto lectoras como escritoras, la institución que institucionaliza, la alfabetización académica y la escritura de las ideas. En cada uno la base temática de su desarrollo es la relación producción escrita y comprensión lectora en escenarios académicos institucionalizados, lo que permitirá revisar no solo la evolución de dichos conceptos, sino también el proceso de institucionalización realizado a partir del desarrollo de prácticas, géneros y *habitus*.

La generalización de las prácticas lectoras y escritoras

Según Berger y Luckmann (2001) la generalización de una práctica, sucede como tipificación de una acción que en últimas termina siendo una forma de institución. Ahora, para abordar el proceso de tipificación de una práctica como la lectura y la escritura y para llegar a su consolidación e institucionalización, es necesario observar algunos puntos del proceso de adquisición de la lengua escrita. El código escrito es un sistema de descripción completo e independiente, que se instala como un medio de comunicación (CASSANY, 2011); por tanto, en la tipificación del uso de la tecnología de la escritura “[...] adquirir el código escrito no significa solamente aprender la correspondencia entre el sonido y

² La denominación artesanía intelectual a la que alude Cataño hace referencia a la producción intelectual en el medio universitario.

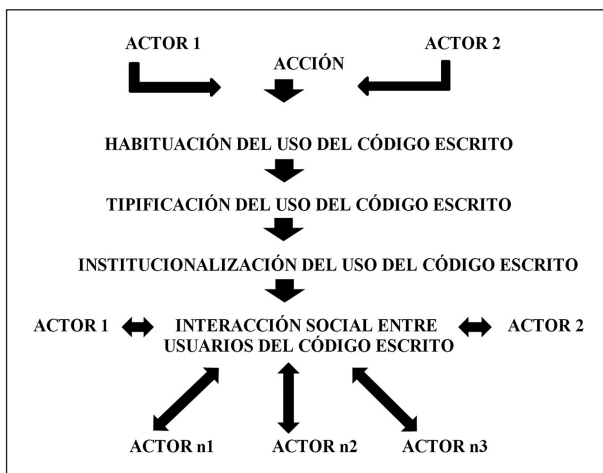
la grafía, sino aprender un código nuevo, sustancialmente distinto al oral” (CASSANY, 2011, p.31). La adquisición del código se ha caracterizado por ejercicios que involucran repetición, interacción y desarrollo de finas habilidades motrices que implican seguir una serie de convenciones (MANGUEL, 1999).

El uso del código escrito es estrictamente producto de la actividad humana. La acción humana es la que enmarca el proceso de la institucionalización de cualquier práctica. En este caso, el código escrito se establece como práctica social sólo en la medida en que consolide su uso en una comunidad. En un principio, el uso del código escrito se instala como habituación en la que se consigue el efecto de liberación del hombre de pensar y definir como representar algo con una grafía o con un signo.

El dominio del código se considera un primer nivel de institucionalización de la escritura, que responde a una práctica social de interacción, que parte de la tipificación de las acciones de su uso, en un modo que se podría llamar elemental y que en gran medida se refiere a la apropiación de unas reglas para su dominio. Luego un segundo nivel de institucionalización se trabaja con el énfasis en la comprensión. Esta separación que se ha institucionalizado en los métodos para la enseñanza de la lectura y la escritura, es la que ha dejado en un segundo plano el problema de la comprensión que está íntimamente ligado a los contextos de producción y recepción de textos. Asunto ampliamente trabajado desde la perspectiva del discurso por autores de la escuela catalana como Daniel Cassany (1999, 2006, 2011) o de la escuela francesa como María Cristina Martínez (1997).

El problema individual de cómo representar encuentra una solución general, institucionalizada, con el alfabeto y con las palabras. Describir en términos de tipificación el aprendizaje del código va a permitir una primera aproximación a la socialización de dicha acción, se parte pues de un código ya inventado y se pasa al problema de la tipificación del uso de la tecné:

Figura 1 – Institucionalización del uso del código escrito



Fuente: Elaboración propia.

El hombre que conoce el código ha reestructurado su consciencia de tal forma que no se tiene que preguntar cómo representar con una grafía, pues ya está instalado en su consciencia un código, está institucionalizado. El código escrito está funcionando como una institución, una forma estable, en cuanto permite controlar la contingencia que generaría al hombre la pregunta constante por: ¿cómo represento esto? El código funciona como una institución que permite controlar la contingencia de lo que en algún momento puede ser necesario representar. De igual forma, esta aseveración iría de la mano con lo propuesto por Halliday (1982, p.10) cuando afirma que “[...] la construcción de la realidad es inseparable de la construcción del sistema semántico en que se halla codificada la realidad. En ese sentido, el lenguaje es potencial de significado compartido, a la vez tanto una parte como una interpretación intersubjetiva de la experiencia”.

La habituación al uso de una tecnología elimina las preguntas que podrían surgir a diario en la solución de problemas cotidianos, en este caso problemas de representación. Esta solución tiene un efecto tal que permite la consolidación y el establecimiento de la práctica liberadora frente las necesidades cotidianas (BERGER; LUCKMANN, 2001) en este caso necesidades de representación, solución que se obtiene con el dominio del uso del código escrito (ÁVILA, 2007; NIÑO, 2013).

En términos de Berger y Luckmann (2001) la habituación se entiende como el principio de toda institucionalización. Pero a esto se suma la participación de otro actor como el componente que posibilita la tipificación de acciones: “La institucionalización aparece cada vez que se da una tipificación recíproca de acciones habitualizadas por tipos de actores. Dicho en otra forma, toda tipificación de esa clase es una institución” (BERGER; LUCKMANN, 2001, p.76). Así se puede entender una institución como una tipificación de una acción habitualizada, y la institucionalización como la tipificación recíproca de acciones habitualizadas. En la figura 1 se representa cómo el uso del código escrito pasa a ser acción habitualizada en varios actores sociales, lo que permite que entre ellos haya una reciprocidad de acciones tipificadas: una institucionalización.

Por otra parte, la habituación tiene una función que la conecta con la institucionalización; es la reducción que se logra de formas de ejecutar la acción. Las acciones tipificadas permiten que las acciones y la forma de ellas sea una y se repita, hay un principio de economía y una estabilización de la forma. Al interior del código aparecen otros elementos que de paso se tipifican, se estabilizan, generan unos marcos de acción, como la gramática (GILI, 1961; MARTINET, 1970; BERNAL, 1982). La gramática es finita como conjunto de reglas, pero la finitud de ese marco de acción posibilita una producción infinita. A esto se suma que producir en el marco de unas reglas compartidas, tipificadas en el uso, proporcionan la seguridad que se tiene al caminar sobre un terreno conocido (LARROSA, 2006).

Además, la gramática, como las instituciones, genera el marco de legitimidad al código como tal, en cuanto valida unas convenciones para la escritura. También desde ella se establecen unos criterios de una “correcta escritura”, es decir, se establecen los criterios de unas formas correctas de escribir, tomando el acto de la escritura como una acción social (AUSTIN, 1971; SEARLE, 1980; HALLIDAY, 1982; BRUNER, 1989).

En el manejo del código escrito existen unos marcos de acción –como la gramática– que ofrecen unos valores universales. Pero estos valores solo se consolidan en la acción social que es la escritura a través de la sujeción a las normas otorgadas por la gramática (ÁVILA, 2007; NIÑO, 2013). La gramática como normatividad acogida por el grupo de los que escriben logra su universalidad a partir de su condición racional: “El obrar difícilmente puede satisfacer la pretensión de ser un obrar racional, si no toma parte en la esfera de lo universal a través de la sujeción a una norma” (WIELAND, 1996, p.22).

Ahora bien, esas acciones compartidas entre dos o más personas hacen que las tipificaciones sean mucho más rápidas, y van generándose pautas específicas de acción y a la vez se establecen roles, y esas habituaciones y tipificaciones desempeñadas por los actores se convierten en lo que Berger y Luckmann (2001, p.80) denominan “instituciones históricas”.

El efecto institucionalizador de la lectura y la escritura

Una vez instalado el uso del código como una acción social, vale la pena pensar cómo se generalizó en la modernidad, cómo se logró la masificación del uso de este código. Un rol importante tuvieron la Ilustración y la Revolución Francesa.

Por un lado, la Ilustración introduce la posibilidad de la emancipación (FREIRE, 2001; SANTOS, 2003), pero para ello le propone al hombre que se atreva a saber, y se supone que si domina el código escrito³, tiene la posibilidad de leer para saber sobre las leyes de la naturaleza y posteriormente podrá saber sobre sus derechos –y sus obligaciones– como ciudadano del estado moderno.

La autonomía del hombre para obtener conocimiento que lo puede liberar, está relacionada con el entendimiento (RAMÍREZ BOTERO, 2008), que encuentra un importante soporte en la lectura y la escritura. La enciclopedia le permite, el acceso a conocimientos más próximos a la ciencia que a las creencias. La Ilustración se prolonga hasta la revolución en Francia, con el pensamiento moderno “[...] el conocimiento destronó a la fe y la razón triunfó sobre las explicaciones fundadas en la revelación” (CATAÑO, 2012, p.12).

Este es el tiempo de la soleada quietud. ¿Podremos darle el nombre que le daban los hombres de aquella época, “la nueva edad dorada”? por lo menos llamémosla la edad de papel, que en muchas formas es el sucedáneo del oro. Papel moneda, con el que todavía se pueden adquirir bienes cuando ya no queda oro; papel impreso, resplandeciente de teorías, de filosofías, de sensibilidades; hermoso arte, no sólo el de revelar el pensamiento sino también el de ocultarnos hermosamente la falta de pensamiento! El papel se fabrica con los despojos de cosas que una vez existieron, el papel tiene infinidad de virtudes. (CARLYLE, 2001, p.14-15).

³ Se habla aquí de suposición porque es sabido que el dominio del código no es garante de la comprensión, pues como se plantea: “Toda lectura, propiamente tal, es, pues, comprensiva. Aprender a leer es aprender a comprender textos escritos (la decodificación es sólo una base inicial necesaria)” (ALLIENDE; CONDEMARIN, 1993, p.18).

El efecto de las teorías y explicaciones racionales que se podían difundir en impresos y que podían ser leídas para otros por actores que dominaban el código, diferentes al clero y los nobles, le pasan factura al régimen monárquico para cuya hegemonía no se encontró una explicación racional.

Por otro lado, reconocer a la escuela como la institución social en la que se institucionaliza la lectura y la escritura, en la que se generaliza el uso del código, implica reconocer en ella la simiente de su proceso de surgimiento: la necesidad de las familias de educar a sus hijos, que conozcan la ciencia, y la necesidad del estado de controlar y proyectar a sus futuros ciudadanos, que conozcan a ley. Para este efecto es relevante que los hijos de las familias y los ciudadanos del estado dominen el código escrito.

Pero no se puede desconocer que la escuela ha emergido sobre la base de instituciones informales. Por eso la educación sucedía aún sin escuela, la práctica educativa ya se realizaba de alguna manera también por fuera de las familias de manera informal. La historia registra el momento del surgimiento de la escuela como institución formal, en Francia en el siglo XIX (CHARTIER, 2004), de manera similar ocurre en Inglaterra.

De igual forma, Durkheim (2000) plantea que la educación, al menos en la Francia del siglo XIX, debería ser obligatoria e igual para los individuos de determinada edad que conformen la sociedad, sin diferencia de credo o condición social. Es allí donde la sociedad, con el ánimo de subsistir, necesita que la educación prepare los diferentes trabajadores especializados. Por tanto, hay una educación inicial igual para todos los niños, esta implica lo referido a la adquisición y uso del código escrito. Más tarde frente a la educación para los oficios y profesiones, la sociedad legitimará y dará el aval frente a lo que se requiera, pero el dominio del código se va instalando cada vez con más fuerza como requisito.

Hablar de alfabetización, implica pensar en un primer nivel en la institucionalización de la escritura, así se hace referencia al proceso de aprendizaje de las primeras letras, no al proceso de participación activa en la cultura escrita al que se hace referencia, en este trabajo, como institucionalización de segundo nivel de la escritura y que se ha denominado como “escritura académica” por Carlino (2005), “literacidad” por Cassany (2006) o como “artesanía intelectual” por Cataño (2004).

La alfabetización masiva aparece ligada a la escolarización de los individuos y a la apropiación del uso del código⁴. Al tiempo, la escolarización se considera garante de inserción social. Es pertinente notar cómo en la actualidad, la alfabetización es para los gobiernos uno de los indicadores de desarrollo humano. En relación con esas prácticas, democratizantes, Freire (1993, p.51, énfasis original) propone que:

Escribir es tanto rehacer lo que se ha venido pensando en los diferentes momentos de nuestra práctica, de nuestras relaciones, es tanto rededir lo que antes se dijo en el tiempo de nuestra acción, como leer seriamente exige de quien lo hace repensar lo pensado, reescribir lo escrito y leer también lo que antes de constituir el escrito del autor o de la autora fue cierta lectura suya... Leer un texto es algo más

⁴ Hay que aclarar que el dominio del código no implica una ejecución adecuada en lo referente a la comprensión y a la producción textual. Los procesos de comprensión y producción se desarrollan progresivamente a medida que se accede a textos más complejos (ALLIENDE; CONDEMARIN, 1993).

serio, que exige más. Leer un texto no es “pasar” en forma licenciosa e indolente sobre las palabras. Es aprender cómo se dan las relaciones entre las palabras en la composición del discurso. Es tarea de sujeto crítico, humilde, decidido.

No obstante, desde una mirada diferente, la comunidad internacional funciona como marco de regulación de las acciones de los estados. De esta manera, los índices de alfabetización de cada país es criterio evaluativo de las acciones gubernamentales y, a través de cifras, la comunidad internacional observa y legitima o no las acciones de los gobiernos de turno. El estado como institución también está institucionalizado en los regímenes internacionales.

También es posible pensar en la herramienta en que la alfabetización se puede convertir para lograr un ejercicio del poder aun desde lo escrito. La generalización de la lectura y la escritura implica que el que es controlado puede leer sus propios controles. Lo escrito funciona como verdadero y los que lo pueden leer, lo leen, lo conocen y lo dominan, funcionan como portadores de una verdad y del poder⁵.

Se llega así al establecimiento de la escuela como una institución que anida otra institución: la lectura y la escritura. En términos de Giddens (1995) se puede hacer una lectura de este funcionamiento de la escuela como institución. Puesto que, en la escuela opera la presencia de los componentes tiempo-espacio. La escuela es un espacio físico donde tienen lugar interacciones sociales que ocurren en un tiempo específico (tiempos escolares), se genera así un espacio institucional para la escritura académica que funciona como institución en la media que contiene unas formas que funcionan como normas para la acción.

Igualmente en ese anidamiento, existen unas prácticas pedagógicas tipificadas para la enseñanza de la lectura y la escritura (CAMPS; CASTELLÓ, 1996; CASSANY, 1999). A ellas se suman otras también tipificadas para la evaluación y el control de los aprendizajes referentes a la apropiación y el uso del código escrito (CASTAÑEDA; HENAO, 2002; HENAO, 2008; PARODI, 2005b). Es pertinente aclarar que todas estas interacciones están institucionalizadas formalmente y a todas ellas corresponden, en la actualidad en Colombia, a regulaciones asociadas a la Ley General de la Educación y a los Lineamientos Curriculares de la Lengua Castellana.

A pesar de todo lo anterior y de haber logrado por medio de los procesos en la escuela la institucionalización de la acción del uso del código escrito, esto no implica que la alfabetización como tal se haya tipificado en el sujeto. A lo sumo se puede contar que en la escuela se haya conseguido el dominio del código, más referido a un saber elemental sobre la escritura: Al uso inicial de las letras. Una cosa es el contexto de lectura y escritura en la educación básica y secundaria y otra es en los contextos de la educación superior y la producción científica (LONDOÑO VÁSQUEZ, 2015)⁶.

⁵ Es inevitable pensar en el “poder” otorgado a los medios tecnológicos que acumulan y ponen en circulación información. Por ejemplo el efecto de lo que se divulga en internet, que a la mejor forma de la edad media, muchas personas consideran que lo publicado allí es “verdadero”.

⁶ Si bien se describe el proceso de institucionalización de una práctica, no se quiere decir con esto que a la escuela sólo le corresponda lo que se ha denominado institucionalización de primer nivel de la escritura. Por el contrario comprender este proceso de institucionalización de primer y segundo nivel de la escritura va a

La alfabetización académica

La cultura escrita ha despertado un gran interés en los últimos 30 años (MEEK, 2004). Las Naciones Unidas declararon 1990 como su año internacional. Desde la perspectiva sociocognitiva, se considera que los niños llegan al mundo y son recibidos en una cultura escrita; esto trae como consecuencia que la escritura hace parte de su mundo. El acceso a formas cada vez más complejas de producción y comprensión corresponde a un *continuum* de prácticas sociales que no implican niveles de esa cultura, sino que apuntan a modos diferentes de dicha cultura asociados a los distintos contextos⁷. Es claro entonces que la manera en que se discurre en la cultura escrita en los contextos de la educación básica primaria, en el bachillerato y en la educación superior presenta grandes diferencias; puesto que, hay diferencias en el uso de los textos y los procesos de comprensión y producción relacionados con ellos.

Por su parte, en la educación superior surge el concepto de alfabetización académica, el cual según Carlino (2005, p.13): “Señala el conjunto de nociones y estrategias necesarias para participar en la cultura discursiva de las disciplinas así como en las actividades de producción y análisis de textos requeridas para aprender en la universidad”.

Teniendo en cuenta lo anterior, las prácticas lectoras y escriturales tienen sus matices en cada contexto y la tipificación del uso del código escrito corresponde a ese saber elemental. Mientras que lo que se pretende abordar en este apartado como alfabetización académica está ligada a los contextos y discursos disciplinares a los que acceden los estudiantes universitarios y los científicos desde diferentes culturas (CARLINO, 2005).

La forma institucionalizada que se va a abordar en este momento es aquella que corresponde a la lectura y escritura de los textos específicos de cada disciplina. Por tanto, aparece otro anidamiento institucional: el código como tal no existe por fuera de unos contenidos que necesariamente van a estar ligados a unos saberes. Ese anidamiento en los códigos y en los saberes opera como el contexto que le da sentido a dichas prácticas.

Se asume, en este punto, que hay unas reglas –gramática- y unas rutinas –acciones tipificadas- en la lectura y la escritura, las cuales dependen del área de conocimiento en el cual se participa. Esas reglas y rutinas se encuentran relacionadas en las instituciones (MARCH; OLSEN, 1989) es decir en universidades y círculos académicos. En ellas se definen cuáles son las relaciones adecuadas según los roles y las situaciones específicas, es decir, el contexto demarcado por la disciplina.

El problema que denuncia Carlino (2005) se entiende por la tendencia que tienen los individuos a descubrir las reglas que regulan las acciones en ese contexto. Pero también se da que al enfrentar nuevas situaciones tratan de aplicar las mismas reglas que funcionaron en otros contextos y que en el presente no necesariamente serán exitosas.

permitir comprender porque se separó y porque se debe unir el dominio del código escrito y la comprensión y la producción a los contextos disciplinares que también existen en la escuela primaria y en el bachillerato.

⁷ En este caso, se toma el contexto desde una mirada sociocognitiva que entiende la cultura como “[...] la estructura que involucra todas las propiedades o atributos de la situación social que son relevantes en la producción y comprensión del discurso” (VAN DIJK, 2000, p.15).

Así entonces, a nuevos contextos, nuevos códigos que están más allá del código elemental escrito. Esos códigos son disciplinares, específicos. Esto permite pensar que la alfabetización académica es una práctica sin fin y que la forma de leer y escribir en un contexto no necesariamente se aplica con éxito en uno diferente. Esta práctica ha sido incorporada en las estructuras del mundo académico y es generativa para la percepción y la acción en el campo académico. La cultura escrita funciona como un *habitus*:

El *habitus* cumple una función que, en otra filosofía, se confía a la conciencia trascendente: es un cuerpo socializado, un cuerpo estructurado, un cuerpo que se ha incorporado a las estructuras inmanentes de un mundo o de un sector particular de este mundo, de un campo, y que estructura la percepción de este mundo y también la acción en este mundo. (BOURDIEU, 1997, p.146).

Como se puede apreciar en la figura 2, se representa la institucionalización de la cultura escrita (FERREIRO, 1997; MEEK, 2004), la alfabetización académica (CARLINO, 2005; PARODI, 2005a), la literacidad (CASSANY, 2006; LONDOÑO VÁSQUEZ, 2015) o la artesanía intelectual (CATAÑO, 2004). Para el efecto se toma como punto de partida la figura 1, en la que se representó la institucionalización del uso del código escrito⁸.

Se inicia asumiendo la existencia de dos actores que manejan o tienen dominio del código escrito (CASSANY, 2006). Como se viene desarrollando se puede decir que ambos actores están en el primer nivel de institucionalización de la escritura⁹.

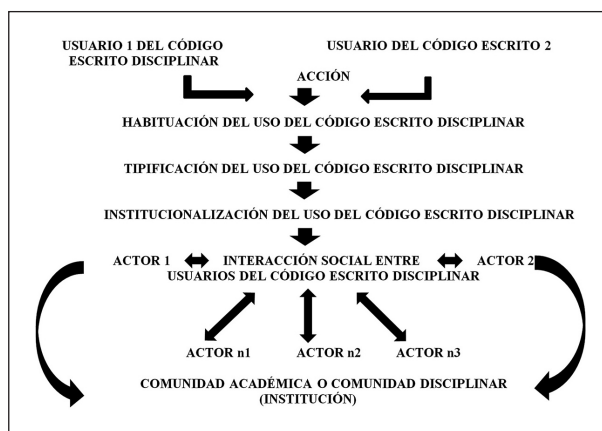
Sin embargo, en la figura 2, el actor 1 además de ser usuario del código escrito, es un usuario que ha tipificado un código disciplinar. Ese código disciplinar está contenido en una comunidad académica, en una disciplina (CARLINO, 2005; PARODI, 2005b). Pero este actor 1 entra en interacción con el actor 2 que tiene dominio del código escrito pero no del código disciplinar (SERRANO DE MORENO; DUQUE DE DUQUE; MADRID DE FORERO, 2012). Por tanto, se inicia una interacción social entre el actor 1 y el actor 2. De esta manera, el actor 2 inicia un proceso de tipificación de las acciones del código disciplinar que ha sido compartido por el actor 1.

⁸ Al respecto, Bourdieu (2008, p.19, énfasis original) señala que “[...] el código, como instrumento de análisis, se convierte en objeto de análisis: el producto objetivado del trabajo de codificación deviene, bajo la mirada reflexiva, la huella inmediatamente legible de la operación de construcción del objeto, la grilla que se ha puesto en funciones para construir lo dado, el sistema más o menos coherente de las categorías de percepción que han producido el objeto de análisis científico, en este caso particular, el universo de los “universitarios importantes” y de sus propiedades”.

En este caso, el código escrito no es solo una opción sintáctica y semántica, sino que permite la interacción de los individuos a partir de sus diferentes formulaciones lingüísticas en coherencia con los escenarios a los cuales están expuestos, reconociendo que el código escrito académico requiere de competencias no solo comunicativas, sino también pragmalingüísticas y sociopragmáticas que permitan asumir el género académico bajo una forma de institucionalización, en la mayoría de los casos, formalizada.

⁹ Se puede pensar que este primer nivel de institucionalización de la escritura es el que corresponde a aquellos que Cassany (2006) denomina analfabetos funcionales.

Figura 2 – Institucionalización de la escritura académica



Fuente: Elaboración propia.

De esa interacción social entre el actor 1 y el actor 2, se obtiene como resultado que el actor 2 inicia una habituación del uso del código disciplinar y una posterior tipificación. En ese punto ambos actores desarrollan interacciones sociales desde dicho código, y el actor 2 se establece dentro del contexto específico como un usuario del código escrito disciplinar.

Ahora, las interacciones sociales del actor 1 y del actor 2 están institucionalizadas y por este motivo se da la relación con otros actores que también son usuarios del código escrito disciplinar o que van habituando y tipificando su uso. Las interacciones entre estos actores, mediadas por el código escrito disciplinar, permiten el establecimiento de relaciones en una comunidad académica específica (BOURDIEU, 1995; SÁNCHEZ, 2011). Es así como el código disciplinar opera como un código independiente que genera unas pautas de interacción y unas rutas económicas para la interacción: la alfabetización académica funciona como una institución¹⁰.

La escritura de las ideas

La escritura académica se trata de una interacción social desarrollada en las coordenadas de un código disciplinar específico; es una práctica institucionalizada, que hace posible, la existencia de las disciplinas como instituciones.

¹⁰ El funcionamiento como institución implica que no es la simple interacción del actor con otros que dominen el código disciplinar lo que garantiza su inserción en la comunidad académica, la comunidad académica como tal tiene mecanismos de validación y de legitimación que funcionan como filtros que son permeables sólo a los escritos que estén en el orden del discurso institucional.

Ahora, la escritura disciplinar es propia de la cultura escrita como tal, y observarla desde la dinámica institucional permite comprender su incidencia en la formación de los sujetos y en la naturaleza de la sociedad (ÁLVAREZ-URÍA; VARELA, 2009)¹¹.

En el marco de esta lógica se puede plantear que una institución que mantiene un código disciplinar específico, al tiempo está favoreciendo la producción en ese código y la reproducción de él (NIÑO, 2013). Esto también permite hacer hincapié en lo que se ha afirmado anteriormente: las disciplinas, los saberes, operan como instituciones en la medida en que funcionan como gramáticas finitas que permiten producciones infinitas.

Ahora, esas acciones tipificadas que dan cuenta de un código disciplinar operan igual que las instituciones: como marcos que contienen unos valores universales. Estos, en las disciplinas, en las ciencias, se consolidan en la acción social de la escritura de las ideas. Hablar de esa sujeción a normas implica una acción racional, en la medida que lo racional obtiene un estatus de universal en el contexto de las comunidades organizadas racionalmente, en este caso las comunidades académicas¹².

Es importante anotar que esas normas que operan en los códigos disciplinares, aunque sean racionales, en algún momento pueden encontrar dificultades en su aplicación en situaciones específicas. Eso es en la producción de una nueva idea, pues esta puede entrar en una relación conflictiva con otra idea producida dentro del código disciplinar. Se presenta entonces una ruptura con la tradición disciplinar, con los valores, con los conceptos. Pero, paradójicamente, también permite la ampliación de los límites de la disciplina y sus conceptos y la apertura de otros órdenes de discurso, de otras ideas, conceptos, gustos y creencias (WIELAND, 1996).

Al igual que las instituciones, las disciplinas, los saberes, las ciencias y los escritos científicos o disciplinares son invenciones humanas que funcionan como limitaciones que ponen condiciones para las interacciones en la comunidad académica. Estas se presentan como limitaciones informales en los códigos de conducta y como constreñimientos formales en las reglas, las constituciones y las leyes (NORTH, 1993).

De esta forma el trabajo intelectual, que consiste en la producción de ideas que se presentan en los escritos científicos, entendidos como productos de la artesanía intelectual, tienen una lógica que “se orienta por reglas derivadas de la institución de la ciencia” (CATANO, 2004, p.18). Pero, esa institución de la ciencia opera como un paradigma de pensamiento para ver el mundo y sus fenómenos, y como un discurso que antecede la existencia individual del actor. Operan de manera informal –quizá inconsciente- como

¹¹ En esta perspectiva se plantea que las instituciones democráticas e igualitarias favorecen la producción de una sociedad más libre, y las instituciones jerárquicas y autoritarias promueven las sociedades enmarcadas en relaciones de dominación (LONDOÑO; OSPINA, 2016), las cuales, generalmente, están en contravía con la institucionalización del texto. Aspecto que podría ser tema de discusión en otro artículo.

¹² Dentro de la comunidad académica, uno de los géneros académicos más institucionalizados es el artículo científico, el cual “[...] es un género retóricamente dinámico que no se circunscribe a una sola estructura global (Estructura esquemática o superestructura) ni a una distribución uniforme de sus movidas retóricas. Sus características discursivas, así como sus aspectos textuales y formales, varían en el tiempo y según las culturas académicas, los contextos y las disciplinas, conformando una colonia de géneros” (SÁNCHEZ, 2016, p.102), los cuales a partir de las instituciones, se fortalecen en la medida que no se alejan de lo ya institucionalizado.

pautas para la acción propia de la artesanía intelectual: la producción de ideas. Al respecto, Merton (1980) propone que la existencia de las producciones mentales está en unas bases sociales y otras culturales:

a. Bases sociales: Posición social, clase, generación, papel ocupacional, modo de producción, estructuras de grupo (universidad, burocracia, academias, sectas, partidos, políticos), “situación histórica”, intereses, sociedad, afiliación étnica, movilidad social, estructuras de poder, procesos sociales (competencia, antagonismo, etcétera).

b. Bases culturales: Valores, *ethos*, clima de opinión, *Volksgeist*, *Zeitgeist*, tipo de cultura, mentalidad de cultura, *Weltanschauungen*, etcétera. (MERTON, 1980, p.545, énfasis original).

De manera clara, se puede entender según esta propuesta, el contexto de la producción académica (SÁNCHEZ, 2011). Al interior de ella el proceso de institucionalización de la escritura proporciona un marco de juego en el que se plantean unos roles y unas reglas (CASSANY, 2006; HENAO, 2008).

Por un lado, siguiendo la línea planteada por Merton (1980), están las bases sociales que funcionan como limitaciones formales y, por otro, están las bases culturales que funcionan como limitaciones informales. Ambas funcionan como acuerdos de acción que están configurados en la mente de los individuos, es decir, encuentran una directa relación con las instituciones. Estas limitaciones funcionan como insumos cognoscitivos para elaborar información sobre el medio. Dado que, con esta información se interpreta el medio; las instituciones son externas al individuo y proporcionan información para ordenar el medio y conducir las acciones.

Las limitaciones informales se pueden relacionar con las *bases culturales* planteadas por Merton (1980), aquellas que no se hacen evidentes en los contratos, en los reglamentos o en las leyes, pero que operan con tanta fuerza como las limitaciones formales. También, las limitaciones informales hacen parte de las condiciones de la producción textual, teniendo en cuenta lo que aporta el sujeto.

Las limitaciones formales se relacionan con los roles sociales y están ligadas con lo que Merton (1980) presenta como *bases sociales*. Las reglas también están ligadas de manera específica con estas mismas bases. Pero hay que tener claro que es el juego social planteado en esas bases el que permite ganar (ÁVILA, 2007), desempeñarse exitosamente en la comunidad académica. Es decir, dentro de las mismas reglas es donde se pueden obtener los beneficios, ocupar un lugar y existir, eso se logra con la publicación y el reconocimiento¹³.

¹³ Nótese la interacción social de los actores académicos, que pueden establecerse como lectores y escritores de oficio. La institución de la lectura y la escritura los habilita para que la producción escrita, en los sistemas de escalafón docente, funciona como puntos que se traducen en salario o en bonificaciones. En la práctica, escribir y publicar se convierten en un imperativo para mantenerse en el mundo académico. Pasa la escritura académica a ser una estrategia de sostenimiento en los cargos, de reconocimiento en las comunidades académicas y de obtención de beneficios económicos; muchas veces por encima de los criterios de utilidad social que puedan tener los escritos.

A manera de conclusión

Responder la pregunta por la institucionalización de una práctica, implica inicialmente el reconocimiento del proceso de emergencia, uso y apropiación por parte de la comunidad. Las instituciones, que funcionan como vértebra de la vida social y conforman las subjetividades (ÁLVAREZ-URÍA; VARELA, 2009), están representadas en su condición más formal en una serie de normatividades que aparecen claramente como coerciones, en este caso para la escritura académica.

También se pueden entender las instituciones como gramáticas que definen un conjunto de reglas que regulan el uso de los recursos y la organización de las relaciones. Con la manera como se desarrolla la regulación de la producción académica, de la artesanía intelectual (de la cultura escrita, la alfabetización académica o la literacidad), se están cumpliendo funciones de sostenimiento y perpetuación de las estructuras sociales, que incluyen los roles sociales y sus respectivas asignaciones en el orden establecido. De esta manera se establece que la producción de ciencia y de conocimiento en el mundo académico, se consolida en la producción escrita. La existencia del científico y de la ciencia misma está sujeta a los estándares de medición y producción referidos a la publicación.

Las instituciones académicas no sólo son un marco de acción, no sólo son unas reglas de juego, no sólo son constreñidoras. La escritura académica no sólo establece unas reglas del juego para la producción de los textos, sino que también sus efectos se proyectan en la generación de unos marcos para la interacción social en la comunidad científica.

Finalmente, si a esto se suma que las instituciones tiene un papel importante en la formación de los sujetos, es importante preguntarse qué tipo de sociedad se está construyendo en las mentalidades. Peor aún, ¿qué tipo de sociedad y de comunidad académica se está configurando en la mentalidad de los que producen la ciencia y la tecnología o en la de los que serán los orientadores de la educación superior en el futuro?

LONDOÑO VÁSQUEZ, D. A.; RAMÍREZ BOTERO, A. Academic writing institutionalization: from code acquisition to publication. *Revista de Letras*, São Paulo, v.57, n.2, p.141-158, jul./dez. 2017.

- **ABSTRACT: Objective:** Describe the academic writing institutionalization process. **Method:** Documentary review based on an explanatory model that takes up the idea of the categorization of actions and their institutionalization and relates to some social practices involved from the process of code acquisition to academic writing. **Results:** Academic writing is an institutionalized practice supported in the universalization of reading and writing and in the specificity of legitimacy contexts generated in a field of knowledge materialized in universities and scientific circles. **Conclusions:** The institutionalization of academic writing is a process that, in addition to rules, has generated power relations that generate frameworks to legitimize or delegitimize production in the academic and scientific community.
- **KEYWORDS:** Academic writing. Written code. Institutionalization. Reading and writing.

Referencias

ALLIENDE, F.; CONDEMARIN, M. **La lectura: teoría evaluación y desarrollo**. Santiago de Chile: Ed. Andrés Bello, 1993.

ÁLVAREZ-URÍA, F.; VARELA, J. **Sociología de las instituciones: bases sociales y culturales de la conducta**. Madrid: Morata, 2009.

AUSTIN, J. L. **Palabras y acciones: cómo hacer cosas con las palabras**. Buenos Aires: Paidós, 1971.

ÁVILA, R. **La lengua y los hablantes**. México: Trillás, 2007.

BERGER, P.; LUCKMANN, T. **La construcción social de la realidad**. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.

BERNAL LEONGOMEZ, J. **Elementos de gramática generativa**. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1982.

BETTELHEIM, B.; ZELAN, K. **Aprender a leer**. Barcelona: Ed. Crítica, 1989.

BOURDIEU, P. **Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario**. Barcelona: Anagrama, 1995.

_____. **Razones prácticas: sobre la teoría de la acción**. Barcelona: Anagrama, 1997.

_____. **El oficio del científico: ciencia de la ciencia reflexiva**. Barcelona: Anagrama, 2003.

_____. **Homo academicus**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2008.

BRUNER, J. **Acción, pensamiento y lenguaje**. Madrid: Alianza, 1989.

CAMPS, A. Prólogo. In: CASTELLÓ, M. (Coord.). **Escribir y comunicarse en contextos científicos y académicos**. Barcelona, Ed. Grao, 2009. p.9-16.

CAMPS, A.; CASTELLÓ, M. Las estrategias de aprendizaje-enseñanza en la escritura. In: MONEREO, C.; SOLÉ, I. (Coord.). **El asesoramiento psicopedagógico y perspectiva profesional y constructivista**. Madrid: Alianza, 1996. p.321-342.

CARLINO, P. **Escribir, leer y aprender en la universidad: una introducción a la alfabetización académica**. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.

_____. Se aprende muy diferente una materia si se lee y escribe sobre sus temas. In: SERRANO, S.; MOSTACERO, R. **La escritura académica en Venezuela: investigación, reflexión y propuestas**. Mérida: Universidad de Los Andes, 2014. p.27-47.

CARLYLE, T. **La revolución francesa**. Santafé de Bogotá: Ed. Norma, 2001.

CASSANY, D. **Construir la escritura**. Barcelona: Paidós, 1999.

- _____. **Tras las líneas**. Barcelona: Anagrama, 2006.
- _____. **Describir el escribir**. Barcelona: Paidós, 2011.
- CASSANY, D.; MORALES, O. Leer y escribir en la universidad: hacia la lectura y la escritura crítica de géneros científicos. In: CASSANY, D. (Comp.). **Para ser letrados: voces y miradas sobre la lectura**. Barcelona: Paidós, 2009. p.109-128.
- CASTAÑEDA, L. S.; HENAO, J. I. **El papel del lenguaje en la apropiación de conocimiento**. Bogotá: ICFES, 2002.
- CATAÑO, G. **La artesanía intelectual**. Bogotá: Plaza y Janés, 2004.
- _____. Preliminares de teoría y método. In: _____. **La introducción del pensamiento moderno en Colombia: el caso de L. E. Nieto Arteta**. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2013. Disponible en: <http://books.openedition.org/uec/316?format=toc> . Acceso en: 8 jul. 2016.
- CHARTIER, A. M. **Enseñar a leer y escribir: una aproximación histórica**. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- DURKHEIM, E. **Educación y sociología**. 2.ed. Barcelona: Península, 2000.
- ENGERMAN, S.; MARISCAL, E.; SOKOLOFF, K. **The evolution of schooling institutions in the Americas: 1800-1925**, 2002. Manuscrito.
- FERREIRO, E. **Alfabetización: teoría y práctica**. México, D. F.: Ed. Siglo XXI, 1997.
- FREIRE, P. **Pedagogía de la esperanza**. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI, 1993.
- _____. **Pedagogía de la indignación**. Madrid: Morata, 2001.
- _____. **Pedagogía de la esperanza: un reencuentro con la Pedagogía del oprimido**. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI, 2002.
- GIDDENS, A. **La constitución de la sociedad: bases para la teoría de la estructuración**. Buenos Aires: Amorrortu, 1995.
- GILI, S. **Curso superior de sintaxis española**. Barcelona: Spes, 1961.
- HALLIDAY, M. A. K. **El lenguaje como semiótica social**. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- HENAO, J. I. **La lectura: pasaporte a la universidad**. Medellín: Universidad de Antioquia, 2008.
- LARROSA, J. Algunas notas sobre la experiencia y sus lenguajes. Valladolid: Instituto Superior de Filosofía, 2006. (Serie encuentros y seminarios). Disponible en: <http://www.bnm.me.gov.ar/catalogo/Record/000199634>. Acceso en: 25 mayo 2016.
- LONDOÑO VÁSQUEZ, D. A. **Jóvenes y literacidad: un análisis sociolingüístico**. Envigado: Sello IUE, 2015.

- LONDOÑO VÁSQUEZ, D. A.; OSPINA, H. F. La alfabetización crítica: requerimiento social. In: OSPINA H.; RAMÍREZ-LÓPEZ C. (Ed.). **Pedagogía crítica latinoamericana y género: construcción social de niños, niñas y jóvenes como sujetos políticos**. Bogotá: Siglo del Hombre, 2016. p.235-256.
- MANGUEL, A. **Una historia de la lectura**. Santafé de Bogotá: Norma, 1999.
- MARCH, J.; OLSEN, J. **Rediscovering institutions**. New York: Free Press, 1989.
- MARTINET, A. **Elementos de lingüística general**. Madrid: Gredos, 1970.
- MARTÍNEZ, M. C. (Comp.). **Los procesos de la lectura y la escritura**. Cali: Ed. Universidad del Valle, 1997.
- MCLAUGHLIN, M.; DEVOOGD, G. **Critical literacy**. Sidney: Scholastics, 2004.
- MEEK, M. **En torno al cultura escrita**. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- MERTON, R. K. Paradigma para la sociología del conocimiento. In: _____. **Teoría y estructura sociales**. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1980. p.455-457.
- NIÑO, V. M. **Semiótica y lingüística: fundamentos**. Bogotá: Ecoe, 2013.
- NORTH, D. **Instituciones, cambio institucional y desempeño económico**. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ONG, W. **Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra**. Santafé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- OSSA, F. **Historia de la escritura y la letra impresa**. Santafé de Bogotá: Planeta, 1993.
- PARODI, G. **Comprensión del discurso escrito**. Buenos Aires: EUDEBA, 2005a.
- _____. La comprensión del discurso especializado escrito en ámbitos técnico-profesionales: ¿aprendiendo a partir del texto? **Revista Signos**, Valparaíso, v.38, n.58, p.221-267. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-09342005000200005. Acceso en: 13 sept. 2016.
- RAMÍREZ BOTERO, A. Los saberes psi y las réplicas de prácticas sociales moralizantes. **Katharsis**, Envigado, n.5, p.37-60, 2008. Disponible en: revistas.iue.edu.co/index.php/katharsis/article/download/566/886. Acceso en: 3 abr. 2016.
- SÁNCHEZ, A. **Manual de redacción académica e investigativa: cómo escribir, evaluar y publicar artículos**. Medellín: Fundación Universitaria Católica del Norte, 2011.
- _____. **El género artículo científico: escritura y análisis desde la alfabetización académica y la retórica funcional**. Medellín: Fundación Universitaria Católica del Norte, 2016.

SANTOS, B. S. Epistemología de las estatuas cuando miran hacia los pies. In: _____. **Crítica de la razón indolente contra el desperdicio de la experiencia**. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2003. p.49-216.

SEARLE, J. R. **Actos de habla**: ensayo de filosofía del lenguaje. Madrid: Cátedra, 1980.

SERRANO DE MORENO, M. E.; DUQUE DE DUQUE, Y.; MADRID DE FORERO, A. Prácticas de escritura académica en la universidad: ¿reproducir o transformar? **Educere**, Mérida, v.16, n.53, p.89-108, 2012. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35623538011>. Acceso en:17 agosto 2016.

VAN DIJK, T. **El discurso como estructura y proceso**. Barcelona: Paidós, 2000.

WIELAND, W. Aporías de la razón práctica, el individuo y su identificación en el mundo de la contingencia. In: _____. **La razón y su praxis**: cuatro ensayos filosóficos. Buenos Aires: Biblos, 1996. p.15-50.

REDES SOCIAIS E O ENSINO DE LITERATURA: UMA REFLEXÃO SOBRE A NOÇÃO DE AUTORIA

Maria Eneida Matos da ROSA*

- **RESUMO:** O presente artigo intitulado “Redes sociais e o ensino de literatura: uma reflexão sobre a noção de autoria” tem como objetivo analisar e compreender as influências dos novos meios tecnológicos, através do uso indiscriminado de citações de autores nas redes sociais, tencionando verificar se é possível trabalhar com tal influência no incentivo à leitura na sala de aula. A pesquisa em questão examina o porquê de escritores como Caio Fernando Abreu e Clarice Lispector, objetos da pesquisa, serem tão populares em divulgações no “ciberespaço” e se existe uma motivação dos “leitores virtuais” pelos autores “preferidos” na internet, também fora desse espaço de navegação. Para isso será necessário tratar de conceitos relacionados ao ciberespaço, hipermídia e hipertexto em autores como Pierre Lévy, Umberto Eco, bem como a formação da leitura e do leitor, no que se refere ao uso do texto literário em sala de aula.
- **PALAVRAS CHAVE:** Redes sociais. Literatura brasileira. Ensino. Formação do leitor.

Introdução

O presente artigo partiu do projeto de pesquisa intitulado “Caio Fernando Abreu e Clarice Lispector: das redes sociais à sala de aula” e tem como objetivo analisar e compreender as influências dos novos meios tecnológicos sobre a literatura tencionando verificar se é possível trabalhar com tal influência no incentivo à leitura na sala de aula. A pesquisa em questão também examina o porquê de escritores como os selecionados, serem tão populares em divulgações nas redes sociais e se existe uma motivação dos “leitores virtuais” pelos autores “preferidos” na internet.

Dessa forma, esse estudo procura traçar ainda uma breve genealogia da tecnologia e suas relações com a leitura, na tentativa de tratar sua importância na sala de aula, ao mesmo tempo que tenta verificar também questões como autoria e citação de autores e obras na internet, linha ténue para o plágio.

O artigo organiza-se da seguinte forma: começaremos tratando da tecnologia e seu percurso, bem como sua trajetória, vista *a priori* como negativa, mas que passou a ser um aliado da literatura, no espaço da sala de aula. Em seguida trataremos da figura do

* IFB - Instituto Federal de Brasília, Câmpus São Sebastião. Brasília-DF - Brasil. 71697-071 -eneida.rosa@ifb.edu.br.

Artigo recebido em 10/11/2017 e aprovado em 15/05/2018.

autor e o seu papel de sujeito sacralizado e dessacralizado nesse processo, uma vez que pesquisamos sobre citações nas redes sociais. Por fim, mostraremos os resultados a partir da pesquisa com a oficina de leitura realizadas com os alunos de 3º ano do ensino médio (Administração), do IFB- campus São Sebastião, no ano de 2017.

Literatura e leitura: a tecnologia como aliada

Antes de tratarmos de relacionar a literatura à tecnologia, há que se mencionar sobre o breve trajeto dos primeiros registros da escrita encontrados por arqueólogos, na antiga Babilônia, passando pela invenção da prensa de Gutemberg até os suportes tecnológicos contemporâneos.

Por esse motivo, recorreremos às ponderações de Umberto Eco (1996), no seu artigo intitulado “Da internet a Gutenberg”, que tenta desmistificar a ideia de que novos meios tecnológicos modificarão nosso *modus vivendi*, suplantando, nesse caso, a materialidade do livro.

Eco (1996) traça uma espécie de percurso da escrita ao partir do pensamento de Platão em *Fedro*: Hermes, suposto inventor da escrita, apresentou sua invenção ao Faraó Thamus. Ele teve sua técnica elogiada, pois supunha permitir ao ser humano lembrar o que de outra forma poderia esquecer. No entanto, prossegue o estudioso, o Faraó não estava satisfeito: “Meu hábil Theut (Thot), disse, a memória é o maior dom que precisa ser mantido vivo via treinamento contínuo. Com sua invenção, as pessoas não mais serão obrigadas a treinar a memória”.

A escrita, nesse contexto, pode ser comparável à criação “tecnológica” que se mostrava em ascensão e, por esse motivo, era considerada perigosa. Segundo Eco (1996), “[...] a escrita era perigosa porque diminuía o poder da mente, oferecendo aos seres humanos uma alma petrificada, uma caricatura da mente, uma memória mineral”. Isso significa afirmar que o estudioso vê no temor do Faraó em relação à escrita o mesmo medo eterno acerca de um novo feito tecnológico e sua capacidade de abolir ou destruir algo que considerássemos precioso, útil, isto é, algo que representasse para nós um valor em si profundamente espiritual. Destaca ainda que “foi como se o Faraó apontasse primeiro para a superfície escrita e, depois, para uma imagem ideal da memória humana, dizendo: ‘Isto matará aquilo’”.

Sobre a invenção da escrita, Alberto Manguel (1997) menciona que essa descoberta se deu na antiga Babilônia, localizada onde atualmente encontra-se o Iraque e era produzida em placas de argila moldadas como páginas de livros. Ele avalia que com toda a probabilidade, foi inventada por motivos comerciais, “[...] para lembrar que um certo número de cabeças de gado pertencia a determinada família ou estava sendo transportado para determinado lugar” (MANGUEL, 1997, p.206). Assinala ainda que “[...] um sinal escrito servia de dispositivo mnemônico: a figura de um boi significava um boi, para lembrar ao leitor que a transação eram em bois, quantos bois estavam em jogo e, talvez, os nomes do comprador e do vendedor” (MANGUEL, 1997, p.206). Nesse caso, o estudioso também destaca o papel da memória, como uma espécie de documento que registrava a transação:

O inventor das primeiras tabuletas escritas deve ter percebido as vantagens que essas peças de argila ofereciam sobre manter a memória no cérebro: primeiro a quantidade de informação armazenável nas tabuletas era infinita – podiam-se produzir tabuletas *ad infinitum*; segundo, para recuperar a informação das tabuletas não exigiam a presença de quem guardava a lembrança. De repente, algo intangível – um nome, uma notícia, um pensamento, uma ordem – podia ser obtido sem a presença física do mensageiro; magicamente, podia ser imaginado, anotado e passado adiante através do espaço e do tempo. (MANGUEL, 1997, p.207).

Manguel (1997) chama atenção, contudo, para um fenômeno que ocorre junto com o advento da escrita: uma vez que o objetivo do ato de escrever era que o texto fosse resgatado – isto é, lido, o que acabou criando simultaneamente o leitor. Quer dizer, escrever exigia um leitor. Há, pois uma modificação dessa personagem ao longo do tempo, que somente se confirmará num leitor consumidor a partir do advento da prensa de Gutenberg.

Umberto Eco (1996) destaca que nos anos 60, Marshall McLuhan escreveu *A Galáxia de Gutenberg*, a qual anunciava que a maneira linear de pensar instaurada pela invenção da imprensa estava para ser substituída por uma forma mais global de percepção e compreensão através de imagens de TV ou outros tipos de dispositivos eletrônicos. Assim, no século XX, com a difusão de várias mídias de massas, do cinema à televisão, alguma coisa mudou. Dessa forma, se no século XIX eram visíveis cenas de leitura como as retratadas nas obras de Jane Austen, em que era comum termos cenas domésticas, nas quais adultos liam uns para os outros, ao longo do século XX começou a existir uma necessidade de se chamar a atenção para o livro, uma vez que a imagem tomou conta dos antigos espaços de leitura. Daí a necessidade de entendermos que as mídias digitais também revelam ser a evolução da leitura e, por esse motivo, devem ser vistos como aliados na busca de mais uma ferramenta para envolver o nosso aluno cada vez mais envolvido pela tecnologia. Sem contar que o próprio PNLL (PLANO NACIONAL DO LIVRO E LEITURA) defende que a divulgação da literatura deve acontecer nos mais diversos meios de comunicação, entre eles a internet.

De acordo com o PNLL:

As diretrizes para uma política pública voltada à leitura e ao livro no Brasil (e, em particular, à biblioteca e à formação de mediadores), apresentadas neste Plano, levam em conta o papel de destaque que essas instâncias assumem no desenvolvimento social e da cidadania e nas transformações necessárias da sociedade para a construção de um projeto de nação com uma organização social mais justa. Elas têm por base a necessidade de formar uma sociedade leitora como condição essencial e decisiva para promover a inclusão social de milhões de brasileiros no que diz respeito a bens, serviços e cultura, garantindo-lhes uma vida digna e a estruturação de um país economicamente viável. (BRASIL, 2006).

Partindo dos preceitos presentes no caderno do PNLL, que tem como premissa a necessidade de formar uma sociedade leitora como condição essencial, a construção

de oficinas de leitura se coaduna à intenção de se ampliar o acesso aos livros, de forma atraente para essa geração cada vez mais bombardeada pelas imagens.

Dentro ainda desse contexto de revelação da ampliação da leitura, há que se tratar das redes sociais como *facebook e twitter*, espaços de interação preferidos dos adolescentes, e que nos remetem a alguns conceitos referentes às tecnologias digitais. Pierre Lévy (1999) faz um estudo acerca dessas novas mídias que implodiram no final do século XX, denominada por ele de “ciberespaço” e “cibercultura”. Lévy (1999, p.17, grifo do autor) propõe uma breve definição dos termos,

O ciberespaço (que também chamarei de “rede”) é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial de computadores. O termo especifica não apenas a infra-estrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo. Quanto ao neologismo “cibercultura”, especifica aqui o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço.

Existem nos sites possibilidades de interação através dos links ali existentes, que fazem parte do hipertexto. De acordo com Pierre Lévy (1999, p.55, grifo do autor), “(se) tomarmos a palavra ‘texto’ em seu sentido mais amplo (que não exclui nem som nem imagens), os hiperdocumentos também podem ser chamados de hipertextos”.

Nesse sentido, há que se mencionar algumas conceituações acerca da Internet. Para Silva e Remoaldo (1995, p.13), “[...] a rede Internet (abreviação de *Interconnected Networks*) é constituída por milhares de redes nacionais e internacionais interconectadas entre si, criando uma rede virtual que comunica a velocidades elevadas”.

Umberto Eco em 1996, já destacava essa questão da velocidade na pesquisa ao comparar, por exemplo, as Enciclopédias usadas na sua época de infância aos buscadores eletrônicos. Segundo ele, hoje existe a possibilidade de termos nossa pesquisa guiada por hipertextos:

[...] posso navegar pela enciclopédia inteira. Posso ligar um evento registrado no começo com uma série de eventos similares ao longo do texto, comparar o começo com o final, perguntar pela lista de todas as palavras começando por A, perguntar por todos os casos nos quais o nome de Napoleão está vinculado com o de Kant, comparar as datas de seus nascimentos e mortes - em suma, posso realizar minhas tarefas em segundos ou minutos. Hipertextos tornarão obsoletos enciclopédias e manuais. (ECO, 1996).

Queixava-se também de não poder ficar mais do que 12 horas na frente do computador, pois sentia a necessidade de sentar-se confortavelmente em uma poltrona e ler um jornal, ou um bom poema. Pensava nos computadores difundindo uma nova forma de literatura, mas sendo incapazes de satisfazer as necessidades intelectuais que estimulam. Apesar de ter profetizado sobre o uso do computador como um suporte relevante para a

manutenção do leitor, e ser, por esse motivo, ainda um defensor das mídias digitais, não imaginava que hoje teríamos suportes de leitura, adaptados para evitar o desconforto da leitura no computador, como o kobo ou kindle (leitores de livros digitais).

Os mecanismos de difusão da escrita e a questão da autoria

Magda Soares (2002, p.153) em seu artigo intitulado “Novas práticas de leitura e escrita: letramento na cibercultura” lembra que na Idade Média, os livros, por um lado, “[...] eram objetos de luxo, a que poucos tinham acesso, por outro lado, os copistas frequentemente alteravam o texto, ou por erro ou por intervenção consciente, de modo que cópias do mesmo texto raramente eram idênticas”.

Para Soares (2002, p.153, grifo do autor),

[...] a tecnologia da impressão *enformou* a escrita, [...] em algo estável, monumental e controlado: estável, porque o texto se torna então reproduzível em cópias sempre idênticas; monumental porque o texto impresso, muito mais do que o manuscrito, sobrevive e persiste como um monumento a seu autor e a seu tempo; controlado porque numerosas instâncias intervêm em sua produção e a regulam.

Atesta, pois, que o “[...] texto é produto não só do autor, mas também do editor, do diagramador, do programador visual, do ilustrador, de todos que intervêm na produção, reprodução e difusão de textos impressos em diferentes portadores” (SOARES, 2002, p.154). Chama atenção, contudo para a cultura do texto eletrônico:

Em certos aspectos essenciais, esta nova cultura do texto eletrônico traz de volta características da cultura do texto manuscrito: o como o texto manuscrito, e ao contrário do texto impresso, também o texto eletrônico não é estável, não é monumental e é pouco controlado. Não é estável porque, tal como os copistas e os leitores frequentemente interferiam no texto, também os leitores de hipertextos podem interferir neles, acrescentar, alterar, definir seus próprios caminhos de leitura; não é monumental porque, como consequência de sua não-estabilidade, o texto eletrônico é fugaz, impermanente e mutável. (SOARES, 2002, p.154).

Dessa forma, quando a estudiosa afirma que “esse tipo de texto é pouco controlado porque é grande a liberdade de produção de textos na tela e é quase totalmente ausente o controle da qualidade e conveniência do que é produzido e difundido”, corre-se o risco de trabalharmos com textos na internet e existir o problema grave de cairmos no plágio ou na falsa autoria.

No que se refere à figura do autor, Michel Foucault em sua palestra proferida em 1970, na Universidade de Búfalo (NY), e que se transformou no ensaio “O que é um autor”, se propôs a desenvolver argumentos relacionados à figura do autor, entre os quais destacamos dois tópicos que se ajustariam melhor à pesquisa:

- 2) A relação de apropriação: o autor não é exatamente nem o proprietário nem o responsável por seus textos; não é nem o produtor nem o inventor deles. Qual é a natureza do speech act que permite dizer que há obra?
- 3) A relação de atribuição. O autor é, sem dúvida, aquele a quem se pode atribuir o que foi dito ou escrito. Mas a atribuição - mesmo quando se trata de um autor conhecido - é o resultado de operações críticas complexas e raramente justificadas. As incertezas do opus (FOUCAULT, 2001).

Nesse texto, o estudioso trata de um pensamento que Foucault (2001) toma de empréstimo de Becket: “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala”. A partir desse pensamento, chega à conclusão de que “[...] na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer”.

Tal pensamento acaba por se coadunar ao seu próximo argumento sobre o parentesco da escrita com a morte. Para ele, esse tema também se manifesta no desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve, isto é, “[...] a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita” (FOUCAULT, 2001). Ou ainda, trata-se do desaparecimento ou da morte do autor.

Partiremos também das palavras de Philippe Lejeune (2008, p.192), uma vez que segundo ele “[...] o autor é, ao mesmo tempo, percebido como um ser misterioso pelo simples fato de escrever”, podemos partir de uma ideia de sacralização do papel do autor, que segundo o estudioso não é produto da escola, mesmo que sua reprodução passe pelo discurso da escola e dos manuais, mas também tem sua relevância destacada pela mídia.

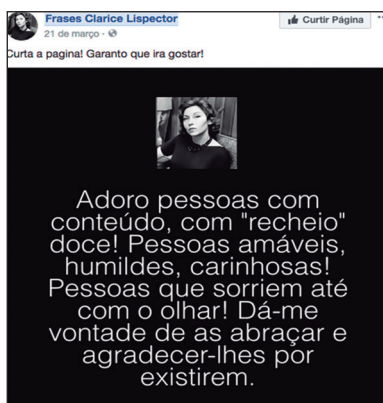
Lejeune (2008, p.194, grifo nosso) trata, todavia do espaço da televisão, onde voz e imagem se reuniram. Para ele, “[...] o autor do livro que lemos ou, com mais frequência, do *livro que não lemos e não leremos* está ali, em carne e osso e ao vivo. Se ainda restar algo a ser imaginado, será, paradoxalmente, o que ele terá escrito”.

O escritores selecionados estão presentes em todos os tipos de redes sociais atuais, tais como *facebook*¹ e *twitter*², sendo “compartilhados” por diferentes leitores de distintos gêneros, classes, idades, personalidades e outros. Tal fato ocorre por essas pessoas dividirem as mesmas sensações e acreditarem que tais citações pertençam a Caio Fernando Abreu, Clarice Lispector. Nota-se ainda uma certa atualidade nos autores já falecidos. É certo que, para o leitor, o escritor parece falar diretamente com ele, como se fosse um amigo próximo dando conselhos, promovendo uma certa proximidade entre autor e leitor, de que fala Lejeune (2008), como podemos confirmar nos trechos retirados de redes sociais como facebook ou blogues abaixo:

¹ Considerada a maior rede social da atualidade, desenvolvida em 2004 por Mark Zuckerberg.

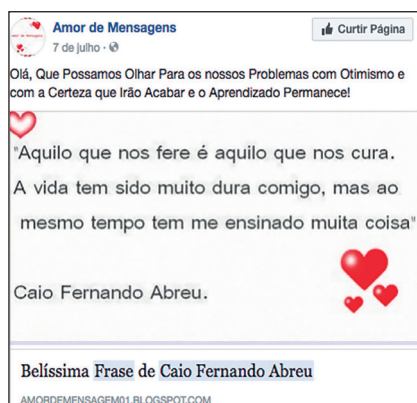
² Rede social na qual o usuário tem 140 caracteres para compartilhar atualizações com os amigos cadastrados, desenvolvida em 2006 por Jack Dorsey. Atualizou para até 280 caracteres em novembro de 2017.

Figura 1 – Frase de Clarice Lispector



Fonte: FRASES..., 2018.

Figura 2 – Frase de Caio Fernando Abreu



Fonte: AMOR..., 2018.

Contudo, quem melhor trata dessa questão sobre noção de autoria e direito autoral é Antoine Compagnon (2007) em sua obra *O trabalho de citação*. Ele destaca que essas noções só surgiram ao longo do século XVII, chamando atenção, ainda, para o fato de que junto a essas questões também devemos retomar as noções de posse, de apropriação e de propriedades textuais, mas segundo uma perspectiva outra, anunciada por ele.

Na primeira perspectiva, temos a **relação de posse** que “[...] tem lugar no imaginário, no nível de uma fantasia de fusão, sem que o sujeito participe do dentro e do fora do que é próprio de si (seu corpo, sua língua) e do outro (o corpo estranho, o discurso)” (COMPAGNON, 2007, p.46).

A segunda trata da **relação da apropriação** que, segundo esclarece, “[...] faz seu sem distinção, é uma etapa intermediária, em que o sujeito parte em busca de si mesmo, como de um outro, à procura de sua identidade entre os objetos que o circundam” (COMPAGNON, 2007, p.147).

Por último, aponta para a **noção de propriedade**. Para Compagnon (2007, p.147), assume-se “[...] a separação entre o autor (instituição ou pessoa moral, consolidação recursiva da variedade dos sujeitos) e o livro (também ele instituição e pessoa moral, mercadoria, unidade de enunciados de origens diversas) [...]”.

É possível notar, seguindo as ponderações de Compagnon (2007), que corremos o risco de fugirmos da noção de autoria, pois o leitor acaba recriando um autor que não existe, mas que atende às suas necessidades e expectativas, recaindo no que ele apontou como relação de apropriação.

Nesse sentido, se de um lado temos o autor, figura que sofreu modificações ao longo do tempo, é importante mencionarmos também a figura do leitor, pois segundo Alberto Manguel (1997, p.207), se “[...] o escritor era um fazedor de mensagens, criador de signos”, por outro lado, esses signos e mensagens precisavam de alguém que os decifrasse, [...] que lhes desse voz, isto é, escrever exigia um leitor”. Daí a ideia de buscar trabalhar

com leitores envolvidos no nosso ambiente escolar e procurar entender se eles têm interesse pela leitura e se conhecem os autores sacralizados e plagiados na internet.

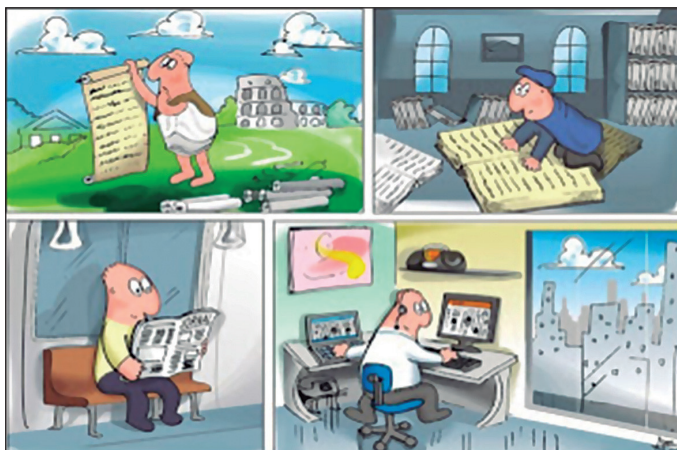
Oficina de leitura: metodologia e resultados

Para analisarmos o uso recorrente de citações de autores na internet, bem como os fenômenos que podem ser avaliados, como o incentivo à leitura e a questão da autoria, começamos trabalhando, de forma conjunta, com alunos de ensino médio do Instituto Federal de Brasília - Campus São Sebastião, prováveis usuários da rede, e alunas de licenciatura em Letras, que deveriam pensar em atividades que conjugassem o tema da leitura e escritores da literatura brasileira que eram muito citados nas redes sociais.

Assim, a pesquisa propôs como utilizarmos novos modos de disseminação virtual para incentivar a leitura dentro e fora de sala de aula, promovendo atividades que envolvessem tanto a pesquisa na internet quanto em livros em sua forma física, baseadas na grande recorrência aos textos dos autores mencionados.

Foram realizadas oficinas de leitura na turma de 3º ano do Ensino médio (Administração) do próprio campus. A primeira oficina serviu para apresentarmos o projeto aos alunos e tratarmos de duas questões relevantes: plágio e tecnologia na sala de aula. Sobre os assuntos introdutórios, a atividade contou com a participação de duas monitoras, Débora Beirão Carvalho e Áquila Borges de Araújo, alunas do 5º Semestre do curso de Licenciatura em Letras/português. Ambas trataram de mostrar exemplos de plágios tanto na literatura quanto em outras áreas, como na música, por exemplo, e também falaram sobre a questão da tecnologia nas nossas vidas bem como as redes sociais, por meio de duas charges:

Figura 3 – Evolução Tecnológica



Fonte: TIC PEDA_GOGIA, 2011.

Figura 4 – Evolução da Comunicação



Fonte: LEITURA PRAZER OU OBRIGAÇÃO, 2012.

Em seguida, foram distribuídos e lidos os contos “Uma galinha”, de Clarice Lispector (2009) e “Iniciação”, de Caio Fernando Abreu (1992). Após a leitura, os alunos foram provocados a refletir sobre os textos. Nesse momento, houve uma discussão em torno dos contos e pedimos que eles pensassem se as narrativas poderiam ser vistas e/ou associadas com o perfil de textos motivadores, como vemos em vários textos publicados nas redes sociais. Foi solicitado ainda que eles criassem um nome para o grupo fechado do Facebook, espaço virtual onde iríamos compartilhar os textos e os memes criados por eles. A partir da criação da página nas redes sociais, começamos a usar esse espaço virtual para analisar e interagir com os investigados:

Figura 5 – Página do facebook: O que Caio Fernando Abreu e Clarice Lispector realmente escreveram



Fonte: EMI-ADM, 2017.

A continuação dessa reflexão dos alunos sobre os autores ficou para outra etapa na oficina, no segundo dia. Já no terceiro dia de atividade, partimos para a leitura de alguns contos e crônicas retiradas de obras dos autores, mas escolhidos pelos próprio discentes. Foi solicitada a escolha de citações dos autores para que eles criassem “memes”³ na internet

³ O denominado **Meme** “[...] é um termo criado pelo escritor Richard Dawkins, em seu livro *The Selfish Gene* (O Gene Egoísta, lançado em 1976), cujo significado é um composto de informações que podem se multiplicar

com trechos corretos das obras. A princípio muitos não se mostraram motivados, mas a partir do momento que iam descobrindo frases instigantes e opostas às conhecidas motivacionais, mostraram-se mais empolgados.

Dessa forma, a atividade que começou como parte integrante de uma oficina, culminou na produção de memes com citações, que viraram ímãs de geladeira, objetos que foram comercializados na Semana de Letras do campus IFB-São Sebastião

Por fim, foi entregue um questionário para os discentes para tratarmos de alguns aspectos relacionados ao tema da leitura e o conhecimento deles sobre os autores selecionados. As respostas foram organizadas a partir das informações oriundas dos instrumentos escritos (perguntas) a seguir, de forma a tornar inteligível as considerações que levamos à cabo na sessão final desse artigo.

É importante ressaltar que as perguntas foram feitas na etapa final, já no momento de produção dos memes, por esse motivo, contamos com algumas dificuldades na coleta de dados, uma vez que nossa oficina não era obrigatória e no dia da atividade alguns alunos não entregaram o questionário, pois faltou luz na escola. Mesmo assim, de um grupo de 16 alunos participantes, 11 responderam a atividade:

Pergunta 1 - Você gosta de ler? Tem alguma preferência?	Pergunta 2 - Você trabalhou atividades de leitura (ou incentivo à leitura) nos três anos do ensino médio? Caso a resposta seja positiva, explique/comente como elas aconteciam.	Pergunta 3 - Você já tinha ouvido falar dos autores trabalhados na oficina? Se a resposta for positiva, tinha alguma ideia de como era o tipo de escrita que eles produziam?	Pergunta 4 - Você acredita que esse tipo de atividade (oficina) é válida? Teça comentários sobre as atividades realizadas na nossa oficina.
6 estudantes responderam que gostam de ler	6 estudantes responderam que tiveram atividades de incentivo à leitura	9 alunos responderam que conheciam os autores, mas destacaram o nome de Clarice Lispector	Todos os alunos se colocaram afirmativamente em relação a esta questão.
3 responderam que não gostam de ler	4 responderam que não tiveram atividades.	2 Responderam que não conheciam	
2 responderam que não gostam muito, mas destacaram uma predileção por HQs (Histórias em quadrinhos) e livros de terror.	1 destacou que sempre gostou de ler e não teve atividades na escola	Observação: 3 dos 9 alunos que conheciam os autores, não sabiam ao certo como identificar o tipo de escrita dos autores.	

entre os cérebros ou em determinados locais como, livros. A síntese de seu livro é sobre o meme, considerado uma evolução cultural, capaz de se propagar. O Meme pode ser considerado uma ideia, um conceito, sons ou qualquer outra informação que possa ser transmitida rapidamente. [...] É comum os Memes se transformarem nos chamados **Virais**, os quais se beneficiam para divulgar e propagar uma marca e ou serviço. Esta é uma das aplicações dos Memes, pois devido a seu quase instantâneo crescimento, virou alvo de estudo das indústrias, interessadas em vender seus produtos. [...] Existem ainda os Memes que geram e divulgam conteúdo, como o TED Talks” (ADAMI, 2018).

Sobre a questão 1 e o resultado satisfatório de que a maioria gosta de ler, chega a ser surpreendente, já que muitos se mostraram reticentes em relação à leitura das obras dos autores selecionados, demonstrando interesse maior a partir da escolha das citações para a produção de memes. Aliás, cabe ressaltar que esse desconforto inicial foi sendo desconstruindo à medida que os alunos liam e mostravam para os colegas quantas citações eram retiradas e eles mesmos escolhiam as mais interessantes para serem divulgadas na página do facebook e na confecção dos memes.

Sobre a questão 2, apesar da maioria dos respondentes afirmar que tiveram atividades de leitura, e 4 colocarem que não, causa um certo estranhamento, pois alguns desses alunos participam das atividades do jornalzinho da escola IFLeR. De qualquer forma, o que se vê é que talvez não existam atividades de leitura associadas à tecnologia e aí podemos relacionar à última resposta, quando os discentes afirmaram terem gostado da atividade, mas também podemos pensar que os alunos não associaram à produção do jornal a uma forma de incentivo de leitura aliado à tecnologia, o que na verdade foi. Sem contar que o trabalho exigia deles a produção textual, aspecto não contemplado na nossa oficina.

Em relação à questão 3, foi interessante notar que a maioria conhecia os autores, mas não sabia como era o estilo de escrita, já que os dois escritores escolhidos, comumente são associados, erroneamente, a textos de auto ajuda. Com a atividade de leitura foi possível desconstruir tal questão e reconhecer o tipo de escrita de ambos.

Considerações finais

A partir das atividades de leitura propostas na oficina e das respostas dos alunos ao questionário, é possível chegarmos à conclusão de que parece que o exercício da docência não está acompanhando a rapidez da tecnologia, bem como não propõe, a contento, atividades que promovam o interesse dos discentes pela leitura, bem como, seguindo o pensamento de Magda Soares (2002, p. 154) “[...] a cultura do texto eletrônico traz uma nova mudança no conceito de letramento”. Como já mencionamos, para ela, essa mudança no conceito de letramento se refere ao fato de que assim como o texto manuscrito, “o texto eletrônico não é estável, não é monumental e é pouco controlado”.

Apesar de trabalharmos, inicialmente com o texto impresso, à medida que os discentes liam as obras, retiravam citações e construíam um novo espaço de divulgação da narrativa, o letramento acabou se distanciando do texto impresso e se configurando numa nova leitura e/ou suporte, ou ainda num novo horizonte de expectativas que foge do modelo tradicional.

Assim, o que podemos constatar é que podemos criar um tipo de letramento plural, que parte do texto impresso, mas assume novas configurações a partir do momento que passa a ser objeto de leitura e análise dos discentes e não somente das pessoas que fazem parte do sistema do mercado editorial como o revisor, o conselho editorial, ou o empresário que lucra com a venda dessas obras. Há, pois um novo ambiente de interação, bem como um novo olhar sobre a literatura.

Por fim, ao entrarmos em contato com esses escritores, nossos alunos acabaram descobrindo um pouco sobre suas vidas e suas relações no universo literário e cultural em que estavam e estão inseridos. Não esquecendo ainda que partindo da visualização do universo literário, tanto no suporte do livro como na internet, acabamos por recriar uma nova história da literatura do nosso tempo.

Contudo, é importante chamar atenção para o fato de que a oficina talvez pudesse começar a partir do segundo ano, pois atenderia tanto o aspecto lúdico e prazeroso da leitura, bem como promoveria um letramento mais diversificado e emancipatório, na medida em que ao reconhecer e entender um pouco sobre os autores, cria-se uma postura crítica diante da forma como os autores e seus textos são trabalhados e usados na internet. Quer dizer, se deixarmos para trabalhar suportes de incentivo à leitura para o final do ensino médio, talvez tenhamos uma dificuldade maior em ampliar a bagagem de leitura de nossos educandos.

Por fim, cabe destacar que esse tipo de metodologia só pode ser aplicado numa escola com condições plenamente satisfatórias. Este ainda é o caso dos Institutos federais e politécnicos no nosso país, mas sabemos que não faz parte da realidade da maioria das escolas. Sem contar que, conforme mencionamos, o letramento digital dos professores também deveria acompanhar essas mudanças. Mas tais mudanças recaem em políticas públicas educacionais, matéria longe de ser contemplada na atual conjuntura.

ROSA, M. E. M. da. Social networks and the teaching of literature: a reflection on the notion of authorship. **Revista de Letras**, São Paulo, v.57, n.2, p.159-171, jul./dez. 2017.

- **ABSTRACT:** *The article entitled “Redes sociais e o ensino de literatura: uma reflexão sobre a noção de autoria” aims to understand the influence of new tech media by analyzing indiscriminate use of writers’ quotes in social networks. The goal is to check if it’s possible to use such influence to stimulate reading habits in the classroom. The mentioned research examines why authors like Caio Fernando Abreu and Clarice Lispector are so popular in cyberspace and if this virtual preference has any reflex in the offline life of the readers. In order to come to a conclusion, it’s necessary to deal with concepts related do cyberspace, hypermedia and hypertext by authors like Pierre Lévy and Umberto Eco, as well as reading and readers formation by the use of literature in class.*
- **KEYWORDS:** *Social networks. Brazilian literature. Teaching. Reader training.*

Referências

ABREU, C. F. **O ovo apunhalado**. 4.ed. São Paulo: Siciliano, 1992.

ADAMI, A. **Memes**. Disponível em: <http://www.infoescola.com/comunicacao/memes/>. Acesso em: 23 maio 2018.

AMOR de mensagem. Disponível em: <http://amordemensagem.blogspot.com/>. Acesso em: 20 out. 2018.

BRASIL. Ministério da Cultura. Ministério da Educação. **Plano Nacional do Livro e Leitura**. Brasília, DF, 2006. Disponível em: http://www.oei.es/fomentolectura/pnll_brasil.pdf. Acesso em: 18 abr. 2012. Não paginado.

COMPAGNON, A. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

ECO, U. **Da internet a Gutemberg**. 1996. Tradução de João Bosco da Mota Alves. Disponível em: <http://www.inf.ufsc.br/~jbosco/InternetPort.html>. Acesso em: 12 mar. 2017. Não paginado.

EMI-ADM: O que Caio Fernando Abreu e Clarice Lispector realmente escreveram. **Facebook**: grupo público. Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/126858594550736/>. Acesso em: 17 maio 2017.

FOUCAULT, M. **O que é um autor?** 3.ed. Lisboa: Vega, 1992. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3238534/mod_resource/content/1/foucault%2C%20michel%20-%20o%20que%20%C3%A9%20um%20autor.pdf. Acesso em: 20 out. 2018. Não paginado.

FRASES de Clarice Lispector. **Facebook**. Disponível em: <https://www.facebook.com/FrasesClarice>. Acesso em: 18 out. 2018.

LEITURA PRAZER OU OBRIGAÇÃO. **Charge**: a evolução da comunicação. Belo Horizonte, 8 ago. 2012. Leitura 23. Disponível em: <http://leituraprazerouobrigacao.blogspot.com.br/2012/08/leitura-23-charge-evolucao-da.html>. Acesso em: 17 abr. 2017.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.

LÉVY, P. **Cibercultura**. 2.ed. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LISPECTOR, C. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MANGUEL, A. **Uma história da leitura**. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SILVA, L.; REMOALDO, P. **Introdução a internet**. Lisboa: Presença, 1995.

SOARES, M. Novas práticas de leitura e escrita: letramento na cibercultura. **Educação & Sociedade**, Campinas, v.23, n.81, p.43-160, 2002.

TIC PEDA_GOGIA. **Evolução tecnológica**. Maceió, 22 nov. 2011. Disponível em: <http://pedagogiatc2011.blogspot.com.br/2011/08/httpwww.html>. Acesso em: 17 abr. 2017.

O QUE DIZ A LITERATURA?

Renato Nésio SUTTANA*

- **RESUMO:** Neste artigo, discute-se o problema da relação entre literatura, mundo e expressão do pensamento. Partindo da noção de que a literatura, pelo seu caráter próprio, “traí”, de certo modo, a possibilidade objetiva de expressar ideias e conceitos (sem no entanto negar essa possibilidade), propõe-se a ideia de que a linguagem da arte se reveste de uma característica outra, que pode ser teorizada a partir do conceito de *ícone* elaborado por Charles Sanders Peirce. Sem deixar de ser, ao mesmo tempo – conforme as formulações desse autor –, simbólica e indicativa, tal linguagem se abre para a ambiguidade, podendo assim expressar um *plus* de sentido que não está, necessariamente, contido em sua formulação ou no que é dito objetivamente.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. Sentido. Interpretação. Linguagem. Ícone.

A abordagem estética do pensamento

Num comentário que escreveu sobre a obra de Nietzsche, Maurice Blanchot afirmou que a abordagem desse autor alemão é bastante difícil por uma série de razões. Falando acerca das “formas dramáticas” de que o padre de Lubac se valeu para descrever a questão – considerada essencial – da “morte de Deus” nos escritos de Nietzsche, Blanchot (1997, p.278) afirma que “tudo isso é Nietzsche”, isto é, o “decalque de Nietzsche” e que tudo isso “torna incompreensível [para o padre de Lubac] a extensão e a profundidade de sua influência”. No entanto, ficamos ainda sem saber se está aqui em questão, de fato, falar sobre qualquer coisa que se considera pertencendo ao pensamento de Nietzsche – ou àquilo que entendemos ser esse pensamento (como quer que o concebamos) – e da sua maneira peculiar de expressá-lo por escrito, ou se cumpre falar da presença mesma de Nietzsche no universo da cultura como escritor, autor e homem de pensamento – universo este em que tanto se escreve e se pensa sobre todas as coisas atualmente. Essa presença abarcaria, a nosso ver, tanto aquilo que se chama de um *pensamento* (caso possamos compreendê-lo como qualquer coisa de real que se deva situar – num plano de relações difíceis de definir – em oposição a uma linguagem que o exprime), quanto, do lado da linguagem, aquilo que corresponderia propriamente à expressão desse pensar, configurada então numa *obra* que se compõe de *livros*, e acrescentando a eles um elemento a mais que ainda caberia esclarecer.

* UFGD - Universidade Federal de Grandes Dourados. Faculdade de Comunicação, Artes e Letras. Dourados -MS - Brasil. 79804-97. renatosuttana@ufgd.edu.br

Artigo recebido em 10/11/2017 e aprovado em 15/05/2018.

A questão pode parecer somenos para quem não esteja interessado em certas sutilezas da hermenêutica filosófica e linguística. Poderia levar, por exemplo, um leitor menos persistente (ou menos dedicado a perseguir um fio de ideia até o seu fim) a pensar que, qualquer que seja o caso, é sempre de Nietzsche que se fala – tomando tal nome como ponto de convergência de determinações que buscam no autor de *Para além do bem e do mal*, da *Gaia ciência* e do *Nascimento da tragédia* uma espécie de centro. Contudo não se pode ignorar que a ausência de distinções (ausência que nos dá o que pensar) faz com que Nietzsche apareça ali como autor de seu próprio pensamento (isto é, um tipo especial de “narrativa” – para usarmos um termo da teoria literária – da qual Nietzsche seria o narrador ou o orquestrador privilegiado) e de seus livros e, ao mesmo tempo, como personagem desse pensamento: ou seja, como alguém encarregado de vivê-lo e de testemunhá-lo até o fim, na profundidade de uma dilaceração insolúvel. Nas palavras de Blanchot (1997, p.278), portanto, “[...] o caso de Nietzsche não ganha nada com a confusão das evocações literárias. Ao contrário, exige a seriedade e a paciência de uma reflexão infinita”.

Por outro lado, se a presença de Nietzsche como pensador e a realidade dos seus escritos no universo da cultura obrigam a crer que o seu caso tem uma configuração específica, surge também a pergunta – ingênua, em princípio, mas nem por isso menos sugestiva – acerca *daquilo que*, afinal, é dito em sua obra, e se o que é dito o é de maneira inequívoca, na forma de pensamentos (ou outra coisa) ou da expressão de pensamentos que se possam tomar como produções de ideias, imagens ou articulações de conceitos sobre o mundo, até o ponto de se convencer o leitor de que vale a pena gastar um minuto do seu tempo decifrando essas configurações. Em termos mais pitorescos – porém não menos significativos –, se poderia conjecturar: não seria de crer, assim, que o que quer que Nietzsche tivesse a dizer no seu tempo a seus leitores, ele deveria tê-lo dito de modo inequívoco, não permitindo que o *seu próprio* pensamento – interpretado na forma de um drama onde muito mais se *age* do que se *diz* o que se tem a dizer – corresse o risco de ser tomado como sendo aquilo que não é ou que, pelo menos, não teria pretendido se tornar? Qual é a vantagem, pois, para quem escreve – mesmo em se tratando de um escritor ousado como Nietzsche, e consciente dos paradoxos e becos sem saída do pensamento moderno – de ser mal interpretado ou interpretado à revelia dos seus próprios esforços para esclarecê-lo e lançar luz sobre as concepções – que se configuram em livros cuja letra, qualquer que seja o caso, não se pode alterar, sem o risco de adulteração desse mesmo pensamento? Mas não teria sido Nietzsche, em especial, um autor que – ele mesmo – teve a escrita em tão alto conceito?

Não é somente, adiantamos, questão de gosto ou de escolha pessoal. Trata-se de algo mais fundamental, que se manifesta também na pergunta: convém a Nietzsche que se atribua ao seu pensamento alguma característica ou aspecto que Nietzsche não pensou ou que se atribua às suas palavras um sentido que nelas não se explicitou realmente? Tentando responder à pergunta, talvez cheguemos cedo à conclusão de que, ainda que por precaução, conviria demarcar determinados limites, estabelecendo determinadas balizas de interpretação para além das quais não existiria nem o pensador Nietzsche nem aquilo que se julga ser o seu pensamento. Convém que não se tome como sendo o seu pensamento

apenas uma sombra que se quer fazer passar como sendo aquilo que Nietzsche disse ou pensou, num processo de apropriações cuja legitimidade se teria ainda de provar.

Para ver esse aspecto com maior clareza, tomemos, a título de exemplo, outro autor cujas ideias, hoje bastante difundidas – sendo sustentadas ou contestadas por um público que não para de crescer –, poderiam parecer menos ambíguas que as do filósofo do final do século XIX, conforme expressas em livros que todos conhecemos. De Marx, seu quase conterrâneo, poderemos suspeitar que noções importantes de suas teorias – ou noções que se tomam como sendo importantes para compreendê-las corretamente –, tais como a de *mais-valia* ou a de *valor-uso* e *valor-troca*, para citarmos as que se tornaram famosas, não deveriam ser interpretadas (pelo menos *legitimamente*) como contendo significados ou sentidos diferentes daqueles que Marx lhes atribuiu quando as escreveu; ou não deveriam ser tomadas como significando outra coisa além daquilo que Marx efetivamente pensou em seu tempo. Igualmente, não haveria motivos para crer que Marx, refletindo sobre os diversos aspectos do processo de produção e circulação de mercadorias no universo do capitalismo – tais como aqueles que assinala no trecho de *O capital* em que desenvolve a ideia do fetichismo da mercadoria –, pudesse tirar partido, no âmbito interpretativo, da possibilidade de ser compreendido de maneira ambígua, equivocada ou distorcida, maneira que seria mais rica (ou mais pobre, mas sempre *diferente*) do que a sua própria maneira de pensar em seu tempo, como se isso enriquecesse ou ampliasse a profundidade e o alcance de suas ideias.

Retornando a Nietzsche, e sem abandonar a reflexão de Blanchot, poderíamos dizer, pelo menos: se assim é, por que então se deve conceder a este autor em especial, tomado como criador, ator e personagem do seu próprio caso específico, a vantagem dos acrescentos e da duplicidade; e por que se torna conveniente atribuir ao seu pensamento (qualquer que seja), como uma sua qualidade inerente, aquele *plus* de sentido que se pode inferir não do modo como Nietzsche o teria expressado (e dessa expressão em si), mas dos *gestos* desse pensamento, como se para entender Nietzsche fosse necessário acrescentar ao entendimento de seus escritos algo que o filósofo não disse *de maneira nenhuma* ou que os seus livros não nos autorizam a pensar, mas que o crítico ou o comentarista supõe ou que supõe reconstruir a partir dos indícios que recava e exuma, no esforço de interpretar os livros de Nietzsche – e que, eventualmente, encontra semeados em seus escritos, como se pudesse reconstituí-los segundo uma lógica que, seja qual for, no intuito de esclarecer, decifrar e ampliar o alcance desses escritos, parece ser mais do comentário em si do que do pensamento interpretado e tomado como tal?

A questão é difícil, pelo visto, e não temos a pretensão de resolvê-la no curto espaço desta reflexão. Entretanto, podemos fazer algumas considerações que nos levam um pouco adiante. De certo modo, tomando as coisas a partir do seu ponto mais baixo, seria possível acreditar que quem *pensa* alguma coisa deve exprimir, de uma maneira ou de outra e, principalmente, de uma maneira que se deseje *clara* e *manifesta*, aquilo que pensou, seja lá como se conceba essa possibilidade. Evidentemente, haverá sempre os pensadores obscuros, pois se sabe que a clareza e a desenvoltura do escrever não são qualidades universais. Não obstante, se as dificuldades começam neste ponto, há que admitir que essa verdadeira *dramatização* do pensamento – desse pensamento que é ao mesmo tempo *agido*

e *pensado* –, isto é, a sua conversão numa sequência de gestos interpretados que se tomam como sendo partes ou vislumbres de uma totalidade difusa (cujo centro não está em lugar nenhum, diga-se de passagem, mas cujo sentido dependerá, para ser compreendido, da maneira como se percebam as possíveis – ou impossíveis – articulações encontradas entre as partes), essa *dramatização* não só acrescenta à dificuldade, mas ainda proíbe postular a possibilidade da clareza e, sobretudo, de reconhecimento da autoridade do autor sobre o seu próprio pensar.

Não se trata apenas, advertimos, de interrogar os limites da inteligibilidade ou da linguagem tomada como veículo possível de ideias transparentes e mais ou menos distintas. A questão inflete mais profundamente. Caso se coloque, de fato, a pergunta acerca de uma possível relação que existirá entre linguagem e pensamento, inspirada no comentário de Blanchot (1997), então é preciso admitir que o que está em questão não é somente a possibilidade de realizar uma escolha entre literalidades possíveis, entre expressões melhores ou piores de um certo pensamento que, no final, será sempre o mesmo e será sempre igual a si próprio. Por um momento, será preciso afastar qualquer pretensão à literalidade, pois não poderíamos alcançá-la em nenhum ponto; além do mais, descobriríamos adiante que se trata de medir uma distância, que pode ser entrevista já a partir da pergunta: que vantagem ganha o filósofo em ser mal interpretado ou interpretado à revelia de seus esforços? Não há como abordar a pergunta senão por meio de uma suspeita, que aponta para os riscos decorrentes da estetização do pensamento, da conversão do pensar num conjunto de gestos e atitudes. E estetização, aqui, quer dizer: tomar o pensamento não como expressão de si próprio, mas como encenação de alguma coisa, de alguma outra coisa que nele não se manifestou como tal e que só entrevemos quando narramos e interpretamos esses gestos. Podemos ver isso com um mínimo de clareza?

A interpretação de Blanchot (1997) leva, assim, a supor que o que se entende como sendo próprio de Nietzsche (do seu pensamento) não seria o conjunto dessas afirmações unívocas ou válidas, que não se deixam consumir na ambiguidade, sobre uma realidade que ultrapassa o pensamento e que, para que este se mantenha íntegro e igual a si mesmo (de tal modo que o pensado não se confunda com o pensar), não depende dele – do pensamento – para se constituir, qualquer que seja o caso. Mas é indispensável fazer a distinção? Até certo ponto, o que se toma aqui como sendo próprio de um autor (o seu pensamento) não pertence à distinção, mas é a totalidade, sempre problemática, formada por um número de afirmações conflitantes – incompletas e difusas –, cuja significação final não se contém no seu sentido manifesto. Corresponderia, antes, essa significação, ao fato mesmo de serem *conflitantes* as afirmações e de se chocarem umas contra as outras, até o ponto de um dilaceramento – sendo este, então, o sentido final que se lhes deverá atribuir no âmbito da interpretação e que se tomará como sendo inerente à sua verdade mais íntima:

Jaspers mostrou, como nenhum outro comentarista antes dele: toda interpretação de Nietzsche será falha se não buscar a contradição. Contradizer-se é o movimento essencial de tal pensamento. Movimento ainda mais importante, pois, raramente metódico, não é o jogo de um espírito caprichoso nem confuso e está ligado à

paixão da verdade. Esse movimento é tanto o movimento da existência quanto o movimento do pensamento. Vida e conhecimento são um só. O conhecimento, diz Jaspers, quer se confiar a todas as suas possibilidades para ultrapassar cada uma delas, e Nietzsche deve ser tornar aquilo que ele fala. Mas, ao mesmo tempo, ele não pode permanecer ali. (BLANCHOT, 1997, p.279).

Um leitor que tenha lido os livros de Nietzsche afirmará que foi o próprio autor quem apontou esse aspecto contraditório do seu pensar, e que talvez nem Jaspers nem Blanchot (que segue os passos de Jaspers) lhe acrescentaram muito neste particular. No entanto é também o fato de se buscarem tais contradições, onde quer que se localizem, e de se situar acima delas uma verdade do sentido que elas apenas ajudam a sustentar, mas que não afirmam em si mesmas porque está fora delas ou além delas o poder de afirmá-las, é esse fato que nos interessa no ponto em questão. Primeiro, buscam-se as afirmações cujo sentido, mais ou menos patente, quando as comparamos umas com as outras, comprova a evidência da contradição (ou do que aparece nelas como contradição, para o olhar que processa as distinções). Em seguida, num plano mais alto, eleva-se a contradição à categoria de princípio, de *método* de trabalho, que não permite ao sentido repousar sobre as afirmações parciais e capazes de sentido, seja este satisfatório ou não, mas que o obriga – ao sentido –, sempre, a caminhar para diante, numa progressão cujo término parece não estar em lugar nenhum. Assim, “[...] não há reconciliação dos contrários; oposições, contradições não repousam numa síntese superior, mas se mantêm juntas por uma tensão crescente, por uma opção que é ao mesmo tempo escolha exclusiva e escolha da contrariedade” (BLANCHOT, 1997, p.279).

Isso talvez, no fim, não faça jus a nenhum pensamento, muito menos ao de Nietzsche, embora possa tangenciar de certo modo aquilo que chamaríamos de o seu elemento propriamente *narrativo* ou os recursos de que o pensamento se vale para se desenvolver como um conjunto de gestos (reais ou apenas imaginados pelos intérpretes). Entretanto, o que se poderia provar, no final, é muito parecido com uma afirmação de que Nietzsche nada mais foi que um pensador ou um indivíduo contraditório, pouco importando o valor que se tente dar à contradição; e que isso, por sua vez, conteria o valor e o sentido do seu pensamento. Mas é o próprio Blanchot (1997) que, sem se deter na avaliação dos riscos, aparenta ver neles, antes, um sinal de vitalidade, uma prova de que, para Nietzsche, a força do pensar não reside em sua verdade, no fato de se poder pensar e exprimir com decisão e clareza qualquer coisa (isto é, fora da ambiguidade) que depois tomaremos como sendo aquilo que se *pensou*. Em Nietzsche, portanto, segundo a interpretação, seria como se o *dizer* duvidasse o tempo inteiro das suas próprias afirmações, entregando ao acaso de uma força superior (que jamais é dita em nenhum ponto) ou de uma instância de interpretação que nunca se atualiza, a possibilidade de conceder sentido a esse jogo. Quanto a isso, no fim de seu ensaio, é de novo Blanchot (1997, p.287) quem escreve, seguindo os passos de Jaspers:

Sobre isso ainda, devemos ouvir Jaspers: quando pensamos ver Nietzsche, diz ele, ele não é isso, mas outra coisa. E ao mesmo tempo esse Outro parece sempre nos escapar. O traço fundamental da verdade de Nietzsche é que ela só pode ser mal

compreendida, objeto de um desprezo sem fim. “Antes de tudo”, diz Nietzsche, “não me tomem por outro. É hábito, reconheço, tomarem-me por outro. Seria um grande favor me defenderem de tais enganos.” Mas não basta ver essa confusão para esclarecê-la: a confusão infinita faz parte da sua existência. Sem ela, sem a ambiguidade que constantemente nos torna desconhecido o que pensamos conhecer, só restaria dessa *grosse Zweideutige*, dessa grande figura de duplo sentido, o que ela quis evitar ser.

Tais palavras nos dão, pois, uma certa *imagem* de Nietzsche, cuja advertência – “não me tomem por outro” – não é levada ao pé da letra. Pode-se viver da imagem e deve a imagem valer por aquilo que autentica? No entanto, mais uma vez, convém perguntar se a ausência de distinção entre homem, obra e pensamento não aparece mais como um entrave do que, propriamente, como uma vantagem aí. E convém perguntar, sobretudo, se a *imagem*, que unifica de tal maneira os conteúdos do pensamento (isto é, não os seus conceitos, mas a sua capacidade de unir numa única figura o pensado e o pensar) e os gestos de expressão em que ele se vaza, não deveria estar expressa, de alguma forma, nas próprias palavras de quem os pensou. Por outros termos, seria necessário indagar se a imagem que se faz desse pensamento – qualquer que seja o seu teor – pode ser, afinal, comprovada, extraindo-se dos livros do autor aqueles textos completos ou trechos que a enunciem clara ou obscuramente. Isso não implica dizer que a interpretação de Blanchot, com a qual se pode estar em acordo ou em desacordo, contenha algum tipo de erro ou de impropriedade para a compreensão do que seja o pensamento de Nietzsche. Porém não deixa de ser admirável o fato de que, na interpretação, o conteúdo que se pretende extrair daquele pensamento (a *imagem*, como impropriamente a chamamos) não se comprova de imediato com citações dos livros do filósofo. Esse conteúdo precisa, então, ser deduzido *por fora* das palavras que o carregam, como se o pensamento fosse mais os gestos, as decisões e os subentendidos que se vislumbram por entre as frinças das ideias do que aquilo que se diz *claramente* nas palavras de seu autor, ou seja, que se vislumbram a partir de uma região sobre a qual essas palavras já não têm autoridade.

Caso se possa conceber que, para os fins desta reflexão, o pensamento só pode ser *ele mesmo* na medida em que se relaciona diretamente com o mundo (uma vez que não faria sentido imaginar que a relação seja mediada, pois as mediações já seriam elas mesmas objetos de pensamento), então é preciso crer que o pensamento começa *no mundo* (em seus objetos de pensamento) e força o seu caminho rumo às palavras, mesmo que a linguagem se torne, depois, opaca demais para transmitir os conteúdos do pensar. Assim, para retomarmos o exemplo aventado – e usando uma linguagem mais simples –, não faria sentido conjecturar que, no pensamento de Marx, entre o conceito de luta de classes e aquilo que, na vida social, Marx nomeia como sendo tal coisa, se interponha uma materialidade de linguagem que relativize ou obscureça o conceito, até o ponto de obstruir a relação ou mesmo de interrompê-la. Mais do que isso: seria difícil pensar que o que Marx chama de *luta de classes* devesse ser procurado nos recantos, nas entrelinhas ou nas articulações de outros conceitos que Marx elabora mais claramente, como se aquele conceito flutuasse por cima ou por fora daquilo que sua linguagem nomeia. O conceito

deveria ser procurado na própria elaboração que Marx lhe dá, e só então cotejado com o mundo exterior, que existe, supostamente, antes do pensamento de Marx¹. Para verificar a adequação do conceito, o leitor deveria, guiado por Marx, verificar se existe no mundo tal coisa como uma *luta de classes* verdadeira (empírica, diriam alguns), e a partir daí retornaria ao pensamento do autor, para ratificá-lo ou corrigi-lo, admitindo ou negando a sua justeza, a sua adequação, a sua abrangência ou a sua funcionalidade como descrição das realidades sociais.

Na abordagem que chamamos de *estética* do pensamento, representada pelo modo como Blanchot se apropria de Nietzsche, faz-se um trajeto diferente. O pensamento (ou o seu conteúdo) é percebido mais como esse conjunto de articulações e de gestos, uma sequência de eventos ou uma superposição de quadros, como se o autor estudado tivesse colado entre si uma série de fragmentos mais ou menos independentes (e às vezes díspares) e transferisse ao leitor a tarefa de procurar o sentido geral das articulações. Mas não deveria ser o próprio autor a dizê-las, a expressá-las – como o faz Marx –, como conteúdo de *seu próprio* pensamento, em vez de apenas entregá-las aos acasos e derivas de uma intenção (a do leitor e do crítico) que pode ou não acoplar a elas um significado, muitas vezes sequer previsto pelo autor?

Na crítica literária

O pensamento não pode lidar com o sentido ou conceder sentido se, anteriormente, já não existir algum sentido sobre o qual se apoiará (a não ser que concedamos que esse sentido é criado pelo próprio pensamento ou no processo das suas operações – o que nos levaria numa direção inusitada). Para se entender o que seja a abordagem que não compreende o sentido como postulação de uma relação direta com o mundo, mas como uma qualidade (ou um *plus*) que margeia ou envolve essa relação, tomemos a seguinte reflexão sobre a crítica literária proposta por Roland Barthes nos anos 60 do século XX. Falando da relação que poderia existir entre o discurso da crítica e as realidades textuais da obra criticada, Barthes (2003) conclui que a crítica é, sobretudo, uma *atividade*. Ao se voltar para o seu objeto, a crítica não deveria procurar, nele, um sentido imediato – ou esse sentido bruto de uma relação direta com o mundo, conforme dissemos –, mas deveria, de algum modo, colocar em suspenso o sentido, para buscar, em vez daquilo que Barthes (2003) chama de sua “decifração”, a reconstituição das “regras e constrangimentos de elaboração desse sentido”. Para Barthes (2003, p.162), “[...] com a condição de admitir imediatamente que a obra literária é um sistema semântico muito particular”, ou seja, com a condição de se aplicar a obra esse pressuposto teórico (que a nosso ver a reduz imediatamente a um conjunto de articulações), “[...] a obra, pelo menos a que chega geralmente ao olhar do crítico [...] nunca é completamente insignificante (misteriosa ou ‘inspirada’) nem jamais completamente clara” (BARTHES, 2003, p.162). E por que se

¹ Neste ponto, o marxismo deve ser considerado, de um modo mais salutar, como uma interpretação do mundo e não como uma enunciação de verdades dogmáticas sobre esse mundo.

pode afirmar isso a respeito da obra literária? A explicação está em que “[...] ela é, se se quiser, sentido *suspense*: ela se oferece com efeito ao leitor como um sistema significante declarado, mas se furta a ele como objeto significado” (BARTHES, 2003, p.162, grifo do autor). A afirmação de Barthes acerca de ser a obra “sentido suspense” é reveladora do que estamos chamando de abordagem estética do pensamento. Ela percebe a crítica como atividade porque, de antemão, já percebeu a obra como um tipo de atividade, como um *fazer* (conforme a expressão que se disseminou nos ambientes acadêmicos) cuja dinâmica compete à crítica decifrar.

Podemos ser que a obra literária – o romance, o conto, o poema ou qualquer outro modo de sua manifestação – resista bem à investida da crítica, até porque a possibilidade de isolar certas porções da obra, denominadas às vezes de imagens, figuras ou seqüências, em condições de evocar sentidos específicos na mente dos leitores (a “pedra” em Drummond, a “lâmina” em João Cabral de Melo Neto), permite pensar também numa articulação entre partes. Mas é preciso assumir que as partes só existem porque foram isoladas artificialmente de contextos maiores onde não comparecem como fragmentos, mas como realidades parciais e orgânicas dessas realidades maiores, das quais não se isolam sem perderem a sua identidade ou a sua organicidade. O estruturalismo, com sua herança (da qual Barthes se tornou um porta-voz), nos ensinou que mais importante que as realizações de um autor (ou o sentido que se dá a tais realizações) é a *atividade* que se supõe estar na raiz das realizações, o *fazer* ou a dinâmica do *fazer* que se impregna ao feito, até o ponto de se converter no seu próprio sentido convertido em imagem de si mesmo. Assim é que, ainda para Barthes (2003, p.162), a suspensão do sentido, ou essa *de-cepção* ou *desapreensão*, conforme a denomina, “[...] explica por um lado que a obra literária tenha tanta força para fazer perguntas ao mundo [...], sem entretanto nunca a elas responder”. Seria de suspeitar que as perguntas pertencem mais ao âmbito de preocupações do crítico do que à intimidade das obras em si mesmas (caso possamos remeter a ela como a uma realidade qualquer); mas é necessário admitir que, oferecendo-se, na expressão de Barthes (2003, p.162, grifo do autor), a uma *decifração infinita*, e sendo “[...] ao mesmo tempo proposta insistente de sentido e sentido obstinadamente fugidivo”, a literatura “é tão somente uma *linguagem*, isto é, um sistema de signos”. Por menos que saibamos o que diz essa linguagem ou de que maneira ela o diz, seu ser não está nessa mensagem, mas nesse “sistema”:

É com efeito ao reconhecer que ela não é mais do que uma linguagem (ou mais exatamente uma metalinguagem) que a crítica pode ser, de modo contraditório ou autêntico, ao mesmo tempo, objetiva e subjetiva, histórica e existencial, totalitária e liberal. Pois, por um lado a linguagem que cada crítica escolhe falar não lhe desce do céu, ela é uma das algumas linguagens que sua época lhe propõe, ela é objetivamente o termo de um certo amadurecimento histórico do saber, das ideias, das paixões intelectuais, ela é uma *necessidade*; e por outro lado essa linguagem necessária é escolhida por todo crítico em função de uma certa organização existencial, como o *exercício* de uma função intelectual que lhe pertence particularmente, exercício no qual ela põe toda a sua “profundidade”, isto é, suas escolhas, seus prazeres, suas resistências, suas obsessões. (BARTHES, 2003, p.163, grifo do autor).

De certo modo, pode-se responder a Barthes – a respeito dessa atividade que se liberta dos compromissos históricos e ideológicos que tendem a prendê-la ao mundo – que tal modo de conceber a obra literária já é, em si mesmo, um gesto de *dar sentido* e de fazer a obra falar. Talvez se queira, supondo-se que exista um plano mais elevado de significações, fazer confluír depois tanto o sentido primário (que se põs em suspensão) e a atividade destituída de sentido que, supostamente, se exerce nos interstícios do sentido. Mas o que seria isso senão *sentido* em si mesmo, sentido que se crê projetado num tempo vazio, mas nem por isso menos histórico e menos enraizado no mundo? A “atividade estruturalista”, conforme a concebe Barthes, não se exerce no vazio. E dizer isso significa admitir que, para chegar a esse nível de consciência de si mesma, é necessário que uma série de operações tenham sido executadas – operações estas que são próprias da interpretação e da mais imediata compreensão daquilo com que estamos a lidar e sobre o qual pretendemos pronunciar uma palavra. Porém, não seria apenas uma ilusão da crítica pensar que o sentido se forma *a posteriori*, como resultado de um processo, e que não seja, antes, ele mesmo, o próprio processo em seu acontecer? Ou, para dizê-lo de outro modo, a ilusão de que o sentido se forma no final do processo não seria a consequência de um pressuposto teórico, o qual substitui o sentido real da experiência por uma abstração e crê encontrar nessa abstração um outro sentido que não corresponde ao sentido real? Pois o que é, além de uma abstração (e, para não dizer, uma *ficção*), o esforço de imaginar que a obra literária seja uma espécie de máquina construída de acordo com determinados princípios e que a força da interpretação reside na capacidade de cada um para elucidar esses princípios?

Do lado da obra literária ou, mais propriamente, da experiência da obra – ou como quer que a chamemos –, quando o leitor a tem à sua frente e a lê, a ilusão se torna plausível na medida em que, dado o caráter mais evidentemente imaginativo (e, portanto, capaz de *fazer imaginar*) da experiência, resiste galhardamente ao esforço de projetar sobre ela as ficções abstratizantes. Assim é que – para falarmos de outro teórico – Gérard Genette (1972, p.155, grifo do autor) pôde afirmar, num comentário sobre o estruturalismo, que, na crítica estrutural, “[...] o sentido de uma obra não é apreendido por meio de uma série de operações intelectuais”, mas é “revivido, ‘retomado’ como uma mensagem ao mesmo tempo antiga e sempre renovada”. Por sua vez, “[...] as estruturas não são *vividas* pela consciência criadora, nem pela consciência crítica” (GENETTE, 1972, p.155, grifo do autor). Na opinião de Genette (1972, p.155), tais estruturas “[...] estão no âmago da obra [...] como sua armação latente, como um princípio de inteligibilidade objetiva, acessível, exclusivamente, por meio da análise e de suas comutações” ou, mais precisamente, como “[...] uma espécie de inteligência geométrica que não é a consciência”. Quanto a isto, podemos pensar que a consciência, de algum modo, afirma a exterioridade da obra como *coisa* independente de si própria, e assim sustenta e legitima as suas asserções sobre um elemento exterior – dito *literário* –, tomado como pertencendo a um domínio da realidade que não se confunde com o dos sonhos, devaneios ou miragens nos quais a consciência pode às vezes parece mergulhar. No entanto, ao supormos, com Genette, que a exterioridade se manifeste à consciência na forma de *estruturas*, corremos o risco de borrar a distinção (consciência

versus exterioridade da obra), imputando à obra uma característica que nela não se manifesta de imediato – já que nela se dá a ver nenhuma estrutura –, e na qual um pressuposto teórico mal se distingue do seu objeto².

Outra vez, uma série de operações estará em curso. Primeiro, será necessário reduzir a complexidade da experiência (em que todos esses elementos – obra, linguagem, interpretação, imaginação, etc., estão em jogo), a uma dimensão de *obra* propriamente dita, e reduzir a *obra*, por sua vez, à sua dimensão de *texto* (ou outra coisa de domínio menos complexo), ou seja, a uma forma que imaginamos como bidimensional (pois o que é o *texto* senão o conjunto de palavras impresso sobre uma página branca e plana?), da qual se intenta extrair as estruturas postuladas. Essa forma sugere, pois, a visualidade ou a articulação entre as unidades, as quais, somadas umas às outras, compõem o todo proliferante que o crítico então se proporá a analisar. Se o crítico for chamado a representar, no plano da experiência visual (um desenho ou um esquema), as estruturas que distingue ou julga distinguir (ou então o termo *estrutura* não terá um sentido claro na conceituação), uma certa inadequação se manifestará nesse gesto³. A representação não corresponderá à ideia da estrutura, ou será muito mais pobre do que ela, levando-nos a pensar em duas coisas: ou a estrutura é extremamente complexa e não pode ser representada desse modo (e o termo *estrutura*, eventualmente, remeterá a um objeto tão complexo que dele não fazemos nenhuma ideia clara – o que nos prende numa espécie de

² A esse respeito, vale a pena citar uma crítica que Robert de Beaugrande (2012, grifo do autor) faz acerca das notações (sinais de adição) usadas por Chomsky para representar as relações entre os elementos sintáticos das frases: “*This simple ‘derivation’ illustrates a major opportunistic strategy of formalist analysis: treating the graphic and visual representations of sentences and notations as the material reality of language in place of the ‘phonic substance’ of Saussure (§ 19) or the ‘speech events’ of Bloomfield (§ 23), whilst handling written sentences like a set of elongated real objects to be segmented, classified, rearranged, and so on — Saussure’s ‘material units distributed in space’ (§ 19) — whence the metaphoric spatial terminology (e.g. ‘insertion’, ‘deletion’, ‘left-branching’, ‘right-branching’, ‘subject-raising’). When Chomsky’s later programme grew more abstruse and portentous, his notations got ‘deeper’ and more ‘universal’ and were not so ‘directly applied to English sentences’, until eventually his definition of ‘syntax’ no longer referred to the word-order of sentences at all but rather to the ‘structure of mental representations’ (§ 84). The rising artificial complexity supplied an insignia of superior rationality (§ 35), saved him the labour of working out the intricate details of sentence analysis, and retreated from the hopeless search for a ‘grammar’ of deterministic ‘rules’ to ‘assign structural descriptions to all the sentences’ of a language (§ 30).*” [“Esta simples ‘derivação’ ilustra uma das estratégias mais oportunistas da análise formalista: tratar as representações gráficas e visuais das frases e das notações como a realidade material da linguagem, no lugar da ‘substância fônica’ de Saussure (§ 19) ou os ‘eventos de fala’ de Bloomfield (§ 19), enquanto manuseia frases escritas como se fossem um arranjo de objetos longos a serem segmentados, classificados, rearranjados e assim por diante – as ‘unidades materiais distribuídas no espaço’ de Saussure (§ 19) – de onde provém a terminologia metafórica e espacial (por exemplo, ‘inserção’, ‘deleção’, ‘à esquerda de’, ‘à direita de’, ‘imersão’). Quando o projeto de Chomsky se tornou mais abstruso e portentoso, suas notações se tornaram mais ‘profundas’ e ‘universais’ e não eram tão ‘diretamente aplicáveis às sentenças do inglês’, até que finalmente sua definição de ‘sintaxe’ não mais se referia à ordem das palavras nas frases, mas à ‘estrutura das representações mentais’ (§ 84). A complexidade e a artificialidade crescente ofereceu uma aparência de racionalidade superior (§ 35), poupou-o do trabalho de lidar com os detalhes intrincados da análise das frases e enfim abandonou a busca infrutífera por uma ‘gramática’ de ‘regras’ determinísticas para ‘fornecer descrições estruturais para todas as sentenças’ de uma língua (§ 30).”] (BEAUGRANDE, 2012, tradução nossa).

³ Tal como, segundo Beaugrande (2012), na teoria de Chomsky se manifesta a inadequação do uso de traços ou sinais de adição para representar as partes constituintes da frase.

círculo), ou a estrutura tão intimamente à obra que, uma vez demonstrada externamente, não pode ter nenhum sentido ou representatividade⁴.

A razão de tudo isso está em que, uma vez reduzido pela abstração, não há como recuperar o *sentido* nos momentos posteriores, exceto aquele sentido que, construído pela análise (ou que se configura na análise), se quer tomar como sendo o sentido próprio da experiência (um sentido que o *texto* só revelaria aos instrumentos da análise). Ocorre, no entanto, que tal sentido não pode prescindir de tudo aquilo que se pôs de lado no processo da abstração:

A crítica estrutural é purificada de todas as reduções transcendentais da Psicanálise, por exemplo, ou da explicação marxista, mas ela opera, a seu modo, uma espécie de redução interna, atravessando a substância da obra para alcançar sua ossatura: olhar em nada superficial, certamente, mas de uma penetração de alguma forma radioscópica e mais exterior justamente por ser mais penetrante. (GENETTE, 1972, p.155).

Neste ponto, devemos nos congratular com Genette pelo fato de não ter praticado, em seus brilhantes, sensíveis e eruditos estudos sobre os mais diversos autores e temas, uma análise estrutural *tout court*, que segue à risca os princípios da teoria. Sem dúvida, seus estudos são prova de que as relações entre crítica e literatura são mais complexas, ricas e difusas do que o supôs o estruturalismo em seu momento apical e do que fazem crer, ainda hoje, certas escolas da crítica que se inspiram nele e no formalismo, tais como o desconstrucionismo de Derrida e de outros autores.

Literatura e sentido

Se, conforme dissemos, a leitura estética da filosofia conduz à suposição de que o pensamento é uma espécie de atividade, ou leva a conceber o pensamento como um conjunto de gestos cujo sentido não é enunciado por nenhum deles, pode-se acreditar que o pensamento deve ter, pelo menos, uma relação com o mundo (qualquer que seja, direta ou indireta ou simplesmente postulada). Isto é, pode-se supor que existe, de um lado, um pensamento e, de outro, aquilo que é pensado ou para o qual este se volta (caso tal relação possa ser sustentada na teoria), e que a linguagem deve servir à relação. Caso não seja assim, precisaremos admitir a validade da abordagem estética, concebendo o pensamento como uma atividade, à maneira do que fez o estruturalismo no campo da literatura.

E o que se passa no plano da arte? Se, conforme também suspeitamos, a linguagem da arte (caso se trate de uma linguagem) resiste bem às seduções da investida estética, até o ponto de alimentar-se dela e enriquecer-se com ela⁵, então é preciso admitir que aqui

⁴ E aqui remetemos, novamente, à nota de número 2 e às reflexões de Beaugrande (2012) sobre o uso dos sinais de adição nos esquemas de Chomsky.

⁵ É preciso alertar para o fato de não se estar falando neste ponto da abordagem estruturalista, cujo sentido redutivo se quer apontar.

as coisas se dão de maneira diferente. De modo mais imediato, é fato que, enquanto na filosofia a linguagem deve dar lugar ao pensamento, consumindo-se nele até o ponto de fazê-lo surgir em sua plena claridade, na literatura a linguagem procura antes de tudo uma forma. Pode ser que o termo pensamento esteja a ser usado num sentido estreito e até mesmo mentalista neste ponto. Porém, se – retornando ao exemplo dos conceitos de Marx – for necessário conceder que fora dessa clareza e dessa relativa independência não há expressão de ideias e muito menos coincidência das ideias com o mundo (o pensamento e seus conteúdos), alguma coisa deverá ser acrescentada. De certo modo, o pensamento, sendo linguagem, conduz a linguagem, sem se confundir com ela ou sem se consumir nela inteiramente, tornando-se incômodo ou inadequado supor, como corremos o risco de fazer modernamente, que certas noções (como as de mais-valia ou de luta de classes, presentes em Marx) sejam apenas invenções de linguagem, isto é, ficções dos conceitos, privadas de toda capacidade de dialogar com os elementos históricos, políticos e culturais da vida. E tal capacidade – principalmente na arena política – é, não há que duvidar, não só uma prova da validade da teoria, mas também, caso se admita o termo, de sua *verdade*, compreendida como reivindicação de um diálogo com o mundo do qual o pensamento não pode prescindir sem desaparecer.

Mas, se é assim, de que maneira o pensamento se configura na arte? É a arte uma expressão de pensamentos em diálogo com a vida, do mesmo modo como a linguagem da filosofia que ser um diálogo com seus objetos (e não apenas uma ficção da linguagem), ou se deve entender que nela o aspecto da *atividade* ganhou um relevo especial? Ou ambos se encontram num ponto, confundindo-se uma com o outro na medida em que não se pode dizer que, do lado da arte, não existe também uma reivindicação de diálogo com o mundo e as coisas exteriores? Pode ser que o pensamento seja mesmo, visto dessa perspectiva, algum tipo de atividade; e que a arte, em seu setor, não seja outra coisa que pensamento, mas como então distinguir arte e pensamento ou vê-los em seus setores, chamando-os de “arte” e de “pensamento” (teoria ou filosofia), conforme a verdade do que põem em jogo a cada vez? Existe arte *fora* do pensamento, e existe mesmo um pensamento que não seja, em toda a sua extensão, uma espécie atividade cujo estatuto reivindica o diálogo com a vida e o mundo?

Tais perguntas remetem a uma outra, que sempre retorna quando se trata de discutir o sentido da arte (e da literatura em particular) e que pode ser formulada da seguinte maneira: se o pensamento, convertido em sua expressão, *diz* alguma coisa (e mais uma vez é preciso assinalar a distinção entre o pensar e aquilo que o pensar se coloca ou que se coloca para ele como qualquer coisa da qual se distingue), o que *diz* por sua vez a literatura (ou a arte) ou o que dizem os escritores quando dizem o que quer que seja em forma de literatura (romances, contos, poesias), na qual um elemento *outro* parece competir com o pensamento? Não introduziremos aqui, tão cedo, a palavra *estético* como nome possível para esse elemento, pois seu conteúdo ainda estaria por interrogar. Entretanto, caso queiramos sair dos impasses da abordagem estética, e caso não pretendamos aplicar à arte os mesmos procedimentos do estudo da filosofia, será preciso supor que aquela imaginada “forma” que a literatura busca – o seu elemento de resistência ao puro trabalho do pensamento como tal – é, sobretudo, uma realidade exterior ao pensamento, tal como

se fosse do mundo, e que, no retorno do pensamento à realidade, o que chamamos de forma – ou o elemento extrínseco da expressão – não desaparece no ato. Isso não significa, por certo, afirmar que a linguagem dos filósofos deve “desaparecer” naquilo que ela diz; antes, implica supor que o pensamento, ali, é capaz de se libertar de sua própria linguagem, o que seria, a nosso ver, a condição de sua inteligibilidade (equivalendo mais ou menos a dizer: há uma possibilidade de ser platônico sem repetir à letra o texto de Platão, assim como na física é possível aplicar as ideias de Einstein a vários campos de investigação, sem que essa aplicabilidade esteja restrita ao âmbito exclusivo dos escritos desse físico). E é também admitir a produtividade das ideias, suas limitações e seu diálogo constante com as coisas humanas – produtividade que não existiria caso o intérprete estivesse confinado unicamente à palavra dos autores e à forma que eles dão às suas reflexões. Como se dá isso no campo da arte?

Em princípio, uma objeção poderia ser feita: não há que admitir também que, num de seus extremos, o pensamento se configura em *conceito*? Ser “platônico” sem ser Platão não seria, pois, apenas repetir o texto de Platão, mas também reescrever Platão numa perspectiva de *interpretação* (isto é, agir no mundo, realizar ações, dar ao mundo um sentido a que se pode aplicar o adjetivo *platônico*)? Por outro lado, no campo das ciências, não se deve dizer que quem “aplica” as ideias de Einstein aos objetos da razão reescreve Einstein a seu modo, sob a ótica de uma narrativa particular, não sendo isto senão uma prova a mais de que tal narrativa pode ser *escrita*, o mesmo se dando com Platão ou qualquer outro pensador que se traduz numa linguagem qualquer que não seja a sua?

Todos esses elementos são complexos e difíceis de definir. De qualquer modo, descrever a relação da arte com o pensamento e com a linguagem como sendo uma relação que passa pelo encontro de uma *forma* (ou de uma exterioridade) implica compreender, primeiramente, o sentido que se dará ao termo *forma* quando entra na relação. Entendemos por *forma* tudo aquilo que remete a uma exterioridade do expressivo em relação ao pensamento expresso, sendo tal exterioridade nada mais que o índice daquilo que seria possível chamar de uma não inteira coincidência, na arte, entre o material de que se compõe a obra e aquilo que se expressa por meio dele. Muito antes que retornar à velha dicotomia que separa contingente e conteúdo ou dizer que a arte é a expressão de um conteúdo qualquer por meio de uma forma, o termo *material* estaria ligado, na presente concepção, à ideia da *exterioridade* mesma da forma – ideia que se esclarece da seguinte maneira: quando um artista (ou um escritor) tem alguma coisa a dizer e procura dizê-la em forma de arte, é necessário que ele encontre um meio adequado para a sua expressão. Tal é o modo mais primário da relação, o qual não quer significar, necessariamente, que o ato seja consciente ou que o artista deva ter um domínio pleno de suas intenções ou das relações dessas intenções com a forma procurada. Para o artista, as intenções – se existirem –, compreendidas como motivações (ou o que for), podem estar, muitas vezes, encobertas pelo ato mesmo de buscar a materialidade (a forma) que as expresse. A busca chegaria, assim, até o ponto de assumir para o ato tal importância que poderia tornar-se o seu único objetivo. E, neste caso, o ato se voltaria para a materialidade da forma, sem se referir diretamente às intenções, conscientes ou inconscientes, que o movimentam ou que levam ao buscar.

Entender esses fatos nos conduz, sobretudo, à compreensão de que aquilo que se chama de *forma* na arte contém, sempre, pela sua própria natureza, uma espécie de *plus* em relação àquilo que exprime e que, na arte, se oferece à interpretação. Desse modo é que a gama de relações que o artista pode ter com a sua criação e com os seus meios – sempre colocados em questão no momento de criar – pode variar entre níveis de profundidade e de consciência, indo desde uma atitude de domínio lúcido ou deliberado do material (no qual o artista pode inclusive tentar imprimir as suas orientações filosóficas, morais ou ideológicas na obra produzida) até o domínio mais intuitivo, sem negligenciar aquele gênero de relação em que – conforme acontece na arte dita hermética ou nas artes chamadas abstratas – esses conteúdos de pensamento se apaguem ou recuem para um fundo que torna difícil ou mesmo impossível percebê-los.

Evidentemente, isso não obriga a crer que toda arte deve expressar alguma coisa ou dizer alguma coisa no modo de uma “mensagem” ou de um conteúdo de pensamento; mas tal ponto de vista se torna útil, por exemplo, caso queiramos estabelecer diferenças entre poesia “de mensagem”, poesia hermética e poesia não-hermética⁶. Por outro lado, ajuda a entender por que um poeta como Fernando Pessoa pôde postular a compreensibilidade e o não-hermetismo como inerentes à sua poesia, enquanto que o Surrealismo tirou partido do *nonsense*, do abstruso e da associação gratuita de imagens; ou por que a poesia de um Rimbaud pode ser expressiva sem ser clara e por que a ausência de clareza nela não repele nem intimida os seus leitores. Em seus ensaios, Blanchot apontou com frequência essa dissociação, salientando o divórcio que se dá, na arte, entre os conteúdos expressos e os meios pelos quais eles se exprimem. Num comentário sobre Sartre, por exemplo, ao evocar algumas questões de cunho teórico inerentes ao estudo dos romances de tese – romances de ideias por excelência (que os críticos reconhecem como tais) –, Blanchot desenvolve a seguinte reflexão:

Infelizmente, a obra de ficção nada tem a ver com honestidade: ela trapaceia e só existe trapaceando. Ela tem parte, em todo leitor, com a mentira, o equívoco, um eterno movimento de engodo e de esconde-esconde. Sua realidade é o deslizamento entre o que é e o que não é, sua verdade, um pacto com a ilusão. Ela mostra e retira; vai a algum lugar e deixa crer que o ignora. É no modo imaginário que encontra o real, é pela ficção que se aproxima da verdade. Ausência e eterno disfarce, ela progride por caminhos oblíquos, e a evidência que lhe é própria tem a duplicidade da luz. (BLANCHOT, 1997, p.187).

Blanchot (1997, p.187) chega a afirmar que o romance “[...] é uma obra de má-fé, má-fé da parte do romancista, que crê em seus personagens e, no entanto, se vê por trás deles, que os ignora e os realiza como desconhecidos e encontra na linguagem, da qual é senhor, a maneira de dispor deles sem deixar crer que lhe escapam”. Mas é também, segundo afirma, “[...] má-fé do leitor, que brinca com a imaginação, que brinca de ser o herói que ele não é, de tomar como real o que é ficção, e que finalmente se deixa enganar

⁶ René Magritte chegou mesmo a dizer, conforme corre o dito, que o único objetivo de suas pinturas era exprimir o *mistério* do mundo e das coisas, sendo este o conteúdo que elas traduziam.

e, nesse encantamento, se deixa a existência de lado, re-encontra uma possibilidade de viver o sentido dessa existência” (BLANCHOT, 1997, p.187). São palavras sugestivas, profundamente intuitivas, que exprimem, de modo incisivo, a complexidade das relações em que se envolvem autor e leitor por intermédio da experiência da arte. Ou seja, tanto o autor está num eterno equívoco (ou má-fé) diante de sua arte, ao crer que se *expressa* ou se *diz* (ou que diz alguma coisa) por meio dela, quando na verdade cria um objeto que é exterior a ele e cuja existência se desvinculará da sua própria existência como indivíduo social e historicamente situado; quanto o leitor, também, se equivoca ao se apoderar do objeto e lhe atribuir um sentido – sentido com o qual pensa esgotar o conteúdo da experiência, embora seja da natureza da arte, dada a sua exterioridade em relação ao sentido, jamais se deixar esgotar em qualquer circunstância.

E não se deixa esgotar realmente? Para Blanchot (1997, p.187), falando ainda sobre o mesmo tema, “[...] não há dúvida de que a literatura despreza o romance de tese por causa da boa-fé desse gênero, porque este mostra o que significa e se coloca, honestamente, por inteiro, a serviço da sua verdade: ele não está dividido contra si mesmo, ele morrerá”. De modo menos dramático, diríamos que o leitor se sente incomodado pelo romance de tese – ou por qualquer arte que assuma como tarefa transportar uma mensagem ou um conteúdo de pensamento que sem ela se exprimiria perfeitamente – na medida em que percebe a tese e o romance como instâncias separadas ou, para dizer o mínimo, na medida em que a *vida* do romance (sua dinâmica própria) o leva a desviar-se da tese e até mesmo a esquecê-la. O artista que tenta transformar sua arte no veículo de suas ideias não é que não esteja em seu direito fazê-lo. Porém correrá o risco de que essas ideias não se expressem ali, ou de que, junto delas, se expresse outra coisa que pode ou questioná-las ou colocá-las a perder. Igualmente, o crítico que só procura na arte essas ideias se verá na contingência de, caso as encontre (e caso elas estejam lá realmente), ou perceber que a arte lhe sugere muito mais do que o que está contido nas ideias, ou até mesmo que lhe sugere ideias contrárias ou contraditórias em relação àquelas que pensa serem as do autor.

O caráter icônico da literatura

Semelhante contingência não quer, talvez, indicar apenas que a obra seja *aberta*, no sentido que Umberto Eco deu ao termo. Também não implica que a crítica seja contraditória, postulando, na teoria da abertura, a inteligibilidade daquilo que é no fundo incompreensível. Um modo de compreendê-la – a contingência – seria dizer que, na arte, aquilo que se chamou de materialidade do objeto artístico (o “corpo” da obra, por assim dizer), oferecendo-se de maneira sensível ao observador, se oferece a este numa dupla perspectiva. Ao mesmo tempo em que se dá a ver como um elemento de comunicação – um *signo*, diriam alguns –, também não se deixa reduzir inteiramente a essa categoria. Percebemos a obra de arte – seja uma obra de pintura, de escultura, de literatura – tanto como um produto humano, vinculado à cultura, como, ao mesmo tempo, um objeto dotado de características próprias, como uma *presença* material que não se deixa consumir

inteiramente na interpretação. A isso se pode chamar de o caráter *icônico* da obra de arte, isto é, sua capacidade de representar ou de tornar presente uma experiência, inserindo-se num circuito de comunicação e interpretação; e também de só se representar a si mesma, de não se deixar reduzir àquilo que porventura representa.

Mas esta observação não esgota totalmente o sentido do que se quer inferir aqui. O caráter icônico da obra de arte tem a ver tanto com o seu aspecto mimético propriamente dito, pela sua capacidade de *imitar* o real (teorizada por Aristóteles na noção de mimese, quanto com sua capacidade de não representar, de ser alguma coisa cujas características parecem fechar-se sobre si mesmas, tornando-se opacas frente à representação. Tal capacidade de representar não depende, por sua vez, estritamente, de uma figuração – que pode inclusive, como no caso das artes abstratas, ter sido eliminada por inteiro – e está mais próxima da maneira como C. S. Peirce definiu o caráter icônico de determinados elementos da comunicação, compreendidos no seu conceito de sinal (ou *signo*) comunicativo.

Na semiótica de Peirce, o signo apresenta uma tríplice feição ou, em suas próprias palavras, existem três tipos de signos. Por um lado, tem-se o que Peirce (2018) denomina de *icon* (ícone), definido a partir da noção de semelhança ou parença (*likeness*), o qual serve “[...] para invocar a presença das coisas que representa simplesmente imitando-as”⁷. O outro aspecto, Peirce chama-o de *indication* (indicação) ou índice. Os índices se caracterizam por serem capazes de mostrar o que quer que seja sobre as coisas “pelo fato de estarem fisicamente conectadas a elas”. Segundo Peirce, índices são, por exemplo, setas colocada à beira de uma estrada com o objetivo de apontar uma direção, ou pronomes relativos que se posicionam logo após o nome da coisa que se pretende denotar, ou mesmo uma invocação exclamativa (“*Hi! there!*”), que “age sobre os nervos da pessoa dirigida e força a sua atenção”. Por último, existe aquilo que Peirce denomina de *symbol* (símbolo), que são os signos em geral cuja associação com seus significados se dá por meio do uso ou da convenção. Na concepção de Peirce (2018), são símbolos “a maior parte das palavras, as frases, os discursos, os livros e as bibliotecas”⁸.

Se o caráter icônico do signo se define pela semelhança, compreende-se então que uma fotografia ou um retrato pintado sejam, basicamente, ícones daquilo que representam. Sobre isso, Peirce (2018) observa: “Fotografias, especialmente instantâneos fotográficos, são muito instrutivos, porque sabemos que são em certos aspectos exatamente iguais aos objetos que representam”⁹. Mas, se um retrato pintado (ou uma escultura representando uma pessoa cujas feições se deseja conhecer) é percebido como uma obra de arte, imediatamente se constata que não é apenas a semelhança, caso exista, com o objeto indivíduo retratado que nos importa. Outros elementos adquirem relevo, tais como a qualidade da execução, o estilo do autor e o significado do quadro no conjunto

⁷ “[...] which serve to convey ideas of the things they represent simply by imitating them” (PEIRCE, 2018, tradução nossa).

⁸ “Such are most words, and phrases, and speeches, and books, and libraries.” (PEIRCE, 2018, tradução nossa).

⁹ “Photographs, especially instantaneous photographs, are very instructive, because we know that they are in certain respects exactly like the objects they represent.” (PEIRCE, 2018, tradução nossa).

de sua obra, bem como a época ou as tendências artísticas do período histórico em que foi pintado. Na evocação desses elementos e no fato de que se tornem importantes para a percepção do objeto como arte, o caráter icônico da obra se imbrica com as demais categorias do signo, numa superposição complexa cujas várias dimensões serão enfatizadas na medida em que o interesse se volte para cada uma delas em particular. Também os vários níveis de interesse podem variar na medida em que variam o modo e a especificidade da experiência em questão.

Se, em relação à pintura clássica da época pós-renascentista, tendemos a nos interessar pelo caráter representacional das imagens, pelas qualidades realísticas da representação, no que concerne à pintura moderna esse interesse pode diminuir e até mesmo desaparecer, sem que com isso se desfaça o caráter icônico da obra. Como se sabe, a pintura abstrata de Mondrian foi concebida pelo próprio pintor como uma espécie de figuração para certas concepções filosóficas e metafísicas a respeito da vida. Hoje, no entanto, é possível apreciar tal pintura atribuindo-lhe ou encontrando nela outros valores, e há quem a aprecie sem nunca ter ouvido falar das concepções teosóficas da vida que ajudaram a justificar, para Mondrian, a sua criação (o mesmo valendo para pintores como Kandinsky ou Malevitch, considerados os criadores do abstracionismo). Livre para interpretar e dar sentido, o observador pode perfeitamente procurar aquelas conotações que não dependem exatamente das concepções originais dos criadores. Um especialista poderia ter, por certo, a mesma atitude de um leigo diante de determinados elementos, e ao mesmo tempo poderia estudar profundamente as relações entre as características próprias da pintura de Mondrian e sua filosofia.

Pode ser que, até aqui, essas observações não contenham novidade. No entanto, quando nos voltamos para a literatura, certas dificuldades aparecem, derivadas do fato de que, seja como for, o aspecto icônico de que por acaso se reveste a linguagem literária não parece óbvio de maneira nenhuma, pelo menos não da maneira como pode parecer na análise das artes visuais. É necessário reconhecer a complexidade do enlace que une o momento subjetivo da percepção e do sentido ao aspecto objetivo da obra, à sua existência como realidade exterior à percepção. O elemento propriamente icônico da obra literária começa a se patentear quando consideramos, por exemplo, em narrativas, a possibilidade de contar histórias narrando os fatos numa sequência que corresponde à sequência imaginária ou real dos acontecimentos. É um princípio primário de representação icônica, que dificilmente explicaria a complexidade e a riqueza das narrativas modernas, mas a ele se acrescentam outros elementos. Esses elementos, de caráter indicativo ou simbólico (mas também icônico), dão flexibilidade e complexidade ao princípio primário da iconização, tornando-o espesso o bastante para dar consistência às figurações mais abstratas ou impalpáveis (tais como nos romances de Proust ou de Joyce).

A colocação em sequência das falas num diálogo tem o caráter de um ícone temporal, mas indicações do gênero “no dia seguinte” ou “dez anos antes” são de sentido predominantemente simbólico, muito embora as evocações mentais que suscitam, quando as deparamos ao longo da leitura de um romance, assumam a função de ícones. Investimos, por assim dizer, naquilo que lemos o conjunto da nossa experiência, e ali onde encontramos os ícones de nossas vivências (pessoas, gestos,

lugares, comportamentos), fazemos refluir sobre eles a intensidade emotiva de que se reveste a experiência. Vistos por esse ângulo, os bons escritores são aqueles que se mostram capazes de reunir em suas obras o acervo dos elementos que podem, com maior ou menor intensidade, produzir respostas emocionais, metafísicas e psicológicas profundas (até mesmo respostas que os leitores não saibam descrever conscientemente). Aspectos sutis de nossa psique ou aspectos da experiência para os quais não temos uma descrição, uma explicação ou uma linguagem específica alcançam, como por milagre, o nível da expressão. Às vezes, as obras poderão fazer superpor-se ao mundo das realidades conhecidas um mundo de maravilhas imaginárias ou um mundo de absurdos ou de nonsense. E noutras vezes poderão suscitar universos fechados, concêntricos, de uma tal complexidade e sutileza – como nas narrativas de Kafka ou de Borges – que não encontraremos para exprimi-los nenhuma outra linguagem além daquela em que as próprias narrativas os deram a ver.

O *eu* que fala no poema, ou que nele se escamoteia, se torna o *eu* com que devemos identificar-nos ou que deveremos rejeitar. Torna-se assim um ícone da percepção, que *existe* para nós como um fato da realidade, sendo que suas palavras, suas emoções e mesmo os timbres da sua linguagem podem ser lidos como índices de sua existência – assim como os gestos e as ações de uma personagem fazem confluír em torno de um nome todo um universo de percepções e experiências que a tornam (a personagem), a cada vez, mais presente e real em nossa imaginação. As ações e os gestos, por sua vez, serão compreendidos como ícones de gestos e ações que praticamos em nossa vida cotidiana. Mas tudo isso só nos é dado por meio de um estilo ou de uma linguagem marcada pelos traços pessoais, que nos colocam na pista de seu autor, tal como na pintura o padrão das pinceladas, do desenho e das cores se revela como índice de uma autoria. A linguagem tem os seus códigos, os seus protocolos, ou essas imagens, ou esses eventos, ou essas pessoas que ali aparecem nos surgirão como símbolos de imagens, eventos e pessoas com que nos identificamos ou rejeitamos em nossas vidas reais. A narrativa em si, com o seu caráter de convenção, de recitação ou de livro, não oculta o que tem de simbólica: está relacionada a uma história, pertence a uma tradição ou a um estilo (de que também se torna índice), podendo ser tomada às vezes como símbolo de toda uma cultura.

Num de seus escritos, Marx formulou uma dificuldade que ainda preocupa os marxistas e que talvez pudesse ser esclarecida pela consideração do caráter icônico e semiótico da experiência literária:

A dificuldade, entretanto, não consiste em compreender que a arte e a épica grega estejam ligadas a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade consiste em que elas continuam a suscitar em nós um prazer estético e valem, sob certos aspectos, como normas e modelos inigualáveis. (MARX apud LUKÁCS, 1968, p.59).

Quanto a isso, o que se pode supor é que a arte, no que diz respeito ao seu momento de origem e à sua recepção através das épocas, está enraizada na história e é histórica na medida em que não pode ser percebida ou vivenciada senão historicamente. Mas é o seu

caráter icônico, principalmente (ligado ao indicativo e ao simbólico), ou seja, o fato de que se funde primeiramente numa materialidade e de que tenha um “corpo” (no sentido de um suporte ou de uma base sensível que suscita as percepções), que lhe dá a possibilidade de ser lida e relida pelos diversos presentes históricos, que lhe concedem sentido e a atualizam de acordo com os interesses, limites e percepções ideológicas da vida social presentes nas diversas épocas. É por isso que se torna cabível enunciar, com Octavio Paz (1990), que a literatura nasce de um tempo histórico, que a perpassa profundamente (seja pela linguagem em que se configura, seja pelas percepções ideológicas e culturais que nela pretendem se ratificar ou que nela se contestam), e se projeta na história sem pertencer a nenhum tempo específico. Na opinião de Paz (1990), a obra ajuda a fundar os vários tempos que não cessam de descobri-la e de se descobrir no que ela é, sem que no entanto se possa dizer que existem obras “atemporais” ou mesmo “universais” (no sentido que até certo tempo se deu a esse termo), uma vez que “encarnar” na história, segundo a expressão de Paz, é o seu modo próprio de ser:

As palavras do poeta, justamente por serem palavras, são suas e alheias. Por um lado, são históricas: pertencem a um povo e a um momento da fala desse povo: são algo datável. Por outro lado, são anteriores a toda data: são um começo absoluto. [...] O poema é um conjunto de palavras perfeitamente datáveis e um ato anterior a todas as datas: o ato original com que principia toda história social ou individual; expressão de uma sociedade e, simultaneamente, fundamento dessa sociedade, condição de sua existência. [...] A palavra poética é histórica em dois sentidos complementares, inseparáveis e contraditórios: no de constituir um produto social e no ato de ser uma condição prévia à existência de toda sociedade. (PAZ, 1990, p.52).

A ênfase que as abordagens formalista e estruturalista (incluindo-se o desconstrucionismo contemporâneo), para citarmos duas, concedem ao elemento puramente simbólico da literatura (sem levar em conta o elemento icônico e o indicativo), pelo seu aspecto redutivo, corre o risco de perder o fio da história ali onde se propõe a garanti-lo. Não admitindo que a arte não é somente a experiência seletiva de determinados aspectos que a teoria obriga a filtrar, mas a totalidade da experiência, em sua abertura para a história, para o sentido e para a liberdade, essas abordagens procuram centrar-se em seus princípios e manter-se fiéis a eles. Porém, ao que tudo indica, tais princípios parecem ser contraditados não só pela evidência daquilo que a arte significa na vida das pessoas e das comunidades, mas também pelo que representa na vida dos próprios críticos e autores das teorias. Essa evidência – que está na base daquilo que chamaríamos de experiência do *sentido* nas artes e na literatura –, dando sentido às teorias e às formulações que tentam esclarecê-la, não pode ser reduzida às formulações nem pode ser por elas limitada.

A isso denominaríamos de vida da arte ou, melhor, vida do homem na arte – entendido o homem como criador e, ao mesmo tempo, o ser que se cria na arte, criando a arte para si e para os outros –, contingência e labor, portanto, numa acepção que poderia parecer ambígua ou obscura, mas que não deixa de se sustentar como tal, garantindo a sua sustentação no devir. É nela, pois, que o homem vê e se vê, e é a partir dela que, naquilo

que vê, ele enxerga também o seu *mundo*, o seu *momento* e o seu *outro* convertido em história, cultura e realidade – termos cujo sentido os filósofos se esforçam por esclarecer.

SUTTANA, R. N. What does literature say? **Revista de Letras**, São Paulo, v.57, n.2, p.173-192, jul./dez. 2017.

- **ABSTRACT:** *In this essay, the issue of the relationship between literature, world and expression of thought is discussed. Starting from the notion that literature, due to its special character, “betrays”, to a certain point, the objective possibility of expressing ideas and concepts (without denying that possibility), we propose the idea that the language of art portrays a different characteristic, which may be theorized on basis of the concept of icon elaborated by Charles Sanders Peirce. Without being, at the same time – according to the formulations of this author – symbolic and indicative, such language is open to ambiguity and may, thus, express a plus of sense that is not necessarily conveyed in its formulation or in what is said objectively in it.*
- **KEYWORDS:** *Literature. Sense. Interpretation. Language. Icon.*

Referências

BARTHES, R. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BEAUGRANDE, R. **Performative speech acts in linguistic theory**: the rationality of Noam Chomsky. Disponível em: <<http://www.beaugrande.com/ChomPrag.htm>>. Acesso em: 29 abr. 2012. Não paginado.

BLANCHOT, M. **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

GENETTE, G. **Figuras**. Tradução de Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

LUKÁCS, G. **Ensaio sobre literatura**. Coordenação e prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PAZ, O. **Signos em rotação**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PEIRCE, C. S. **What's a sign**. Disponível em: <<http://www.iupui.edu/~peirce/ep/ep2/ep2book/ch02/ch02.htm>>. Acesso em: 09 nov. 2018. Não paginado.

ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Asociación Internacional de Escritores Policiacos/International Association of Crime Writers, AIEP/IACW, p. 53
- Autobiografía, p. 93
- Bloque del Este, p. 53
- Carlos Fuentes, p. 15
- Código escrito, p. 141
- Crítica literaria, p. 107
- Cuba, p. 93
- Cuba socialista, p. 73
- Diderot, p. 123
- Ensino, p. 159
- Escritura académica, p. 141
- Estética marxista, p. 35
- Europa del Este, p. 93
- Europa del Este y Sudeste, p. 15
- Formação do leitor, p. 159
- Gêneros literários, p. 123
- Ícone, p. 173
- Institucionalización, p. 141
- Intelectuales, p. 93
- Interpretação, p. 173
- Lectura y escritura, p. 141
- Linguagem, p. 173
- Literatura, p. 173
- Literatura brasileira, p. 159
- Literatura cubana, p. 35, p. 53, p. 93
- Literatura e ideología, p. 73
- Literatura hispanoamericana, p. 15
- Literatura mexicana, p. 15
- Literatura policial, p. 53
- Los Balcanes, p. 15
- Memorias de viaje, p. 73
- Neopolicial, p. 107
- Novela policial revolucionaria, p. 107
- Políticas culturales de la Rumania socialista, p. 73
- Realismo socialista, p. 93
- Redes sociais, p. 159
- Relaciones internacionales Cuba-Bloque del Este, p. 53
- Revista *Enigma*, p. 53
- Revolución cubana, p. 35
- Sátira, p. 123
- Sentido, p. 173
- Traducción, p. 35
- Transnacionalismo, p. 93

SUBJECT INDEX

- Academic writing, p. 141
- Asociación Internacional de Escritores Policiacos/International Association of Crime Writers, AIEP/IACW, p. 53
- Autobiography, p. 93
- Brazilian literature, p. 159
- Carlos Fuentes, p. 15
- Crime fiction, p. 53
- Cuba, p. 93
- Cuba-Eastern Bloc international relations, p. 53
- Cuban literature, p. 35, p. 53 p. 93
- Cuban revolution, p. 35
- Cultural politics of the Socialist Romania, p. 73
- Diderot, p. 123
- East Europe, p. 15
- Eastern Bloc, p. 53
- Eastern Europe, p. 93
- Enigma journal, p. 53
- Icon, p. 173
- Institutionalization, p. 141
- Intelectuals, p. 93
- Interpretation, p. 173
- Language, p. 173
- Literary criticism, p. 107
- Literary genres, p. 123
- Literature, p. 173
- Literature and ideology, p. 73
- Marxist aesthetics, p. 35
- Mexican literature, p. 15
- Neo-crime novel, p. 107
- Reader training, p. 159
- Reading and writing, p. 141
- Revolutionary crime novel, p. 107
- Satire, p. 123
- Sense, p. 173
- Social networks, p. 159
- Socialist Cuba, p. 73
- Socialist realism, p. 93
- Spanish American literature, p. 15
- Teaching, p. 159
- The Balkans, p. 15
- Translation, p. 35
- Transnacionalism, p. 93
- Travel memories, p. 73
- Written code, p. 141

ÍNDICE DE AUTORES
AUTHORS INDEX

GALLARDO-SABORIDO, Emilio J., p. 11, p. 53

GARCÍA TALAVÁN, Paula, p. 107

GARROUX, Daniel Santos, p. 123

GÓMEZ-DE-TEJADA, Jesús, p. 53, p. 93

ILIAN, Ilinca, p. 11, p. 73

KOVAČEVIĆ PETROVIĆ, Bojana, p. 15

LONDOÑO VÁSQUEZ, David Alberto, p. 141

PUNALES-ALPIZAR, Damaris, p. 35

RAMÍREZ BOTERO, Álvaro, p. 141

ROSA, Maria Encida Matos da, p. 159

SUTTANA, Renato Nésio, p. 173

STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão
Laboratório Editorial
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01
14800-901 – Araraquara
Fone: (16) 3334-6275
e-mail: laboratorioeditorial@fclar.unesp.br
<http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial/>

Produção Editorial:



Impressão:

