AdVersuS
Revista de Semiótica
ISSN 1669-7588

IIRS
ROMA-BUENOS AIRES

Buenos Aires | año XIV | nº 33 | diciembre 2017

Sigmund Freud. *Sigmund Freud Papers: General Correspondence, 1996; Fliess, Wilhelm; 1897; July-Sept. 1897.* Manuscript/Mixed Material
Retrieved from the Library of Congress, <www.loc.gov/item/mss3999000650/>

Copyright 2004-2017 © Adversus.org | Istituto Italo-argentino di Ricerca Sociale
(IIRS) Casilla de Correo Nº 3, Sucursal 9 B, CP 1409 |
Ciudad de Buenos Aires | República Argentina

AdVersuS
Publicación del Istituto Italo-argentino
di Ricerca Sociale (IIRS)
ISSN 1669-7588
Año XIV, nº 33, diciembre 2017

Sigmund Freud. *Sigmund Freud Papers: General Correspondence, -1996; Fliess, Wilhelm; 1897; July-Sept. 1897*. Manuscript/Mixed Material.
Retrieved from the Library of Congress, <www.loc.gov/item/mss3999000650/>.

Copyright 2017 © Adversus.org | Casilla de Correo Nº 3, Sucursal 9 B, CP 1409 |
Ciudad de Buenos Aires | República Argentina
Todos los Derechos Reservados

CUERPO EDITORIAL

DIRECTOR ACADÉMICO Y GENERAL

Dr. Hugo R. Mancuso
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET)
Buenos Aires, R. Argentina

VICEDIRECTORA
Dra. Alejandra Niño Amieva
Universidad de Buenos Aires
R. Argentina

SECRETARIO DE REDACCIÓN
Dr. Ignacio Weber
Universidad de Buenos Aires
R. Argentina

CONSEJO EDITORIAL
Alessandro Canofani
Università di Roma I «La Sapienza», Roma, Italia
Massimo Casali
CNR/IIRS , Roma, Italia
Charles de Romrée de Vichenet
CERS/IIRS Bruxelles/Namur

COLABORADORES
María Mercedes Niklison
Universidad de Buenos Aires
Ana María Morilla
Universidad del Museo Social Argentino

CONSEJO CIENTÍFICO

Renato Barilli
Università di Bologna, Italia
Alicia Bernasconi
Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos
CONICET, Buenos Aires, R. Argentina
José Emilio Burucúa
Universidad de San Martin, Buenos Aires, R. Argentina
Miguel Ángel Canone
Universidad de Buenos Aires, R. Argentina
Dario Corno
Associazione Italiana di Semiotica, Torino, Italia
Maurizio Dardano
Università di Roma I «La Sapienza», Roma, Italia
Jorge Dubatti
Universidad de Buenos Aires, R. Argentina
Massimo Gilardi
Istituto Gramsci, Roma, Italia
Clara Kriger
Universidad de Buenos Aires, R. Argentina
Luigi Lombardi Satriani
Università di Roma I «La Sapienza», Roma, Italia
Irénne Marcille
Academia de Ciencias, Moscú, Rusia
Floyd Merrell
Purdue University, Indiana, USA
Walter Mignolo
Duke University, Durham, North Carolina, USA
Mario Petrucciani
Università di Roma I «La Sapienza», Roma, Italia
Rosa María Ravera
Asociación Internacional de Estudios Semióticos
Fernando Silberstein
Universidad de Buenos Aires, R. Argentina
Raffaele Simone
Università di Roma Tre, Roma, Italia
Shigeaki Sugeta
Waseda University, Tokyo, Japón
Oscar Traversa
Universidad de Buenos Aires, R. Argentina

MIEMBROS HISTÓRICOS

Juan Azcoaga [1925-2015]
César A. Cabral [1917-2011]
Tullio De Mauro [1932-2017]
Umberto Eco [1932-2016]
Emilio Garroni [1925-2005]
Julio Godio [1939-2011]
Jury Lotman [1922-1993]
Luis Jorge Prieto [1926-1996]
Thomas Sebeok [1920-2001]

PAUTAS DE PUBLICACIÓN

Las colaboraciones serán solicitadas por el Director o presentadas por el Consejo Editorial o Científico. Asimismo, se aceptarán colaboraciones las que deberán enviarse por correo electrónico, dirigidas al **Director** (direccion@adversus.org; redaccion@adversus.org) con copia al **Secretario de Redacción** (iweber@adversus.org; secretarioderedaccion@adversus.org)

AdVersuS incluirá dos secciones fijas y permanentes:

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

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

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

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

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

Asimismo, se deberá incluir en la primera hoja: título del trabajo (en la lengua original del escrito e inglés) nombre del autor (o autores), CV abreviado (dirección, teléfono y correo electrónico, título/s obtenido/s, situación académica, nombre de la institución científica a la que pertenece/n). Los trabajos enviados se presumen inéditos a menos que lo aclare el autor, quedando en este último caso a consideración de la Dirección y el Consejo Editorial, publicarlos o no.

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

Pautas para la presentación de referencias bibliográficas

Libros:

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

Capítulos de libros:

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

Artículos en publicaciones periódicas:

ROSSI-LANDI Feruccio
1966 «Sul linguaggio verbale e non-verbale», *Nuova Corrente*, 37: 5-23.

Artículos en publicaciones periódicas en línea:

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

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

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

SUMARIO

AdVersuS

Artículos

Propuesta culturológica para el estudio de la inmigración italiana en Buenos Aires (1880-1910)/ *Culturological Proposal for the Study of Italian Immigration in Buenos Aires (1880-1910)*
JOSÉ IGNACIO WEBER, HUGO R. MANCUSO 1-56

Dilución de la moral machista del tango argentino a través de su recepción (Córdoba, Argentina 2011-2014)/ D*ilution of the Male Chauvinistic Morality of Argentine Tango through Reception (Córdoba, Argentina 2011-2014)*
MARÍA DE LOS ÁNGELES MONTES 57-78

Ciencia y especulación en el psicoanálisis / *Science and Speculation in Psychoanalysis*
GUSTAVO MÄUSEL 79-95

Superficies y nudos: el sujeto del psicoanálisis en el arte / *Surfaces and Knots: The Subject of Psychoanalysis in Art*
RAMIRO LADRÓN DE GUEVARA 96-106

Temporalidad, espectro y memoria en *El campo* (1967) y *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro / *Temporality, Spectre and Memory in* El campo (1967) *and* Antígona Furiosa (1986) *by Griselda Gambaro*
PATRICIA SAPKUS, MIRIAM ALVARADO 107-115

Reseñas

RODAS Cecilia *et al. Mirada oculta. Silencio represivo. Una lectura sociocrítica de Ciencias Morales de Martín Kohan,* San Juan: Editorial UNSJ, 2015
GRISBY OGÁS PUGA 117-125

Artículos

ARTICULOS

[Original]

Propuesta culturológica para el estudio de la inmigración italiana en Buenos Aires (1880-1910)

José Ignacio Weber
Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires (FFyL, UBA)
Argentina
✉

Hugo Rafael Mancuso
Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires (FFyL, UBA)
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET)
Argentina
✉

Resumen: Se aborda el problema de la *modelización de interacción de las culturas* a partir del estudio de publicaciones de temática artística de la colectividad inmigrante italiana aparecidas entre 1880 y 1910 en Buenos Aires, plexo textual agrupado bajo la noción de *publicística*. Desde la teoría de la interacción de las culturas propuesta por la culturología, se lee el corpus que puso en acto diversos modelos de interacción cultural, y dialogó con determinadas tendencias ideológicas de la cultura argentina, principalmente con el *nacionalismo culturalista*. Se postula una tensión entre los polos de la convergencia, con énfasis en lo común entre las culturas, y la divergencia, con énfasis en sus diferencias. La cultura inmigrante italiana estaba atravesada por el riesgo de la pérdida de sus características más salientes —fundamentalmente la lengua— y la pretensión asimétrica de conservarlas en el contacto. La lectura se sustenta tanto en el modo en que la semiótica describió la polarización de la cultura a partir de mecanismos contrapuestos que tienden a la homogeneidad o la heterogeneidad, como en el modo en el que la historiografía se refirió al problema, ya sea desde tesis asimilacionistas o pluralistas. La narrativa unitaria del asimilacionismo era una teoría cultural compartida y la disputa estética definió las directivas de ese carácter unitario, cancelando las alternativas pluralistas. Esto produjo el *quasi*-olvido de los artistas y críticos italianos y sus concepciones estéticas. Tal efecto no fue sólo el resultado de una imposición sino también de condiciones inherentes de su propia concepción cultural.

Palabras clave: Semiótica de la cultura – Historia cultural – Nacionalismo – Hegemonía.

[Full Paper]

Culturological Proposal for the Study of Italian Immigration in Buenos Aires (1880-1910)

Summary: The problem of *modeling the interaction of cultures* is addressed from the study of publications of artistic themes of the Italian immigrant community that appeared between 1880 and 1910 in Buenos Aires, a textual plexus grouped under the notion of *publicistic*. From the perspective of the theory of the interaction of cultures proposed by culturology, we read the corpus that put into action various models of cultural interaction and established a dialogue with certain ideological trends of Argentine culture, mainly *culturalist nationalism*. A tension is postulated, between the poles of convergence, with emphasis on what is common between cultures, and divergence, with emphasis on their differences. In the contact, the Italian immigrant culture was crossed by the risk of the loss of its most salient features —fundamentally the language— and the asymmetric pretension of keeping them. The reading is based on the way in which semiotics described the polarization of culture from opposing mechanisms that tend towards homogeneity or heterogeneity, as well as the way in which historiography referred to the problem, either from thesis of assimilation or pluralism. The unitary narrative of assimilation was a shared cultural theory and the aesthetic dispute defined the directives of that unitary character, canceling the pluralistic alternatives. This produced the *quasi*-forgetfulness of Italian artists and critics and their aesthetic conceptions. This effect was not only the result of an imposition but also of inherent conditions of their own cultural conception.

Keywords: Semiotics of Culture – Cultural History – Nationalism – Hegemony.

Introducción

El problema que se aborda es la *modelización de interacción de las culturas*. Es decir, la forma en que las culturas lidian con la condición inevitable de relacionarse con lo que está por fuera —lo que supone una modelización previa de que lo que está por fuera, de la alteridad—. Dicha modelización del contacto implica un determinado ordenamiento del pasado —una historia— y un programa que contengan y limiten la influencia del otro, del *texto ajeno*.

La pregunta que se plantea es: ¿cómo modelizó la inmigración italiana el contacto de culturas en Argentina entre fines del siglo XIX y principios del XX? Se busca dar cuenta de los modelos de interacción de las culturas en un conjunto de textos de la inmigración italiana. La teoría de la interacción de las culturas propuesta por la culturología puede aportar una nueva perspectiva sobre este conocido problema de la historia y la historiografía argentinas. Se propone, entonces, la aplicación del corpus teórico de la semiótica de la cultura, en conjunción con otros desarrollos análogos leídos en clave semiótica, fundamentalmente la teoría gramsciana de la hegemonía (*cf.* Mancuso 2010a), al estudio de la cultura argentina del período, en cuyo centro se ubica el problema de la interacción cultural, a partir del cual buscan comprenderse la organización de aquella cultura y su dinamismo. Para ello se trazan los lineamientos generales de una aproximación culturológica al mentado problema a partir del comentario de un corpus teórico mínimo. Desde estos principios se lee un corpus textual producido por inmigrantes italianos que puso en acto diversos modelos de interacción cultural, y dialogó con determinadas tendencias ideológicas de la cultura argentina, principalmente con el *nacionalismo culturalista*.[1] El objeto de estudio se compone de publicaciones de la colectividad inmigrante italiana aparecidas entre 1880 y 1910, en especial de temática artística y cultural en sentido amplio. Se trata de un plexo textual agrupado bajo la noción de *publicística italiana en Buenos Aires*.[2]

---

[1] Terán entiende que entre 1890 y el Centenario en la cultura argentina dominaba la polémica simbólica de la «disputa por la nación» en la que se buscaba «(…) definir y/o redefinir un modelo de nacionalización para las masas y una nueva identidad nacional, querella que en sus terminales colocará, junto con (…) [un] nacionalismo imitativo y universalista, otro de carácter diacrítico, esencialista y culturalista» (2000:57).

[2] Se trabajó fundamentalmente sobre el diario *La Patria Italiana* (*La Patria degli Italiani*), las revistas *El Mundo del Arte* (1891-1896), *La Revista Teatral* (1898-1909), *La Revista Artística* (1908-1909), los volúmenes conmemorativos *Gli italiani nella Repubblica Argentina* (1898, 1906, 1911), *Il lavoro degli italiani nella Repubblica Argentina* (Zuccarini 1910) y los libros de viaje y estudios

La lectura se sustenta tanto en el modo en que la semiótica de la cultura describió la polarización de la cultura a partir de mecanismos contrapuestos que tienden a la homogeneidad o la heterogeneidad (Lotman *et al.* 1973), como en el modo en el que la historiografía argentina se refirió al problema, ya sea desde tesis asimilacionistas o pluralistas (*cf.* Devoto 2003, Mancuso 2010b, Weber 2014). De ese modo se postula una tensión textual en la cultura del período entre los polos de la convergencia, con énfasis en lo común entre las culturas, y la divergencia, con énfasis en sus diferencias.[3] El modelo con énfasis en lo común —basado en la «búsqueda de lo propio en el texto ajeno» (*cf.* Lotman 1983(1996):63)— determinó un modelo cerrado de cultura que tendía a la uniformidad haciendo hincapié en lo traducible. A medida que se acercaba al límite de lo traducible, a la intraducibilidad (*v.gr.* en la disputa entre los artistas por el mercado), ese modelo entró en conflicto y no resultaba viable. El modelo diferencial, divergente —basado en la «búsqueda de lo ajeno»—, por su parte, suponía una apertura irreductible, tendía a la diversidad, acarreando una potencial situación de «esquizofrenia de la cultura» (*cf.* Lotman 1977(2000):128). La publicística italiana en Buenos Aires de temática artístico-cultural, entre 1880 y 1910, puede ser leída como un metatexto (instructivo) de la interacción entre la cultura migrante y la local. En ella se proyectaron y actualizaron los modelos de interacción cultural en diálogo —responsivo— con la hegemonía y los condicionamientos o límites que ésta imponía —principalmente desde el gran plexo textual denominado *nacionalismo culturalista*—.

I. Aproximación culturológica al problema de la interacción de las culturas

I.1. Consideraciones teórico-metodológicas previas

La perspectiva propuesta sigue los lineamientos del conjunto de tesis, concebidas y contrastadas colectivamente, que conforman el corpus de pensamiento de la semiótica de la cultura. A continuación, se exponen algunos supuestos epistemológicos y metodológicos de esta perspectiva, principalmente

de De Gubernatis (1898), Einaudi (1900), Godio (1893), Parisi (1907), Pascarella ([1961]), Scalabrini (1894), Scardin (1899), Zuccarini (1930).

[3] La interacción cultural puede verse como una conjunción de textos (elementos) convergente cuando se da dentro de un límite; si no lo tiene, es divergente.

la noción de texto como dato primario para la investigación, la concepción filosófico-histórica dialógica y la comprensión plural, dinámica y asimétrica de la organización y el sistema de la cultura —y de los sistemas que la integran—.

I.1.a. Texto

Dentro de una *semiótica general entendida como ciencia unificada de lo social* (Eco 1975, Rossi-Landi y Mancuso 1985, Mancuso 2007), es posible investigar y comprender la diversidad de la producción humana en su conjunto e interrelaciones, para responder al cuestionamiento liminal de su *reproducción social* (Rossi-Landi 1978(1980):70 y ss.) —en la semiosis (Peirce), el sentido común (Gramsci), el habla común (Rossi-Landi) o la semiósfera (Lotman)—. Bachtin propuso los lineamientos epistemológicos y metodológicos para un amplio campo de las ciencias humanas, de una ciencia unificada de lo social, cuyo «(...) objeto real es el hombre social (...). No hay posibilidad de llegar a él y a su vida (su trabajo, su lucha, etc.) sino a través de los textos sígnicos creados o por crear» (1959-61(2008):302). A partir del *giro textual*[4] de la semiótica —*textología* o *teoría del texto*— el punto de partida de esta ciencia «sólo puede ser el texto» (*Ibíd.*:292). El giro supone poner en centro del problema semiótico no ya al signo sino al texto —que no es otra cosa que el signo entendido en sentido amplio, como «artificio sintáctico-semántico-pragmático cuya interpretación está prevista en su propio proyecto generativo» (Eco 1979(1999):96)—.[5] Para esta perspectiva, el texto es el «dato primario», punto de partida gnoseológico de toda investigación semiótica y de todo el pensamiento humanístico en general.

> El texto es la única realidad inmediata (realidad del pensamiento y de la vivencia) que viene a ser punto de partida para todas estas disciplinas y este tipo de pensamiento. Donde no hay texto, no hay objeto para la investigación y el pensamiento (...). Las finalidades de la investigación pueden ser muy variadas, pero su punto de partida sólo puede ser el texto (Bachtin 1959-61(2008):291-2).

[4] Este giro se verifica no sólo en esta perspectiva sino también en otras tradiciones semióticas y semiológicas (aproximadamente desde finales de la década de 1950 en adelante).

[5] Para una precisión acerca de la relación entre signo y texto *v.* Mancuso 2014c:24-5. Más allá de la aproximación temprana de Bachtin (1959-61), es posible ver una propuesta más acabada y sistemática en Lotman ((1996); (1998); (2000)).

Potencialmente todo producto o acto humano —incluso toda persona—[6] puede ser considerado como texto en tanto se relacione con otro y cobre sentido en esa relación responsiva. Es decir que la vida del texto se realiza en el encuentro, en la interrelación de conciencias, *i.e.* en la lectura.[7] Sin embargo, la relación de lectura no es binaria,[8] sino que presupone una instancia de comprensión superior, la de un tercero lejano en tiempo y espacio. En el caso particular de la investigación científica, el investigador se vuelve *tercero* del diálogo —asume el lugar de lector modelo de segundo grado (Eco 1979)— y la investigación forma parte de las relaciones ilativas y responsivas del texto. Se considera entonces que el texto, objeto de la investigación, la contiene, es su condición de posibilidad aunque no sea previsible *a priori*. Por ello sostuvo Bachtin que: «(...) el que comprende forma parte del enunciado comprendido, del texto (…) como un participante nuevo» (Bachtin 1959-61(2008):311). Esta comprensión —a diferencia de la explicación que es monológica— es dialógica y como tal implica un posicionamiento ético de la lectura.[9] En términos lotmanianos la *compresión* tiene las características de una instancia de comunicación en la que se crean sentidos nuevos, *i.e.* conocimiento. El modelo de la comunicación diseñado por esta tradición se basa en una paradoja: la comunicación se torna más efectiva en sacrificio de la información; contrariamente la información nueva, el conocimiento, se genera en el diferendo entre las conciencias, en la incomunicabilidad (Lotman 1992a; Mancuso 2005:42-3).

---

[6] La íntima relación entre entre texto y persona está señalada en la tesis culturológica del isomorfismo según la cual: «El pararelismo estructural de las caracterizaciones semióticas textuales y personales nos permite definir el texto de cualquier nivel como una persona semiótica, y considerar como texto a la persona en cualquier nivel sociocultural» (Lotman 1983(1996):71). Así también, los mecanismos sociales e individuales: «(…) todo el desarrollo de la cultura está ligado a la complicación de la estructura de la persona» (*Ibíd.*:65).

[7] Para un resumen de las tradiciones que consideran al texto ya como realización de un sistema previo (el lenguaje), ya como su destrucción, *v.* Lotman (1981b (1996):91-3).

[8] En rigor, la relación efectiva se da entre el lector y el texto, el autor se reconstruye en la lectura a partir de los indicios textuales.

[9] Sobre la diferencia epistemológica entre «comprender» y «explicar» Bachtin sostiene: «El ver y el comprender al autor de una obra literaria [artística] significa ver y comprender la otra conciencia, la conciencia ajena con todo su mundo, es decir, comprender al otro sujeto. Dentro de una explicación actúa una sola conciencia y un solo sujeto; dentro de una comprensión actúan dos conciencias y dos sujetos. (...) La comprensión siempre es dialógica, en cierta medida» (1959-61(2008):299).

Precisamente, además de tener una función cultural comunicativa, el texto es un generador de sentidos nuevos.[10] De ese modo, se posiciona «(…) entre la conciencia individual (…)[11] y el dispositivo poliestructural de la cultura como inteligencia colectiva» (1992b(1996):86). Así también, el texto posee una función de memoria cultural, a partir de la cual el historiador puede recuperar «capas enteras de cultura» (*Ibíd*:89).

Expresado de otra forma, se dijo que el texto forma parte de una *cadena textual*, de un diálogo que incluye textos del pasado y también futuros (incluso muy distantes, en *contextos lejanos*). Pues, «(…) el mínimo generador textual operante no es un texto aislado, sino un texto en un contexto, un texto en interacción con otros textos y con el medio semiótico» (Lotman 1992b(1996):90). Ahora bien, también es posible considerarlo como «una mónada que refleja en sí todos los textos posibles de una esfera determinada de sentido» (Bachtin 1959-61(2008):292-3). Es decir, que el texto «contiene» los textos anteriores —hipotextos—, a los que responde, y los que le responderán (hipertextos), o los que lo interpretarán —metatextos—. Como se comenta más adelante, de su posicionamiento respecto a la totalidad, al pasado —hipotextos— y al presente —cotextos—, se desprende su responsabilidad; *i.e.* su obligación de responder, es decir, su ética.

La cuestión ética está inscripta en la estructura misma del texto, que tiene dos polos: el de lo común, un sistema de signos comprensible para todos —*i.e.* la lengua o el lenguaje natural—[12] y el de lo individual, el acto único e irrepetible de la enunciación. Ese acto —contingente e irrepetible— o actuación —enunciación— es «(…) un compromiso del individuo con la totalidad del campo cultural (…)» (Mancuso 2005:222). La dimensión ética, por lo tanto, se relaciona con su situación dentro del diálogo. Por lo tanto, no puede, según esta perspectiva, preverse su posición ética, no hay ningún *a priori* universal al

[10] Esta posibilidad creativa implica la interacción con otro: «(…) supone cierta introducción de algo de afuera en él. Sea eso 'de afuera' otro texto, o el lector (que también es 'otro texto'), o el contexto cultural, es necesario para que la posibilidad potencial de generar nuevos sentidos, encerrada en la estructura inmanente del texto, se convierta en realidad» (Lotman 1981b (1996):98), se actualice.

[11] Según esta concepción, el texto también es una conciencia.

[12] Luego Lotman (1981a) complejizó esta definición sosteniendo que un texto tiene que estar codificado al menos dos veces (modelizado en distintos sistemas semióticos).

que referirlo,[13] pero sí puede comprenderse su posición cotextual y contextual. Esta comprensión es tarea para una *tercera voz*, la investigación científica, que no puede abordar el texto sin dejar un resto.

> Al ser producto de inferencias, la recepción implica elegir qué se considerará importante y qué se dejará de lado, *i.e.* involucra algún tipo de valoración (...) del texto recepcionado. El texto es, en este sentido, *inagotable* pero porque el proceso receptivo lo es. Es decir, la mediación textual entre autor y lector no es definitiva, es modificable según las condiciones de producción pero también según las condiciones de recepción (Mancuso 2014c:26).

Ahora bien, la comprensión que emane de aquella lectura puede o no estar circunscrita a lo que la semiótica contemporánea llama *instrucciones metatextuales*, las instrucciones de lectura que porta el texto. Es decir, que la estructura misma del texto modela —modeliza— su decodificación, dentro de ciertos límites —más o menos explícitos—. Las instrucciones metatextuales, en definitiva, de lo que tratan es de qué es considerado texto y qué no lo es, es decir, qué es texto y qué es «real» o no-textual.[14] Las instrucciones son las reglas semióticas o reglas de *textualización*.[15] Por supuesto, el texto es un mecanismo (por más que no sea un recipiente pasivo de sentidos, sino un mecanismo generador de sentidos) y como tal no puede forzar a la recepción a mantenerse en sus límites (*i.e. los límites de la interpretación*). De ahí que surja la posibilidad de la deconstrucción de sus instrucciones, plausible de ser sobreinterpretado, interpretado de modo aberrante, leído de modos inesperados —*misreading*—, más aún en *contextos lejanos* (*cf.* Mancuso 2014c). Estas instrucciones metatextuales, genéricas, pueden explicitarse, y tal explicitación supone la detección de un modelo, o de una tensión modélica.

---

[13] Por ello se habla de una «gnoseología no realista», no referida en una realidad extratextual (Mancuso 2005).

[14] Puede considerarse que fuera de los límites del texto está su contexto, un amplio conjunto integrado por otros textos —hipotextos, cotextos— y por aquello que el texto considera como no-texto o no-textual —que es aquello de lo que el texto no puede o simplemente no quiere hablar—.

[15] Ciertos textos (por no decir que todos los textos en cierta medida lo hacen), anclados en pautas y prácticas de lectura —hegemónicas—, muchas veces «esconden» las instrucciones, de modo de orientar la lectura a su decodificación como «reales» o «verdaderos». Esto es básicamente lo que Rossi-Landi (1967) entiende como decodificación realista, aquella que lee y acepta los sentidos dominantes en un texto.

Según esta concepción, es fundamental conocer previamente la estructura, las relaciones y las funciones semióticas del texto, ya que «(…) el análisis semiótico de un documento siempre debe preceder al análisis histórico» (Lotman y Uspenski 1971(2000):175). Esto significa que el investigador debe conocer las consecuencias que tiene pensar en el texto y las relaciones con su contexto (condiciones de lectura), cotexto, hipotextos, hipertextos, metatextos, antes de poder introducirlo en un relato histórico acerca de cómo se generó o cuáles fueron o son sus efectos en cierta cultura. Básicamente, supone esta perspectiva, el diálogo es el principio sobre el que se sustenta la historia. Esto implica una diferencia radical con la dialéctica —hegeliano-marxista— pues no habría una «(…) conclusión monológica, aunque dialéctica, sino el acontecimiento de la interacción de voces» (Bachtin 1929(2008):191). Es decir que no tiene una previsión lógica, direccionalidad teleológica, ni *a priori* (*v.* Mancuso 2005:35 y ss.).

Puede verse en este sucinto recorrido el lugar de privilegio que tiene esta concepción la producción textual en la reproducción social y la instauración y supervivencia de una hegemonía. Como tal, el corpus textual de esta investigación es leído como espacio de conflicto en el que se juega mucho más que la comunicación en sentido lato: se recorta el pasado —espacios de experiencia, memoria, olvido y selección—, se crea y dirime un verosímil y se proyecta un horizonte de expectativa —programa de cultura—.

I.1.b. Cultura

Para la culturología, las nociones de texto y cultura se autoincluyen, por lo tanto tienen definiciones simétricas. Si «el texto es un espacio semiótico en el que interactúan, se interfieren y se autoorganizan jerárquicamente los lenguajes» (Lotman 1981b(1996):97); pues, la cultura podría definirse como un *espacio semiótico en el que interactúan, se interfieren y se autoorganizan jerárquicamente los textos*.[16] Del mismo modo, así como las instrucciones metatextuales establecen qué es texto y cuáles son los límites para su interpretación, la cultura se recorta y limita de lo que está por fuera según una serie de reglas. La culturología, interesada en el desarrollo histórico de las culturas, señaló algunas

[16] Si bien la cultura se presenta como un conjunto (ordenado de determinada manera) de textos, el investigador debe entenderla «(…) como un mecanismo que crea un conjunto de textos, y (…) los textos como (…) la realización de una cultura» (Lotman y Uspenski 1971(2000):178).

constantes al respecto. En primer lugar, que «(…) cada cultura históricamente dada genera un modelo de cultura determinado, inherente a ella» (Lotman y Uspenski 1971(2000):168). De esta manera se pone el acento en la modelización, a partir de la cual una cultura se distingue de otra y produce sentidos. Los distintos modelos de sí que crean las culturas determinan los tipos de relaciones que entablan con lo que está por fuera de sus límites. En segundo lugar señala que, frente a la no-cultura, «(…) la cultura se presenta como *sistema sígnico*». Lo que implica, y esta es una tesis fundamental para esta investigación, que «(…) el relevo de culturas (…) se acompaña habitualmente de un brusco aumento de la semioticidad (…)» (*Ibíd.*).

También, así como se considera que todo texto está codificado —al menos— dos veces —es decir, modelizado en distintos sistemas semióticos—, la estructura semiótica de una cultura posee diversos lenguajes en su interior, que se relacionan de manera tensa y asimétrica. «El "trabajo" de la cultura (…) consiste en organizar estructuralmente el mundo que rodea al hombre» (Lotman y Uspenski 1971 (2000):171) y para ello se organiza alrededor de un «dispositivo estandarizante» —sistema modelizante primario—, el lenguaje natural. En el centro de la cultura se ubican las estructuras más consecuentes y, hacia los márgenes, aquellas más inestables y contradictorias. De esa relación surge la dinámica que caracteriza a este esquema. Ahora bien, las culturas históricamente dadas, no tienen un lenguaje en su centro sino que son políglotas, es decir que coexisten en su interior distintos sistemas sígnicos (Lotman 1992b).

Aún más, y este punto se acerca al problema aquí tratado, el poliglotismo implica también la interrelación al interior de una cultura de textos provenientes de distintas culturas. Dicho contacto, o choque, se produce en términos de totalidades, *i.e.* interaccionan centros y márgenes de las culturas (Mancuso y Grupo Sigma 1991). Estas interacciones dependen de la permeabilidad de la frontera cultural (*cf.* Lotman 1992a:181 y ss.), en la que actúa un mecanismo de traducción, no solo lingüística, sino en un sentido más amplio, entre diversos sistemas de significación y valoración.

Al igual que el texto, la cultura es también memoria colectiva. Por esto para la Escuela de Tartu es tan importante el olvido, visto como síntoma y como mecanismo. La cultura, entendida como organización de la experiencia histórica —*i.e.* un sistema de reglas semióticas para transformar la experiencia en cultura (lo no-textual en texto) y la selección y ordenamiento de textos—, necesita del

olvido para obtener una memoria estable ordenadora de lo pretérito. Sin embargo, el olvido es también un mecanismo de destrucción de la memoria (el olvido como programa); aunque, como la hegemonía nunca es absoluta, textos y códigos de alguna forma sobreviven.[17] Asimismo, la memoria se torna un elemento fundamental de todo programa de conducta proyectado a futuro. Por ello, la siguiente advertencia metodológica es importante para el abordaje de los textos propuestos en esta investigación:

> (…) el programa está orientado al futuro —desde el punto de vista del autor del programa—; la cultura está vuelta hacia el pasado —desde el punto de vista de la realización de la conducta (del programa)—. De esto se sigue que la diferencia entre un programa de conducta y una cultura es funcional: un mismo texto puede ser uno u otra, diferenciándose según la función en el sistema general de la vida histórica de una colectividad dada (Lotman y Uspenski 1971(2000):172).

Aquí se entiende, a su vez, que el investigador puede interpretar un texto buscando deconstruir el modo en que traduce la experiencia histórica en cultura (*i.e.* sus instrucciones metatextuales), la selección y ordenamiento de su pasado textual, y su programa más o menos implícito —más allá de su efectividad, es decir, diferenciando entre lo que Bachtin llama «proyecto» y «realización» (1959-61(2008):292-3)—.

En cuanto al mecanismo semiótico de organización de la cultura, tienen lugar

> (…) dos mecanismos mutuamente opuestos: a) la tendencia hacia la diversidad, hacia un incremento del número de lenguajes semióticos organizados de manera diferente, el «poliglotismo» de la cultura; b) la tendencia hacia la uniformidad, el intento de interpretarse a sí misma o a otras culturas como lenguas uniformes, rígidamente organizadas (Lotman *et al*. 1973(2006):84).

La dinámica sincrónica y diacrónica de la historia de una cultura es el movimiento pendular entre estos polos o tendencias —pluralismo / uniformidad (y sus variantes)—: por un lado, la multiplicación de lenguas, a la

[17] En la dinámica del olvido, los restos —textos sin contexto, de límites difusos, ruinosos— de una cultura olvidada se relacionan como textos ajenos con otras culturas produciendo, a veces, resultados que Lotman (1992a) no duda en llamar «casuales», imprevisibles.

que se asocia la dificultad comunicativa pero que flexibiliza y complejiza su capacidad de modelizar la realidad; y por otro, la creación de metalenguajes y descripciones normativas de sí misma que simplifican la comunicación pero limitan la capacidad modelizante (Lotman y Uspenski 1977[2006]:149).

Así puede ser leída la teoría de la hegemonía gramsciana: como una teoría de la organización de la cultura y como una dinámica (sin destino apriorístico) de sus transformaciones. Es decir, que en la organización de la cultura hay una tensión constante entre la hegemonía —interpretante final— y la co-presencia de hegemonías alternativas (*cf.* Gramsci [1949]; Mancuso 1995).[18] Se comprende fácilmente de este modo, que a un período de crisis de una cultura, es decir, a la crisis de una hegemonía, corresponda un *aumento de semioticidad*, pues las alternativas hegemónicas con sus distintas modelizaciones de la realidad actúan coetáneamente aumentando la indefinición interna del sistema de la cultura. La incertidumbre de los resultados de la disputa dialógica por la hegemonía es en donde aparecen los *efectos no programados del programa inmigratorio*, que son lo que constituye la base de los hallazgos de esta investigación.

> Este sistema, esta semiosis en la que se da el diálogo bachtiniano, tiene un desarrollo absolutamente irregular en el cual pueden marcarse líneas de fuerza, tradiciones varias, una memoria textual pero no está dirigida hacia un fin determinado o irreversible. Y está plagada de elementos heterogéneos, coexistentes, copresentes con elementos homogéneos (Mancuso 2005:36).

Esta lectura semiótica de la teoría gramsciana de la hegemonía es complementaria con las lecturas/aplicaciones sociológicas, principalmente con la sociología de la cultura (*cf.* Weber 2011). Raymond Williams (1977) preveía la contrastación de su sociología de la cultura —síntesis y sistematización de la teoría literaria y cultural gramsciana— con la semiótica. Esta propuesta teórica es compatible con la de la Escuela de Tartu-Moscú; aún más de lo que el propio Williams explicitó. El contexto bipolar de entonces dificultó el diálogo contemporáneo entre ambos desarrollos teóricos; sin embargo, Williams citaba a Bachtin, Vigotsky, Kristeva, Eco y Rossi-Landi, es decir desarrollos teóricos cercanos. Dicho de modo simple, Williams estaba interesado en la alternativa

[18] Asimismo, el rol de la hegemonía (y de sus alternativas) en la organización de la cultura es el de recortar en cierto sentido la semiósfera, imponer una «dirección de lectura en la semiosis», naturalizar un relato (Mancuso 2010a:195).

dialógica a la mirada progresiva de la dialéctica hegeliano-marxista; y la Escuela de Tartu formuló (o reformuló) una teoría de la hegemonía.

Para la culturología, en resumen, la cultura es «una jerarquía de sistemas semióticos particulares, como la suma de los textos y el conjunto de funciones correlacionadas con ellos, o como un cierto mecanismo que genera estos textos» (Lotman *et al.* 1973(2006):74). A partir de esto es posible establecer tipologías culturales; o sea, reducir —traducir— el problema histórico a términos semióticos.

I.2. Teoría de la interacción de las culturas

Las relaciones entre culturas se plantean aquí en términos de *interacción*, *i.e.* el choque de sistemas semióticos de estructura diversa que garantiza la heterogeneidad del espacio semiótico; poliglotismo cultural y semiótico *conditio sine qua non* para la creación (*cf.* Lotman 1981a). Para la teoría de la interacción de las culturas, el interés en dicha interacción, y por consiguiente la comprensión de sus rasgos específicos, resultan, no del parecido o el acercamiento, sino de la diferencia.

De los distintos intentos de sistematización teórica respecto del problema del choque de culturas interesa ahora señalar tres cuestiones fundamentales:

I.2.a. Estructura compleja

El mecanismo de interacción de las culturas, en última instancia, no difiere del mecanismo de interacción entre los textos al interior —especialmente entre textos marginales y centrales— de la estructura compleja de una cultura (Lotman 1983). Por ello es importante, como sostiene la advertencia metodológica comentada, conocer el mecanismo semiótico del texto y la cultura para hacer un análisis histórico.

Aún más, el contacto, o choque, se produce también en términos de totalidades culturales; es decir, «(…) la colisión no sólo entre hegemonías sino también entre sus márgenes» (Mancuso 2010a:204).[19] Por ello, el choque aumenta la

[19] Esa colisión con el *texto ajeno* puede tener efectos imprevisibles: «La *comunicación (choque de culturas)* con el otro, al aumentar la entropía, produce el entrecruzamiento de conciencias (reales, posibles, adecuadas y falsas) de los distintos universos culturales: es decir ocurren

indefinición interna del sistema, o sea que el *texto ajeno*, el texto inmigrante, puede cuestionar la hegemonía.[20] Entonces, pone a la cultura frente a una situación crítica, con un consecuente aumento de la semioticidad. Por eso, la cultura queda frente a la situación descrita en la siguiente tesis: «En cualquier sistema cultural —sígnico— tarde o temprano, según Lotman, se presenta un problema verdaderamente irresoluble. Mientras tanto, se ficcionaliza» (Mancuso 2005:117).[21]

I.2.b. El *partenaire*

El *texto ajeno* es el punto de partida: «(…) cuándo y en qué condiciones un texto «ajeno» es necesario para el desarrollo creador del «propio» o (lo que es lo mismo) el contacto con otro «yo» constituye una condición necesaria del desarrollo creador de «mi» conciencia (Lotman 1983(1996):64). La cultura se construye en la responsividad; *i.e.* en el diálogo. La relación con el otro es una condición de la creación. Por lo tanto, comprender los textos centrales de una cultura es imposible si se deja de lado su carácter responsivo —a qué textos responden—, y su responsabilidad —cómo valoran aquellos textos ajenos—.

El mecanismo de contacto, de interacción —puede ser entre textos, personas, o culturas porque es isomórfico—, es fundamental para el *pensamiento creador*. Para el esquema de la comunicación propuesto por esta perspectiva teórica —modelo paradójico como se explicó—, la diferencia entre textos y códigos en interacción produce insalvablemente durante la traducción importantes desvíos y justamente en ese resto intraducible, incomunicable, es donde aparecen mensajes nuevos. Enfrentada al *texto ajeno*, la cultura responde según dos tendencias: una hacia lo conocido, que se define como la «búsqueda de lo propio», y otra hacia lo no conocido, la «búsqueda de lo ajeno» (*Ibíd.*). En este sentido es que se entiende la «creación» de lo propio como producto del contacto. La cultura debe responder, buscando «estructuralizar» al otro.

alianzas o producciones de sentido inesperadas, insólitas, inopinadas, entre los distintos sectores en pugna» (Mancuso y Grupo Sigma 1991[2005]:s/p).

[20] Si bien la hegemonía puede neutralizar o postergar ese cuestionamiento. En parte, esto es lo que se ve actuar en la narrativa del conflicto social —revelado por el anarquismo— como algo extraño, importado en la Argentina de fin de siglo.

[21] La hegemonía cultural argentina ficcionalizó el problema abierto por la inmigración en una narrativa sobre el inmigrante que va desde el naturalismo de Cambaceres hasta el espiritualismo de Gálvez.

Entonces el otro es necesario; es el *partenaire* del acto creativo de intercambio. Si el intercambio se establece sobre un énfasis en aquellos elementos comunes a las culturas en contacto (por ejemplo, los de clase, que juegan un rol importante en la interacción entre el grupo inmigrante estudiado y la dirigencia local), se tiende a minimizar las cualidades más estimulantes de la interacción con el texto ajeno.[22]

Otra forma de enfrentarse al texto ajeno puede ser asimilarlo: «La asimilación de textos de otra cultura produce el fenómeno de la policulturalidad, la posibilidad, mientras se mantiene dentro de una cultura, de elegir un comportamiento convencional en el estilo de la otra» (Lotman *et al.* 1973(2006):75). Fundamentalmente, la interacción aporta un sustento constante de indefinición al sistema de la cultura, lo que produce las condiciones para la creación:

> La conciencia creadora es imposible en las condiciones de un sistema completamente aislado, uniestructural (desprovisto de una reserva de intercambio interno) y estático. / De esta tesis se deriva una serie de conclusiones esenciales para el estudio comparativo de las culturas y de los contactos culturales. / (...) El desarrollo de la cultura, al igual que el acto de la conciencia creadora, es un acto de intercambio y supone constantemente a «otro»: a un partenaire en la realización de ese acto (Lotman 1983(1996):71).

I.2.c. Mecanismo semiótico y descripciones de la cultura

Como se dijo anteriormente, la cultura oscila entre dos tendencias, una hacia el poliglotismo y otra hacia la uniformidad. Advierte Lotman que la primera tendencia

> (...) encierra la amenaza de una peculiar «esquizofrenia de la cultura», de la desintegración de la misma en numerosas «personalidades culturales» antagónicas; la situación de poliglotismo cultural puede transformarse en una situación de «torre de Babel» de la semiosis de una cultura dada (1977(2000):127-8).

[22] Esto puede tener ribetes trágicos, como ha sucedido en la historia de la interacción del anarquismo en la Argentina, que buscó ser neutralizado y cooptados algunos de sus elementos (*cf.* Mancuso 2011).

Esta *esquizofrenia babélica* es la que buscan simplificar tendencias culturales como el nacionalismo, que tienden a la uniformidad de la cultura y a limitar la flexibilidad de su modelización. Sin embargo, el desafío para el investigador radica justamente en comprender eso como una tendencia, no como una realidad cultural.

> (…) puesto que la cultura es un sistema que se autoorganiza, en el nivel metaestructural ella se describe constantemente a sí misma (con la pluma de los críticos, los teóricos, los legisladores del gusto (…)) como algo unívocamente predecible y rigurosamente organizado. (…) Las metadescripciones de la cultura por ella misma, no son, para ella misma, un esqueleto, una armazón que sirve de base, sino uno de los polos estructurales; para el historiador, en cambio, no son una solución lista, sino un material de estudio, uno de los mecanismos de la cultura, que se halla en constante lucha con otros mecanismos de ella (Lotman 1983(1996):75-76).

Las descripciones de la cultura por ella misma la presentan como un sistema organizado en el que se simplifica su estado sincrónico y diacrónico; *i.e.* un modelo de sí misma creado por esa cultura. En las autodescripciones se define la ajenidad de un texto, es decir, su inadecuación al metatexto instructivo de esa cultura. Por su parte, el investigador debe describir un modelo en extremo complejo y cambiante, por ello queda siempre un punto ciego epistemológico, pues la descripción reduce, concluye, detiene, aunque sea transitoriamente, un objeto que es dinámico.

En otras palabras, hay un principio binario —asimétrico— que estructura la cultura —y no sólo a nivel de su descripción sino como una condición inmanente, si bien en las autodescripciones ese núcleo aparecerá como unitario—. Ahora bien, este principio básico del modelo cultural se reproduce a diversos niveles en un paradigma de oposiciones.

> (...) *l'evoluzione della cultura, sotto un determinato aspetto, può venire presentata come un processo di ridenominazione sistematica di elementi nell'ambito di opposizioni invarianti.* (...) *dà motivo al ricercatore di identificare in una massa di testi appartenenti a tempi diversi un'immagine unitaria della cultura* (Lotman y Uspenski 1977[2006]:153).

Lo que la aplicación de la perspectiva semiótica de la cultura produce es un relato de un determinado período histórico en el que la cultura se polariza entre dos tendencias —en este caso asimilación/ convergencia y pluralismo/ divergencia—. Es un esquema reductivo al aspecto de la cultura que está siendo estudiado —en este caso, los modelos de interacción de las culturas—. Si bien lo que se propone es estudiar la dinámica, el movimiento pendular —sincrónico y diacrónico— entre los polos; que, además, en la larga duración es lo que produce la alteración misma de la oposición en que se basa, ya sea por la hegemonización de uno de los polos y el olvido de los textos que tienden hacia la otra interpretación/modelización; o por la introducción de una nueva oposición que explique o resuma mejor el nuevo momento de la cultura, que sea más pertinente —esto es válido tanto para los modelos autoexplicativos de una cultura como para los modelos que la estudian—. Esto es así porque hay un supuesto dialógico y no dialéctico. Consecuentemente, los textos, los sentidos, las interpretaciones, que tienden al polo que fue olvidado, tienen potencialmente la posibilidad de su *resurrección*. No está demás aclarar que desde el punto de vista de esta investigación ninguno de los modelos o tendencias tiene una valoración ética *a priori*.

La historia de la historiografía argentina (Devoto 2003[2009]:319 y ss.; Mancuso 2010b:37 y ss.; Weber 2014:20 y ss.) señala las dos tesis principales que atraviesan la literatura sobre el tema —tanto en la bibliografía textual como en la metatextual—: la tesis de la asimilación cultural y la del pluralismo cultural. Pueden estudiarse como polos hacia los que tiende la cultura (o ciertos sectores o grupos de una cultura), en el sentido en que lo señala la semiótica.

Como se explicita a continuación, el problema de la investigación es la pregunta acerca de la modelización de la interacción cultural que se plantea en la publicística italiana de Buenos Aires en el período que va desde 1880 a 1910.[23] Con esto se pretende indagar en el proceso de construcción de una orientación dominante en el sentido común de la cultura argentina (nacionalista, tradicionalista, integrista), especialmente en el espacio de las artes, surgido en parte como respuesta al cuestionamiento hecho en esa publicística.

[23] En términos simples, los modos en que la cultura italiana emigrada buscó dar cuenta de su propia inserción en un nuevo contexto espacio-cultural.

II. Aproximación culturológica a la interacción de las culturas en Buenos Aires (1880-1910)

II.1. La cultura argentina del período

La inmigración masiva llegada de Europa introdujo, especialmente en el último cuarto de siglo, cambios explosivos (Lotman 1992a) de gran aceleración y, sobre todo, imprevisibilidad en el sistema de la cultura. Desde el punto de vista culturológico, la cultura argentina del último cuarto del siglo XIX y las primeras décadas del XX —que José Luis Romero definió como «aluvional»— podría resumirse en el esquema de la figura 1a.

Figura 1a. Esquema de la cultura argentina de fines del siglo XIX

Este esquema explica el contexto en el que se ubicó la producción textual trabajada. Puede leerse en el sentido de las flechas, teniendo en cuenta que no se trata de relaciones de causalidad sino más bien de una articulación narrativa. En aquel período se desarrolló lo que podría llamarse un *programa inmigratorio* explícito en una serie innumerable de textos centrales de la cultura argentina (*cf.* Weber 2014:14-17, Mancuso 2006:205 y ss.). Dicho programa tuvo como efecto una apertura que puso a la cultura en una situación de crisis —de la

hegemonía—. Consecuentemente, se produjo un aumento de la semioticidad, verificable en la proliferación de *textos ajenos*. Una constatación simple de esto el crecimiento de publicaciones periódicas de todo tipo llevadas a cabo por los inmigrantes italianos.[24] Asimismo, se constata en la forma más evidente de poliglotismo, el plurilingüismo, que puso a la cultura en una situación de *torre de Babel* —como señalaban algunos textos de entonces: Napoli-Vita (1898:683-4), Soto y Calvo (1901:14), Zuccarini (1908:2), Williams (1910:186)—. En esta representación se muestra la aparición —lógica— de efectos no esperados del programa inmigratorio, en la que se alcanza un alto grado de incertidumbre en el sistema de la cultura, con la co-presencia de diversas lenguas —que modelizan la realidad de formas variadas— y de hegemonías alternativas.

Ahora bien, si se invierte, el esquema continúa siendo significativo y descriptivo (figura 1b). Puede leerse del siguiente modo. Hacia fines del siglo XIX en Buenos Aires había una gran circulación de *textos ajenos* que, como tales, cuestionaban la hegemonía poniéndola en crisis. Asimismo, en la situación babélica —plurilingüística— coexistían de modo tenso diversas formas de modelizar la realidad. Apareció, entonces, para la hegemonía la necesidad de contener esta apertura, fundamentalmente en un período en el que la inmigración para la cultura argentina implicó un extendido y sostenido consenso: como lo describió Halperín Donghi (1976), la inmigración era «irrevocable» y no aparecerían alternativas anti inmigratorias fuertes, con peso para disputar la hegemonía. Las respuestas fueron un *relato culturogenésico* —ordenador del pasado— y un *programa inmigratorio* —orientado a futuro— capaces de integrar, domesticar y contener las posibilidades disruptivas del *texto ajeno* — *i.e.* de la inmigración—. De esta forma pueden leerse las distintas variantes de la estética nacionalista surgidas en aquel contexto cultural. Aquella respuesta estética, verdaderamente creativa y dialógica, si bien asimétrica y no exenta de ribetes trágicos, fue capaz, en términos generales, de contener e integrar las grandes masas migratorias (*cf.* Prieto 1988). Con el tiempo, la movilidad social y el crecimiento que la inmigración

[24] *Cfr.* los *Anuarios Bibliográficos* de 1879 a 1887, Quesada (1883b), Calvi (1889), Bernardini (1890), Orzali (1893), Scalabrini (1894), el *Segundo Censo Nacional* de 1895, Navarro Viola (1896), Smith (1897), Barozzi y Baldissini (1898), Scardin (1899), el *Censo General de la Ciudad de Buenos Aires* (1904), Parisi (1906), Petriella y Sosa Miatello (1976), Bertagna (2009), Baravalle (2010), Sergi (2012) y las colecciones hemerográficas de la Biblioteca Nacional y la Biblioteca del CeDInCI. Según los datos que emanan de esto en 1873 había un solo periódico de la colectividad italiana, *L'Operaio Italiano*, y hacia 1896 eran veintiocho las publicaciones de todo tipo (diarios y revistas de diversa periodicidad).

Figura 1b. Esquema de la cultura argentina de fines del siglo XIX

produjo nutrió a la cultura argentina de una nueva clase, capas medias que entraron a la vida política y alteraron el *status quo*, produciendo ya entrado el siglo XX un cambio en la hegemonía (*cf.* Mancuso 2006).

El esquema evidencia la necesidad que tiene una cultura de generar un programa para contener posibles efectos disolutorios —entrópicos— de la fuerte dinamización que introduce la inmigración. Mientras tanto, la cultura se polariza. El corolario de lo que sucedió en la cultura argentina es que se produjeron una serie de relatos culturogenésicos y programas culturales más o menos en tensión entre los cuales uno primó y pudo mantener el *status quo* de la hegemonía: el relato del *nacionalismo culturalista*.

II.2. Plexo textual inmigrante: la publicística italiana en Buenos Aires

En la situación pluricultural descripta ocurrió un fenómeno destacable, sobre todo a partir de la década de 1890: la proliferación de publicaciones periódicas —en particular, en italiano— y de libros conmemorativos destinados a señalar las contribuciones de la colectividad la italiana a la cultura argentina. Ese amplio corpus textual se reúne aquí bajo la denominación de *publicística italiana en Argentina*. La noción de *publicística*, que aparece tanto en la bibliografía textual como la metatextual, permite hacer operativo metodológicamente un amplio y

variado corpus de textos y, a su vez, articular la teoría gramsciana de organización de la cultura y los principios de la teoría textual. La explicitación del programa de investigación gramsciano para las publicaciones periódicas es muy pertinente en el marco de una perspectiva semiótica de la cultura. Los puntos metodológicos de ese programa fueron reunidos como notas sobre periodismo en la compilación *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*; provienen fundamentalmente del cuaderno 24 de la edición de Gerratana ([1949](2012):149-183) pero tienen ramificaciones a lo largo de toda la obra de los *Quaderni del carcere*, como es usual —especialmente en el cuaderno 14 que es donde comenzó a esbozarlo—. Gramsci se refería allí a lo que llamó *periodismo integral*, que se acerca a una primera definición de publicística: «(…) aquel que no sólo trata de satisfacer todas las necesidades (de cierta categoría) de su público, sino que se esfuerza por crear y desarrollar estas necesidades y por ello de estimular, en cierto sentido, a su público y aumentarlo progresivamente» (*Ibíd.*:149).

La definición —abierta— de *publicística* puede realizarse por aproximaciones sucesivas. En principio se trata, en sentido lato, de una actividad editorial que contribuye a imponer o reproducir cierto contenido ideológico o narrativa (Eco 1994), a caballo entre lo comercial —publicitario— y lo político —propagandístico—. Es el *periodismo integral* considerado como «(...) expresión de un grupo que quiere, mediante diversas actividades publicitarias [*pubblicistiche* en el original], difundir una concepción integral del mundo (...)» (Gramsci [1949](2012):182-3).

Puede pensarse también como la *expresión* de una tendencia ideológico-cultural en un plexo textual. Es decir, como textos que contienen una determinada concepción de la cultura —por ende de la relación con otras o con lo que considera no-cultura—, pero que, como tales —como textos—, exceden la lectura que los considera únicamente vehículos de una tendencia ideológica. Entonces, el término favorece las lecturas que tienden al agrupamiento de los textos —a pesar de sus posibles resistencias— en una misma tendencia ideológica rastreable históricamente. Consecuentemente, considerar un texto dentro de una determinada publicística implica hacer una lectura de ese texto, una entre tantas posibles, siempre y cuando no se lo esté «forzando»; *i.e.* dentro de los límites de su interpretación. Por ello, se puede agrupar dentro de una publicística, como se hace aquí, textos periodísticos y artísticos —con una

importante reducción de las potencialidades de lectura de estos últimos—.[25] Esta concepción supone, no está de más explicitarlo, que la publicística es una lectura del investigador, que no agota los sentidos de ningún texto, que excede incluso las posibles intenciones autorales. Sin embargo, es útil para trazar líneas cotextuales que conformen un plexo multigenérico (artístico, crítico).

Otra forma de entender el concepto es como un metatexto implícito en un conjunto de textos; en especial en el caso estudiado, un metatexto ordenador del contacto cultural. O sea, la publicística contiene también las estrategias con las que dicha tendencia ideológica pretende interactuar en una cultura.

Un ejemplo textual interesante, que busca definir el rol del publicista italiano inmigrante, aparece en el volumen conmemorativo *Gli Italiani nella Repubblica Argentina*:

> *Fra le professioni liberali va annoverata ormai anche quella dei pubblicisti* (...). */ È naturale che in un paese abitato da un numero ognor crescente d'Italiani e retto da liberalissime leggi, siasi fatto sentire presto il bisogno d'un giornale italiano, e che più tardi, coll'aumentare della immigrazione, quel bisogno crescesse* (Franzoni 1898:9).

A esta cita, continúa un listado —incompleto— de publicistas y publicaciones, muchos de ellos objetos de la presente investigación; entre ellos Basilio Cittadini, Annibale Blosi, Angelo Rigoni-Stern, Attilio Valentini, Giacomo De Zerbi, Virgilio Vangione, los hermanos Giacomo e Ignazio Martignetti, Giuseppe Ceppi, Maurizio Ottolenghi, Gustavo Paroletti, Giacomo Gobbi Belcredi, Ettore Mosca y Vincenzo di Napoli-Vita.[26]

Dentro de la publicística italiana en Buenos Aires, el arte ocupó un lugar muy importante, sea en las extensas columnas críticas de los diarios, en revistas dedicadas íntegramente a esta temática, o en ensayos monográficos que lo tratan especialmente. Se comprende, por ende, que lo estético era un espacio de disputa determinante para las tendencias ideológicas. El espacio artístico no fue ajeno a la dinamización que produjo la inmigración en Buenos Aires y

[25] Es decir, se trata de una lectura con énfasis en los aspectos más redundantes, consecuentemente menos informativos, de los textos, fundamentalmente de los artísticos.

[26] Enumeración análoga destaca Giuseppe Parisi: «Il Ceppi, il Valentini, il Paroletti, l'Aste, Il Belcredi, il De Zerbi, il Pisani, il Manni, il Vangioni, il Mosca, il Martignetti, il Di Napoli-Vita, il Pacchierotti, l'Alizeri, il Cettuzzi, il Filippini, lo Zuccarini, il Monacelli, il Gaia, il Bianchi, il Parisi, ecc. ecc.» (1906:215). Sobre ellos versa esta investigación.

condensó las tensiones abiertas por el proceso, poniéndolas en evidencia y tematizándolas en los textos. Esta investigación propone su estudio a través de una serie de publicaciones (diarios, revistas y volúmenes conmemorativos) de incumbencia artística realizadas por inmigrantes italianos y libros de viaje de aquel período.

A través de esta *publicística italiana en Buenos Aires* un determinado sector de la colectividad italiana narró su pasado, conservó su memoria y proyectó un programa de cultura. Su importancia ha sido ampliamente señalada (*cf.* Blengino 1987, Rosoli 1991, Mancuso 1999, Bertagna 2009, Sergi 2013), aunque no se haya hecho hincapié en aquellos textos de temática artística, lo que aquí se denomina *publicística estetizante italiana*.

III. La publicística estetizante italiana en Buenos Aires

III.1. Las artes en el modelo italiano de expansión libre

Durante el siglo XIX se vivió una nueva expansión del poder Europeo sobre el mundo.[27] La expansión italiana tuvo como característica la «espontaneidad», o lo que algunos llamaron así (*v.g.* Scalabrini 1894; Einaudi 1900) o «colonias libres» (*cf.* Devoto 2006). Lo que se supone espontáneo se trata de un condicionamiento producido por la situación económica —interna— junto con las nuevas posibilidades abiertas por la globalización de la economía —externa— y el horizonte de expectativas ampliado por la *publicística emigratoria* de los países de origen e *inmigratoria* de los receptores. El modelo de migración libre en que se sustentó la expansión de Italia por el mundo, fundamentalmente hacia América, diferente del colonialista militar —o modelo de ocupación—, se probó exitoso. Para comprenderlo, puede dividirse en tres ejes: por un lado, la mano de obra, los emigrantes/inmigrantes; por otro, el comercial/productivo y de capitales; y el cultural/artístico. Cuando se estudian las publicaciones de los inmigrantes italianos y la literatura de emigración se revela que cada uno de

[27] Italia no tuvo el peso deseado en la repartición de los recursos naturales mundiales. Esta situación llevó al país a incursiones militares en el norte de África. En el período aquí estudiado, a partir de la década de 1890 signada por la política de Francesco Crispi, la migración a América Latina contrastó con la política expansionista hacia África (*cf.* Rispo y Toschi 1982). Sobre la tensión entre modelos expansivos y sus debates ver Annino (1976) y Devoto (2006:58 y ss).

estos ejes estuvo acompañado por una publicística (o una parte especial de la publicística italiana) que fue su condición de posibilidad.

La emigración de mano de obra tuvo como una de sus condiciones de posibilidad la expansión del horizonte de expectativas producido por la lectura de la narrativa de aventura —de autores como Julio Verne y Emilio Salgari (*cf.* Mancuso 2014b)—. Se trataba de un plexo textual (que trasciende la literatura italiana, pero que la contiene) en el que se manifiesta de modo permanente la relación intrínseca entre «emigrante», «exiliado» y «aventurero» (*cf.* Mancuso 2014a); es una narrativa del infortunio que acompaña toda la historia de la literatura —no sólo la escrita—, pero que tiene indisoluble vinculación con la segunda gran emigración europea.[28] Blengino acordó con Gramsci en que no hubo una «gran novela» o una «literatura artística» que acompañe el fenómeno emigratorio (*cf.* Gramsci [1950](2009):127-8). Lo que sí existió fue un

> (…) interés literario por el tema, aun cuando subordinado a un corte de neta impronta positivista. Junto a las hipótesis, a las previsiones, a los anatemas y a los panegíricos sobre la emigración y sobre el país anfitrión, abundan las informaciones de carácter sociológico, político, económico, y se instruye al lector sobre la naturaleza, las costumbres, el idioma de los países visitados (Blengino 1987(1990):71).

Es decir, una publicística que sustentó, no sólo la emigración de mano de obra, sino también promovió los intercambios de saber productivo, comercial y de capitales. Se trataba de una publicística de tipo positivista, científico o cientificista, de libros de viaje, con sus consabidos apartados de índole comercial, geográfico, demográfico, etnográfico, etc.[29] El ejemplo textual por

[28] Para las grandes masas proletarias que no accedían a las descripciones científico-económicas o a la literatura de viaje burguesa, la literatura de aventuras fue la que expandió el horizonte de expectativas hacia el mundo. Incluso proveyó el modelo existencial de la triple igualdad entre «emigrado-aventurero-exiliado». Este modelo aventurero está en relación, tal vez como subgénero, con el del superhombre (*cf.* Gramsci [1950](2009):164-8). Además, en novelas como las de Salgari era posible encontrar una cierta lectura geopolítica, al igual que un espíritu proto-descolonizador, o en Verne lo que Gramsci llamó una novela geográfico-científica.

[29] El estudio de las publicísticas de emigración e inmigración ilumina problemas comunes: la constatación para los intelectuales de que el mundo de las clases populares no había seguido el proceso de unificación como ellos pretendían, el problema de la lengua, la tensión entre viajeros y residentes, la dirección de una emigración constituida por sectores empobrecidos, etc. (*cf.* Blengino 1987(1990):104).

antonomasia de las relaciones de tipo comercial es *El príncipe mercante* de Luigi Eiunaudi (1900); también revistas como el *Bollettino* de la Camera di Commercio, *Il Commercio Italiano al Plata*, o la *Revista Sud-Americana* de Guglielmo Godio cuyo propósito era «*far conoscere all'Europa i vantaggi economici che offrono queste regioni sud Americane al capitalista e al lavoratore*» (Sergi 2012:62), entre otras o el libro *Nuovi Orizzonti* del propio Godio (1893), que fue un agente encargado de establecer lazos comerciales y oportunidades de inversión y colonización.

Las publicaciones de la Cammera di Commercio, los libros conmemorativos de las exposiciones internacionales y nacionales, y otros volúmenes celebratorios como *Il lavoro degli Italiani nella Repubblica Argentina* (Zuccarini 1910), daban cuenta tanto de los emprendimientos comerciales y productivos de los italianos en Argentina, así como de la vida cultural y artística italiana en Buenos Aires. Finalmente, la *publicística estetizante* delineó una *modelización de sí misma* de la cultura italiana —expansiva— fundamentada en sus modelos artísticos y culturales. La ópera fue el elemento más potente y evidente de esta modelización, pero no sólo contemplaba la música escénica sino también la de concierto, y escuelas creativas e interpretativas de las artes musicales, dramáticas y visuales. Sin embargo, en la historiografía social, del arte y del periodismo italiano en la Argentina la publicística de interés artístico-cultural —títulos como *El Mundo del Arte* (1891-1895), *La Revista Teatral* (1906-1908), *La Revista Artística* (1908-1909), etc.— permanecía escasamente explorada. Para esta publicística, el arte fue central en la expansión libre italiana.

Podría decirse que toda publicística —*i.e.* toda manifestación y promoción de una tendencia ideológica— tiene una dimensión estética como *conditio sine qua non* para disputar el verosímil e imponer su ordenamiento del sentido común. El caso particular de ésta fue la centralidad que le otorgó en la modelización de sí misma de la cultura italiana. Se veía en el arte italiano la fuerza más preponderante para la inserción en un nuevo medio cultural, *i.e.* para la interacción con otras culturas.

La sección artística del diario *La Patria degli Italiani*,[30] las revistas artísticas como *El Mundo del Arte*, *La Revista Teatral*, *La Revista Artística*, y los volúmenes conmemorativos, fueron la contracara de la publicística positivista de emigración

[30] Con las firmas de Giacomo De Zerbi («Victorius»), Giuseppe Pacchierotti («Dream»), Vincenzo di Napoli-Vita («Dienvi»), Emilio Zuccarini («Almanzor»), Evaristo Gismondi («Mefistofele»), entre otros.

(*cf.* Mancuso 1999; 2014a). Sus característicos esteticismo y antimaterialismo contrapesaron la mirada fuertemente positivista que primaba en aquella literatura de viaje y emigración. Al mismo tiempo, estas publicaciones artístico-culturales fueron laboratorios de ensayo de la interacción cultural, probando sus posibilidades y límites. En ellas, se establecieron estrategias —más o menos exitosas— para la conformación de un consenso y una fisonomía cultural italiana en la Argentina. Consideraron a las artes italianas como un «arma de penetración» (Cetrangolo 2015:109 y ss.), por ello, se constituyeron en *via regia* para la discusión y polémica acerca de la interacción con la cultura local, especialmente con la tendencia del *nacionalismo culturalista*.

III.2. Una formación cultural italiana en Buenos Aires

Esta publicística estetizante, considerada desde la propuesta metodológica gramsciana, es el producto de «(…) un agrupamiento cultural (en sentido lato) más o menos homogéneo (...) con cierta orientación general, y que sobre esa agrupación se quiera tomar apoyo para construir un edificio cultural completo, autárquico, comenzando directamente por… la lengua (...)» ([1949](2012):149). Tal grupo cultural, tuvo un posicionamiento alternativo frente al *nacionalismo culturalista* y pretendió reorientar el sentido común hacia una tendencia italianizante. Su contradicción con la estética nacionalista era que ésta no consideraba en su horizonte una interacción productiva con la cultura y la lengua italiana;[31] mucho menos con la preeminencia civilizatoria que le adjudicaban los intelectuales italianos: «(…) *l'arte nostra* (…) *ha il diritto, di fronte a quella degli altri paesi* (…)».[32] La *literatura nacional* argentina —en sentido gramsciano (*cf.* Mancuso 2010a:197 y ss.), el *arte nacional*—, en cambio, excluyó

[31] Se señala aquí su condición alternativa respecto a la estética del nacionalismo culturalista, particularmente a su tendencia más integrista. Sin embargo, respecto a la totalidad de la cultura —incluyendo expresiones más pluralistas o sincretistas aún dentro del propio nacionalismo— puede decirse que: «(…) no basta para describir el posicionamiento ético-estético de esta formación cultural señalarlo sin más como alternativo en la disputa por el espacio artístico-cultural. (…) Sus intelectuales (…) tenían cierta sensibilidad nacionalista y colonialista que en su expresión más moderada [y media] aparecía como un "italianismo" pluralista pero que en el fondo se habría sustentado sobre un pretendido derecho (…) [*vide supra*]. De esta forma, procuramos ilustrar la complejidad del análisis de cualquier formación cultural pues, como advierte Williams (1977; 1980), resiste la reducción a una función hegemónica generalizada, ya sea alternativa o dominante» (Weber 2014:46).

[32] Emilio Zuccarini, "Per l'arte itálica", *La Patria degli Italiani*, 13-IX-1901: 3.

una interacción positiva con la cultura italiana inmigrante, denigrando su lengua y borrando su influencia (colonos, chacareros, anarquistas y, como se desprende de esta investigación, los artistas y sus modelos estéticos que compitieron en el mercado).

Cuando se estudia la publicística italiana en Buenos Aires, se delinea esta formación cultural (Williams 1977; 1980; *v.* Weber 2014) integrada por artistas, críticos y editores, en estrechas relaciones con el sector dirigente de la colectividad —líderes de asociaciones, empresarios, banqueros y autoridades consulares—. Como grupo cultural, pretendió orientar la cultura italiana migrante y su interacción con otras culturas según una tendencia de «opinión media» (Gramsci [1949](2012):163) a través de un programa ético-estético, que aquí se denomina siguiendo a las fuentes y la literatura historiográfica como *italianità*.

Los intelectuales —artistas, editores, críticos— que se hicieron cargo de esta publicística llegaron a Buenos Aires principalmente como un subproducto del movimiento de la fuerza de trabajo que abrió en América un mercado ítaloparlante. Estos sujetos desarrollaron una actividad no esperada en el programa inmigratorio: delinearon una alternativa más allá de los límites culturales impuestos por el nacionalismo. De ahí las dificultades para denominarlos como *partenaire*: «Un aspecto esencial del contacto cultural está en la denominación del *partenaire*, que equivale a la inclusión de éste en "mi" mundo cultural, la codificación de éste con "mi" código y la determinación de su puesto en mi cuadro del mundo» (Lotman 1983(1996):73). Un signo que condensó gran parte del problema de la interacción cultural fue el nombre que se dio a los emigrados según su clase (*v.* Devoto 2003[2009]: 30 y ss.). Una fuente de época que rescata Blengino (1987) realiza una delimitación de quienes partían del puerto de Génova:

> (...) se califica de *emigrante* al que se traslada a América con el pasaje de tercera clase, solo o con familia, para allá ejercer la profesión u oficio por un tiempo indeterminado. *Pasajero*, en cambio, es aquel que está munido de pasaje de primera o de segunda clase o, viajando solo, también de tercera clase, que se dirige a América por deporte o para concluir un negocio determinado y también para ejercer allá la profesión o el oficio, pero por un breve tiempo preestablecido (Natale Malnate, *Gli italiani in America*, Génova: Giannetti, 1898, p. 6-7; *cit. in* Blengino 1987(1990):70).

En otras palabras, un sujeto que partía de su tierra natal a la vista de los que quedaban se convertía en *emigrante* o en *viajero*. En el viaje (precisamente, como en el texto de de Amicis, *En el océano*), según su pasaje era calificado de diferentes maneras: *pasajero* (de primera o segunda, eventualmente tercera) —burgués o pequeño burgués— o *emigrante* (de tercera) —trabajador—. Una vez desembarcado, si pertenecía a esta última categoría era considerado *inmigrante*, *i.e.* mano de obra. Era el sujeto previsto en los textos del programa inmigratorio, que venía a engrosar la clase proletaria.[33] Sin embargo, si pertenecía al primer grupo, más allá de cuánto tiempo planeaba permanecer, entraba en cierta anonimia. No era *esperado* en el programa, sino que aparece, como dijo Franzoni en la fuente citada anteriormente, como un sujeto que responde a una *necesidad* —*bisogno*— por las proporciones que alcanzó la inmigración italiana en el territorio argentino. El nombre que recibieron —o por con el que se autodenominaron— es el de «extranjeros residentes» («italianos residentes», «artistas residentes», o simplemente «residentes») (*cf.* Blengino 1987(1990):101-5), que se sustenta sobre una diferencia entre inmigración y extranjería basada fundamentalmente en una condición de clase.[34] Sobre esta diferencia actuaba un límite dinámico, más permeable que el que se estableció con el proletariado inmigrante.[35] En otras palabras, tenía efecto una narrativa, que Gramsci esboza como hipótesis acerca de los intelectuales italianos en el extranjero, que sostiene que «los intelectuales de un país influyen en la cultura de otro país y la dirigen, etc.» ([1949](2012):67).[36] Para el caso de la Argentina, esto era válido dentro de ciertos límites —entre ellos los impuestos por el nacionalismo—. Sin embargo, justamente como entendía Franzoni, los intelectuales cumplían una función «necesaria» dentro de la creciente colectividad inmigrante. Ahora bien, Gramsci complejizó esa situación: «una clase de un país puede servir a otro manteniendo sus lazos nacionales y estatales originarios, o

[33] Podría tratarse de un emigrante «espontáneo», «favorecido» o «enrolado» (Blengino 1987(1990):70).

[34] A pesar de esta cuestión terminológica, en esta investigación se opta por hablar de inmigrantes de modo indistinto pues el énfasis se pretende poner en la procedencia de una cultura ajena.

[35] Un caso paradigmático es el de Carlos Pellegrini, inmigrante de segunda generación, que tuvo una exitosa inserción en los círculos sociales más altos. Sin embargo, un modelo más cercano a esta investigación fue Basilio Cittadini.

[36] Lotman (1983) formula una advertencia sobre este punto. Muchos autores (Tylor, Marx, Veselovski, Zhirmunski) señalan un sentido progresivo, acelerador de la influencia extranjera o ajena; sin embargo, y aunque esto sea verificable en una gran cantidad de casos, existen otros posibles sentidos que resulten de dicha interacción.

sea como expresión de la influencia política del país de origen», y que «una emigración de trabajadores coloniza un país bajo la dirección directa o indirecta de su propia clase dirigente económica y política» (*Ibíd.*:66-7).

La sola posibilidad de que ocurra esto preocupó y ocupó a los sectores dirigentes argentinos y sus intelectuales. Más allá del grado de efectividad que pueda haber tenido el liderazgo de la elite italiana sobre la emigración de sus connacionales en términos de una *colonización*, lo que se puede afirmar es que esa elite como tal tuvo acceso al diálogo con la dirigencia local, permeando los límites que ésta imponía. Se trata de un problema que la culturología (traduciendo la misma cuestión que describe Gramsci en las citas anteriores) resume diciendo que en la interacción cultural hay un choque de estructuras complejas, con sus centros y sus márgenes y las dinámicas que les son propias. En otros términos, la permeabilidad de las fronteras argentinas —programada, facilitada y garantizada en una serie de textos centrales— no deja pasar sólo elementos aislados de las culturas ajenas (controlada, limitada) sino que es penetrada por la cultura ajena con su estructura jerárquica, *i.e.* con sus centros y sus márgenes.

También surgió al interior del grupo cierta conciencia sobre las condiciones que se les imponía en el contacto cultural. Durante las discusiones acerca de la ley de expulsión se visibilizaron las condiciones de explotación de los inmigrantes: «(…) *condizione di servo anzichè di cittadino, di bestia da soma meglio che di servo*».[37] No sólo eran las condiciones de la mano de obra, también los intelectuales se comprendieron a sí mismos de ese modo: «(…) *noi qui siamo proprio gli sfruttati sotto tutte le forme.* (…) *istrumento nelle mani dei figli del paese, un istrumento dal quale i figli del paese traggon tutto* (Gaetano Vannicola *in* Pascarella [1961]:272). Por ello, los artistas italianos —músicos, pintores, escultores, escritores/periodistas— pretendieron constituirse en una alternativa en la disputa del espacio artístico. Para esto, se unieron entre sí y se aliaron con sectores influyentes de la colectividad.

El grupo encontró en las publicaciones periódicas un espacio de cohesión, abierto y horizontal para la discusión hacia su interior y al resto de la cultura porteña. Por esto se postula también que, ya desde las páginas de *LPI*, pero fundamentalmente desde la aparición de *MDA* el grupo iría definiéndose a lo largo de la década de 1890, hasta culminar el siglo con la creación de la

[37] Gustavo Paroletti, "Nota bene. L'attentato del Dr. Cané. Il *Diario* contro gli stranieri", *La Patria degli Italiani*, 13-VI-1899: 3.

Associazione Artistica. Esa es la importancia que tuvieron los mediadores culturales como Giacomo De Zerbi y Vincenzo di Napoli-Vita (*v.* Weber 2011, 2014), facilitaron el encuentro de elementos culturales dispersos, potenciando su capacidad dinamizante.

III.3. Choque de estructuras complejas

Consideradas en su conjunto, la proliferación de publicaciones periódicas realizadas por la colectividad italiana a partir de la década de 1890 pueden dividirse en dos tendencias ideológicas principales. Una alternativa, perteneciente a las diferentes configuraciones políticas de la izquierda, principalmente al anarquismo (*cf.* Mancuso y Minguzzi 1999), de orientación internacionalista. La otra —dentro de la cual entra la analizada en esta investigación— de «opinión media» o tendencia hegemónica pero con pretensiones de renovar el sentido común en una orientación italianizante, es decir, que buscaba instalar ciertos valores de la cultura italiana dominante en la cultura local y en la propia colectividad.[38] Es necesario considerar que

> (…) el emigrante italiano —en los grandes éxodos migratorios— proviene de un país que hace poco ha logrado su unidad nacional. Si los italianos que llegan a América poseen profundas raíces regionales sin embargo carecen de una conciencia nacional, y cuando la tienen, en su gran mayoría están desprovistos del principal instrumento que la puede expresar: la lengua. Se comunican entre sí en un castellano deformado por las diversas procedencias dialectales. (…) es esta, en mi opinión, una de las causas que han contribuido a que el rol cultural de la inmigración italiana en Argentina fuese muy inferior a su capacidad productiva, a la creatividad de su trabajo (Blengino 1987(1990):13).

Justamente, la batalla que libró el grupo en cuestión estaba dada en ese campo cultural que señala Blengino. Muchos de sus actores, de marcada procedencia

[38] Al mismo tiempo, al interior de esta segunda tendencia existieron otras tensiones de la cultura italiana posresurgimental: entre monárquicos y republicanos y entre clericales y anticlericales. Esta última disputa permeneció aún después de que la monarquía se afianzara en el sentido común italiano. Es necesario aclarar que se trata de una reducción esquemática; son conocidas, por ejemplo, las fluidas relaciones entre la publicística estudiada en esta investigación y el mundo ácrata.

regional,[39] utilizaron en aquella batalla el italiano, podría decirse, casi invariablemente. Dice Blengino, «la lengua constituye el talón de Aquiles de nuestra emigración» (*Ibíd.*:106),[40] y llega a una conclusión de tono gramsciano a partir del estudio de la literatura de viaje de la intelectualidad burguesa italiana: «(…) intentan remover, exorcizar un fenómeno mucho más grave: la constatación de que a nivel popular, el país está aún desunido» (*Ibíd.*:106); ya que la elite italiana y sus intelectuales «descubrieron» la condición de las clases populares italianas cuando los vieron como emigrantes. Según este autor, los dialectos, el regionalismo, atomizaban la presencia y la eficacia cultural italiana. Justamente, el uso consistente de la lengua italiana por los intelectuales que son tratados aquí, puede leerse como parte importante de su programa cultural. Esta fuerte idiosincrasia lingüística del italiano como lengua nacional sería, no casualmente sino responsivamente, la contracara de uno de los modos de reafirmación de la clase dominante local: el dominio lingüístico (*cf.* Mancuso 1989-90:72; 1999:23).[41]

Como se ha dicho, la interacción entre las culturas toma la forma de un choque de estructuras complejas; es decir, se da una «(…) colisión no sólo entre hegemonías sino también entre sus márgenes» (Mancuso 2010a:204). Entonces podría hacerse una evaluación diferenciada de la interacción de la cultura italiana en la Argentina; sobre todo en el diálogo con el nacionalismo —con el gran plexo textual nacionalista— esas interacciones tuvieron una productiva responsividad, dando origen a cuestiones (hipertextos) claves de la cultura argentina. Por un lado, una exitosa adecuación de la hegemonía alternativa anarquista, de gran inserción y raigambre en los sectores populares; fundamentalmente, de gran productividad en el diálogo con el nacionalismo, que absorbió —dicho sin valoraciones— reivindicaciones que le fueron propias (absorción que implicó el olvido de su origen anarquista; *cf.* Mancuso 2011) con derivaciones hasta mediados del siglo XX. Por otro, se ubicó el diálogo con la

[39] Así lo demuestran indicios como títulos de sus revistas *Masaniello*, o la pertenencia a compañías dramáticas dialectales; tanto De Zerbi, como di Napoli-Vita trascendieron por la creación de obras dialectales, el primero supuesto autor del texto de «La siciliana» (Liberti 2011) y el segundo de muchas comedias en napolitano.

[40] *cf.* Lucio Ambruzzi, "Di là dal mare. La lingua italiana sulle rive del Plata", *Natura ed Arte*, XI, 12, 1902: 847-848.

[41] El abandono de la lengua italiana que se observa por ejemplo en *La Revista Teatral* es un claro ejemplo de la resistencia con que se encontró y de la adaptación de sus estrategias de interacción.

producción textual del grupo cultural aquí estudiado que también constituyó una posición alternativa al nacionalismo local.

Este sector de la inmigración italiana (no perteneciente a la hegemonía alternativa anarquista) pugnó por su derecho de producción sígnica en un período de hegemonización del nacionalismo culturalista argentino. Su arma principal fue el idioma italiano en el contexto de una cultura fuertemente plurilingüística.

III.4. Convergencia, programa de la italianità *y límites*

El modelo de interacción convergente, sobre la base de los elementos comunes de las culturas en contacto, buscaba como efecto el acercamiento y la construcción plural que confluiría hacia una cultura argentina unitaria pero con rasgos compartidos con cultura italiana dominante. Basilio Cittadini había sintetizado el programa de cultura que seguía esta modelización:

> *Tocca a noi adoperarci affinché i nuovi elementi si sottraggano il più possibile all'influenza assimilatrice locale non nel senso di creare ostacoli alla nazionalità argentina e di rendere malagevole al popolo che ci ospita il conseguimento dei suoi alti fini politici ed economici, ma nel senso di conservare all'azione dei nostri immigranti il carattere italiano, sì che col tempo* (...) *questo paese, pur conservando intatte la sua autonomia, la sua sovranità e le sue splendide istituzioni, prenda una fisionomia politica, morale e sociale da cui traluca un lampo di vaga italianità.* (...) *Tale è il nostro compito —e sotto codesto aspetto giovano le scuole italiane, giova la stampa italiana, giovano le istituzioni operate delle nostre Colonie, le Esposizioni, le industrie, le arti belle esercitate con questo concetto sanamente ed altamente patriottico* (...).[42]

Por su parte, Francesco Scardin (1899) en su libro de viaje se refirió aquella cercanía ítalo-argentina con el rótulo *fratellanza latina*. Era una actualización del hipotexto según el cual los pueblos de origen latino, o de lenguas de origen latino, encontraban una comunión con el ambiente de la América Meridional y un derecho histórico sobre ese territorio; esto no deja de ser una naturalización de la repartición colonial del mundo y de la división internacional del trabajo:

[42] Basilio Cittadini, *La Patria Italiana*, 16-I-1886; *cit. in* Bertagna 2009:32.

> *Una istintiva, naturale attrazione, muove i popoli nordici verso gli Stati Uniti dell'America settentrionali, ove hanno creato, da soli, un nuovo gran mondo operoso. / I latini* (…) *ne sono assorbiti e stritolati per modo che, con l'andare del tempo, si perderà quasi ogni traccia della loro prima origine* (…). *Quella non è dunque aria per noi* (…). */ Ma il dominio americano riserbato alla razza latina, il territorio che le è facilmente aperto, sua naturale conquista, suo antico diritto* (…) *è molto più vasto e molto più bello. / Latini erano i primi, i grandi, i forti scopritori dell'America* (…) (De Gubernatis 1898:209-10).

En la cúspide de la confraternidad ítalo-argentina, durante el año 1898 (Bertoni 2001), *La Nación* decía que en medio de la expansión colonial europea y estadounidense, la relación entre Italia y Sudamérica era diferente a la que planteaban las potencias hacia el resto del mundo:

> (…) esa expansión a la italiana, que no basa la conquista, ni la ocupación, ni el protectorado, ni la colonia, ni nada que se les asemeje y que, al enviar su población excedente, obedeciendo a las leyes supremas de la naturaleza, no la dirige a la conquista del vellocino de oro, sino que la incorpora a otros pueblos, sin perderla (…), bajo los auspicios de la fraternidad (…) (*cit. in* Scardin 1899:230-1).

Es interesante poner en diálogo esta concepción —que más arriba se llamó *modelo libre*— vista desde la Argentina con la de Luigi Einaudi (1900), que temía que de aquella relación sólo se beneficien los países receptores si el elemento italiano era asimilado. En términos coloniales, la expansión pacífica y espontánea tenía también sus límites, aún para las perspectivas más liberales. Como decía aquel artículo de *La Nación*, «(…) las leyes de asimilación (…) empiezan a cumplirse (…) con el breve transcurso de tiempo necesario para que la descendencia de los extranjeros se confunda con los nativos (…)» (*cit. in* Scardin 1899:227-8). Como anticipa la culturología, las tensiones del contacto cultural, aún en los momentos de mayor cercanía, no se eliminan.[43] El modelo de interacción convergente no implicaba un estatismo, sino que diversos elementos culturales permanezcan constantemente dinámicos con el objetivo

[43] Un simple ejemplo textual se daba en la contradicción entre el *ius sanguinis* del Código Civil Italiano y el *ius soli* de la Constitución de la República Argentina. Las indeseables consecuencias de esta contradicción fue señalada por muchos interesados en la cuestión de la emigración a la Argentina: Angelo De Gubernatis, Edmondo De Amicis, Guglielmo Godio, Giovanni Pelleschi, Angelo Scalabrini, el conde Sanminiatelli, etc. (*cf.* De Gubernatis 1898:273-4).

de contrarrestar las tensiones propias de la dialéctica de la relación entre culturas.

Por ello no es casual que la publicística italiana en Argentina haya optado por la vía *culturalista* para plantear la convergencia como modelo de interacción, que tuvo como eje la producción artística. Esto se evidencia en los programas de las revistas *El Mundo del Arte*, *La Revista Teatral* y *La Revista Artística* que promovieron artistas italianos y argentinos, sean músicos, artistas plásticos, dramaturgos, etc. sobre la base de afinidades estéticas. Dos ejes sobre los que se sostuvo la convergencia cultural en estas publicaciones fueron: por un lado, la acción del grupo cultural como mediadores, *i.e.* como agentes culturales dispuestos a intervenir y modificar el espacio artístico-cultural de la ciudad; y por otro, como traductores, es decir, en función del mecanismo fronterizo que lleva los textos de una cultura a otra.

Un inesperado hallazgo fue encontrar en la música de concierto todo un bastión de este programa cultural. Precisamente en una ciudad donde la ópera italiana —hecha por artistas y empresarios italianos— estaba muy ampliamente difundida en todos los estratos sociales (*cf.* Roselli 1990), la publicística italiana abogó fuertemente por un desarrollo musical diverso. En el desarrollo de la música de concierto se esperaba hallar una convergencia superadora de las fronteras nacionales y étnicas, a la vez que el progreso cultural de un espacio que era modelizado como atrasado.[44] Esto suponía un radical cambio del *lector modelo*, y la publicística italiana pretendía orientar pedagógicamente ese cambio. Al mismo tiempo, los músicos inmigrantes italianos eran percibidos como los indicados para guiar a la cultura porteña en ese camino (*cf.* Weber 2009; 2012a; 2012b). En este sentido se leen los conciertos orquestales de Ercole Galvani de 1892 promovidos por *El Mundo del Arte*, en los que se destaca la programación de obras de compositores argentinos; y los encabezados por Ferruccio Cattelani, con la Asociación Orquestal Bonaerense (1900-1905) y la Sociedad Orquestal Bonaerense (1906-1914) (*v.* Cattelani 1927).

Otro camino, más esperable, que transitó el modelo de interacción convergente fue el de la traducción. La traducción se entiende aquí en sentido amplio —literaria, dramática, adaptación de modelos estéticos— como una mediación en el paso de un texto de una cultura a otra. Los ejemplos son múltiples e

[44] *V.gr.* Giacomo De Zerbi, "Dalle Rive del Plata (Vita argentina)", *Natura ed Arte*, V, 15, 1896; Vincenzo di Napoli-Vita, "L'arte italiana nell'Argentina", *Natura ed Arte*, X, 8, 1901: 591-595.; y Scardin (1899:187).

ilustran la variedad de lo que esto implica: Vincenzo di Napoli-Vita tradujo *M'hijo el dotor* de Florencio Sánchez para que Antonio Bolognesi y Ema Pirovano la representen, en italiano, en el Teatro Argentino. También la hizo conocer a través de su traducción, *Mio figlio il dottore*, a Ermete Zacconi, Ermete Novelli y Ferruccio Garavaglia, tres actores italianos de indiscutida fama internacional con la esperanza de que la obra pudiera cruzar las fronteras hacia otros países. Además, di Napoli-Vita interpretó la producción teatral contemporánea, del llamado *teatro nacional*, a la luz de los modelos teatrales italianos, de ese modo puso en relación lo que ocurría en la dramaturgia argentina con las innovaciones estéticas realistas italianas.[45] Operaba un mecanismo de frontera, en el que se destacaban los elementos comunes. Asimismo, ideó la traducción de *La nave* de D'Annunzio antes de su estreno local, encargó el trabajo a Andrés Demarchi y la publicó en una edición especial de *La Revista Artística* (1909).

También, Zuccarini se refirió a una obra sistemática de traducción llevada a cabo por «*un gruppo di giovani entusiasti*» en los periódicos *La Libertad*, *El Nacional* y *La Nación*. Fue una de las vías de entrada de la literatura italiana a la Argentina, de autores que iban «*dal De Sanctis a Petruccelli della Gattina, da Olindo Guerrini a Nencioni, a Castelnuovo, a De Zerbi, a Panzacchi, alla Serao, al Capuana, traducendo anche con fine gusto le migliori poesie del Leopardi, del Carducci e del D'Annunzio*» (1910:434).[46]

Por otra parte, en el mundo de la ópera ocurría algo interesante. Distintos personajes que formaron parte de la publicística italiana participaron de uno u otro modo en la creación de algunas óperas emblemáticas de la historia de la música argentina. Por ejemplo, *Huemac* (1916) de Pascual de Rogatis (Teor 1880–Buenos Aires 1980) fue traducida al italiano por Comunardo Braccialarghe (Macerata 1875–Buenos Aires 1951) que fue uno de los periodistas más importantes de la *stampa* italiana en Argentina y también fue responsable de traducir al italiano el *Martín Fierro* y *El cantar del mío Cid*. Por su parte, Giuseppe Pacchierotti (Dream), que fuera descrito como un ferviente dannunziano (Scardin 1899:248), tradujo al italiano el libreto de *Khryse* (1902), la ópera de

[45] Vincenzo di Napoli-Vita, "En la frontera", *Nosotros*, II, 2, 1908: 65-68.

[46] Se destacan también las traducciones de Emilio Bettinotti, un farmacéutico, de *La cautiva* de Echeverría, y de Angeleri de *La muerte del payador* de Rafael Obligado (Zuccarini 1910:438). Zuccarini mencionaba además a Pietro Denegri como un activo promotor de la cultura y la literatura italiana entre los jóvenes argentinos. Hoy en día, la colección bibliográfica de Denegri, donada a la Biblioteca Nacional, es un reservorio fundamental de la literatura italiana en la Argentina.

Arturo Berutti, y Giuseppe Tarnassi tradujo la ópera *Yupanki* (1899). Este compositor había trabajado también con Guglielmo Godio en *Taras Bulba*, con Guido Borra en *Pampa* (1897) como libretistas.

También el crítico Evaristo Gismondi (Mefistofele) aparece como libretista, esta vez de un compositor italiano, Enrico Bernardi, que se apropió de un tema argentino, *Juan Moreira* (*v.* Cetrangolo 2015a). La ópera de Bernardi no sólo traducía al italiano y al género operístico la historia de Eduardo Gutiérrez, sino que también pretendía aplicar la novedosa forma *verista* a la ópera de tema criollo. Se insiste en este punto: aplicar los modelos (de creación) del seno de una cultura a otra es también un mecanismo de frontera que pretende anclarse sobre elementos comunes a ambas.[47]

Estos ejemplos ilustran no sólo las redes de colaboraciones creativas que unían al grupo de artistas e intelectuales italianos entre sí y con otros artistas del medio local, sino también, su trabajo como mediadores, actuando en la frontera cultural, seleccionando qué textos traducir y qué modelos estéticos aplicar.

Por otro lado, el cimiento del «edificio cultural» debe ser, como dijo Gramsci, la lengua. El fomento de la lengua italiana para que no quedara subsumida del todo a la lengua local,[48] la preocupación por la *patria favella*, se concretó como un proyecto pedagógico para segundas generaciones orientado a la conservación de los lazos afectivos con la tierra de los progenitores. Consistía en sostener la *italianità* en los hijos de los emigrados. Un ejemplo modélico es la pequeña obra de teatro *Io parto!* de di Napoli-Vita (1915), en la que el hijo de un italiano nacido en la Argentina decide embarcarse y enlistarse para defender la patria de sus progenitores en la Gran Guerra.[49] Pero el hipotexto del «amor a la patria de los progenitores» puede rastrearse treinta años antes, en la década de 1880, al calor de la defensa de la educación italiana en Argentina. Aquel proyecto pedagógico fue acompañado por —y pergeñado en— una

[47] Otra ópera de un italiano sobre tema americano es *Juan de Garay* (1900) de Riccardo Bonicioli (Zara 1853–Como 1933), que tenía libreto del mismo compositor. Del mismo modo, *Atahualpa* (1900) de Ferruccio Cattelani. La única ópera del compositor parmesano tenía libreto del publicista Carlo Francesco Scotti sobre el drama homónimo de quien sería codirector de *La Revista Artística*, Nicolás Granada.

[48] *v.* Lucio Ambruzzi, "Di là dal mare. La lingua italiana sulle rive del Plata", *Natura ed Arte*, XI, 12, 1902: 847-848.

[49] Análogo gesto (en un texto artístico más complejo pero contemporáneo) mueve al personaje Julio Desnoyers a dar su vida por la patria natal de su padre en la novela *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* de Vicente Blasco Ibáñez.

publicística, en títulos como *L'Educatore*, *Il Nuovo Educatore*, *Il Maestro Elementare* e *I Figli dell'Operaio Italiano o Lo Svago Istruttivo*. La preocupación por la creación de un sentido de pertenencia entre los niños italianos era una cuestión central.[50] ¿Cómo mantener o, más aún, crear lazos afectivos —que en última instancia repercutirían en lo económico— con la lejana tierra natal o la de sus padres? La publicística pedagógica se orientó a esa búsqueda. En el artículo «Le due Patrie» de Ignazio Martignetti, uno de los pilares de la publicística italiana, aparecen los tópicos del viaje, el desarraigo y el amor a la tierra. Este último fue central: sólo por citar algunos textos, puede verse tratado en Milelli (1865), Ambruzzi (1902), De Gubernatis (1898), etc. Uno de los motivos que lo convierte en central es que la respuesta nacionalista se articuló alrededor suyo.

> *Eri piccino tu, povero fanciullo, quando ti distaccasti dall'Italia tua (...). Non dimenticar mai questo doloroso palpito* (...). */ Ama ancora la terra che ti è matrigna; è dessa che calmò il tuo dolore nell'accoglierti come figliuolo; è dessa che diò pane e lavoro ai tuoi genitori* (...) */ Un giorno forse, la Patria che ti fu madre, avrà bisogno di te, ed anche in lontane regioni verrà ad invocare il tuo aiuto: quando avrai studiata la storia non esiterai* (...); *correrai, volerai colle armi in pugno per difenderla dal nemico* (...). */ Studia ancora, fanciullo, la storia della Patria che ti è matrigna,* (...) *ancora l'amerai pei fatti gloriosi che ha compiuti per redimersi dall'oppressione straniera e per elevarsi al grado di Nazione. /* (...) *il tuo pensiero sarà sempre rivolto alle* Due Patrie.[51]

Este programa pedagógico, que respondía al modelo de interacción convergente, fue leído por sectores de la cultura local como *ajeno*, haciendo hincapié en la diferencia con su propio programa cultural. Como se dijo, la idiosincrasia lingüística del italiano como lengua nacional fue, responsivamente, la contracara del dominio lingüístico de la clase dominante local. De igual modo, el proyecto pedagógico y refundacional nacionalista, la *via regia* de la *restauración* (Mancuso 2012; *v.gr.* Rojas 1909; Ramos Mejía 1913), respondía —entre otras voces— al proyecto pedagógico italiano.

Por otro lado, este modelo puede verse actualizado en dos obras de Vincenzo di Napoli-Vita. La paródica «revista ítalo-argentina» *13* (1913) que recurre a

[50] *v.gr.* Cesarina Lupati, "Emigrati. Da Genova a Buenos Aires", *Natura ed Arte*, XX, 20, 1911: 634-639; "Emigrati. Da Genova a Buenos Aires", *Natura ed Arte*, XX, 21, 1911: 689-694.
[51] Ignazio Martignetti, "Le due Patrie", *I Figli dell'Operaio Italiano*, I, 1, 1-II-1887: 3-4.

distintos tópicos sobre la inmigración italiana en la Argentina.[52] Su protagonista era un piamontés que había participado de joven en las campañas de independencia y tras emigrar a Argentina en 1873, se instaló en Rafaela, provincia de Santa Fe, donde prosperó hasta poseer su chacra. El final de la obra plantea la asimilación del inmigrante a la tierra, el tipo de asimilación que la intelectualidad nacionalista consideraba más complejo y peligroso, pues no era sólo la asimilación de ciertos valores culturales.

El otro texto era *Io parto! Scena drammatiche in un atto* (1915).[53] Al día siguiente de la partida del Princesa Mafalda con setecientos voluntarios para pelear en la Gran Guerra, Di Napoli-Vita escribió este texto que narra la decisión de Giorgio, hijo de un próspero inmigrante italiano de irse a la lucha. Ante los ruegos de su madre respondió con el siguiente «canto» que condensa los tópicos de la *italianità* y la confraternidad:

> *Io sono argentino* (...) *orgoglioso di essere figlio di questa terra aperta agli uomini liberi di tutto il mondo; ma che vuoi? Mai come ora io ho inteso, io sento che nelle vene mi scorre il sangue tuo padre mio: io sono e mi vanto d'essere argentino d'animo, di sentimenti, con amore intenso per la mia patria… ma che cosa siamo mai noi argentini? Non è forse sangue latino che ci scorre nelle vene?* (...). *Sì, io sono argentino e me ne vanto, ma ciò non mi impedisce di andarmi ad arruolare volontario nella terra generosa dei miei padri, di andare ad affermare che anche noi, i figli della giovane e generosa Argentina, sappiamo dare il nostro sangue all'occorrenza, per una causa di nazionalità e di umanità, per la causa degli uomini liberi di tutto il mondo…* (Di Napoli-Vita 1915:17).

Ius sanguinis, *ius soli*, *fratellanza latina*, *le due patrie* todos estos tópicos aparecen en el discurso de Giorgio. Estos textos de la publicística italiana respondían, en clara contradicción, al argumento del texto de Rojas y tantas

[52] Los colaboradores para la composición de la obra fueron el artista plástico Caramba, el escritor Carlo Vizzotto y los músicos V. Bellezza, G. Passari y Alberto S. Poggi. El texto dramático permanece aún perdido, la reconstrucción del argumento de la obra se realizó en base a artículos periodísticos. Se agradece a David di Nápoli, nieto de Vincenzo, haber facilitado la consulta de un pequeño álbum de recortes, probablemente realizado por el autor, que contiene las noticias sobre esta obra.

[53] Representada por la Compagnia Drammatica del Comm. Gustavo Salvini (Livorno 1859–Marina di Pisa 1930), hijo del famoso actor Tommaso Salvini que también había actuado en Buenos Aires.

veces esgrimido por el nacionalismo integrista: «No constituyen una nación, por cierto, muchedumbres cosmopolitas cosechando su trigo en la llanura sin amor» (1909:352). La revista *13* tematiza precisamente lo contrario, sobre todo en la imagen de la apoteosis final. Además, lo hace en la forma de un género paródico lejano al ensayo que fue tan caro al nacionalismo integrista y xenófobo; *v.gr.* «Son los gringos los que trabajan la tierra, sórdidamente» (Scalabrini Ortíz 1931:144). Los textos de di Napoli-Vita contradicen no sólo la falta de unión espiritual con la tierra labrada (en *13*), sino que reafirman la vigencia en las segundas generaciones del *iuis sanguinis* y del *iuis soli* (en *Io parto!*), esa fidelidad doble que el «espíritu de la tierra» de *El hombre que está solo y espera* quiso desfigurar en su digestión cuando: «(…) se nutrió y creció con el aporte inmigratorio, devorando y asimilando millones de españoles, de italianos, de ingleses, de franceses, sin dejar de ser nunca idéntico a sí mismo» (Scalabrini Ortíz 1931:9).[54] Aquí aparecieron —o reaparecieron— los límites del modelo de interacción cultural convergente.

En cuanto al ordenamiento del pasado, entre muchos textos baste señalar dos de Emilio Zuccarini, *Il lavoro degli Italiani nella Repubblica Argentina del 1516 al 1910* (1910)[55] y *L'Opera di Francesco Paolo Parisi nella Repubblica Argentina* (1907[1930]) que más allá de la auto-celebración, lo que hicieron es construir muy tempranamente una historia de la «influencia italiana en Argentina» fundamentalmente de los aspectos culturales —artísticos y periodísticos—.[56] La publicística creó una historia, una narrativa, de la presencia y el trabajo de los italianos en Argentina.

Emilio Zuccarini quizás haya sido uno de los autores de la publicística italiana en Buenos Aires que desarrolló una de las más complejas comprensiones del fenómeno inmigratorio en general y de la inmigración italiana en particular.[57]

---

[54] En palabras de Zuccarini contra la restauración tradicionalista: «(…) *gli eroi della tradizione erano tali per il disprezzo allo straniero, al* gringo *che lavorava, che risparmiava, che restava fermo alla terra che coltivava, unito alla famiglia che creava*» (1910:468).

[55] *Il lavoro degli italiani nella Repubblica Argentina* es un libro que tiene cierto carácter «oficial», representaba a la voz de la «colonia» en nombre de *La Patria degli Italiani*. El objetivo del texto era hacer un balance del programa migratorio bilateral entre Argentina e Italia.

[56] También, por supuesto, del trabajo industrial y agrícola. Sin embargo, lo que destaca en estas publicaciones es precisamente la inclusión en un lugar de privilegio a los intelectuales y artistas, aquel «*lavoro degli italiani*» que Einaudi (1900) no consideró en su tesis y que cumplió una función histórica fundamental.

[57] Su perspectiva anarquista o filoanarquista se trasluce en sus textos como un pensamiento muy original, una visión propia y, a la vez, muy consciente de sus diferencias con el resto del

Tenía como proyecto investigar la influencia migratoria para hacer un estudio de la formación de la nacionalidad argentina.[58] *Il lavoro degli Italiani nella Repubblica Argentina* es desde su proyecto una respuesta a la reacción nacionalista, fundamentalmente al tradicionalismo integrista —a la negación de la creolización—.

Ese texto es una interpretación del gesto fundacional de la Argentina moderna, *i.e.* el deseo de poblarse. Su concepción de la inmigración y su destino americano es una actualización del programa sarmientino. Como tal, es también una respuesta al «nacionalismo escolástico», que tenía entonces su máximo exponente en Rojas, quien además contaba con la venia oficial. El texto polemizó con distintas aserciones de *La restauración nacionalista*; identificando infundados enconos y los puntos centrales del programa nacionalista, a los que respondió con el «*senso comune e la storia*».[59] Además señaló que esta reacción, este «responso nacionalista» de quienes «*si sentono minacciati e si vedono invasi dall'elemento straniero che straripa da ogni parte, e protestano*», generó como contraparte otra «*reazione, alcuni italiani vedono minacciata l'italianità*» (*Ibíd.*:462). La *italianità* en ese momento histórico no era lo mismo que veinte o treinta años atrás, pretender que lo sea era ir en contra del programa mismo de la italianidad, no aceptar sus efectos. Del otro lado, minimizar la acción de los extranjeros resultaba simplemente imposible. Esa disputa «*definisce il presente stato della vita argentina*» (*Ibíd.*:463) y se respondería a ambas partes.

La réplica a Rojas se sustentó, primero, en los efectos del programa de la *italianità* y, luego, en una lectura de la historia argentina. «*Gli immigranti italiani, chiamati in causa con poca gentilezza nazionalista dal Rojas, potrebbero intuonare il:* Graecia capta ferum victorem cepit et artes / Intulit in agresti Latio,[60] / *perchè è stata questa la missione da essi compiuta nella agreste*

pensamiento dominante de la colectividad. Sobre Zuccarini ver Bernasconi (2006) y Galfione (2016).

[58] En su monografía sobre la obra de Parisi, Zuccarini hizo la siguiente afirmación metodológica: «(…) *costituiscono un frammento necessario per lo storico che vorrà tentare seriamente la non facile impresa di dare corpo alla* Storia degl'Italiani nella Repubblica Argentina*, per la quale, utilizzando un consiglio di Francesco De Sanctis, è indispensabile, prima di tutto, la compilazione di tante monografie*» (1907[1930]:s/p).

[59] Entre otros puntos, Rojas atacó contra las escuelas italianas como «activos hacedores de la disolución nacional». Para Zuccarini, había pasado mucho tiempo desde las grandes polémicas acerca de las escuelas italianas (en la década de 1880) y la realidad presente no se condecía con ninguno de los temores nacionalistas.

[60] «La Grecia conquistada conquistó al conquistador e introdujo las artes en el agreste Lacio».

Argentina» (*Ibíd*.:466). La frase de Horacio resumía la acción ya realizada por los italianos, quienes con su cultura hacía décadas venían transformando el país. Por otro lado, ¿cuál era, se preguntaba, la tradición intelectual de Rojas?

> *Due campi si contesero il predominio* [de la Argentina]: *Belgrano, Rivadavia, Sarmiento, Mitre… da una parte; Quiroga, Bustos, Aldao, Rosas, López Jordan… dall'altra. I primi chiamarono l'immigrazione e questa ha dato all'Argentina tutto lo splendore che essa ostenta e senza del quale neanche il Rojas avrebbe scritto* La restauración nacionalista*. E gli altri cosa volevano? Che il deserto non fosse popolato, perchè essi vi doveveno impunemente briganteggiare* (…) *Dopo tante lotte sanguinose, i primi, affrontando inaudite umiliazioni, presero il sopravvento e sconfissero i secondi; cioè a dire distrussero, fin quanto era possibile, la così detta civiltà spagnuola, che Blasco Ibáñez è venuto a glorificare nelle conferenze di Buenos Aires.*[61] *Perchè il deserto ed il vuoto li aveva creati la Spagna, nella Repubblica Argentina più che altrove* (*Ibíd*.:466; cf. Mancuso 2006:226).

Así entiende la genealogía de Rojas (y José Manuel Estrada, Adolfo Saldías y David Peña), el hispanismo castizo, la reedición de las llamadas de la restauración rosista.[62] Del lado de enfrente estaba Sarmiento: «*La tradizione è il passato, il vaticinio del genio è la luce dell'avvenire*». El tradicionalismo de la Argentina feudal pretendía excluir la base misma de su riqueza.

> *Gli argentini si sono trincerati druidicamente nella loro casta politica, escludendo dai diritti di cittadinanza gli stranieri, perchè, siccome il vecchio non si distrugge tutto e di colpo, seguendo la tradizione, hanno voluto godersi tutti i benefici del potere, benefici costituiti dalle imposte che in parte sono pagate dagli stranieri* (…), *al cosmopolitismo dal quale tutti traggono la vita: la popolazione, la scuola, i campi, la morale, il teatro, le lettere, il commercio e l'industria nazionale, e coloro che più ne profittano con più accamento lo maledicono* (1910:468).

---

[61] Es muy interesante notar que la novela que compondría Blasco Ibáñez cinco años después, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, partía de una concepción de la Argentina muy similar a la de Zuccarini, como un laboratorio de concordia, paz y prosperidad.

[62] La interpretación que hizo Rojas de *La representación de los hacendados* de Moreno a Zuccarini le pareció aberrante, no habría comprendido las bases económicas de la revolución ni el desarrollo social de la Argentina. La perspectiva de Rojas para Zuccarini reproducía el programa de Rosas y de España, cerrar las puertas «*con le leggi, con la forza, con la barbarie*» (1910:467).

Además, la invectiva tradicionalista recurría a un «*misticismo materialista dei neutri*» (*Ibíd.*:468), a la contradictoria figura de un «progreso con un contenido de civilización propia, que no se elabora sino en substancia tradicional» (Rojas 1909:91). La crítica al texto de Rojas, absolutamente contemporánea, no pudo evitar que aquella tradición impusiera su punto de vista y determinara al texto de Rojas como uno de los centrales de la *literatura nacional*.

Cuando Rojas habló de «cosmopolitismo sin arraigo» e «inmigración sin historia», los italianos en la pluma de Zuccarini replicaron con su historia secular en la Argentina. El desarrollo de la inmigración italiana había seguido desde sus orígenes hasta entonces una «evolución ascendente». Quien conociera su pasado podría proyectar esa direccionalidad hacia el futuro y «*apprezzare la differenza esistente tra quello che noi chiamiamo passate ed il presente e formarsi una relativa idea di quello che potrà e dovrà essere l'avvenire*» (1910:458). La historia de la inmigración, la materialización del programa de población, muestra que desde siempre combatió el quietismo de la tradición en dirección al progreso, pues las corrientes migratorias «*Hanno distrutto il* gauchismo *ed il* caudillismo*, abituando al lavoro le nuove generazioni, mentre le vecchie vivevano o vivono ancora di sola politica* (…)» (*Ibíd.*).

Al mismo tiempo, había una diferenciación de aquellos que «*gridano a perdifiato che bisogna salvare l'italianità che naufraga nei gorghi della invadenza argentina* (…)» (*Ibíd.*). Pues, había un proceso mayor, una síntesis histórica que se estaba formando:

> *Una volta l'azione degli stranieri nell'Argentina dovette esplicarsi sotto forma protettiva della rispettiva nazionalità* (…) / *tutte le istituzioni organizzate dalle molteplici correnti migratorie nella Repubblica Argentina, furono l'effetto dell'associazione per la lotta che i rispettivi membri furono costretti a combattere in questo tumultuoso ambiente sociale, e per questo appunto furono fochi di civiltà.* / (…) *Tutto il presente è il legittimo effetto di quello insistente lavoro, di quelle lotte; ma l'avvenire, di conseguenza, non può essere a sua volta che la modificazione di quel lavoro e di quella lotta, cioè a dire la reintegrazione dei vecchi con i nuovi bisogni (…).*[63] / *Si è indebolita per*

[63] Por ello presentó un programa de modernización de las asociaciones mutuales, actualizadas a las nuevas necesidades. Según Zuccarini, las sociedades de mutuo socorro habían perdido injerencia en la sociedad frente a la acción de las organizaciones socialistas y el partido católico que creó su Circoli Operai. Su propuesta fue una federación de sociedades, que «*si imporrà*

> *questo la italianità di queste istituzioni?* (…) *Coloro che amano la cristallizzazione sociale* (…) *risponderanno sì; coloro che intendono il moto di solidarietà sociale e sanno che la forma primitiva delle differenze etniche, conduce all'amalgama nazionale, per forza di sviluppo sociale, risponderanno no, e diranno che esse hanno valorizzato la rispettiva italianità nel consesso delle altre nazionalità, nel grandioso crogiuolo della nazionalità argentina. Così i popoli si tramandano nella storia* (*Ibíd*.:460).

Se intuía la disolución de la *italianità* como una consecuencia lógica, subsumida a un proceso mayor de etnogénesis:

> *Come i poteri argentini sentirono, in un dato momento, il bisogno della colonizzazione dei campi, a tempo opportuno dovranno sentire il bisogno della colonizzazione politica.* (…) *e tutte le società straniere daranno alla vita argentina le forze conservatrici disciplinate per iniziare il nuovo periodo dell'evoluzione politica, intellettuale e morale della nazione. Sarà questo l'ultimo servizio che esse renderanno al paese ospitale* (*Ibíd*.:470).

Basaba su afirmación en la intuición de Sarmiento que había señalado algo análogo. Es una predicción que se probaría acertada, a partir de un proceso histórico que se desataría poco tiempo después con la ley Sáenz Peña. Era una respuesta también a las voces alarmistas de los intelectuales italianos que visitaban la Argentina preocupados por «*vedere quale altro utile possa ricavare l'Italia dal torrente di popolazione che si è riversato sulle terre del Plata*», pero que no se preguntaban «*in qual maniera gl'italiani della peninsola possano concorrere a rafforzare le posizioni conquistate dall'immigrazione nell'Argentina*» (1910:471). Estaba en marcha un proceso de integración, que antes que valorar, se llamaba a aceptar, pues era el cumplimiento de un programa de cultura esbozado en textos centrales de la Argentina, los de Sarmiento. Por todo esto, se entiende aquí que el texto de Zuccarini es una productiva actualización interpretativa del programa de Sarmiento, a la vez que una respuesta a Rojas y la reacción tradicionalista contemporánea. Lo más interesante de este diálogo fue su productividad —que, por supuesto, no estaba limitada a estos textos sino que alcanzó a amplias tendencias culturales y estéticas—.

---

come rimedio eroico, ma con essa si renderà necessaria l'ampliazione del vecchio programma sociale, per metterlo in corrispondenza con i bisogni moderni delle classi lavoratrici» (1910:462).

Si en *Il lavoro degli Italiani nella R. Argentina*, como se dijo, es posible leer la apropiación del asimilacionismo, al mismo tiempo que una lectura resignada del presente que entiende que la integración en una nueva cultura implica el borramiento de ciertas características culturales italianas, en la literatura de Rojas se lee un proceso análogo; *i.e.* un *feed-back* responsivo. Según Mancuso, para Rojas «(…) toda cultura nace de una o más culturas que a pesar de los conflictos, incluso violentos que no niega (aunque omita) no pueden impedir la inevitable e irreversible creolización» (2012:21). Rojas también respondió a la publicística italiana:

> Hombres de Italia, renunciad a italianizarnos. (…) No lo podríais. No lo queremos tampoco. (…) / La inmigración moderna (…) es individual y pacífica (…), no como la que España realizó en América, colectivas y armadas (…). Este nuevo período de inmigración, siendo pacífico, se diferencia también del otro de la conquista, en que será susceptible de direcciones intelectuales (1910[1922]:252-3).[64]

En su respuesta, Rojas termina por aceptar la inclusión de las grandes masas cosmopolitas dentro de ciertas «direcciones», ciertos límites. Su narratividad de la culturogénesis fue capaz de contenerlas:

> Es decir, las nuevas oleadas migratorias no son una novedad, ya hubo mestización y volverá a haberlo (…). / No obstante, también es cierto que esa cultura profunda, que viene de los albores de la historia nacional, es el punto de partida, que no se puede ignorar, al que se agrega el presente migratorio y cosmopolita, no para sustituirlo sino para fusionarse a él. / (…) Pero claro, ese patrimonio simbólico no lo poseen los inmigrantes europeos, lo deben incorporar, se lo debe enseñar, lo deben aprehender, lo deben aceptar. / Así, y si bien Rojas muestra una apertura notable en comparación con otros pensadores nacionalistas, fija los límites de la integración de los inmigrantes europeos explicitando la asimetría de la integración, que deberá ser aceptada antes de valorar el eventual aporte civilizatorio de las nuevas corrientes poblacionales europeas como absoluta condición de posibilidad, excluyente (Mancuso 2012:21-2).

Rojas asumió de cierta forma las críticas y proyectó las condiciones de posibilidad de integración y eventual valoración del aporte migratorio

[64] Por ello la asimilación se proyectó sobre las bases de una pedagogía.

cosmopolita.[65] En resumen, el efecto del intercambio fue una cierta apertura del nacionalismo a aceptar las transformaciones producidas por la inmigración masiva e insertarlas en una narrativa que las contenga como parte de un programa (pedagógico) a futuro. Otro modo de expresarlo sería que la publicística italiana (del mismo modo que otras tendencias culturales) impulsó al nacionalismo a aceptar la irrevocabilidad de dichas transformaciones (*cf.* Halperín Donghi 1976). Esta interacción fue posible porque había un *mínimum* de comunicabilidad entre estas tendencias culturales (la publicística italiana y el nacionalismo): la comprensión y aceptación común de una culturogenésis como producto del contacto y la eventual asimilación en una cultura unitaria.

III.5. Divergencia y diálogo ético-estético con el nacionalismo culturalista

En el espacio artístico se manifestaron los límites impuestos en el contacto cultural, fundamentalmente en el modo en que se ocuparon los espacios de legitimación abiertos a fines del siglo XIX y principios del XX. Se comentó el modo en que los críticos e intelectuales veían la realidad del espacio cultural porteño. Lo comprendían, en general, como un espacio amorfo a modelar a través de la educación artística. Scardin lo explicaba del siguiente modo: «*A Buenos Aires* (…) *non abbiamo una stabile, vera ed elevata forma d'arte, perchè l'arte non dovunque mette radici e fruttifica, ma cerca e vuole il suo ambiente, il suo pubblico, i suoi giudici*» (1899:187). Al mismo tiempo era ampliamente aceptada la idea nacionalista tardodecimonónica de que una nación joven no podía dar frutos artísticos propios hasta no asumir un carácter cultural unitario, hasta no superar la *esquizofrenia babélica* (Lotman 1977).

> *Sorta dalla mistura di razze e idiomi tanto diversi, dalla fusione ancora incompiuta di elementi così disparati, l'Argentina ha pur dato e dà tutto che un paese mancante di perfetta unità etnologica poteva e può dare. Scienza, letteratura, arte, genio nazionale non si formano con fisionomia, impronta e caratteri propii che dopo raggiunta l'omogeneità nelle tendenze morali e*

[65] Como plantea Dalmaroni: «Rojas se remontaba con seriedad a la bruma legendaria y remota del pasado americano con el propósito conciliador de demostrar imaginariamente que el descomunal conflicto social, político y cultural que la inmigración había planteado al naciente Estado argentino moderno no era tal: desde la más antigua leyenda indígena hasta la historia de la independencia, proponía Rojas, todo lo que nos antecede viene a demostrar que nunca hemos sido otra cosa que una cultura de migración. Lo que nos estaba pasando hacia 1910 era pura argentinidad, otro episodio de lo que siempre habíamos sido» (2000:62).

> *nello spirito del popolo. / Forse, tra mezzo secolo, quando la massa che oggidì la costituisce, sarà andata unificandosi e assumendo un solo aspetto etnico e psicologico, questa giovane nazione saluterà il suo genio e la sua arte e la sua letteratura, in cui si rispecchieranno tutte le sue liriche passioni e le sue ideali tendenze* (Scardin 1899:187).

La propuesta de Scardin era convergente y unitaria. El efecto de esta concepción fue que la disputa estética tuvo como objetivo imponer las directivas de ese carácter unitario. Es decir, Scardin no estaba errado en pronosticar el surgimiento de una literatura nacional —en términos gramscianos—,[66] su punto ciego era que esa literatura, si tenía que ser unitaria, no podía aparecer de otro modo que no sea cancelando las alternativas pluralistas, reclamando para sí la hegemonía de la producción sígnica. Precisamente, el modelo convergente encontró sus límites —no sólo históricos sino también lógicos— en el momento —no cronológico sino lógico— en que se activó la puja por definir el centro de la cultura. La crítica y los artistas italianos experimentaron no sólo el rechazo —que a veces no se condecía con una realidad extratextual— sino también el desplazamiento de sus concepciones estéticas.

Un ejemplo de dónde desembocarían estas tensiones puede verse en el comentario publicado en *La Nación* acerca de una exposición que organizó en 1916 Antonio Alice con obras de Decoroso Bonifanti, uno de sus maestros. La crítica revela, detrás del reconocimiento a los méritos de haber dado forma al espacio artístico, un rechazo a sus modelos estéticos, percibidos como anticuados:

> Bonifanti es un antiguo conocido de la sociedad porteña. Aquí residió más de 20 años, en una época en la cual el ambiente no era precisamente muy propicio al arte, y su acción individual se manifestó, tanto por el número de discípulos que dejó como por las sociedades artísticas de efímera vida, que contribuyó a crear al lado de Zuberbühler, Carlos Gutiérrez, del Campo, de Pol, Di Napoli Vita y tantos otros paladines de la belleza. (…) Bonifanti, producto del ambiente artístico italiano del siglo XIX, antes de que por él pasara un cierto soplo vivificador, (…) da la clave de esa manera «*un peu vieillote*» de algunos paisajistas argentinos, relativamente jóvenes, que al

[66] En los términos de Scardin se refería a «(…) *quello istintivo criterio il quale si ha quando l'arte siasi integrata nel popolo, patrimonio inalienabile della sua anima, del suo sentimento*» (1899:187).

> lado de los ultramodernistas recién llegados de Paris, parecen ejecutar, sobre el clavicordio y en el seno colosal de una orquesta Wagneriana, una suave romanza «*demodeé*».[67]

Esa ambivalencia con la que se consideraba la acción de estos artistas tuvo como efecto un olvido en la cultura: sus contribuciones a la creación de un *arte nacional argentino* que partiera de los modelos estéticos del arte italiano. Ese olvido es uno de los efectos que tuvo el desarrollo de la *literatura nacional*, del relato artístico nacional (Mancuso 2010a:197). Las condiciones históricas sobre las que se dio ese relato —la puja de distintas alternativas por hegemonizar su punto de vista— tendieron a que se haga sobre la base de una concepción unitaria, lo que conllevó la atenuación —nunca la desaparición total— de ciertas voces que la historia fue corriendo del centro.

Emilio Zuccarini también percibía en 1930 ese retroceso del arte italiano en la Argentina. Sentía que la obra colectiva de los artistas italianos desaparecía: «*In tal modo si venne formando, a poco a poco, il deserto là dove l'arte popolava con tutte le fantasie una delle più belle e onorevoli attività degl'italiani residenti in Buenos Aires*» (1930:II). Es ya una mirada pesimista, o tal vez, nostálgica de un pasado de lucha. La razón que no hacía falta explicar era la centralidad que habían adquirido los textos que ellos tan activamente combatieron. De modo tal que Zuccarini, que había sido partícipe, veía los efectos de aquel diálogo estético. La historia de Francesco Parisi resumía la del arte italiano en Buenos Aires, «(...) *dando prova di quell'ottimismo che, inconsapevolmente, di un artista fa un sacerdote* (...) *tu* (...) *predicavi al deserto, pur prodigandoti egualmente per la tua arte e per la santa italianità*» (*Ibíd.*:II). El optimismo original, había cambiado y en desierto volvía a convertirse el espacio artístico porteño para Zuccarini, que no viviría mucho tiempo más.

La perspectiva según la cual Zuccarini valoraba la obra de Parisi no era como portadora de un valor intrínseco, sino contrastada a sus condiciones de posibilidad y sus efectos históricos. Por ello, le resultaba un pretexto para estudiar el «ambiente» —*i.e.* la condición de posibilidad— que, a su vez, era modificado por los efectos de la obra integral del artista. El trabajo de Parisi había seguido una direccionalidad ascendente (quizás no sea una simple metáfora pues la decoración de la Catedral, especialmente en sus techos, se sugería como obra consagratoria). No sólo habría impactado en la colectividad

[67] "Exposición Bonifanti", *La Nación*, 18-VI-1916.

italiana, sino también (y este era quizás el mayor triunfo para Zuccarini) había podido interpretar las necesidades del público porteño: «(…) *nell'opera di decorazione della Cattedrale, egli è l'esponente reale e vero del* patrimonio sentimentale del pubblico argentino (…)» (1907[1930]:9).

Los trabajos importantes de Parisi fueron las decoraciones de Iglesias: del Socorro, San Roque, la de Belgrano, la capilla del Hospital Español y la Catedral. Para Zuccarini, anarquista —o filoanarquista— y ferviente anticlerical, había una contradicción entre una obra característica de la *italianità* y el tema.[68] Por ello intentó justificarlo del siguiente modo:

> *Ma, dirà qualcuno, per cogliermi in flagrante contraddizione, tutto ciò, trattandosi di una chiesa, è arte religiosa? Assolutamente no, è decorazione religiosa* (...). / *Inanzi tutto, questo punto interrogativo, in mezzo alla critica argentina lo piantai io solo,*[69] *quando si trattò della decorazione della Cattedrale, e nell'ambiente platense è restato, forse disgraziatamente, un concetto individuale mio; e da questo punto di vista, le pittura dal Parisi eseguite nella chiesa madre di Buenos Aires, sono religiose quanto lo erano quelle che i nostri migliori artisti dipinsero nelle chiese che la munificenza cattolica costruì nel rinascimento* (*Ibíd.*:60).

¿Pintar la catedral era entonces abjurar de la *italianità*?

> *Parisi* (…) *resta sempre italiano e può andarne orgoglioso.* / (...) *Parisi concorre per la decorazione della Cattedrale, ma dipinge anche il Salone della Società Unione Fraternal della Boca, alla quale regala un bozzetto all'olio raffigurante la Breccia di Porta Pia; e, quale affermazione del pensiero laico, sotto al dipinto che, nella cupola della Cattedrale, rappresenta il Trionfo della religione, egli appose la data XX Settembre 1902, rispecchiante la*

[68] Sin embargo, poco se destacaba entonces en la publicística italiana otro espacio de comitencia para los artistas italianos muy importante, la decoración de teatros. Aquellos santuarios laicos, espacios antonomásicos de la italianidad fueron también importantes comitentes de artistas italianos (*v.gr.* la obra de Nazareno Orlandi en el Teatro Splendid y en el Teatro Municipal de la ciudad de Santa Fe).

[69] Era esperable que en el contexto de la crítica argentina Zuccarini se quedara solo pues la contradicción era significativa para él, ya que, como señalara Gramsci: «(…) la actitud de los intelectuales italianos hacia la religión (antes del Concordato) está dado por lo siguiente: en Italia, las relaciones entre Estado e Iglesia eran mucho más complejas que en los otros países. Ser patriota significó ser anticlerical, aunque fuese católico: sentir "nacionalmente" significaba desconfiar del Vaticano y de sus reivindicaciones territoriales y políticas» ([1950](2009):257).

> *protesta eterna dell'arte italiana* (...) *che nel Parisi fa ricordare quella del Perugino, come ce la narra il Vasari* (*Ibíd.*:47).[70]

La conclusión de Zuccarini es que la Argentina no era un país propicio para el desarrollo del «*arte vera*». Lo que había en Buenos Aires a principios del siglo XX era imitación, adulteración, simulación.

> (...) *appena ora nella capitale federale principia a prendere le arie di una certa modernità, palesemente ed inavvertitamente importata dall'Europa. E questa modernità, lo affermo senza malizia, riducesi a semplice rappresentazione, cioè è pura teatralità, è niente altro che imitazione, perchè riproduce, più o meno bene, quello che si è visto o si è appreso preferentemente a Parigi ed accezionalmente altrove.* (...) / *Ora, i fatti lo confermano, anche nell'Argentina la funzione artistica va accentuando e determinando in senso cattolico, perchè sono le chiese che sentono il bisogno di ammodernarsi e di abbellirsi, cancellando dalle loro pareti tutti quegli sgorbii, che possono essere celesti e religiosi quanto si vuole, ma che non hanno nulla di umano e tanto meno di artistico* (*Ibíd.*:65-6).

Era una situación «feudal», la obra de arte dependía del dominio de la iglesia y la gran burguesía. Es posible establecer una conexión con la explicación de Zuccarini (1910) de la ideología de la intelectualidad argentina ligada a la restauración tradicionalista. Sin embargo, esa situación «falsa» del arte en la Argentina tenía como contrapeso la influencia de las distintas corrientes migratorias, que buscaron progresivamente desintegrar lo viejo: «*Questa situazione anormale della presente socialità argentina, non l'ha creata il Parisi; egli l'ha trovata e l'ha affrontata risolutamente*» (1907[1930]:74).

Es posible entender el esteticismo de la publicística italiana como réplica a la vía «culturalista» esgrimida por el nacionalismo de fines del siglo XIX y comienzos del XX (*cf.* Terán 2000; Devoto 2002). El diálogo, si bien fue asimétrico, produjo un *feed-back*; *i.e.* tuvo efectos en ambas tendencias culturales. Esto podría verse en la incorporación que hizo Rojas de las críticas que fueron realizadas a su pensamiento (*v.gr.* Zuccarini 1910) en *Eurindia* (*cf.* Dalmaroni 2000; Mancuso 2012), donde se formuló —si bien ya estaba preconfigurada en los textos anteriores— una culturogénesis integradora. Por su parte, la publicística italiana también se vio modificada en el intercambio. Zuccarini propuso un proyecto de

[70] Vasari negaba que Perugino haya tenido convicciones religiosas.

reajuste de los objetivos del asociacionismo —que implicaba desde su perspectiva la competencia por la representación de los sectores trabajadores con el catolicismo y con cierta izquierda—, pues en el fondo existía una dirección histórica que tendía a la síntesis cultural: «*Tutto il presente è il legittimo effetto di quello insistente lavoro, di quelle lotte; ma l'avvenire, di conseguenza, non può essere a sua volta che la modificazione di quel lavoro e di quella lotta, cioè a dire la reintegrazione dei vecchi con i nuovi bisogni* (...)» (1910:462).

El asimilacionismo no era sólo una teoría del nacionalismo vernáculo; era una teoría cultural hegemónica en aquel período histórico. Una de sus características principales fue la narrativa unitaria a la que se subsumía. Es decir, el convencimiento de que el resultado del proceso de contacto (choque) cultural es una cultura unitaria, de rasgos determinados (no necesariamente predecibles).[71] Esta premisa aparece como consenso también en los textos italianos. Scardin (1899) entendía que la Argentina se encontraba en medio de aquel proceso: mezcla de razas e idiomas, la fusión de sus elementos dispares estaba aún incompleta y no se había alcanzado la «*perfetta unità etnologica*». Había predicho que faltaba para ello medio siglo. Por esto, se lee la propuesta de Scardin como de tendencia unitaria, homogénea, convergente. Por su parte, la comprensión de Zuccarini, algo más compleja, se refería a una «palingénesis» cultural. Ésta era una fuerza transformadora («*di digestione sociale*»), que modificaba los elementos culturales originarios, «*distruggendo ogni proposito anteriore*» (1910:5), integrándose en una nueva historia, una nueva civilización.[72] Por ello Zuccarini intuyó la disolución de la *italianità* como una consecuencia lógica, subsumida a ese proceso mayor de culturogénesis. En ese cotexto teórico el carácter cultural unitario era una condición del surgimiento de una expresión artística propia.

En este sentido la narrativa cultural unitaria ponía el acento en un orden lógico que se revela a la luz de la semiótica de la cultura: primero el carácter unitario de la cultura y luego la creación del texto propio. Se obviaba de esta forma la condición necesaria del texto ajeno en la creación del texto propio (*cf.* Lotman

[71] He ahí el poder de *Eurindia*: una narrativa culturogenética capaz de asimilar e integrar (tanto en el pasado como en el presente) en una fisonomía cambiante y dinámica elementos culturales originarios muy diversos; siempre y cuando (*conditio sine qua non*) una serie de elementos estructurales garanticen la homeostasis cultural (la lengua española principalmente).

[72] Esto hacía de Argentina, para Zuccarini, una anomalía, una utopía pacífica y de concordia en un mundo cada vez más conflictivo.

1983). Como efecto, la disputa estética se orientó a definir las directivas de ese carácter unitario. Si el *texto propio*, la *literatura nacional*, el *relato artístico nacional*, tiende a ser unitario, consecuentemente, se minimiza, invisibiliza —nunca totalmente—, el aporte del *texto ajeno* (*cf.* Mancuso y Grupo Sigma 1991). Es decir, se cierra cancelando las alternativas pluralistas, reclamando la hegemonía de la producción sígnica. Este es un límite —histórico y lógico— del modelo convergente, *i.e.* la puja por definir el centro de la cultura. Esto produjo el desplazamiento, el olvido —o *quasi* olvido— de los artistas y críticos italianos y sus concepciones estéticas. Lo aparentemente paradójico es que tal efecto no fue sólo el resultado de una imposición sino también de condiciones inherentes de su propia concepción cultural.

IV. Conclusiones

Un modo de comprender la publicística italiana en Buenos Aires es enunciar una permanente tensión inherente, irresoluble, entre la convergencia y la divergencia; entre la aceptación de las condiciones culturales impuestas para la asimilación y la conservación de rasgos culturales cuya estructuralidad resultaba inasimilable; entre la clausura monológica y la apertura pluralista. Se insiste en este punto: desde muy temprano la publicística italiana tuvo la pragmática convicción de que el contacto cultural tiende al borramiento de las características originarias. Aún más, aceptó de modo realista aquella condición y creó una publicística —es decir, una producción textual, artística y crítica, que enfatizó los sentidos de la *italianità*— con el fin de afrontar aquel contacto e intentar imponer algunas de sus condiciones al choque cultural. Consecuentemente, toda la producción textual —esto no es novedoso pero aparece con una irrefutable contundencia— italiana en la Argentina está atravesada por la tensión entre la convergencia cultural, a riesgo de la pérdida de las características culturales más salientes del aporte italiano, en primer lugar la lengua, en la pretensión de imponer las condiciones del contacto; y la divergencia cultural, en la pretensión asimétrica —que los encontró en la parte débil— de conservar los elementos culturales en el contacto. Por ello, Zuccarini (1910) advertía a los italianos que se lamentaban, que debían aceptar la «realidad», el verosímil compartido; *i.e.* la condición ya asumida de integrarse en un proceso mayor de etnogénesis que diluiría la *italianità*, comenzando por la lengua. Sin embargo, más allá de las proyecciones a futuro de los textos, las

condiciones impuestas por el nacionalismo culturalista a la integración de los inmigrantes a través del programa pedagógico no pudieron —en esto se ve actuar con toda su potencia la dinámica cultural— evitar que ciertos elementos culturales italianos se arraiguen fuertemente en la cultura argentina. Ese relato culturogenésico fue muy exitoso en el sentido de borrar o imponerse sobre los rasgos más disímiles; pero no es sólo sobre el elemento común que aparece sino que, invisibilizadas u olvidadas, también se sustentó responsivamente sobre las disputas de lo disímil: la cuestión de la lengua, el proyecto pedagógico, el ordenamiento diverso de la memoria y los modelos artísticos propuestos. Para poder comprenderlo es necesario estudiar las disputas para entender que son respuestas a esos *textos ajenos* lo que produce un relato más o menos unitario de la cultura y de sus destinos como cultura. Fue absolutamente predictiva la frase de Cittadini en 1886 en su programa de *italianità*: que la Argentina «(...) *prenda una fisionomia politica, morale e sociale da cui traluca un lampo di vaga italianità*» (*cit. in* Bertagna 2009:32).

REFERENCIAS

ANNINO VON DUSEK Antonio

1976 "El debate sobre la inmigración y la expansión a la América Latina en los orígenes de la ideología imperialista en Italia (1861-1911)", *Anuario de Historia de América Latina (JbLA)*, 13: 189-215.

BACHTIN Michail

1929 *Problemy tvorchestva Dostoievskogo*, Leningrado: Priboi; (tr. esp.: "Del libro *Problemas de la obra de Dostoievsky*", *Estética de la creación verbal*, 2008_2, pp. 187-193).

1959-61 "Problema teksta v lingvístike, filologii i drugyj gumanitárnyj naúkaj. Opyt foñpsóvskogo analiza", *Voprosy Literatury*, 10, 1976, Moscú: 122-151; (tr. esp.: "El problema del texto en la lingüística, la filosofía y otras ciencias humanas", *Estética de la creación verbal*, 2008_2, pp. 291-319).

BERNASCONI Alicia

2006 "Periodistas y dirigentes políticos. La disputa por la conducción de la colectividad italiana en tiempos de conflicto (1919-1920)", *in* Alicia Bernasconi y Carina Frid (eds.), *De Europa a las Américas. Dirigentes y liderazgos (1880-1960)*, Buenos Aires: Biblos, pp. 83-97.

BERTAGNA Federica

2009 *La stampa italiana in Argentina*, Roma: Donzelli.

BLENGINO Vanni
1987 *Oltre l'oceano. Un progetto d'identità: gli inmigranti italiani in Argentina*, Roma: Edizioni Associate, 1990$_2$; (tr. esp.: *Más allá del océano. Un proyecto de identidad: los inmigrantes italianos en la Argentina*, Buenos Aires: CEAL, 1990).
CETRANGOLO Aníbal E.
2015 *Ópera, barcos y banderas: El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*, Madrid: Biblioteca Nueva.
DEVOTO Fernando
2002 *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna: una historia*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1ra. reimp. rev. y corr., 2005.
2003 *Historia de la inmigración en la Argentina*, Buenos Aires: Sudamericana, 2009$_3$.
2006 *Historia de los italianos en la Argentina*, Buenos Aires: Biblos.
ECO Umberto
1975 *Trattato di semiotica generale*, Milán: Bompiani; (tr. esp.: *Tratado de semiótica general*, Barcelona: Lumen, 1991$_5$).
1994 *Sei Passeggiate nei Boschi Narrativi*, Milán: Bompiani; (tr. esp.: *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona: Lumen, 1996).
GALFIONE María Carla
2016 "Filosofía y política en los años 20 en Argentina. Lecturas del idealismo italiano", *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* [en línea], 47(1): 1-15, (consulta: 15/05/2017), disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/52396/48259>
GRAMSCI Antonio
[1949] *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Turín: Einaudi; (tr. esp.: *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2012).
[1950] *Letteratura e vita nazionale*, Turín: Einaudi; (tr. esp.: *Literatura y vida nacional*, Buenos Aires: Las cuarenta, 2009).
HALPERÍN DONGHI Tulio
1976 "¿Para qué la inmigración? Ideología y política inmigratoria y aceleración del proceso modernizador: el caso argentino (1810-1914)", *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas*, 13, Colonia; "¿Para qué la inmigración? Ideología y política inmigratoria en la Argentina (1810-1914)", *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas hispanoamericanas*, Buenos Aires: Sudamericana, 1987, pp. 191-238.
LIBERTI Rocco
2011 "Il testo di 'Siciliana' nella *Cavalleria Rusticana* è di Giacomo De Zerbi", *Calabria sconosciuta*, XXXIV, 129-130, enero-junio, Regio Calabria: 49-51.
LOTMAN Iuri M.
1977 "Mesto kinoiskusstva v mejanizme kul'tury", *Semeiotiké. Trudy po znakovym sistemam*, 8: 138-150; (tr. esp.: "El lugar del arte cinematográfico en el mecanismo de la cultura", Iuri M. Lotman (2000): 123-137).
1981a "Semeiotika kul'tury i poniatie teksta", *in Semeiotiké. Trudy po znakovym sistemam*, 12, Tartu: Tartu Riikliku Üliokooli Toimestised, pp. 3-7; (tr. esp.: "La semiótica de la cultura y el concepto de texto", (1996): 77-82).

1981b "Tekst v tekste", *in Semeiotiké. Trudy po znakovym sistemam*, 14, Tartu: Tartu Riikliku Üliokooli Toimestised, pp. 3-18; (tr. esp.: "El texto en el texto", (1996): 91-109).

1983 "K postroeniiu teorii vzaimodeistviia kul'tur (semioticheskii aspekt)", *in Uchionye Zpisk, Tartuskogogosudarstvennogo universiteta*, 646, Tartu: 92-113; (tr. esp.: "Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (el aspecto semiótico)", (1996): 61-76).

1992a *Kul'tura i vzryv*, Moscú: Gnozis; (tr. esp.: *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona: Gedisa, 1999).

1992b "Tekst i poliglotizm kul'tury", *Izbrannye stat'i*, t. 1, Aleksandra: Tallin, pp. 142-147; (tr. esp.: "El texto y el poliglotismo de la cultura", (1996): 83-90).

(1996) *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*, tr. esp. y sel.: Desiderio Navarro, Madrid: Cátedra.

(2000) *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, tr. esp. y sel.: Desiderio Navarro, Madrid: Cátedra

LOTMAN Iuri M. y Boris A. USPENSKI

1971 "O semioticheskom mejanizme kul'tury", *Semeiotiké. Trudy po znakovym sistemam*, 6, Tartu: Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised, pp. 144-166; (tr. esp.: "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura", Iuri M. Lotman (2000): 168-193).

1977 "Eterogeneità e omogeneità delle culture. Postscriptum alle tesi collettive", *in* C. Prevignano (ed.), *La semiotica nei Paesi slavi. Programmi, problemi, analisi*, Milán: Feltrinelli, 1979, pp. 221-224; *in* F. Sedda (ed.), *Tesi per una semiotica delle culture*, Roma: Meltemi, 2006, pp. 149-153.

LOTMAN Iuri M. *et alii*

1973 "Tezisy k semioticheskomu izucheniiu kul'tur (V promenenii k slavianskim tekstam", *in* Maria Renata Mayenowa (ed.), *Semiotyka i struktura tekstu: Studia po'swiecone VII Micdzynarodowemu kongresowi slawistów*, Breslau: Ossolineum, pp. 9-32; (tr. esp.: "Tesis para el estudio de semiótico de las culturas (aplicadas a los textos eslavos)", *Entretextos* [en línea], 7, mayo 2006, Granada: 57-86), (consulta: 28/11/2014), disponible en: <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre7/tesis.htm>

MANCUSO Hugo R.

2005 *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*, Buenos Aires: Paidós.

2006 "La anomalía sociocultural argentina contemporánea. Ascenso y decadencia de la Argentina cosmopolita", *in* Julio Godio y Hugo Mancuso, *La anomalía argentina. De la tierra prometida a los laberintos de la frustración*, Buenos Aires: Miño y Dávila, pp. 183-253.

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

2010a *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*, Buenos Aires: Sb.

2010b "Nacionalismo, multiculturalismo y etnogénesis (las corrientes migratorias italianas en los siglos XIX y XX, el caso argentino comparado)", *AdVersuS* [en

línea] VII, 18: 6-48, (consulta: 12/12/2013), disponible en: <www.adversus.org/indice/nro-18/articulos/02VII-18.pdf>

2014a "Aventura y exilios", *AdVersuS* [en línea], XI, 26: 1-6, (consulta: 1/12/2014), disponible en: <http://adversus.org/indice/nro-26/presentacion/XI2601.pdf>

2014b "Narrativa de los infortunios", *AdVersuS* [en línea], XI, 26: 8-21, (consulta: 30/06/2015), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro-26/articulos/XI2602.pdf>

2014c "Perspectivas narratológicas del arte", *AdVersuS* [en línea], XI, 27: 9-31, (consulta: 30/06/2015), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro-27/articulos/XI2702.pdf>

MANCUSO Hugo Rafael y Grupo Sigma

1991 "Tesis colectivas para el estudio de la cultura desde la perspectiva de una ciencia histórico-materialista de lo social (II)", *Ad-VersuS*, 2-3, diciembre, Roma-Buenos Aires: 5-6; *AdVersuS* [en línea], II, 2, abril 2005, (consulta: 30/06/2015), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro2/presentaciones/presentacion2.htm>

MANCUSO Hugo R. y Armando MINGUZZI

1999 *Entre el fuego y la rosa. Pensamiento social italiano en Argentina: Utopías anarquistas y programas socialistas (1870-1920)*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional y Página 12.

PRIETO Adolfo

1988 *El discurso criollista en la formación de la Argentina Moderna*, Buenos Aires: Sudamericana.

RISPO Carlo y Mirella TOSCHI

1982 *Civiltà d'Italia. Vol. II. Ottocento e novecento*, Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri.

ROSOLI Gianfausto

1991 "Las imágenes de América en la emigración italiana de masas", *Estudios migratorios latinoamericanos*, 6, 17: 3-21.

ROSSELLI John

1990 "The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America 1820-1930: The Example of Buenos Aires", *Past and Present*, 127, 1: 155-182.

ROSSI-LANDI Ferruccio

1967 "Significato, ideologia e realismo artístico", *Nuova Corrente*, 44: 300-342; (tr. esp.: "Significado, ideología y realismo artístico", *in Semiótica y estética*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1976, pp. 67-101).

1978 *L'ideologia*, Milán: Istituto Editoriale Internazionale; (tr. esp.: *Ideología*, Barcelona: Labor, 1980).

ROSSI-LANDI Ferruccio y Hugo R. MANCUSO

1985 "Etzeviri Wittgensteniani. Linguaggio, Pensiero ed Egemonia"; (tr. esp.: "Apuntes wittgenstenianos (lenguaje, pensamiento y hegemonía)", *AdVersuS* [en línea], III, 6-7, 2006, (consulta: 28/11/2014), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro6-7/dossier/dossier_rossilandi_mancuso.htm>

SERGI Pantaleone

2012 *Patria di carta. Storia di un quotidiano colonialee del giornalismo italiano in Argentina*, Cosenza: Luigi Pellegrini.
2013 "Giornalisti italiani per la stampa argentina", *Giornale di storia contemporanea*, 1-2: 53-70.
TERÁN Oscar
2000 *Vida intelectual en el Buenos Aires de fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica"*, Buenos Aires: FCE, 2008$_2$.
WEBER José Ignacio
2009 "Los conciertos orquestales de Hércules Galvani a principios de 1890 y su recepción en la prensa de Buenos Aires", *Actas de la Sexta Semana de la Música y la Musicología*, Buenos Aires: EDUCA –CDRom, pp. 148-164.
2011 "Hacia una sociología de los críticos italianos inmigrantes como mediadores y traductores en la Buenos Aires de fin de siglo", *AdVersuS* [en línea], VIII, 21, Buenos Aires: 101-124, (consulta: 3/12/2014), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro-21/articulos/05-VIII-21.pdf>
2012a "¿Ópera o música sinfónica? El interés de la crítica musical en la modernización del gusto porteño (1891-1895)", *in* Silvina Mansilla (dir.), *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina (1848-1943)*, Buenos Aires: Gourmet Musical, pp. 61-100.
2012b "La 'cultura estética' de Miguel Cané, Alberto Williams y el Ateneo. Discurso y argumentación esteticista en torno al Festival Wagner (1894)", *Revista Argentina de Musicología*, 12-13: 315-341.
2014 "Una formación cultura italiana en Buenos Aires (1890-1910)", *AdVersuS* [en línea], X, 25: 12-50, (consulta: 3/12/2014), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro-25/articulos/X-25-02.pdf>
WILLIAMS Raymond
1977 *Marxism and Literature*, Oxford, Nueva York: Oxford University Press; (tr. esp.: *Marxismo y literatura*, Buenos Aires: Las cuarenta, 2009).
1980 "The Bloomsbury Fraction", *in* Derek Crabtree y Anthony P. Thirlwall (eds.), *Keynes and the Bloomsbury Group*, Londres: Macmillan; *in* Raymond Williams, *Problems in Materialism and Culture*, Londres: Verso, 1980: 148-169; (tr. esp.: "La fracción Bloomsbury", en Pablo Rocca (ed.), *Revistas culturales uruguayas: estudios e índices, 1865-1974* [CD], Montevideo: UDELAR/ FHCE/ PRODLUL, 2005).

FUENTES

CATTELANI Ferruccio
1927 *Actividades musicales en la Argentina* (con prólogo de Alejandro Lucadamo), Buenos Aires: Luis Veggia.
DE GUBERNATIS Angelo
1898 *L'Argentina. Ricordi e letture*, Florencia: Bernardo Seeber.
DI NAPOLI-VITA
1915 *Io parto!*, Buenos Aires: Dante Alighieri, 1916$_2$.
EINAUDI Luigi
1900 *Un principe mercante: studio sull'espansione coloniale*, Turín: Fratelli Bocca.

FRANZONI Ausonio
1898 "Gli Italiani nell'Argentina. Sguardo generale. Parte prima. Origini e sviluppo materiale della Collettività", Camera di Commercio ed Arti, *Gli italiani nella Repubblica Argentina*, Buenos Aires: Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, pp. 1-19.
GODIO Guglielmo
1893 *Nuovi Orizzonti. L'America ne'suoi primi fattori, la colonizzazione e l'emigrazione*, Florencia: G. Barbera.
PARISI Giuseppe
1907 *Storia degli Italiani nell'Argentina*, Roma: Enrico Voghera.
PASCARELLA Cesare
[1961] *Taccuini. A cura dell'Accademia dei Lincei*. Verona: Arnoldo Mondadori Editore.
ROJAS Ricardo
1909 *La restauración nacionalista. Informe sobre educación*, Buenos Aires: Ministerio de Justicia e Instrucción Pública.
1910 *Blasón de plata*, Buenos Aires: La Nación; Buenos Aires: Juan Roldán y Cia., 1922.
SCALABRINI Angelo
1894 *Sul Rio della Plata. Impressioni e note di viaggio*, Como: F. Ostinelli.
SCALABRINI ORTÍZ Raúl
1931 *El hombre que está solo y espera*, Buenos Aires: Manuel Gleizer.
SCARDIN Francesco
1899 *Vita italiana nell'Argentina. Impresioni e note*. Buenos Aires: Compañía Sudamericana de Billetes de Banco.
ZUCCARINI Emilio
1930 *L'opera di Francesco Paolo Parisi nella Repubblica Argentina*, Buenos Aires: Imprenta Fontana.

ARTICULOS

[Original]

Dilución de la moral machista del tango argentino a través de su recepción (Córdoba, Argentina 2011-2014)

María de los Ángeles Montes
Instituto de Humanidades,
Universidad Nacional de Córdoba (IDH, UNC)
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET)
Argentina
✉

Resumen: La lírica amorosa del tango argentino presenta características que, desde las condiciones de enunciabilidad actuales, podrían resultar inaceptables para los estratos medios de la sociedad cordobesa. Muchos analistas coinciden en que ese tópico se edifica sobre un fuerte machismo que ha mutado con el paso del tiempo, pero que no por eso ha dejado de promover la superioridad masculina y el dominio del hombre sobre la mujer. En unos casos con claras manifestaciones de violencia física, en otros con una violencia psíquica basada en presentar sistemáticamente a la mujer como amoral. Por ello, resulta llamativo que en la actualidad, muchos hombres y mujeres aprecien el tango argentino y se sientan identificados con esa poesía. En este contexto nos preguntamos: ¿Cómo es posible esto? ¿Se identifican las mujeres con ese lugar de amoralidad que les asigna la poesía amorosa del tango? En la presente comunicación se pretenden responder esas preguntas sobre la base de más de tres años de investigación con trabajo de campo, realizado entre 2011 y 2014, en el ambiente milonguero de la ciudad de Córdoba (R. Argentina). Se construyó una muestra teórica con milongueros de entre 22 y 65 años y se realizaron con ellos entrevistas semi estructuradas de respuestas abiertas. La conclusión a la que llegamos es que estos consumidores del tango ponen en acción diferentes operaciones interpretativas, condicionadas por sus necesidades de apropiación, que les permiten hacer una lectura muy diferente a la que proponen los analistas e historiadores de la lírica tanguera.

Palabras clave: Interpretación – *Types* – Canción de amor – Apropiación – Semiótica cognitiva.

[Full Paper]

Dilution of the Male Chauvinistic Morality of Argentine Tango through Reception (Córdoba, Argentina 2011-2014)

Summary: Certain characteristics of the romantic lyric of Argentine tango, given the current enunciability conditions, might be unacceptable to the middle class of the society of Cordoba. Many analysts agree that this topic stems from a strong chauvinism that has mutated over time, but has not stopped promoting male superiority and the domination of men over women. In some cases, with clear manifestations of physical violence, in others with psychological violence built upon systematically portraying women, essentially, as immoral. That is why it is striking that still today, many men and women of all ages appreciate Argentine tango and feel identified with its poetry. In this context we wonder: How is this possible? Are women identified with being the representation of the immorality that the romantic poetry of tango assigns to them? This paper sets out to answer these questions based on three years of research with fieldwork conducted within the *milonguero* circle of the city of Cordoba (R. Argentina), in the period 2011-2014. We have built a theoretical sampling with *milongueros* between 22 and 65 years old, and semi-structured open-ended interviews were conducted with them. The conclusion we arrived is that these tango consumers put into action different interpretative operations, conditioned by their need of appropriation, allowing them to make a very different interpretation, and in some respects, contrary to the one proposed by analysts and historians of tango lyrics.

Keywords: Interpretation – Types – Love Song – Appropriation – Cognitive Semiotics.

Introducción

Eliseo Verón (1993) distinguió hace ya muchos años dos instancias analíticas para abordar la producción de sentido. Por una parte, la instancia de la producción y, por la otra, la de la recepción. Siguiendo esa propuesta llamamos estudios en producción a todos aquellos análisis que pretenden comprender la producción o emergencia de un determinado discurso atendiendo a las condiciones sociales que lo hicieron posible. Allí podemos inscribir muchos trabajos de análisis de discurso, pero también muchos análisis de tipo historiográfico y sociodiscursivo en general.

El universo de estudios sobre el tango presenta un vasto archivo de trabajos que podemos encuadrar, a grandes rasgos, en este tipo de enfoques. A través del análisis de distintos corpus de letras de diferentes épocas y poetas, los analistas trazan lo que serían las recurrencias significativas. Este tipo de abordaje permite construir por inducción ciertas narrativas generales, para luego buscar en las condiciones de producción de esos discursos las claves para comprender su emergencia.

Fruto de estos análisis, los investigadores han conseguido reconstruir unas narrativas del tango más o menos coherentes y, en término generales, podemos decir que la mayoría coincide en que la lírica tanguera tiene una impronta fuertemente machista. Vale decir, que en ella el binomio hombre-mujer aparece definido desde una fuerte asimetría, en relaciones jerárquicas donde lo masculino siempre termina predominando por sobre lo femenino (Saikin 2004:7).

Distintos tópicos de tangos confluyen en esa narrativa para sostener un relato donde el hombre es postulado sistemáticamente como superior a la mujer.

Tanto Magalí Saikin como Eduardo Archetti distinguen la existencia de al menos dos momentos distintos en la lírica del tango. Por una parte la poesía rufianesca (Archetti 2003:189), una primera matriz moral signada por la violencia física y el dominio explícito del hombre por sobre la mujer. Esta matriz, que Saikin ha denominado *machismo bárbaro* (2004:17-22) —presente en letras de principios de siglo XX— se caracteriza porque el poderío del varón se plasma en el control físico y muchas veces brutal sobre su mujer. En esos poemas los hombres relatan su bravura y su coraje, y sus masculinidades se juegan tanto en los duelos a cuchillo con otros hombres como en el control que ejercen sobre las mujeres. A ellas las someten, las golpean y muchas veces llegan a matarlas si los

deshonran. En esas narrativas la infidelidad sexual masculina es objeto de orgullo por parte del varón tanguero, y se convierte en signo de su poderío y de su dominio sobre la mujer.

El segundo momento, el *machismo civilizado* (Saikin 2004:49), sobreviene con el arribo de las oleadas inmigratorias y a través de ellos de la moral europea, acompañando el denominado proceso de *adecentamiento* del tango argentino (Matamorro 1982). El machismo civilizado, que abarca la mayor cantidad de poemas de tango registrados hasta mediados del siglo XX, se caracteriza porque el sometimiento de la mujer ya no es físico sino moral. A la mujer que no se resigna, que no acepta encarnar el ideal de la mujer condescendiente, ya no se la golpea ni se la mata (o al menos no en la poesía), ahora se la denigra moralmente. Aparecen entonces las historias de fractura amorosa en las que, según sostienen los analistas, un hombre relata el haber sido abandonado por la mujer ingrata, superficial, carente de moral; que lo traicionó, lo engañó o que no supo valorar lo que él le ofrecía. En la mujer recae no sólo la responsabilidad por el sufrimiento del varón, sino que se la responsabiliza por arrastrar al varón a la perdición moral (cual reedición criolla del mito de Eva). La mujer, en este último caso, sería la depositaria de una amoralidad que puede provenir de una maldad intrínseca o de una debilidad de carácter (el haberse dejado seducir por el dinero o las comodidades).

En esta nueva matriz moral el varón ya no hace alardes de su bravura a través del maltrato a la mujer, ni de sus infidelidades. Ahora la infiel es ella y él es su víctima. El mismo tipo de acciones que en el varón de principios de siglo es un valor (la infidelidad), se convierte luego en un antivalor cuando la que lo encarna es una mujer (Saikin 2004:21).

Según la autora, en esta configuración se enmascara el machismo y se suplanta la violencia física por la violencia psíquica, más acorde a la moral burguesa de esos nuevos tiempos. Los analistas coinciden en que, en la estructura narrativa del tópico de la fractura amorosa, los lugares del que ama y de la que traiciona estarían claramente generizados (Archetti 2003:199, Saikin 2004:49, Ulla 1982:68, Moreau 2000:24), haciendo que el amar honestamente y el sufrir estoicamente por amor se conviertan en cualidades esencialmente masculinas; y la superficialidad y la traición, en características típicamente femeninas.

Esta configuración machista presente en la poesía amorosa del tango adecentado se refuerza y apoya en otros tópicos característicos del tango

argentino como, por ejemplo, el de la *milonguita*.[1] Como si hablasen de la misma mujer, la *milonguita* y la fractura amorosa se convierten en tópicos complementarios.

Allí, los poemas relatan las desventuras de mujeres que, encandiladas por las luces del centro (donde estaba la vida nocturna), los lujos, o «chamuyadas»[2] por un hombre adinerado, acceden a una vida frívola de placeres y lujos rechazando al amor sincero lo que las llevará, casi sin excepción, a la ruina moral (Dalbosco 2010). La vejez las alcanzará solas, en pena, pobres y, en ocasiones, también enfermas. Estos casos, además de castigar a la mujer ambiciosa con la crítica moral y el destino trágico, evidencian claramente una subvaloración de la mujer, la cual es considerada superficial y frívola o, en el mejor de los casos, algo estúpida.

Archetti sostiene que gran parte de esta efervescencia moral en contra de la mujer debe ser comprendida como la reacción de la sociedad (sobre todo la masculina) ante la transgresión (tal vez más simbólica que práctica) de las reglas morales patriarcales.

También Saikin y Pierina Moreau explican estas características notando que la voz que encarna la poesía del tango es claramente masculina. Se basan, para avanzar estas hipótesis, en un dato empírico irrefutable: la mayoría de los letristas de tango, por aquellos años, eran hombres.

Ahora bien, lejos de tratarse de un género de canción popular arcaico de la cultura argentina, nos encontramos ante un elemento residual (Williams 1977), que encuentra actualmente ávidos consumidores entre los *milongueros*[3] cordobeses. Ante esto nos preguntamos cómo una lírica con estas características puede ser apropiada por las nuevas generaciones de argentinos,

[1] *Milonguita*, a diferencia de la *milonguera* actual, es como se denominaba a la mujer joven que era muy afecta a la vida nocturna, habitando los salones de baile céntricos y los cabarets porteños de principios del siglo XX. Dulce Dalbosco (2010) la relaciona con el comercio sexual, mientras que Archetti (2003) sostiene que no se trataría de prostitutas. A pesar de la falta de consenso al respecto, en el imaginario de los milongueros cordobeses la relación entre este personaje y la prostitución está siempre presente y es para ellos un punto crucial de diferenciación con las milongueras.

[2] «Chamuyar» es como se dice en lunfardo cuando alguien miente o engaña a otro.

[3] *Milongueros* es como se autodenominan quienes asisten regularmente a las *milongas*, los salones generalmente nocturnos donde se escucha y se baila el tango como danza social. Los milongueros hacen del tango argentino su música preferida, incluso en ámbitos de escucha privada.

cuya moralidad es en muchos sentidos diferente. Esto no quiere decir que en la actualidad no subsista una moral machista entre los milongueros, pero se manifiesta en prototipos de hombre y mujer muy diferentes a los que postula la lírica tanguera.[4]

En ese sentido nos preguntábamos ¿Cómo es posible que las milongueras del siglo XXI se sientan identificadas con historias que plantean una sistemática superioridad masculina? ¿Identifican los milongueros a las mujeres con ese lugar de amoralidad que les asigna la poesía amorosa del tango?

La respuesta, lacónica, es negativa. Las mujeres milongueras no se identifican con ese lugar de amoralidad ni los varones reconocen en la violencia física contra la mujer un motivo de alarde de virilidad y, sin embargo, todos aseguran sentirse identificados con muchas de esas canciones. La clave reside en que interpretan de manera muy diferente esos tangos.

Ellos no reconocen la existencia de esas dos formas de machismo, con lo cual es imposible que adviertan las continuidades entre ellas. Tampoco piensan que el tópico amoroso forme parte de una misma narrativa con otros tópicos, como el ya mencionado de la *milonguita*. Sus interpretaciones se diferencian además en que no asumen que la capacidad de amar sea, en la poesía del tango, una característica asociada de manera fija a lo masculino y, como contrapartida, la amoralidad una cualidad esencialmente femenina. A pesar de que no niegan que gran parte de la poesía tanguera sea machista, especialmente en tópicos como el ya mencionado de la milonguita, en lo que respecta a lo que califican como tangos románticos, consideran que estos no se corresponden necesariamente con esa matriz moral.

Según nuestro análisis y como pretendemos mostrar en esta comunicación, las diferencias entre las interpretaciones de los analistas y la de estos milongueros es resultado de la confluencia de diferentes factores entre los que destacan al menos tres:

a) Las canciones dejan muchos espacios a rellenar por la cooperación de los intérpretes. Estos utilizan la información que obtienen de un *type* de

[4] Subsiste la idea de la necesaria (y heteronormativa) complementariedad entre hombre y mujer, donde esos dos polos suelen asociarse a valores como capacidad de guía, creatividad, fuerza, control en el caso del varón; y fragilidad, belleza, docilidad y necesidad de cuidados en el caso de la mujer. Una matriz claramente machista que, sin embargo, excluye la amoralidad como cualidad esencialmente femenina, los alardes de infidelidad masculina como signo de virilidad o la agresión física como cualidad valorada en el caso del hombre.

«tango romántico» que han incorporado en base a su experiencia previa con el tango y esa experiencia es muy diferente a la que han tenido los analistas. Esto es así porque parten de unos «corpus» completamente diferentes, formados en función de intereses de apropiación distintos.

b) Que, además, ese *type* de tango romántico está subordinado a un prototipo de amor romántico más general —acorde a su momento histórico—, que les impide pensar la existencia de una canción de amor donde los lugares del que ama y del que traiciona sean cualidades esencialmente masculinas o femeninas, y

c) que estas canciones, de ese «corpus» tan específico, aunque en lo real sean producto de una mirada masculina, en lo discursivo no necesariamente personifican un sujeto masculino como sistemáticamente superior a la mujer.

Metodología

Presentamos aquí parte de los resultados de una investigación encarada a través de una mirada semiótica sobre la recepción del tango argentino por parte del público milonguero en la ciudad de Córdoba (R. Argentina), entre los años 2011 y 2016.

Para responder algunos de los interrogantes planteados,[5] se desplegó un trabajo de campo de más de tres años (2011-2014), en un diseño de investigación cualitativo y *en cascada* (Galeano Marín 2004), con un incremento progresivo de la direccionalidad. Este trabajo articuló actividades de observación y entrevistas no dirigidas durante una primera etapa, y semiestandarizadas (Flick 2002) durante una segunda, en la que se realizaron treinta y tres entrevistas a informantes seleccionados en función de su potencial para despejar hipótesis. Para tales efectos se realizó un muestreo teórico (Glasser & Strauss 1967) que privilegió los casos *típicos,*[6] pero que incluyó

[5] En esa investigación se plantearon diferentes interrogantes acerca de procesos de interpretación y apropiación del tango en su triple materialidad, entre los cuales los de esta comunicación representan solo una pequeña porción.

[6] Varones y mujeres heterosexuales con más de dos años de pertenencia al circuito milonguero que tuvieran una asistencia regular a las milongas, y que adscribieran consciente o inconscientemente a alguno de los tres paradigmas discursivos reconstruidos durante el trabajo

también algunos casos *desviados* (Patton en Flick 2002 (2007):82). El espectro de entrevistados incluyó a 17 varones y a 16 mujeres, de entre 22 y 65 años, uniformemente distribuidos en cuanto a edades. En esa oportunidad se incluyeron preguntas sobre sus preferencias en materia de lírica y sobre los motivos de dichas preferencias, intentando reconstruir las valoraciones que hacían de esas canciones, cómo las tipificaban, con qué criterios las separaban o las incluían en diferentes categorías, y cómo las interpretaban. Además, se incluyeron preguntas sobre sus hábitos de consumo, los criterios con los que seleccionaban qué escuchar del universo del tango y sobre los ámbitos y prácticas en el marco de los cuales realizaban esas escuchas.

Sobre la base de esas entrevistas se refinaron las hipótesis y se desarrolló una última serie de entrevistas semiestandarizadas de respuestas abiertas con 26 de esos informantes a los fines de desarrollar y refinar las hipótesis finales. Las entrevistas fueron diseñadas como una variante de lo que Merton, Fiske y Kendall (1998) denominaron *Focussed interview*, que en este caso incluyó actividades de *traducción intrasistémica* (Eco 2003).[7] Durante esa última entrevista se le ofreció a cada entrevistado una lámina con una canción por él seleccionada como su preferida en la entrevista anterior (las que, como veremos en seguida, correspondían todas al tópico amoroso), y se le solicitó que la tradujera a una narración con el objetivo de observar cómo rellenaba los espacios que la canción dejaba vacíos, cómo generizaba a los personajes y con qué características los imaginaba. Luego, se preguntó a cada entrevistado acerca de los motivos por los que se sentían interpelados por esas canciones.

Una semiótica inferencial para pensar la recepción del tango

Hablar de la recepción de los productos de la industria cultural como una instancia de producción de sentido puede significar al menos dos cosas diferentes. Por una parte, puede referirse al hecho de que en el momento de la recepción las personas no «receptan» simplemente esos productos culturales sino que también los *usan*, los insertan en prácticas de *apropiación* y, al hacerlo, los modifican y los ponen al servicio de sus intereses. Algunos de estos

de campo (Montes 2015b), cuidando que la muestra incluyera similar cantidad de miembros de cada uno de esos paradigmas, y en similar proporción varones y mujeres.

[7] Los fundamentos teóricos de esta adaptación técnica, así como el análisis de sus características, su potencialidad para abordar el estudio de procesos interpretativos y sus limitaciones, puede consultarse en trabajos anteriores (Montes 2014, 2015).

abordajes, sin embargo, no necesariamente suponen que la recepción sea entendida como una instancia de producción de sentido también en el plano *interpretativo*.[8] Para entender que la interpretación de los discursos es una instancia productora de sentido se necesita entender al significado de una manera no fija ni predeterminada. La semiótica triádica permite, en ese sentido, comprender el significado como otro signo que traduce al primero, resultante de procesos inferenciales (*CP* 5.265).[9] Los signos, entonces, no se decodifican, sino que se interpretan.[10] Reconocer un signo significa hacer una apuesta interpretativa (Eco 1990), arriesgar una hipótesis sobre la base de las premisas que se disponen (creencias y reglas interpretativas previamente incorporadas que conforman la competencia del intérprete), para determinar en lugar de qué objeto se encuentra ese signo. Así, para un paradigma semiótico inferencial, las competencias previas del intérprete asumen un papel fundamental.

Para asistirse en esa tarea, las personas generan e incorporan *types* en tanto categorías mentales que permiten una economía cognitiva. Todo acto interpretativo supone, en definitiva, complejos procesos de categorización a través de los cuales hacemos de un determinado caso un *token* de un *type* (*CP* 4.537). Así, al seleccionar un género musical de entre los muchos disponibles en nuestros saberes para categorizar una determinada canción que escuchamos (*V.gr.* como un tango romántico y no como un tango nostálgico), definimos además lo que esperamos de ella y las características que, presumiblemente, debería tener en tanto *token* de ese *type*.[11]

---

[8] Por ejemplo, el trabajo de Michel De Certeau y su equipo (De Certeau 1990, De Certeau *et al.*, 1994), pionero en el campo de los estudios en recepción. Ellos fueron capaces de cuestionar el excesivo interés de las ciencias del hombre por las estructuras y los aparatos de reproducción social, en detrimento del estudio de las prácticas de apropiación y de los usos, sin por ello cuestionar la propia distinción binaria sistema/uso (lengua/habla), ni la también binaria significante/significado. Muy por el contrario, la misma distinción entre *tácticas* y *estrategias* se plantea desde el modelo binario donde lo regulado se corresponde a las estrategias y su anverso serían las tácticas, donde todo es irregularidad y heterogeneidad.

[9] Las referencias a la obra de Peirce (1931-1958) se realizarán según la usanza internacional, señalando las siglas *CP* por los *Collected Papers*, seguida del número de volumen y número de párrafo separados por un punto.

[10] Signo, como se entiende desde este paradigma, no es una unidad mínima de sentido. Signo es cualquier cosa capaz de producir otro signo como su efecto. Puede entonces referirse a una palabra, a un discurso entero, a una práctica social, a una canción, a una performance, a un objeto, etc., en su capacidad de significar algo para alguien.

[11] Esto quiere decir que toda vez que vemos un perro, esperamos que se comporte como indica nuestro *type* que este animal se comporta. Esperamos que ladre y camine en cuatro patas, aun

En nuestro caso, cada vez que los milongueros identifican una canción como un tango romántico, esperan que los personajes, sus características y el tipo de relación que mantienen entre ellos, se corresponda con el *type* que han incorporado para la categoría «tangos que hablan de amor». Esto es especialmente importante dado que las canciones, como veremos con más detalle enseguida, dejan muchos espacios vacíos que el intérprete debe rellenar con la información que le brindan estos saberes previos.

En este punto comparto con López Cano (2004)[12] y con Violi (2001:154-212) la inclinación a entender estos *types* como *prototipos* (Rosch 1978) y no como un listado de rasgos necesarios y suficientes. Esto quiere decir que la pertenencia de un ejemplar a una categoría es cuestión de grados, y que depende de un *juicio* por parte del intérprete que se realiza en función a la similitud del caso en relación a un *prototipo* en tanto *ejemplo mejor*. Este prototipo funciona como la vara con la que se mide cada nuevo caso y en función de la cual se juzga su mayor o menor pertenencia a la categoría.

En el caso que nos convoca —la poesía amorosa del tango— la pertenencia de un determinado poema a esa categoría sería cuestión de grados. Algunas canciones fueron juzgadas como más adecuadas que otras en la medida en que se ajustaban más, o se asemejaban más, a lo que sería para los intérpretes su tango amoroso prototípico. Estos prototipos, a su vez, contienen características que se juzgan más *esenciales* que otras (Violi 2001:215-237) haciendo que su ausencia, por ejemplo, dificulte más la incorporación del caso a la categoría.

Pero lo más importante es que estos prototipos se forman a partir de la experiencia previa de los intérpretes.[13] Formamos nuestros *types* en base de nuestra experiencia (Violi 2001:266) pero, al mismo tiempo, estos *types* sirven para hacer la experiencia posible, pensable, significante (Eco 1997).

Se hace evidente que, si la experiencia previa que tienen del tango dos grupos de sujetos es distinta, eso podría ayudarnos a comprender las diferencias en las

---

cuando este perro particular bien podría ser mudo. A menos que recibamos algún indicio de que el animal no puede producir sonidos, esperaremos que pueda ladrar.

[12] *Cfr*. "Elementos para el estudio semiótico de la cognición musical. Teorías cognitivas, esquemas, tipos cognitivos y procesos de categorización", disponible en: <http://www.eumus.edu.uy/amus/lopezcano/articulo2.html>

[13] Continuando con el ejemplo de la nota anterior, formamos nuestro prototipo de «perro» en función de los perros con los que hemos tomado contacto y/o de lo que hemos escuchado previamente sobre ellos. La relación entre experiencia anterior (directa o indirecta) y los procesos categoriales, es estrecha y circular.

interpretaciones que realizan. Esto sería válido también para las variaciones entre la interpretación que hacen los analistas del tango —teniendo en cuenta sus condiciones de producción— y la que realizan los milongueros en la actualidad.

Una ruptura estructural entre producción y recepción

Otra lógica de selección, otro corpus de partida, otra experiencia del tango

Dije anteriormente que la lectura que hacen los analistas en la instancia de la producción se basa en la detección de recurrencias en extensos corpus compuestos por gran cantidad de canciones. En esos casos, todos los poemas que forman parte de ese corpus tienen, generalmente, igual o similar valor para el analista. En la recepción que realizan los milongueros, en cambio, el corpus de poemas de los que extraen sus inferencias se selecciona siguiendo criterios muy diferentes y no tienen necesariamente la misma importancia para ellos, y eso repercute en las conclusiones que derivan.

Por ejemplo, los milongueros desconocen por completo la constante superioridad masculina que los analistas encuentran entre esos dos momentos de la literatura tanguera. Los poemas pertenecientes a la primera época del tango circulan poco entre estos milongueros; sobreviven en algunos cancioneros y libros de antologías, pero muy pocos llegaron a ser grabados por las grandes orquestas de los años 40, que son las que más escuchan los milongueros. Además, los que fueron grabados tampoco figuran entre sus preferencias de escucha. Ellos prefieren tangos menos violentos, aquellos que hablan del amor romántico y no de las historias rufianescas de proxenetas que someten físicamente a sus pupilas. La selección de casos que hacen los milongueros responde a otros intereses y eso orienta sus selecciones de escucha, haciendo que los tangos más violentos sean —salvando algunas excepciones— muy poco escuchados. Forman, por decirlo de alguna manera, un «corpus» muy diferente. Esto da como resultado que las continuidades y transformaciones que ven los analistas entre estas dos etapas del machismo tanguero pasen desapercibidas entre los milongueros. Casi no los escuchan, mucho menos se ponen a compararlos y a extraer inferencias sobre posibles continuidades o discontinuidades. En ese sentido, el hecho de que la infidelidad masculina —motivo de orgullo en los tangos de la primera época—, pase a ser réproba cuando la que la comete es la mujer (en los tangos de la segunda

época), es una inferencia que los milongueros no realizan. Desde la perspectiva de ellos, la infidelidad no aparece como un valor positivo asociado a la narrativa tanguera puesto que en los tangos que acostumbran escuchar, mayoritariamente, la infidelidad aparece siempre como un antivalor.[14]

En segundo lugar, los milongueros reconocen diferentes tópicos dentro de la poesía tanguera y no necesariamente trazan asociaciones entre éstos. Son conscientes de que el tango tematiza a la madre, a la *milonguita*, a las prostitutas, que hay tangos que hablan de historias de amor, del juego, del escepticismo, de la nostalgia del barrio, etc. Cada uno de esos tópicos es evaluado por ellos como un «tema» distinto, con relativa autonomía de significado con relación a los otros. Por este motivo, los milongueros no reconocen la continuidad narrativa que los analistas advierten entre la sanción moral a la *milonguita* superficial y la fractura amorosa donde es siempre la mujer la que no sabe amar. Donde los analistas encuentran una *sistemática* sanción moral hacia la mujer, los milongueros ven temáticas independientes con lógicas diferentes. Para ellos unos tangos hablan de esa mujer superficial (generalmente asociada en sus interpretaciones a la prostitución), un «tipo» de mujer con la que no se identifican las milongueras actuales; y otros son los tangos que hablan de las historias de amor con las que sí pueden identificarse.[15] Ellos no ven la necesidad de establecer entre tópicos relación alguna o continuidad argumental. Mientras los analistas proceden a una lectura global —buscando recurrencias y regularidades entre tópicos, dejando de lado las particularidades de cada tango específico, trazando narrativas con cierto nivel de coherencia— los milongueros parecen proceder en dirección contraria: *topicalizando,* primero (López Cano 2002) y aislando narrativas, después.

Para los milongueros el tango habla de muchas cosas; entre ellas, suelen seleccionar para escuchar aquellas más cercanas a su moral, prescindiendo del resto (Montes 2016). Dentro de cada tópico, además, hay muchos tangos

[14] Y más adelante veremos que tampoco la reconocen, siempre e indefectiblemente, asociada a lo femenino.

[15] Es importante aquí destacar que esta diferenciación entre diferentes «tipos» de mujeres —unas, a las que les correspondería la ruina como destino y otras a las que no, en función de su diferente conducta sexual— es una forma de sanción moral a la mujer capaz de disponer sin pruritos de su propio cuerpo. Es, no cabe duda, una matriz moral acorde a la dominación masculina, aunque de manera diferente a la descripta por los analistas del tango argentino. La distinción es importante porque nos permite entender cómo las milongueras pueden disfrutar de la lírica del tango argentino sin identificarse con el lugar de amoralidad asignado a la mujer.

distintos, algunos con los que se identifican más que con otros. Y entre sus selecciones, según manifestaron en las entrevistas, aquellos tangos que hablan del amor son sus preferidos.[16] Estos tangos se corresponden casi todos, cronológicamente, con los tangos que los analistas ubican dentro de la matriz moral del machismo civilizado[17] y ninguno con la etapa del machismo bárbaro.

Todavía más, si revisamos puntualmente estas canciones, veremos que la historia del enunciador moralmente superior que fue abandonado, despreciado o traicionado, no es tampoco la que más se repite. De 20 poemas que tratan la cuestión del sentimiento amoroso, solamente siete reproducen esa estructura narrativa. En cambio, otros ocho poemas hablan de amores felices o amores que naufragaron, pero sin responsabilizar al destinatario del sentimiento por eso. Todavía más, cinco poemas postulan un enunciador que es moralmente inferior en relación con la persona amada, es decir, que reconoce que fue él, el que provocó sufrimiento en otra persona.

Esta muestra de canciones no es representativa del universo de la poesía del tango, pero sí lo es de los tangos que ellos/as seleccionan como sus preferidos, de los que más frecuentemente escuchan y de aquellos que forman parte de su experiencia cotidiana del tango, ocupando así un lugar preponderante en la conformación de los *types* que utilizan para interpretar nuevos casos.

El paquete significante como oferente de distintas operaciones de generización

Entre esos poemas amorosos, como dije, mucho hablan del sufrimiento de amar. Y algunos efectivamente relatan esa fractura amorosa, el abandono, la traición o el sufrimiento por el amor despreciado. Son los tangos donde, según los analistas, la mujer ocupa sistemáticamente el lugar del cariño interesado y el hombre el lugar del que ama y sufre. En ese contexto nos preguntamos: ¿Se

[16] Los tangos mencionados por ellos durante las entrevistas y que entran dentro de esta categoría son: *Romance de barrio*; *Nada* (dos veces); *Perfume*; *Pasional* (tres veces); *Buscándote*; *Te aconsejo que me olvides*; *Tu, el cielo y tú* (dos veces); *Verdemar*; *Mi noche triste*; *Yuyo Verde*; *Fruta amarga*; *Me quede mirándola*; *Junto a tu corazón - Hoy como ayer*; *Uno*; *Nostalgias*; *Nada más que un corazón; Más solo que nunca; Madreselva; Que lo sepa el mundo entero; Volvamos a empezar; Embrujamiento*. Otros milongueros, en cambio, dijeron no tener un poema preferido, o sintetizaron sus preferencias con sentencias tales como «me gustan los tangos sentimentales», «todos los románticos» o «los que cuentan historias de amor». Fuera de la categoría tangos románticos quedaron *Griseta, Mandria, Adiós nonino, Se va la vida*.

[17] Solamente el electrónico *Perfume* pertenece a otra época, pero muy posterior.

identifican las milongueras actuales con ese lugar de amoralidad que se les asigna? La respuesta, lacónica, es negativa.

Como dije anteriormente, estos análisis en la instancia de la producción apoyan tal interpretación en el dato irrefutable de que el tango encarna una voz que es eminentemente masculina. Pero, aunque esto pueda ser cierto en el plano histórico, no lo es necesariamente en el plano discursivo. En términos estrictamente discursivos no todos los tangos escritos por hombres presentan un enunciador de sexo masculino.

El agente social productor de un discurso nunca coincide con el sujeto textual, el cual se construye en el discurso y vive dentro de él como un simulacro del sujeto (Costa y Mozejko 2007: 3). En otras palabras, quien escucha un tango o lee el poema no tiene por qué saber si el autor real (la persona de carne y hueso) era un hombre o una mujer para poder interpretar el tango correctamente. Cada discurso construye en su interior un universo de posibles con sus propios personajes y reglas, que sólo existen dentro de éste. Incluso cuando estamos ante un texto de género no ficcional, el enunciador es una figura discursiva que no tiene por qué coincidir en el género con el autor.[18]

Es el discurso el que *ofrece* las marcas para que el lector —o el oyente— pueda identificar y, oportunamente, generizar a los personajes.[19] La *generización* de los personajes es una *operación* que ejecutan los intérpretes, sobre la base de lo que el paquete significante les ofrece como posibilidades y en función de las reglas interpretativas de su comunidad.

Hay muchos poemas que dejan la cuestión del género de los personajes librada a la imaginación del receptor, habilitando muchas más posibilidades interpretativas de las que consideran los analistas, sin marcas como flexiones morfológicas, artículos o datos contextuales que indiquen si el enunciador es de sexo masculino o femenino. Tomemos por ejemplo el poema *Tú, el cielo y tú*, seleccionado por dos de los milongueros entrevistados como uno de sus preferidos:

---

[18] La letrista María Luisa Carnelli, por ejemplo, no se limitaba a firmar con seudónimo masculino, también escribía muchos de sus poemas como si fuera un hombre el que hablaba. También Luis César Amadori hizo lo suyo en *Madreselva,* construyendo allí un enunciador femenino.

[19] En los tangos analizados, el enunciador coincidía siempre con el personaje principal de la historia, el cual narra los eventos en primera persona y se presenta como aquel que padece la pasión amorosa.

Tibio está el pañuelo todavía,
que tu adiós me repetía,
desde el muelle de las sombras.
Tibio como en la tarde muere el sol,
mi sol de nieve sin esperanza y sin alondras.
Tibio guardo el beso que dejaste,
en mis labios al marcharte,
porque aún no te olvidé.

Tú,
yo sé que siempre el cielo y tu,
vendrán a mí para salvar,
mis manos presas a esta cruz.
Si esta mentira audaz
busca mi pena,
no la descubras tú
que me condena,
guárdala en ti,
que es mi querer,
desengañarme así
será más cruel.

No,
no me repitas ese adiós,
que solo sepa solo Dios,
el cielo y tú.

La historia podría interpretarse como una despedida entre un hombre y una mujer, por ejemplo, en un puerto. Quien se marcha podría ser indistintamente una mujer que parte para casarse con otro hombre, o un marino que parte a altamar abandonando a su amada. Ambas interpretaciones (y tantas otras más también) están igualmente habilitadas por la canción en el marco de reglas interpretativas de nuestra comunidad. El/la enunciador/a que encarna el lugar del/la que sufre por amor, ante el/la que parte en una actitud menos noble (aparentemente escondiendo una mentira), podría ser tanto hombre como mujer, al igual que la persona objeto de su amor. Todavía más, podría incluso tratarse de una relación homosexual.

De los tangos de temática amorosa que ellos mismos nombraron como sus preferidos, por ejemplo, sólo ocho de veintiuno plantean un personaje-

enunciador claramente masculino. Se podría argumentar que, aunque éste no esté claramente generizado, cuando existen marcas en el enunciado que indican que la persona a la que se dirige su amor es una mujer, entonces podríamos inferir lícitamente que el enunciador sería un hombre. Dejaré por momento de lado la objeción, en parte justificada, de que nada nos autoriza *en el texto* a desestimar la posibilidad de que se trate de una enunciadora mujer, enamorada de otra mujer. Asumamos la hipótesis de que, dada la fuerte *heteronormatividad* (Butler 1993) que existe actualmente en el campo milonguero de esta ciudad, y que veinticinco de los veintiséis entrevistados se reconocían como heterosexuales, estarían más inclinados a pensar que si la persona a la que se dirige ese amor es una mujer, entonces el enunciador debería ser un hombre, asignando como cualidad masculina el valor de sufrir por amor.

Este es el caso de otros cuatro poemas, lo cual hace un total de doce sobre veintiuno. Restan todavía nueve (casi la mitad), cuyo dispositivo de enunciación habilita a interpretar el enunciador también como una mujer que sufre por amor.

Esta diversidad de oferta en lo que respecta a las marcas discursivas que posibilitan generizar de distintas maneras tanto al enunciador como al sujeto al que se dirige el sentimiento, debería hacernos dudar de que esa estructura «varón moral / mujer inmoral» se le presente a los milongueros como *sistemáticamente* ofrecida por los poemas del tango que escuchan. Ellos no ven esa sistematicidad porque, en términos de las interpretaciones que los dispositivos de enunciación ofrecen, ésta no existe realmente.

Un prototipo de amor que permite regenerizar a los personajes

A pesar de lo analizado hasta aquí todavía podríamos argumentar que, aún en aquellos poemas que no definen el género (ni del enunciador, ni de la persona objeto de esa pasión), el hecho de que sean encarnados predominantemente por voces masculinas (cantores como Campos, Castillo, Echagüe, Morán, Fiorentino, Podestá, etc.) favorece claramente la interpretación en favor de un enunciador de sexo masculino. ¿Por qué habríamos de imaginar que esa voz que narra sus desventuras de amor es una mujer, si escuchamos esas palabras en primera persona encarnadas en una voz con claro timbre masculino? Los poemas aquí tratados, a excepción del electrónico *Perfume* (2004), están todos encarnados por voces masculinas en las versiones que estos milongueros escuchan más frecuentemente.

A pesar de esto, el género del intérprete no es un rasgo que los milongueros juzguen tan relevante a la hora de generizar al enunciador, en lo que respecta a lo que consideran el sentido último de ese poema. Para ellos/as, el cantante es alguien que se apropia de ese poema, tal como lo hacen ellos/as también. En nuestra cultura es lícito y frecuente, por ejemplo, que cantantes mujeres se apropien de textos originariamente pensados para hombres y los encarnen con sus voces femeninas. Muchos tangos, de hecho, poseen interpretaciones tanto femeninas como masculinas sin modificarse necesariamente el género del enunciador en términos lingüísticos (conservan marcas lingüísticas de género que contradicen el timbre de voz del intérprete). Este dato revela una característica particular de las reglas que rigen la apropiación del tango en nuestra sociedad y que, me atrevo a hipotetizar, podría incluso ser extensible a otras músicas populares.

Esta regla puede sintetizarse de la siguiente manera: existen tópicos para los cuales el género del enunciador se percibe como variable o no fijo. Vale decir, de los múltiples elementos que componen el poema, el género de los personajes es juzgado por los/as milongueros/as, como un elemento menos *esencial*. Es relevante observar que no ocurre en todos los tópicos tangueros, puesto que en los que relatan duelos a cuchillo, por ejemplo, las interpretaciones que hicieron los milongueros durante las entrevistas postularon siempre personajes masculinos. Batirse a duelo es una actividad que entienden como *esencialmente* masculina. La prostitución, en cambio, se la considera una actividad femenina, siempre dentro del universo discursivo del tango. No así, en cambio, la capacidad de amar (Montes 2016).

Esto resulta de capital importancia para comprender cómo es posible que, incluso las mujeres, puedan apropiarse de la poesía amorosa del tango, sin identificarse con el personaje de lo femenino amoral. La interpretación de la poesía romántica del tango se realiza merced a un prototipo de amor romántico más amplio, que habilita una generización *ad hoc* en el caso de los poemas que no definen el género de los personajes, y una regenerización en el caso de los que sí, según las necesidades de apropiación del/la intérprete.

Ellas no se identifican con el lugar de quien abandonó al enunciador. Por el contrario, pueden identificarse con el enunciador, aunque estén habituadas a escucharlo en voces masculinas, aunque el enunciador tenga marcas lingüísticas que indican género masculino o su objeto de deseo sea evidentemente

femenino.[20] No les importa que el enunciador sea masculino porque parten de la creencia (que funciona como premisa del proceso inferencial) de que hombres y mujeres son capaces de sentir por igual, de enamorarse profundamente, de ser traicionados y de amar estoicamente de idéntica manera. Esta creencia (diametralmente opuesta a la lectura que hacen los analistas del tango en la instancia de la producción) les permite empatizar con ese enunciador masculino, identificarse con él, y apropiarse del poema para expresar sus sentimientos o sus ilusiones.

> Entrevistadora: ¿Temas que traten? ¿Cuáles son los que más te gustan? Porque viste que hay temas en el tango.
> Eugenia (49 años): Sí, hay temas. Me gusta mucho cuando habla del amor. Así sea un amor no correspondido, que la mina se fue… qué sé yo, no importa. Pero me gusta que hable del amor, y habla de lo que se sentía, del sentimiento, del amor en sí, de lo que el tipo sentía, *o la mujer*.

El tópico amoroso, en el tango, ellos/as lo insertan a su vez dentro de una categoría mayor que sería el prototipo de *amor* en términos generales y donde asumen que se trata de un sentimiento que no estaría genéricamente asociado. El *amor*, a diferencia de otros temas, es percibido como un tópico universal, sin deícticos de tiempo o lugar, sin pronombres, sin flexiones morfológicas o artículos. El *amor* aparece como ese sentimiento que es común a todos/as, ayer y ahora, sin importar la clase social o el sexo, si transcurre en el puerto de La Boca o en la Córdoba de las campanas. Esa universalidad del sentimiento es, según ellos, una característica esencial del prototipo del *amor*.

Todos esos elementos de los poemas románticos (las marcas de tiempo, lugar o género de los personajes) pueden ser puestos entre paréntesis en el momento de la recepción, pues se los juzga menos o nada importantes para interpretar el sentido último del tango. Y esto es así no porque ellos estén realizando una interpretación aberrante, lo es porque las normas interpretativas de su comunidad indican que estos elementos no son tan esenciales. Son considerados, de alguna manera, detalles pintorescos o anecdóticos; de lo que hablarían esos tangos, para ellos/as, sería del sentimiento de amar en sí mismo.

[20] Tampoco se vio una preferencia de ellas hacia letras con un enunciador más indefinido. Es más, el único poema interpretado por una mujer fue seleccionado no por una mujer sino por un varón, demostrando que el timbre de voz no obliga a la generización del enunciador a la hora de la apropiación.

Y ellos/as creen que ese sentimiento no es una prerrogativa exclusivamente masculina sino una capacidad humana general.

Lo más sugestivo de esto, y lo que me interesa destacar aquí, es que el efecto de sentido marcadamente machista que promovería el colocar al hombre de manera supuestamente sistemática en el lugar moral y a la mujer en el lugar de lo inmoral, se diluye parcialmente si esas cualidades ya no se reconocen, en la recepción, como ligadas al género en tanto característica esencial.

Conclusiones

Que la poesía del tango argentino está edificada sobre la base de una moral fuertemente machista es algo que ha sido ya establecido. Sin embargo eso no nos habilita a asumir que quienes consumen el tango en la actualidad compartan, necesaria y completamente, esa moral específica. No podemos asumir, ni si quiera, que interpreten esos tangos de la misma manera como lo hacen los analistas. Los motivos, son varios.

En el caso de la recepción de la poesía amorosa del tango por parte de estos milongueros cordobeses, la interpretación se realiza a partir de *types* previamente incorporados que permiten no sólo categorizar cada tango según tópicos, sino que al hacerlo definen también el modelo según el cual han de ser interpretados y lo que es esperable de ellos. Que el sentimiento de amar sinceramente sea prerrogativa exclusivamente masculina no es algo esperable desde el *type* de amor romántico que estos milongueros tienen incorporado.

La inferencia que hacen los analistas, sobre la base de la lectura de muchos poemas y en función de las condiciones de producción de esos tangos es, simplemente, poco probable para los milongueros. Ellos parten de la creencia de que el *amor* es un sentimiento universal y, por lo tanto, funciona como premisa tácita que difícilmente podría derivar en la conclusión de que el sentimiento de amar es cualidad masculina y que las mujeres están incapacitadas para amar honestamente.

En ese marco, a menos que el poema sea muy explícito afirmando lo contrario, ellos tenderán a interpretar siempre que las historias que narran esos poemas son igualmente aplicables a hombres y a mujeres. Esta interpretación es la que hace posible, además, que elementos del poema como el género de los personajes, su pertenencia social e incluso el lugar en el que ocurren los hechos narrados, se juzguen menos esenciales y, en el caso del género, directamente

prescindible o, mejor dicho, mutable. Si el *amor* es un sentimiento universal, entonces cualquiera puede ocupar el lugar del personaje-enunciador.

Esto les permite a las mujeres apropiarse de la poesía amorosa del tango identificándose con el que ama y no con la mujer incapaz de querer. La supervivencia de ese *type* se ve garantizada, además, por las características de los tangos que ellos escuchan más frecuentemente. Los criterios de selección de casos, a diferencia de los utilizados por los analistas, no apuntan a reconstruir una verdad histórica sobre el tango ni pretenden asegurar ningún tipo de representatividad de la muestra. Responden en principio a una facilidad de acceso (priorizando los que fueron efectivamente grabados por las orquestas que normalmente escuchan en las milongas por sobre los que sólo sobreviven en antologías), y a un principio de utilidad: priorizando aquellos que les sirven mejor a sus necesidades de apropiación. Los más «bailables», si lo que quieren es bailar (y en ese caso prestan menos atención a la lírica), y los más cercanos a su moral, si lo que quieren es disfrutar de su poesía identificándose con sus personajes e historias.

Porque la poesía amorosa del tango les permite precisamente eso: usarla para recordar un amor, para fantasear o simplemente para emocionarse. Esta práctica de apropiación es determinante para comprender sus selecciones de temas y, a partir de allí, qué tangos vienen a nutrir su experiencia cotidiana. Experiencia que, como bien señala Violi, es determinante en la formación de prototipos interpretativos.

Esta interpretación viene favorecida también por las operaciones de topicalización y segregación de tópicos que caracteriza sus prácticas interpretativas. Según las normas que rigen la recepción en este caso, cada poema o pieza posee un sentido unitario, propio, con independencia del resto de la poesía del tango. Estos poemas, a su vez, conforman grupos de poemas, que se definen siguiendo un prototipo de tópico (amoroso, escéptico, la madre, la *milonguita*, etc.) que los asiste para definir la mayor o menor pertenencia del caso a la categoría.[21] Estos tópicos, según sus reglas interpretativas

[21] Eso permite que algunos poemas que hablan de amor y presentan violencia explícita o relaciones atravesadas por el comercio sexual, por ejemplo, sean categorizados dentro del tópico pero como menos representativos, en la medida en que esos elementos los alejan del prototipo de amor romántico. El análisis específico de esto, que formó parte de la investigación, excede los propósitos de esta comunicación. No obstante, considero pertinente aclarar que los milongueros no niegan la existencia de otros poemas amorosos más disonantes, pero los consideran menos representativos de lo que es el amor del tango (Montes 2016).

incorporadas y a diferencia de lo que interpretan los analistas, no exigen una operación de puesta en relación entre sí. Así, mientras los analistas topicalizan y ponen en relación (encontrando vínculos entre la matriz moral de la *milonguita* y la de la fractura amorosa que se reforzarían recíprocamente), los milongueros topicalizan pero luego los divorcian, destruyendo así ese efecto de reforzamiento.

Por último, las características específicas de los dispositivos de enunciación que presentan muchos de estos tangos también contribuyen y refuerzan la hipótesis de la universalidad de ese sentimiento, así como la apropiabilidad de la poesía amorosa del tango. Por una parte, el hecho de que el propio dispositivo ofrezca a los usuarios una libre generización de los personajes en casi la mitad de los tangos elegidos por ellos, posiblemente refuerce la creencia de que ese sentimiento es algo universal, no genéricamente determinado. Pero, además, esto rompe con la supuesta sistematicidad que encontraban los analistas en la fórmula «varón moral/mujer inmoral». Al no presentarse esos valores como *sistemáticamente* asociados al género (sino sólo en algunos casos) se diluye, al menos en estos casos, la lectura de la superioridad masculina como característica esencial de la lírica tanguera.

Este conjunto de operaciones interpretativas, fuertemente ligadas a unas prácticas de apropiación muy específicas, hacen posible que la poesía amorosa del tango sea objeto de fruición tanto de hombres como de mujeres en la actualidad, sin que eso implique que compartan, necesariamente, los presupuestos y las moralidades que hicieron posible la emergencia de esa lírica popular.

REFERENCIAS

ARCHETTI Eduardo
2003 *Masculinidades. Fútbol, tango y polo en Argentina*, Buenos Aires: Antropofagia.

BUTLER Judith
1993 *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"*, New York: Routledge; (tr. esp.: *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Buenos Aires: Paidós, 2002).

COSTA Ricardo y MOZEJKO Teresa
2007 "Introducción", en MOZEJKO Teresa y COSTA Ricardo (comps.), *Lugares del decir 2*, Rosario: Homo Sapiens, pp. 9-24.
DALBOSCO Dulce
2010 "La construcción simbólica del arquetipo de la milonguera en las letras del tango", *Amaltea*, 2: 29-45.
DE CERTEAU Michel
1990 *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, París: Gallimard; (tr. esp.: *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México: Universidad Iberoamericana, 2000).
DE CERTEAU Michel, GIARD Luce, MAYOL Pierre
1994 *L'invention du quotidien 2. Habiter, cuisiner*, Paris: Gallimard; (tr. esp.: *La invención de lo cotidiano II. Habitar, cocinar*, México: Universidad Iberoamericana, 1999).
ECO Umberto
2003 *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milán: Bompiani; (tr. esp.: *Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia*, Barcelona: Debolsillo, 2009).
1997 *Kant e l'ornitorinco,* Milán: Bompiani; (tr. esp.: *Kant y el ornitorrinco,* Barcelona: Lumen 1999).
1990 *I Limiti dell 'Interpretazione*, Milán: Bompiani; (tr. esp.: *Los límites de la interpretación,* Barcelona: Lumen, 1992).
FLICK Uwe
2002 *Qualitative Sozialforschung*: *eine Einführung,* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch; (tr. esp.: *Introducción a la investigación cualitativa,* Madrid: Morata, 2007).
GALEANO MARÍN María E.
2004 *Estrategias de investigación social cualitativa*, Medellín: La Carreta.
E.U. GLASSER Barney G. & STRAUSS Anselm L.
1967 *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research,* Nueva York: Aldine.
LÓPEZ CANO Rubén
2002 "Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual", *Revista Cuicuilco* [en línea], 9, 25, mayo-agosto: 1-40, [citado el 20/11/2017], disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/351/35102509.pdf>
MATAMORRO Blas
1982 *La ciudad del tango. Tango histórico y sociedad*, Buenos Aires: Galerna.
MERTON Robert, FISKE Marjorie y KENDALL Patricia
1998 "Propósitos y criterios de la entrevista focalizada", *Empiria, Revista de Metodología de las Ciencias Sociales,* 1: 215-30.
MONTES M. de los Ángeles
2016 "Algunas claves para entender la vigencia de la poesía romántica del tango argentino desde un estudio en recepción", *Signo y Pensamiento*, XXXV, 68: 118-132. [citado el 27 de octubre de 2017], DOI: http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.syp35-68.acev

2014 "La traducción como herramienta de investigación socio semiótica", *RECIAL*, 5, 5. [citado el 27 de octubre de 2017], disponible en: https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/9591

2015a "Entrevista productiva. Una adaptación de entrevista focalizada orientada a abordar los procesos interpretativos", *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social (ReLMIS),* 5, 9: 35-49. [citado el 27 de octubre de 2017], disponible en: http://relmis.com.ar/ojs/index.php/relmis/article/view/138/115

2015b "Paradigmas discursivos, disputas por el sentido y normas de apropiación en la recepción del tango", *AdVersuS* [en línea], XII, 29: 91-114 [citado 27 de octubre de 2017], disponible en: www.adversus.org/indice/nro-29/articulos/XII2905.pdf

MOREAU Pierina

2000 *La poesía del tango. Fueron años de cercos y glicinas…,* Córdoba: Comunicarte.

PEIRCE Charles Sanders

[1931-1958] *Collected Papers*, C. HARTSHORNE C, WEISS P, & BURKS A.W. (Eds). Cambridge, Ma: Harvard University Press. Vols. 1-8.

ROSCH Eleanor

1978 "Principles of categorization", *in* ROACH Eleanor & LLOYD Barbara (eds.), *Cognition and Categoritation*, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, pp. 27-48.

SAIKIN Magalí

2004 *Tango y género*, Stuttgart: Abrazos Book.

ULLA Noemí

1982 *Tango, rebelión y nostalgia*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

VERON Eliseo

1993 *La semiosis social*, Barcelona: Gedisa.

VIOLI Patrizia

2001 *Significato ed esperienza*, Milán: Bompiani.

WILLIAMS Raymond

1977 *Marxism and Literature*, Oxford: Oxford University Press; (tr. esp.: *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península, 2000).

ARTÍCULOS

[Ensayo]

Ciencia y especulación en el psicoanálisis

GUSTAVO MÄUSEL
Facultad de Ciencias Humanas
Universidad del Museo Social Argentina
Ciudad de Buenos Aires, Argentina
✉

Resumen: La caracterización científica del psicoanálisis ha sido (y es) un problema muy abordado desde la epistemología, la psicología, la sociología o el psicoanálisis mismo; lo que ha unido tales abordajes, en general, es que han sido realizados bajo una órbita estructuralista preocupada por la creación de una nueva ciencia que dé cuenta de un nuevo hombre. Nuestro interés es poner en relación el lugar científico del psicoanálisis con el destino filosófico que han tenido algunos conceptos clave de la obra freudiana a la luz de interpretaciones que modifican dicha pretensión, tal cual fue comprendida en su momento o que al menos merece ser valorada teniendo en cuenta un nuevo contexto. En definitiva, proponemos un tratamiento filosófico del proyecto científico freudiano; para ello, será importante tomar distancia de «lo científico» sin más en Freud, para abordarlo desde una perspectiva más amplia, en función de un todo que le otorgue sentido preciso a sus afirmaciones. La noción de ciencia, o «lo científico», nunca es algo dado u obvio, sino que es una dificultad y una reconstrucción permanente. En el presente ensayo, adoptaremos una posición intermedia entre dos —habituales— extremos, esto es, entre una consideración exageradamente historicista y un punto de vista cientificista en el que muchos autores (a veces sin quererlo) han incurrido. Aquí, sostenemos que el acercamiento del psicoanálisis al modelo hegeliano de comprensión de la ciencia permite una interpretación más ajustada de su sentido científico y de su contribución al saber. Para argumentarlo, a) nos detendremos en el sentido en que Hegel comprende la ciencia, para luego b) abordar los cambios que experimentan algunos conceptos articuladores en el interior de la obra freudiana, no siempre vinculados a la matriz científica del psicoanálisis.

Palabras clave: Hermenéutica – Ricœur – Epistemología.

[Essay]

Science and Speculation in Psychoanalysis

Summary: The scientific characterization of psychoanalysis has been (and is) a problem addressed from epistemology, psychology, sociology or psychoanalysis itself; what has united such approaches is, in general, that they have been carried out under a structuralist orbit concerned with the creation of a new science that accounts for a new man. Our interest is to relate the scientific place of psychoanalysis with the philosophical destiny that some key concepts of the Freudian work have had in the light of interpretations that modify such pretension, as it was understood at that right time or that at least deserves to be valued taking into account a new context. In short, we propose a philosophical treatment of the Freudian scientific project; for this, it is important to take distance from "the scientific" in Freud, so as to approach it from a broader perspective, depending on a whole that would give precise meaning to his statements. The notion of science, or "the scientific", is never something given or obvious, but a difficulty and a permanent reconstruction. In the present essay, we will adopt an intermediate position between two - habitual - extremes, that is, between an exaggeratedly historicist consideration and a scientistic point of view in which many authors (sometimes unwittingly) have incurred. Here, we maintain that the approach of psychoanalysis to the Hegelian model of understanding of science allows a more accurate interpretation of its scientific meaning and its contribution to knowledge. To argue about these issues, a) we will consider the sense in which Hegel understands science, and then b) address the changes experienced by some articulating concepts within the Freudian work, not always linked to the scientific matrix of psychoanalysis.

Keywords: Hermeneutics – Ricœur – Epistemology.

Introducción

La *pretensión científica* —considerada como uno de los tres momentos en el esquema freudiano, junto al *carácter narrativo de origen trágico* y la *dimensión filosófica*— ha sido motivo de discusiones constantes desde hace algunas décadas. La comprensión de estos tres momentos exige considerarlos como un todo. La exaltación de un solo aspecto sin tener como horizonte la totalidad del desarrollo freudiano ha conducido inexorablemente a un reduccionismo inútil en el que han caído muchos análisis hasta la aparición de los estudios de la obra de Freud y sus alcances e influencias en el pensamiento actual hecha por Paul Ricœur. La naturaleza de la propia obra freudiana nos compele al esfuerzo de integrarla en un todo filosófico, atravesando las dificultades que supone dicha tarea.

Considerar la pretensión de la teoría psicoanalítica de ser valorada como ciencia en los términos que Sigmund Freud lo proponía, implica tener presente el contexto histórico particular en que se desarrolla, es decir, el siglo XIX y la visión positivista que esta época le otorgaba a los conceptos; una rigidez que ninguna teoría podía ignorar si deseaba que sus postulados pudiesen constituirse como un saber a ser tenido en cuenta por el discurso científico. El siglo XIX, recordemos, fue la época de la ruptura de la ciencia con la filosofía; surgió un modo de pensar, una aspiración, que se denominó cientismo o cientificismo que trajo como consecuencia, entre otras, una visión naturalista de la antropología (luego tan criticada por Marx). Incluso las críticas de Freud a la filosofía deben interpretarse (para comprender su real alcance) teniendo en cuenta dichas circunstancias histórico-conceptuales y el aire cultural que se respiraba.

La caracterización científica del psicoanálisis ha sido (y es) un problema muy abordado desde la epistemología, la psicología, la sociología o el psicoanálisis mismo; lo que ha unido tales abordajes, en general, es que han sido realizados bajo una órbita estructuralista preocupada por la creación de una nueva ciencia que dé cuenta de un nuevo hombre. Nuestro interés es poner en relación el lugar científico del psicoanálisis con el destino filosófico que han tenido algunos conceptos clave de la obra freudiana a la luz de nuevas interpretaciones que modifican dicha pretensión, tal cual fue comprendida en su momento o que al menos merece ser valorada teniendo en cuenta un nuevo contexto. En definitiva, proponemos un tratamiento filosófico del proyecto científico freudiano; para ello, será importante tomar distancia de «lo científico» sin más en Freud, para abordarlo desde una perspectiva más amplia, en función de un

todo que le otorgue sentido preciso a sus afirmaciones. Por lo tanto es imprescindible establecer con qué otras visiones confronta Freud la visión científica que a veces choca con la filosofía o a veces con la religión.

La noción de ciencia, o «lo científico», nunca es algo dado u obvio, sino que es una dificultad y una reconstrucción permanente. En el presente ensayo, adoptaremos una posición intermedia entre dos —habituales— extremos, esto es, entre una consideración exageradamente historicista y un punto de vista cientificista en el que muchos autores (a veces sin quererlo) han incurrido.

Como es sabido, la ciencia moderna se determinó y constituyó como ciencia de la naturaleza, diferenciándose del conocimiento antiguo y medieval que pretendían dar cuenta de lo humano y divino. En principio estuvo excluido el hombre, cuestión que se modificará con el acercamiento entre la ciencia y la antropología.

Ernst Cassirer evidenció, en un extenso estudio, cómo la psicología y las ciencias de la naturaleza fueron adquiriendo cercanía a partir de la ilustración moderna que vinculó a aquella con su teoría del conocimiento.

> La psicología cobra un carácter predominantemente reflexivo, no se contenta con la simple captación de los procesos o formas anímicas, sino que quiere llegar a sus últimos fundamentos, hasta los elementos de lo anímico, y presentarlos netamente separados. En esto se siente emparentada con la ciencia natural. Su ideal es convertirse en arte disectora del alma lo mismo que la química lo es de lo inorgánico y la anatomía de lo orgánico (Cassirer 1932(1950):112).

Este punto es importante para situar la tradición en la que se inscribe el Freud de los comienzos y comprender, inclusive, el lenguaje que utiliza en sus reflexiones iniciales; Freud es un heredero de la ilustración alemana y su legado filosófico.

Las ciencias de la naturaleza no necesitaron justificar su estatus de tal; en las ciencias del hombre, por el contrario, sabemos la dificultad que este problema significó hasta tal punto que comprometió su estatuto de ciencia. Asimismo, recordemos que en la tradición anglosajona y en la influencia que ésta ejerció en distintos ámbitos filosóficos, como por ejemplo el Círculo de Viena, el concepto de ciencia se construyó a partir de la evolución, desde el siglo XVII, de

las ciencias de la naturaleza, las que tuvieron como centro la física, la mecánica teórica de Newton y la herencia galileana.

Según este esquema de construcción la ciencia será, por un lado, fáctica —conforme a la tradición empirista— y, por el otro, exacta (Galileo) cuyo modelo es la ciencia matemática de la naturaleza; así, serán consideradas ciencias todas aquellas disciplinas que den cuenta de datos observables a partir de las ciencias formales y su a priori racional lógico-matemático.

Por otra parte, en la tradición continental, nos encontramos con que el término greco-germano *Wissenschaft* está marcado fuertemente tanto por la influencia de la filosofía hegeliana como por la distinción realizada por Dilthey entre ciencias del espíritu (ciencias histórico hermenéuticas para Habermas) y ciencias de la naturaleza.

> Sin duda alguna el legado más importante de la obra de Dilthey es su dilatada investigación acerca de todos aquellos elementos que hacen posible la distinción entre ciencias de la naturaleza y ciencias del espíritu. Frente a Kant y la Ilustración, Dilthey va a elaborar una teoría muy desarrollada acerca de la posición metodológica especial de las ciencias del espíritu. «Junto a las ciencias de la naturaleza se ha desarrollado espontáneamente, por imposición de la misma vida, un grupo de conocimientos unidos entre sí por la comunidad de su objeto. Tales ciencias son la historia, la economía política, la ciencia del derecho y del estado, la ciencia de la religión, el estudio de la literatura y de la poesía, de la arquitectura y de la música, de los sistemas y concepciones filosóficas del mundo, finalmente, la psicología. Todas estas ciencias se refieren a una misma realidad: el género humano. Describen y relatan, enjuician y forman conceptos y teorías en relación con esa realidad» (Dilthey *apud* López Molina 2008:409).

Se trata, concluye López Molina

> (...) de un conjunto de saberes que tienen en común la comunidad de su objeto, a saber, el *género humano*, frente a las ciencias de la naturaleza que tienen como objeto la *naturaleza externa*. Ahora bien, no se trata de dos regiones ontológicas (ser humano y ser natural), sino que los distintos dominios de los hechos hay que concebirlos gnoseológicamente: *los hechos no existen*, *sino que son constituidos*. La diferencia entre ciencias de la naturaleza y ciencias del espíritu debe ser, en consecuencia, reconducida a

> los *modos de comportamiento* del sujeto cognoscente, a su actitud respecto de los objetos. De ahí que la *Fisiología*, que es un estudio del hombre sea, sin embargo, una disciplina de las ciencias de la naturaleza. La diferencia entre ambas no está en la existencia de las formas diversas de objetos, sino en el grado de su objetivación. Cuando la *Naturaleza* es considerada como un mundo de fenómenos sujetos a leyes generales, en el que las categorías de espacio, tiempo, numero, masa y movimiento adquieren una posición ejemplar, al mismo tiempo que es eliminada completamente la experiencia del sujeto cognoscente, estamos ante una investigación propia de las ciencias de la naturaleza. En este caso, la intersubjetividad de la comunidad científica se alcanza gracias a la *neutralización* de una sensibilidad de múltiples registros biográficamente determinada e históricamente acuñada. En su lugar, emerge un yo que actúa instrumentalmente sobre la naturaleza: el ámbito de la experimentación se reduce a una correcta aplicación de los modelos físico-matemáticos, cuya condición trascendental es la observación sistemática y las operaciones de medida. Por lo contrario, lo específico de las ciencias del espíritu es que el sujeto se abra y se constituya su propio objeto no desde una experiencia restringida, sino, muy al contrario, desde una compleja y rica experiencia en la que vibran simultáneamente, como caja de resonancia, todas las experiencias precientíficas acumuladas (*Ibid*.: 409-410).

Como sabemos la pretensión científica de Freud está muy unida a su comprensión de la naturaleza y —como bien ha señalado José Luis Etcheverry— tiene a la cultura clásica alemana como contexto; esta última delimita la confluencia de tradiciones constitutivas del discurso freudiano al tiempo que sitúa la importante influencia de Ernest Haeckel en la elaboración científica de algunos conceptos, en algunos casos de fuerte raigambre biogenética —como herencia, adaptación, filogénesis, ontogénesis o protista— y en otros de distinta procedencia —como alma, entendida como «un término descriptivo de la especificidad de ciertos procesos materiales» (1978:20)—.

Aquí, sostenemos que el acercamiento del psicoanálisis al modelo hegeliano de comprensión de la ciencia permite una interpretación más ajustada de su sentido científico y de su contribución al saber. Para argumentarlo, *a)* nos detendremos en el sentido en que Hegel comprende la ciencia, para luego *b)* abordar los cambios que experimentan algunos conceptos articuladores en el interior de la obra freudiana, no siempre vinculados a la matriz científica del psicoanálisis.

Wissenschaft como mediación

Para Hegel la filosofía se erigirá como una ciencia ocupando un lugar muy distinto al de las ciencias exactas de la naturaleza (las que serán tarea del entendimiento, pero no de la razón propiamente dicha, es decir, de la razón especulativa).

Como es sabido, la *Wissenschaft* hegeliana es, esencialmente, la filosofía entendida como conocimiento efectivo del verdadero ser. La tarea de la ciencia, en tanto saber real, es conocerse a sí misma, producirse a sí misma, su actividad y su conocimiento es su autoproducción, y *lo que él así produce es la filosofía*.

La ciencia no será entonces, conocimiento inmediato, sino el resultado de la mediación realizada en un complejo entramado de relaciones entre ser y conocer; así, la ciencia realizará el saber a través de los diferentes accesos al ser.

El estatuto de ciencia no sólo será una autoexigencia que el propio Freud le añadirá a su trabajo teórico y práctico, sino que —además— será una imposición epocal para cualquier saber que pretenda ser considerado como tal.

El psicoanálisis presentó en su inicio —y en gran parte de su desarrollo— la grandeza (y al mismo tiempo la dificultad) de ser una teoría y una práctica; una episteme que se construye en permanente ligazón con la praxis. En toda la obra freudiana se observa cómo la praxis corrige, afirma o rectifica la teoría; Freud intentará mantener la ligazón de una con la otra, aunque sus justificaciones serán cada vez más insistentes —y hasta a veces forzadas— en la necesidad de sostener a la observación como eje fundamental. Dicho forzamiento mostrará el modo en que su pensamiento se alejará de la ciencia natural pretendida en el inicio y se encaminará a paso firme hacia la especulación filosófica. Paradójicamente se acercará a la filosofía mientras dirá mantener distancia de ella; esto no supondrá de ninguna manera abandonar la práctica sino reformular la relación entre ella y la teoría desplegada en diversos ámbitos, como suele suceder con un pensamiento potente.

En su «Presentación autobiográfica» sostenía: «En los trabajos de mis últimos años (*Mas allá del principio del placer*, [1920]; *Psicología de las masas y análisis del yo*, [1921]; *El yo y el ello*, [1923]) he dado libre curso a la tendencia a la especulación, por largo tiempo sofrenada, y por cierto consideré una nueva solución para el problema de las pulsiones» (Freud 1925(1992):53). El concepto

de pulsión —como señala Etcheverry—[1] está fuertemente vinculado a la filosofía alemana moderna, en particular a Fichte en *Los principios de la doctrina de la ciencia*; asimismo tiene presencia en toda la obra y es un señuelo privilegiado que, en muchas ocasiones, prefigura las modificaciones en el pensamiento freudiano y que además es muy cercano a los cambios en su comprensión de la ciencia. Sin embargo, en el mismo trabajo se encarga de aclarar que no ha renunciado a la observación. Como sea, parece claro para el mismo Freud, que a esta altura de su obra el deslizamiento hacia la tarea especulativa y a la filosofía —con las que mantiene una marcada ambigüedad— es inexorable debido a la naturaleza misma de los nuevos razonamientos; no obstante, cree necesario justificarse y sostiene:

> No se tenga la impresión de que en este último período de mi trabajo yo habría vuelto la espalda a la observación paciente, entregándome por entero a la especulación. Más bien he mantenido siempre un estrecho contacto con el material analítico, y nunca he dejado de elaborar temas especiales, clínicos o técnicos. Y aún donde me he distanciado de la observación, he evitado cuidadosamente aproximarme a la filosofía propiamente dicha (...) Las vastas coincidencias del psicoanálisis con la filosofía de Schopenhauer (...) no pueden atribuirse a una familiaridad que yo tuviera con su doctrina. He leído a Schopenhauer más tarde en mi vida. En cuanto a Nietzsche, el otro filósofo cuyas intuiciones e intelecciones coinciden a menudo de la manera más asombrosa con los resultados que el psicoanálisis logró con trabajo, lo he rehuido durante mucho tiempo por eso mismo; me importa mucho menos la prioridad que conservar mi posición imparcial (Freud 1925(1992):55).

Freud será aquí, en 1925, un exótico equilibrista, que asumirá riesgos sin dejar de ser prudente. Sabe que la filosofía ha dado muestras visibles en muchos sentidos de no afirmar la conciencia sin más, y que su propio pensamiento es cada vez más filosófico; es justamente debido a ello que son necesarias las aclaraciones respecto de la relación del psicoanálisis con la filosofía.

Insistirá en la pertenencia del psicoanálisis a la ciencia natural, al tiempo que advertirá que su desarrollo conceptual lo acerca a la filosofía, no a los filósofos

[1]Afirma Etcheverry: «La expresión alemana *Trieb* es de linaje filosófico en la tradición alemana. Téngase en cuenta que el especialismo no había avanzado tanto a fines del siglo XVIII y principios del XIX, y Kant es tanto un filósofo como un científico; (...) Freud se situaba dentro de una corriente científica que no desmentía sus orígenes en la filosofía de la naturaleza» (1978:50).

de la conciencia; con todo, mantendrá su imparcialidad (forma de distancia que le permitirá pensar libremente y no ser absorbido por ningún sistema ni cosmovisión filosófica).

Pero el destino del psicoanálisis es también encontrar un lugar más claro en la historia del pensamiento y de la filosofía, en tanto historia del saber del hombre, sin dejar de ser una práctica; Freud sabía que ese momento no era el de su tiempo vital.

Por otro lado, la cercanía que mantendrá con la observación minuciosa le permitirá construir puntos de vista universales mucho más determinados en conceptos clave, respecto a las abstracciones iniciales de los comienzos. Un ejemplo claro de ello será el concepto de pulsión, el que se modificará a medida que Freud avanza en sus reflexiones; modificaciones que irán unidas a los cambios en su concepción científica.

Como es sabido, el concepto de pulsión fue introducido por Freud en 1905 en *Tres ensayos sobre la teoría sexual*, pero en el proyecto se encuentra ya delineado y unido a las explicaciones sobre la excitación, descarga y el principio de constancia, es decir a explicaciones de orden biológico-químico, *i. e.* a aspiraciones más cercanas a una fundamentación científica de entonces.

Desde los comienzos se mantiene la diferenciación de fuente, objeto y fin, sostenida luego en *Pulsiones y destinos de pulsión* de 1915 y recurrentemente explicitada en diversas conferencias de divulgación. Pero, si bien la teoría de las pulsiones fue dual desde los comienzos (pulsiones sexuales y pulsiones del yo o de autoconservación), es a partir de *Más allá del principio del placer* (1920) cuando dicho dualismo adquiere un carácter especulativo de fuerte raíz filosófica en términos históricos y conceptuales. Aquí la teoría adquiere una substancialidad filosófica y se habla de pulsiones de vida y pulsiones de muerte cuya argumentación es de carácter filosófico y tiene, como es sabido, a Empédocles como telón de fondo de dicha fundamentación.

En lo que respecta al carácter científico, el concepto de pulsión, si bien tiene origen filosófico, es la demostración privilegiada del progreso de la obra freudiana que avanza desde un modelo científico y biológico a un esquema especulativo que incluye los dualismos del comienzo, solo que más determinados. La pulsión no solo es el límite entre lo psíquico y lo somático, sino también entre las explicaciones biológicas y las de carácter filosófico en la obra freudiana. El mejor Freud, como cualquier gran filósofo, es el del final del

recorrido, el de la madurez conceptual y la perspectiva crítica y totalizadora que concilia los momentos en uno solo.

En la correspondencia con Einstein —*¿Por qué la guerra?*—, pareciera que Freud, estudioso como pocos de lo mitológico y sus implicancias culturales, no le habla solo a su ocasional interlocutor:

> Acaso usted tenga la impresión de que nuestras teorías constituyen una suerte de mitología, y en tal caso ni siquiera una mitología alegre. Pero ¿no desemboca toda ciencia natural en una mitología de ésta índole? ¿Les va a ustedes de otro modo en la física de hoy? (Freud 1933(1986):194).

En esta época ciencia, significa para Freud, el triunfo de lo racional por sobre lo pulsional. Como el viejo Platón en *República*, el alma racional debe gobernar sobre los impulsos irracionales.

Si nos detenemos en los cambios conceptuales observamos diferencias profundas entre el *Proyecto*... de 1895[2] y los desarrollos posteriores. Dichos cambios conceptuales van sostenidos y acompañados por cambios de lenguaje. En el *Proyecto* el lenguaje es más cerrado, propio de la ciencia natural exacta; Freud se cuida de que en las metáforas y las imágenes puedan introducirse elementos que puedan ser considerados como extra científicos; ya avanzada su obra, el desarrollo freudiano se redimensiona conceptualmente, al tiempo que surgen en los análisis metáforas y analogías más propias de un lenguaje lírico-filosófico.

Pues bien, en el *Proyecto*... la influencia del ideal científico es evidente y está en franca oposición a una construcción del mundo filosófico-metafísica o religiosa. Para Ricœur el *Proyecto* representa «la fase no hermenéutica del sistema» (1965(1990):63). De hecho, dentro del plan general de la obra, Freud deja en claro su tonalidad científica en donde la psicología aparece sometida por momentos, a la ciencia natural. Señala aquí Freud:

> El propósito de este proyecto es brindar una psicología de ciencia natural, a saber, presentar procesos psíquicos como estados cuantitativamente

[2] *Proyecto de una psicología para neurólogos* «publicado por primera vez en Londres en 1950 a continuación de las *Cartas a Wühelm Fliess,* así como una colección de notas y planes, bajo el titulo generalde *Aus den Anfängen der Psychoanalyse* (Imago Publishing, Londres, 1950)» (Ricœur 1965(1990):63, n1).

> comandados de unas partes materiales comprobables, y hacerlo de modo que esos procesos se vuelvan intuíbles y exentos de contradicción (Freud 1895(1982):339).

Recordemos que los esquemas de explicación que dominarán aquí el escenario freudiano son los de principio de inercia neuronal y principio de constancia, ambos ligados al de cantidad.

El principio de inercia neuronal explica la «bi-escisión arquitectónica de las neuronas en motoras y sensibles, como un dispositivo para cancelar la recepción de Q n mediante libramiento» (Freud 1895(1982):340). Este principio de inercia concebido en un lenguaje marcadamente neurobiologicista sufrirá luego sustanciales modificaciones; sin embargo, como ya fue señalado por Laplanche, supone la intuición del posterior descubrimiento de lo inconsciente tal cual será formulado posteriormente.

El principio de constancia, ligado directamente a la concepción económica del sistema, nunca dejará de ejercer influencia en la obra posterior. En el *Proyecto,* el principio de constancia responderá a los requerimientos propios de la física del siglo XIX. Mientras que el principio de inercia correspondería a un nivel primario del aparato neuronal regulando la circulación de energía libre, la ley de constancia estará referida al «proceso secundario, en el cual la energía está ligada, mantenida a un determinado nivel» (Laplanche 1998:290).

Desde los comienzos se observa, en el modo de construcción conceptual freudiano la tendencia, luego consolidada, de pensar a través de dualismos, casi siempre opuestos, en el cual los extremos se retroalimentan para luego ceder frente a determinaciones nuevas.

Como señala Laplanche, el principio de inercia será el fundamento económico del principio del placer; de hecho, el *Proyecto* debe vincularse conceptualmente con *Más allá del principio del placer*, texto medular para la comprensión de la obra freudiana en su unidad. Los dualismos de principio de inercia-principio de constancia, proceso primario-proceso secundario, serán reelaborados en principio de placer-principio de realidad, ya anticipado en 1911. A Partir de *Mas allá del principio de placer* de 1920 algunos conceptos de signo filosófico irán tomando envergadura en el interior de los planteos freudianos.

Para Ricœur «el *Proyecto* de 1895 responde a toda una época del pensamiento científico. Lo único importante es ver como Freud ampliando este pensamiento, lo transforma hasta hacerlo estallar» (1965(1990):66). Este estallido por

saturación de los conceptos homeostáticos del *Proyecto* supone la aparición del dualismo placer-displacer; el lenguaje biológico del *Proyecto* se mantendrá solo como telón de fondo, los esquemas de los comienzos estarán subsumidos bajo los nuevos planteos conceptuales mucho más filosóficos y el mundo exterior, aunque analizado ya en el *Proyecto*, aparecerá ahora con toda su fuerza.

El *Proyecto* significa para Ricœur «una energética sin hermenéutica», en tanto la cantidad no se vincula con una interpretación del contenido semántico del deseo o de los sueños. Los conceptos neurobiológicos serán reemplazados por esquemas de pensamiento de signo filosófico; el cambio de lenguaje no representa un cambio de estilo, sino una profundización conceptual por agotamiento.

Además, en tanto el *Proyecto* es anterior a la interpretación como pilar fundamental de la teoría, y dicha anterioridad es conceptual y no tan solo cronológica, es a partir de la *Traumdeutung* que la dirección de la obra freudiana se dirige hacia la preocupación por el sentido oculto de las manifestaciones del hombre. La ciencia natural exacta no es el modelo para dar cuenta del sentido subyacente.

En 1907 nos dice Freud:

> (...) lo que está en cuestión es si el sueño en general posee un sentido, si debe concedérsele el valor de un proceso anímico. La ciencia responde por la negativa; declara al soñar un proceso puramente fisiológico, tras el cual, en consecuencia, sería vano buscar un sentido, un significado, un propósito (1907(1986):8).

Aquí Freud prioriza la intuición de los poetas y de los antiguos por ser más valiosa que la ciencia positiva, impotente para dar cuenta del sentido oculto. Para que sea eficaz en sus descubrimientos la ciencia del inconsciente debe estar ligada dialécticamente a una hermenéutica del deseo.

Habíamos mencionado el mundo exterior que alcanza desde *Más allá del principio del placer* una gravedad que no había tenido hasta entonces; para Ricœur la pareja placer-displacer ofrece «mucho más que un fundamento aislado del aparato psíquico, pone en juego el mundo exterior (alimento, pareja sexual); y con el mundo exterior aparece el prójimo» (1965(1990):70). El carácter intersubjetivo en *Más allá del principio del placer* pone a prueba los conceptos anteriores. Nuevamente el lenguaje científico se muestra insuficiente para dar

cuenta de las nuevas formulaciones; una muestra de ello es el siguiente pasaje, «(...) la libido de nuestras pulsiones sexuales coincidiría con el Eros de los poetas y filósofos, el Eros que cohesiona todo lo viviente» (Freud 1920(1984):49). No se trata, pues, de ver rupturas permanentes, lectura en la que han insistido muchos, sino de encontrar los vínculos interiores entre los conceptos de la propia obra, al tiempo que se deben establecer relaciones con la historia de la filosofía en tanto producto privilegiado del pensamiento de los hombres. En este sentido Ricœur manifiesta:

> Fue el principio de constancia lo que le permitió elaborar una teoría del deseo (...) concebido [el principio de constancia] como autorregulación de un sistema psíquico, sobrevivirá a su expresión en términos de neuronas: el principio de realidad seguirá considerándose por mucho tiempo como una complicación y un rodeo; solo la pulsión de muerte pondrá seriamente en tela de juicio ese principio; frente a la muerte, la vida aparecerá como Eros (1965(1990):77).

Por todo lo visto hasta aquí, equivocan el camino quienes pretenden dar cuenta de la significación científica del psicoanálisis sin explicar en qué sentido entienden la ciencia y reduciendo la complejidad de una teoría a la simple explicación de ciencia del inconsciente, sin comprender que es una nueva visión del hombre la que se pone en juego. Los epígonos escolásticos de Freud —como le gusta describirlos a Ricœur— se han mostrado incapaces de dar cuenta de las consecuencias y los alcances de la obra freudiana. El psicoanálisis es más una ciencia de la interpretación y comprensión del hombre que un reflejo tenue de la ciencia natural.

El psicoanálisis como ciencia hermenéutica

Hemos señalado anteriormente la necesidad de mantener ligados los dos polos que forman una unidad en la comprensión llevada a cabo por el psicoanálisis; es una teoría que puede implicar una práctica que se despliega en la experiencia analítica.

Los problemas que suelen enfrentar quienes intentaron considerar cerradamente el psicoanálisis a través de coordenadas epistemológicas, ha sido no comprender el alcance histórico-hermenéutico de una teoría que coloca su eje en la interpretación del hombre. El psicoanálisis vuelve inteligible el deseo

que puede ser dicho; por tanto, su esencia responde más a la interpretación que a la observación de hechos. Si se tratase de observar y describir conductas para luego ser codificadas estaríamos hablando de una disciplina que no tiene en cuenta la unidad del relato en el cual se desarrollan los hechos en tanto historias intersubjetivas que pertenecen a un contexto determinado. Teoría y técnica deben ser considerados en íntima relación; la metapsicología determina y constituye el modelo hermenéutico freudiano.

El espíritu positivista de Freud se vio ampliamente superado por el desarrollo que ha tenido el concepto de interpretación en el siglo XX. A la inversa de lo que Freud parece prever en algunos de sus trabajos, el psicoanálisis se ha acercado a las ciencias del espíritu y a la filosofía y se ha alejado de las ciencias naturales y de la física. De todos modos, Freud fue ambiguo en estas cuestiones. Como es sabido, quien denunció con brillantez la incomprensión del psicoanálisis por sí mismo fue Jürgen Habermas, que vio en el psicoanálisis un modelo de ciencia cuyo método es la reflexión.[3]

Al mismo tiempo se debe huir de la tentación de oponer conceptos y se deben buscar relaciones interiores. Así en el *Proyecto*, energía, fuerza, descarga o tensión parecen oponerse al modelo hermenéutico del psicoanálisis. Sin embargo, la reelaboración y profundización de los conceptos no supone para Freud un abandono de la dimensión económica; ésta será más metafórica que cuantificable. El discurso energético se completa con los conceptos de interpretación, traducción, sentido y texto, cuestiones presentes desde los análisis del sueño. Por todo esto es que Ricœur puede expresar la condición mixta del psicoanálisis; un pensamiento que vincula la fuerza y el sentido en una semántica del deseo.

En un escrito de 1923 llamado *Dos artículos de enciclopedia: Psicoanálisis y Teoría de la libido*, en el trabajo titulado «Psicoanálisis», Freud intenta definir el lugar científico del psicoanálisis al tiempo que se defiende de ataques poco fundamentados, cuestión a la que iba ya acostumbrándose; en el comienzo dice:

> Psicoanálisis es el nombre: 1) de un procedimiento que sirve para indagar procesos anímicos difícilmente accesibles por otras vías; 2) de un método de tratamiento de perturbaciones neuróticas, fundado en esa indagación, y

[3] Para un estudio detallado respecto de la posición que Habermas adopta en su visión del psicoanálisis ver en Gabas (1980:209) el interés emancipativo del psicoanálisis, el psicoanálisis como reflexión y la metapsicología de Freud; ver también Marí (1989. 47).

> 3) de una serie de intelecciones psicológicas, ganadas por ese camino, que poco a poco se han ido coligando en una nueva disciplina científica (Freud 1923(1984):231).

La búsqueda por parte de Freud de una definición que dé cuenta de sus investigaciones revela la imposibilidad de considerar el psicoanálisis desde un único punto de vista. De todos modos, intenta dejar clara la filiación entre procedimiento y método y que los cambios técnicos están sujetos a los descubrimientos de la experiencia clínica. Por tanto, el procedimiento no debe entenderse aquí como algo acabado sino sujeto a reformulaciones constantes que desembocan en una técnica cada vez más precisa, conceptual y prácticamente. Freud demuestra, como no podía ser de otro modo, que es a la dinámica de su teoría a la que somete a fuertes revisiones críticas. Es por ello que no debemos juzgar el psicoanálisis como un documento cerrado, sino más bien, y siguiendo el ejemplo freudiano, considerar la validez de sus reflexiones sometiéndolas a revisiones que justifiquen el carácter universal de sus descubrimientos.

En el mismo escrito Freud explora los distintos aspectos de su teoría y analiza el psicoanálisis en tanto arte de la interpretación, noción que subsiste desde los comienzos; afirmándose en la historia nos dice:

> La nueva técnica modificó tanto el aspecto del tratamiento, introdujo al médico en vínculos tan nuevos con el enfermo y brindó tantos y tan sorprendentes resultados que pareció justificado distinguir este procedimiento, mediante un nombre, del método catártico. El autor escogió para este modo de tratamiento, que ahora podría extenderse a muchas otras formas de perturbación neurótica, el nombre de *psicoanálisis*. Pues bien; este psicoanálisis era en primer lugar un arte de la interpretación, y se proponía la tarea de ahondar en el primero de los grandes descubrimientos de Breuer, a saber, que los síntomas neuróticos son un sustituto, pleno de sentido, de otros actos anímicos que han sido interrumpidos. Importaba ahora concebir el material brindado por las ocurrencias de los pacientes como si apuntase a un sentido oculto, a fin de colegir a partir de él este sentido (…) este trabajo de interpretación no podía encuadrarse en reglas rigurosas y dejaba un amplio campo al tacto y a la destreza del médico (…) por lo demás, en el análisis de hoy se la práctica de igual manera, solo que con el sentimiento de una mayor seguridad y con una mayor comprensión de sus limitaciones (Freud 1923(1984):235).

El arte, en tanto saber, es decir más cercano a la *techne* griega; la interpretación como herramienta de desocultación y producción de sentido. Los avances teóricos y la formación del analista están desde los comienzos de la elaboración freudiana y son afirmados ante los nuevos descubrimientos.

La construcción teórica es la que le va dando mayor sustento y firmeza a la técnica, al tiempo que la corrige y modifica. El arte de la interpretación, en el sentido freudiano, restaura y recrea el sentido; esta noción de arte, como ya fue dicho, lo aleja de la ciencia natural —contra la pretensión freudiana— y lo acerca a la *techne* griega en tanto camino que conduce a un saber y que necesita un agente que lo produzca; el analista, al que debe exigírsele la misma precisión y finura similar que a la técnica quirúrgica en palabras de Freud, es el agente que produce un sentido nuevo para que sea aprehendido por el paciente. La *techne* tiene la ventaja de ser un arte que es una ciencia y que no pierde por ello capacidad de concebir un saber universal.

Es conocida la importancia de Aristóteles en la clasificación y valoración de dicho concepto. El psicoanálisis pareciese entonces pivotear en los límites de una ciencia que es a veces pensada como un arte que no resigna rigor de verdad.

A pesar de lo expuesto, en el mismo artículo, Freud insiste en caracterizar al psicoanálisis como ciencia del inconsciente y trata de establecer los ámbitos y los límites de su teoría: «Al psicoanálisis que tiene como limitado y preciso ámbito de trabajo el de ser *ciencia de lo inconsciente* en el alma, sería tan impertinente reprocharle unilateralidad como a la química» Freud 1923(1984):247); la tarea del psicoanálisis es «aprehender, sin contradicciones, un fragmento de la realidad» (*Ibíd.*: 248). Pero hacia el final de su exposición nos dice algo esencial para nuestro estudio:

> La apreciación del psicoanálisis quedaría incompleta si se omitiera comunicar que es la única entre las disciplinas médicas que mantiene los vínculos más amplios con las ciencias del espíritu y está en vías de obtener, para la historia de las religiones y de la cultura, para la mitología y la ciencia de la literatura, un valor semejante al que ya posee para la psiquiatría. Esto podría maravillar si se creyera que por su origen no tuvo otra meta que comprender síntomas neuróticos e influir sobre ellos. Pero no es difícil indicar el lugar en que se echaron los puentes hacia las ciencias del espíritu. Cuando el análisis de los sueños permitió inteligir los procesos anímicos inconscientes y mostró que los mecanismos creadores de los síntomas

> patológicos se encontraban activos en la vida anímica normal, el psicoanálisis devino psicología de lo profundo y, como tal, susceptible de aplicarse a las ciencias del espíritu (Freud 1923 (1984):248).

Conclusión

«El psicoanálisis no es un sistema como los filosóficos» (Freud *Ibíd.*: 249). concluirá Freud. Pues bien, desde nuestro punto de vista el psicoanálisis no es sistema sino que *forma parte de un sistema*; pero más allá de las precisiones queda clara, para Freud, la necesidad de puentes de diálogo y de situar al examen sobre los sueños como el momento que permitió entrever esa necesidad independientemente de las aplicaciones del psicoanálisis.

Nos parece perfectamente posible aquí comprender la realidad como un todo filosófico y el psicoanálisis comprendiendo un saber particular que forma parte de ese despliegue del todo. Por lo tanto, capta lo *universal* en una dimensión particular, en este caso, en su determinación inconsciente.

Este abordaje nos acerca a considerar el psicoanálisis a través del modelo hegeliano de comprensión de las ciencias particulares y su relación con la filosofía.

REFERENCIAS

CASSIRER Ernst
1932 *Die Philosophie der Aufklärung*, Hamburg: Felix Meiner Verlag; (tr. esp.: *Filosofía de la Ilustración*, 2ª ed. anot. rev., México: Fondo de Cultura Económica, 1950).

ETCHEVERRY José Luis
1978 Sigmund Freud *Obras Completas Sobre la versión castellana, Tomo XXV* Buenos Aires: Amorrortu.

GABAS Raúl
1980 *Jürgen Habermas: dominio técnico y comunidad lingüística*, Barcelona: Ariel

LÓPEZ MOLINA Antonio M.
2008 "Fundamentación epistemológica de las ciencias del espíritu", *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 25: 407-426.

MARÍ E.
1989 "El concepto de causalidad en la lectura habermasiana de Freud", *Cuadernos de Ética*, 8: 47-67.

RICŒUR Paul
1965 *De l'interprétation. Essai sur Freud,* París, Seuil; (tr. esp.: *Freud: una interpretación de la cultura,* México D.F.-Madrid-Buenos Aires: Siglo XXI, 1990_8).

FUENTES:

FREUD, Sigmund
1895 *Aus den Anfängen der Psychoanalyse*, London: Imago Publishing 1950; (tr. esp. "Proyecto de Psicología" en *Obras completas. Publicaciones presicoanalíticas y manuscritos inéditos en vida de Freud (1886-1889), Tomo I,* Buenos Aires: Amorrortu, 1982.
1905 *Obras completas. Fragmento de análisis de un caso de histeria. Tres ensayos de teoría sexual y otras obras (1901-1907) Tomo VII,* Buenos Aires: Amorrortu, 1992, 6°reimpresión, pp.109-223.
1907 "El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen", en *Obras completas. El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen y otras obras (1906-1908), Tomo IX*, Buenos Aires: Amorrortu, 1986_2: 1-77.
1915 "Pulsiones y destinos de pulsión", en *Obras completas. Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916) Tomo XIV,* Buenos Aires: Amorrortu, 1984_2: 105-134
1920 "Más allá del principio del placer", en *Obras completas. Más allá del principio de placer. Psicología de la masas y análisis del yo y otras obras (1920-1922),* Tomo XVIII, Buenos Aires: Amorrortu, 1984_2:1-62
1923 "Dos artículos de enciclopedia: «Psicoanálisis» y «Teoría de la libido»", *Obras completas. Más allá del principio de placer. Psicología de la masas y análisis del yo y otras obras (1920-1922),* Tomo XVIII, Buenos Aires: Amorrortu, 1984_2:227-254.
1925 "Presentación autobiográfica", en *Obras completas. Presentación autobiográfica. Inhibición síntoma y angustia. ¿Pueden los legos ejercer el psicoanálisis? Y otras obras (1925-1926) Tomo XX*, Buenos Aires: Amorrortu, 1992, 3°reimpresión, pp.7-66.
1933 ¿Por qué la guerra? (Einstein y Freud), en *Obras completas. Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis y otra obras (1932-36) Tomo XXII,* Buenos Aires: Amorrortu, 1986_2:179-198.

ARTÍCULOS

[Ensayo]

Superficies y nudos: el sujeto del psicoanálisis en el arte

RAMIRO LADRÓN DE GUEVARA
Universidad Nacional de las Artes
Ciudad de Buenos Aires, Argentina
✉

Resumen: Las concepciones modernas y positivas del sujeto suponen una conciencia transparente a sí misma opuesta a un entorno definitivamente exterior y susceptible de aprehensión. El psicoanalista Jaques Lacan por su parte recurrió a la topología para dar cuenta del sujeto del inconsciente, constituido desde y a partir de un elemento radicalmente heterogéneo: el significante que afecta el cuerpo. En tanto la geometría euclidiana se ocupa de aspectos espaciales cuantitativos y locales, la topología estudia las propiedades cualitativas y globales, atinentes a las transformaciones llamadas continuas. Recurriendo a la topología de nudos, y en particular al nudo borromeo, Lacan desarrolla el concepto de *sinthome*, ejemplificando con el *Finnegan´s Wake* de Joyce el modo en que el escritor habría resuelto artificialmente una carencia paterna. El *sinthome* es aquí precisamente el dispositivo arte —la obra— que recompone un anudamiento originariamente fallido. Las concepciones de sujeto y de identidad propuestas por el psicoanálisis abren dimensiones estructural e históricamente soslayadas por el pensamiento moderno. La consideración de tales dimensiones podría aportar a las teorías del arte y la didáctica elementos que el discurso de la ciencia, por su propia estructura, excluye.

Palabras clave: Inconsciente – Topología – Dispositivo.

[Essay]

Surfaces and Knots: The Subject of Psychoanalysis in Art

Summary: The modern and positive conceptions about the subject assume a consciousness transparent to itself opposed to an environment definitely external and susceptible of apprehension. The psychoanalyst Jacques Lacan meanwhile resorted to topology to account for the subject of the unconscious, constituted from a radically heterogeneous element: the signifier that affects the body. While Euclidean geometry deals with quantitative and local spatial aspects, topology studies qualitative and global properties, concerning the transformations called continuous. Using the topology of knots, and particularly the Borromean knot, Lacan develops the concept of *sinthome,* exemplifying with the *Finnegan´s Wake* by Joyce the way the writer would have artificially solved a paternal lack. The *sinthome* is here precisely the art dispositive –the work- that recomposes an originally failed knotting. The conceptions of subject and identity proposed by psychoanalysis open up dimensions structurally and historically ignored by modern thought. The consideration of such dimensions could contribute to art and didactics theories, elements that the scientific discourse, by its own structure, excludes.

Keywords: Unconscious –Topology – Dispositive.

I.[1]

La topología es una rama de las matemáticas que, sin considerar los antecedentes que la anticipan, se desarrolla sistemáticamente desde mediados del siglo XIX con los aportes principales de Bernhard Riemann y Henri Poincaré. Dado un espacio, estudia sus propiedades cualitativas, no métricas —excluye dimensiones, ángulos, distancias— y más generales, que permanecen invariantes bajo el grupo de las transformaciones llamadas continuas. En este sentido, se considera que, en tanto la geometría clásica, euclídea, se ocupa de aspectos locales de un espacio determinado, la topología lo hará de los globales. Podríamos decir que la geometría euclídea es un caso particular del mucho más vasto campo de la topología. Algunas de las invariantes topológicas más fundamentales: homeomorfismo, orientabilidad, conectividad, compacidad, presencia de agujeros.

Si toda geometría está dada por un conjunto de propiedades invariantes respecto de un determinado grupo de transformaciones, la euclídea estará sometida a transformaciones más rígidas que las de la topología —las así llamadas continuas—, en este sentido caracterizada como una geometría *blanda*. Por ello la idea de identidad será en la primera necesariamente más restringida que en la segunda. A esto apunta la noción capital de *homeomorfismo,* que establece identidad entre figuras: en topología se reconocerá identidad, homeomorfismo, siempre que la transformación sea biunívoca —puede establecerse una correspondencia punto por punto entre figuras— y continua —sin cortes o desgarraduras—. Es lo que suele ejemplificarse informalmente con la equivalencia entre una rosca y una taza de café: en la medida en que la forma de una puede transformarse en la de la otra sin ningún tipo de salto o interrupción en el proceso, resultan idénticas para la topología (Amster 2010).

Mientras la geometría euclidea se relaciona con la lógica de la semejanza visual, la topología, por establecer identidades a través de un conjunto transformaciones más abarcadoras, ofrecerá equivalencias que, siendo

[1] El presente texto pretende señalar la pertinencia y las posibilidades de la lectura topológica aplicada a los fenómenos de producción, circulación y recepción en el circuito artístico. Se encuadra en el ámbito de las investigaciones realizadas por el equipo de investigación dirigido por el Lic. Dante Poletto, *Dinámicas espaciales entre producción artístico-visual contemporánea, institución, sociedad y tecnología. Transformaciones topológicas, procesos, emergencias* (Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, R. Argentina).

visualmente desemejante, difieren del modo habitual determinado por la primera.

La geometría ocupa un lugar singular dentro de la historia de las matemáticas —y de la historia, sin más—. Por su anclaje en lo visual y en el dibujo, en tanto diseño, fue enormemente valorada durante toda la Antigüedad Clásica como evidencia manifiesta de una verdad trascendente. En la evolución del discurso científico durante la Edad Moderna, la exposición geométrica fue progresivamente dejada de lado en favor del análisis y del álgebra. Estos últimos recursos resultaban mucho más apropiados al desarrollo de la ciencia por su modo *cuantitativo-demostrativo*, caracterizado por instituirse como verdad argumentada y probada, universal y excluyente; y en detrimento del perfil *cualitativo-intuitivo* de la mostración geométrico-visual. El debate entre quienes propugnan por una base axiomática o por una intuitiva atraviesa el devenir de toda la matemática moderna. Riemann y Poincaré protagonizan, en su momento, un retorno a las posibilidades mostrativas implícitas en el nacimiento de las reformulaciones espaciales de la topología. Poincaré, hacia 1900, asociaba específicamente la demostración a la lógica, en tanto atribuía a la intuición —o mostración— el elemento inventivo.

Se reconoció desde el principio la importancia de esta disciplina en la elucidación de problemáticas propias de la física, en momentos en que la teoría newtoniana comenzaba a mostrarse incapaz de describir ciertos fenómenos, pero habrá que esperar hasta finales de la década de 1950 para que el psicoanalista francés Jacques Lacan comience a señalar su pertinencia en referencia a la constitución subjetiva. En este primer momento Lacan la asociará a la configuración de su *grafo del deseo*, volcándose en una instancia posterior a la topología de superficies, para concluir, en su última enseñanza ya en los ´70, en las articulaciones nodales borromeas.

II.

El sujeto es para el psicoanálisis de Lacan una estructura —de la que el individuo es una manifestación posible—; una estructura de lenguaje sometida a sus términos: existe una hiancia irresoluble, aquella que, para ponerlo en los términos de Saussure, divide el signo en significado y significante. Es una brecha muy real, la que involucra dos sustancias por completo heterogéneas. Cada manifestación del sujeto ——individuo, circuito o institución—, deberá afrontar,

en cada coordenada espacio-temporal, su modo de sortear esa brecha, su *saber-hacer* con esa heterogeneidad irreductible, su arte.

Asimismo, la preeminencia del significante respecto del significado señalada por el psicoanalista francés impone al sujeto su puro juego acéfalo, con total prescindencia de la voluntad de su agente y aun a costa de su ruina. Que el sujeto moderno niegue esta dimensión es una necesidad de estructura; su identificación yoica, su consistencia imaginaria, pervive de no saber acerca de aquello que la precede en su propia constitución.

Es lo que, en términos de una topología de superficies, el psicoanalista francés identificó con un toro, superficie de revolución generada en torno de un eje exterior. Esta superficie mostrará un interior exterior a sí misma —que Lacan bautizó «éxtimo»— que daría cuenta de la heterogeneidad radical que nos constituye. Tal figura se contrapondrá a la «buena forma» circular o esférica, con una clara delimitación interior/exterior, respecto de la cual el sujeto moderno ha querido pensarse (figura 1).

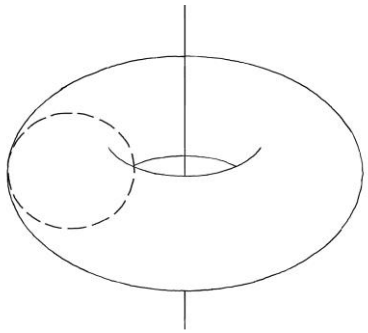


Figura 1. Toro.

El sujeto, en tanto estructura tórica, constituido por y desde una *extimidad* radical, se manifiesta entonces en cada hecho de la cultura, señalando siempre aquella heterogeneidad constitutiva por la cual algo escapa por siempre a toda aprehensión con afán totalizante. Siempre quedará un resto imposible de codificar o interpretar; resto del que el sujeto moderno nada querría saber.

Puede resultar interesante hacer una lectura en clave histórica y contextual de este desarrollo. En efecto, de la concepción espacio-temporal predominante —el espacio-tiempo homogéneo, continuo, infinito—, modelada desde el siglo XV por las concepciones positivas del espacio, tributarias de la geometría de la Antigüedad Clásica, podríamos decir que resulta homeomorfa —que preserva una identidad global— respecto del sujeto concebido por Occidente desde aquél momento y a lo largo de toda la Edad Moderna, el sujeto de conciencia homogénea e indivisible del cogito cartesiano —asimilado al círculo y la esfera—. Sujeto que, de manera casi simultánea con la emergencia de la topología y de la relatividad espacial de Einstein —por considerar sólo dos de los muchos aspectos que conmocionan el pasaje del siglo XIX al XX—, resultará subvertido por el inconsciente freudiano. En términos lacanianos, esa esfera resultará agujereada para convertirse en un toro, siendo el agujero aquí algo tan constituyente como negado —dado que rebate la ilusión imaginaria de la *buena forma* circular—. Se subvierte entonces, necesariamente, la categórica separación entre interior y exterior en la que se funda la noción misma de individuo: un elemento otro, exterior, el significante, lo agujerea, y lo constituye y determina como hablante.

Esta lectura diacrónica involucra necesariamente considerar la evolución del discurso científico, y todo otro discurso, de manera situada, intrínsecamente unidos a —determinados por— las condiciones, los avatares y contingencias de cada momento particular; lo que los convierte necesariamente en síntomas de la cultura; esto es, en el modo en que un cuerpo determinado, aquí lo social, agujereado por el Otro del lenguaje, «habla» sin saber lo que dice.

III.

El significante habla en y por el cuerpo a través del síntoma; impondrá su contra-ritmo en la forma del fallido, del lapsus, del tropiezo, del accidente, del fracaso… Ante, contra, para, con, no sin el síntoma, el arte del *sinthome* anudará, en cada caso particular, lo diverso del signo para hacerlo posible, habitable al sujeto. En otros términos: ante el avance ciego, metonímico, de la pura articulación de la cadena significante, la metáfora anudará sus sentidos, otros sentidos posibles. La institución del arte y sus circuitos, su sujeto y sus sujetos, sus formaciones imaginarias, ofrecen nuevas metáforas posibles, tendientes a anudar los nuevos síntomas que llegan hoy de la mano de la técnica y del

capital, cada vez más eficaces y totalizantes. En cada lugar, a cada momento, esos síntomas serán singulares; así deberá ser también su anudamiento.

Es lo que el psicoanalista francés encaró desde el nudo borromeo, en uno de sus últimos seminarios, respecto de la obra del escritor James Joyce. En «Joyce el Síntoma», ponencia de 1975, presentada en la apertura del *V Simposio Internacional James Joyce*, Lacan señala en el autor de *Finnegan´s Wake* el *síntoma puro de lo que es la relación con el lenguaje*; esto es: la condición gozante del significante en lo que el analista llama *lalengua*, relación pre-sintáctica del hablante al lenguaje. Gozante en tanto algo allí, en el significante, se satisface por su propia acción articuladora. Ubicará en esa instancia del lenguaje en tanto aparato de goce, una estructura cuya clave es el padre en tanto nombre, o nombre del padre: Joyce con su *Finnegan´s Wake da el aparato, la esencia, la abstracción del síntoma… desde el principio, él quiso ser alguien cuyo nombre… sobreviviera para siempre…* La citada lectura dará pie al *Seminario 23 El sinthome,* dictado por el psicoanalista entre 1975 y 1976, y en el que el nudo borromeo es protagonista excluyente.

El nudo borromeo presenta un mínimo de tres elementos, pudiendo estar constituido por infinidad de éstos, siempre y cuando se preserve la propiedad que prescribe que, quitando un elemento, el resto queda completamente desanudado (figura 2).

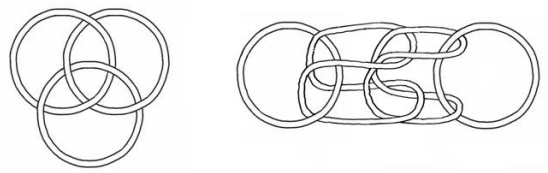


Figura 2. Nudo borromeo

En su *Ensayos de clínica psicoanalítica nodal* (2013), Fabián Schejtman se ocupará de rastrear la evolución de la noción de *nombre del padre* en Lacan

hacia su articulación nodal bajo el nombre de *sinthome*. En efecto, Schejtman ubica en el *Seminario 22*, *RSI* (1974-75) la interpelación de aquél a Freud respecto del hecho de que éste último, teniendo alguna intuición de lo simbólico, lo imaginario y lo real, debiera recurrir a un cuarto elemento que los anudara. Este cuarto elemento en Freud, la realidad psíquica, para Lacan tiene un nombre: es el complejo de Edipo, entendido como elemento eminentemente religioso, vale decir dormitivo, lo que el francés condensa remarcando que, si bien Freud no cree en Dios «opera en su línea».

No obstante, tal cuadro empezará pronto a modificarse al abrir la posibilidad del cuarto elemento, con una función suplementaria de anudamiento. Acompaña ello una modificación sustancial en el papel asignado por Lacan a la función paterna, ahora en acción radicalmente nominadora, de dar nombre a las cosas —«el padre como nombrante», o el padre del nombre.

Si hasta ese momento la función nominante era asimilada a lo simbólico, ya hacia el final de su *Seminario 22* Lacan planteará: «…que no es obligatorio que sea al agujero de lo simbólico que esté unida la nominación» (1974-5). En el *Seminario 23*, el Otro del lenguaje, en Joyce, carga con un padre insuficiente, que debe ser sostenido para que subsista. Es con su arte que el escritor irlandés realizará tal artificio, haciendo, con toda intención, ilustre su nombre y planteando necesariamente la pregunta: *¿Cómo el arte, el artesanado, puede desbaratar lo que se impone del síntoma?*

El psicoanalista propondrá el *sinthome* en relación con lo que llama lapsus, o falla, del nudo —falla presente como padre insuficiente en el escritor irlandés—. En Joyce, el padre carente hace síntoma; síntoma a partir del cual el escritor se encontrará en la necesidad de constituir un nombre propio: *…querer hacerse un nombre* para compensar aquella carencia manifiesta en el síntoma. Cada vez más, a lo largo de la carrera del escritor y rematando en el *Finnegan´s Wake*, el lenguaje se desintegra, se evidencia y se extraña en su calidad de parásito significante, fundado en el equívoco (figura 3).

El *sinthome* es claramente aquí, la respuesta al síntoma por el que se realiza la carencia; anudamiento en un lugar preciso por adición de un nuevo elemento. La deconstrucción de la escritura oficiada por el autor irlandés responde, artesanalmente, por su representación, nombrándolo, al lapsus presente como sín-toma. Vale recordar en este punto, por un lado, que el lapsus, como el chiste y el sueño, son para el psicoanálisis las cifras del inconsciente; por el otro, que Joyce mismo consideró en más de una ocasión su obra literaria un chiste.

Resumiendo: tal escritura responde a algún tipo de agujeramiento, de trauma; aquello que en el escritor aparece como la carencia del padre, y ante el cual responde con una literatura que cierne esa falta en la forma de un discurso desintegrado.

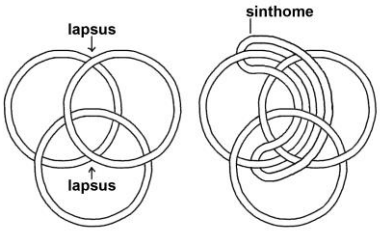


Figura 3. Nudo Borromeo + *Sinthome*

Este nuevo elemento, el *sinthome*, es la operación artificial que para el artista hace posible la consistencia —aparente— del nudo.

Cabe señalar que el lapsus, la falla en el anudamiento, es constitutivo; ya en su primera clase de ese seminario Lacan señala que real, simbólico e imaginario, en su heterogeneidad radical, no existen uno para el otro. El cuarto elemento se requiere. Explicita Schejtman: «el nudo falla» siempre, es inevitable; el inconsciente no es aquí lo que produce el lapsus, sino lo que se monta sobre aquél; supone ya un tratamiento del lapsus del nudo, un inicio o condición necesaria del *sinthome*, hace a la estructura del sujeto que se configura en torno de aquella. Esto es: no hay sujeto sin lapsus, aquél determinado por el agujeramiento inferido por lo simbólico en lo real.

Lo que tenemos hasta aquí entonces, es que real, simbólico e imaginario no se encuentran originalmente anudados en el sujeto; que es necesario un acto de nominación para encadenarlos, acto artificial, artístico, del que el *Finnegan´s Wake* de Joyce, constituye un ejemplo acabado. Esta respuesta a un trauma y su síntoma, que resulta del lapsus —de la falla, del fracaso— del nudo, será reconocida por Lacan en la génesis de su misma posición subjetiva.

Trauma-síntoma y sinthome, la obra rompe, descompone —desconecta— algo (forma, configuración, relato), mediante una construcción que señala, nomina algo nuevo. Esos señalamientos o nominaciones guardan más de una similitud con el concepto de «real» propuesto por el psicoanalista; agujerean una realidad para configurar otra distinta… Cada *sinthome* es siempre particular, particular de cada sujeto; es ni más ni menos que el modo que cada sujeto —artista, institución o circuito— inventa para anudar los tres de Lacan.

Pueden leerse en tal clave en muchos de los textos de Boris Groys en los que, encarando temas diversos y desde ángulos diferentes, opera siempre una dinámica que subvierte continuamente el lugar del original y de la copia, del artista y del curador, de lo público y de lo privado. Tomemos como ejemplo el apartado «El arte en la era de la biopolítica: de la obra de arte a la documentación en arte» (1990 (2008):165-183). Aquí se define la situación modernista como aquella en la que la obra derivó del objeto al proceso; proceso que documentaba artísticamente la vida precisamente en el momento en que esa vida devenía objeto de conformación técnica y artística. El arte de la modernidad se hace entonces biopolítico: no se ocupa de la realidad sino de sus imágenes —señala específicamente el autor: se sitúa a nivel del significante—. En tanto la vida se hace susceptible de ser artificialmente manipulada, el arte tematiza lo artificial de su propia duración; la diferencia entre lo vivo y lo artificial deviene por tanto una cuestión de relato. Una instalación en arte constituye una forma de vida; es al espacio lo que el relato al tiempo, allí la vida pasa por la inscripción de deslocalizaciones y relocalizaciones que reconvierten lo artificial en vivo. Tenemos entonces una manipulación de la vida —una biopolítica— que el arte «tematiza» — léase «nomina»— situándose en el nivel significante, para volver a instalar lo vivo al interior de lo artificial. Esta oposición objeto/proceso, arte/vida (articulada a artificial/natural) confiere al artista y su obra el lugar en el que lo original, o instituyente, vuelve a emerger al interior de lo instituido para señalar la diferencia, el resto, lo real que escapa siempre de todo relato y todo semblante.

Otra referencia (previa) oportuna es la ponencia breve de Marcel Duchamp titulada «El proceso creativo» (1957) en la que plantea una distancia irreductible, imposible, entre la intención y la realización por un lado, y entre lo que se quiere decir y lo que el eventual receptor interpreta, por el otro. Llamará a esta distancia precisamente «coeficiente arte»; esto es: sitúa el arte precisamente en el lugar de lo real de la contingencia impuesto por un aquí y ahora determinado.

IV.

Dado que el psicoanálisis no se propone como una ciencia, sino como una consecuencia de ésta, establece con el arte un vínculo significativo: el de un acceso privilegiado a lo real del sujeto, más allá de los semblantes de una ciencia que, por método, lo excluye. La topología por su parte, en el uso en buena medida herético, para-topológico, y aun artístico, que de ella ha hecho Lacan —que decía hacer *topolojería*, y *lingüistería*—, podrá aportar dimensiones a la lectura del fenómeno intersubjetivo que constituye el hecho estético, y que necesariamente escaparán a la lectura de una ciencia sin sujeto supuesto.

Asimismo, el psicoanálisis, *topolojería* mediante, podría aportar tanto a la teoría del arte como a la didáctica, una nueva concepción de la identidad y del sujeto, con todas las consecuencias que de ello se desprenden, y que las nociones modernas de espacio y de sujeto soslayan estructuralmente. Ante un tema tan omnipresente como el del otro, y sus diversas proyecciones y condensaciones —el extranjero, el raro, pero también la mujer, el estudiante, el espectador, el mercado— propondrá una lógica que permitirá alojarlo en otra posición que la de un exterior definitivo.

Si la lógica puesta aquí en juego resulta tan anti-intuitiva, tendrá que ver con lo que tiene de opuesta al «sentido común» tan unido al binarismo del principio de identidad aristotélico: es/no es, verdadero/falso, si/no, aprobado /desaprobado, pertenece/no pertenece, dentro/fuera… La diferencia repugna a la identidad, que se constituye por expulsión de aquella; la admisión del resto que conlleva aceptar la contingencia —de la existencia— involucra necesariamente un saber del hacer que trata continuamente con lo complejo en tanto tal, proveyendo soluciones, anudamientos, siempre provisionales e imperfectos. No hay solución definitiva —y soñamos con ella todo el tempo— sin consecuencias trágicas.

REFERENCIAS

AMSTER Pablo
2010 *Apuntes matemáticos para leer a Lacan 1- Topología*, Buenos Aires: Letra Viva.

DUCHAMP Marcel
1957 "El proceso creativo", en *Escritos*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012, pp.234-236.
GROYS Boris
1990 "El arte en la era de la biopolítica: de la obra de arte a la documentación en arte", en *Obra de arte total Stalin, Topología del arte,* La Habana: Criterios, 2008, pp. 165-183.
LACAN Jacques
1961-2 *L'identification,* Paris: Éd. du Piranh, 1981.
1966 "Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano", en *Escritos 2,* Buenos Aires: Siglo XXI, 1987, pp. 773-807.
1974-5 *El seminario. Libro 22:* RSI, inédito.
1975-6 *Le sinthome*, Paris: Le Seuil, 2005; (tr. esp.: *Seminario 23, El sinthome,* Buenos Aires: Paidós, 2006).
SCHEJTMAN Fabián
2013 *Ensayos de clínica psicoanalítica nodal*, Buenos Aires: Grama.

ARTÍCULOS

[Ensayo]

Temporalidad, espectro y memoria en *El campo* (1967) y *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro

PATRICIA SAPKUS
Facultad de Filosofía y Letras (UBA)
Universidad Nacional de las Artes (UNA)
Argentina
✉
MIRIAM ALVARADO
Facultad de Filosofía y Letras (UBA)
Universidad Nacional de las Artes (UNA)
Argentina
✉

Resumen: Traer a escena fragmentos y citas del pasado que conllevan las consecuencias de la violencia límite del estado sobre los cuerpos, nos enfrenta a una representación de la historia que opera a partir de dislocaciones y bifurcaciones de la temporalidad. En ese entrecruzamiento de tiempos se constituyen los fantasmas de la historia como memoria de lo injusto. A partir de esta perspectiva nos proponemos realizar un recorrido analítico de las obras dramáticas *El campo* (1967) y *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro, que trabajan sobre esta problemática a través representaciones que incorporan fragmentos de la historia que tematizan el nazismo y los centros clandestinos de detención de la última dictadura militar en nuestro país.

Palabras clave: Representación – Espectralidad – Historia – Teatro.

[Essay]

Temporality, Spectre and Memory in *El campo* (1967) and *Antígona Furiosa* (1986) by Griselda Gambaro

Summary: Bringing fragments and quotes from the past that bear the consequences of the extreme State violence on bodies, confronts us with a representation of history that operates from dislocations and bifurcations of temporality. In that interweaving of times, the ghosts of history are constituted as a memory of the unjust. From this perspective we propose an analytical tour of the dramatic plays *El campo* (1967) and *Antígona Furiosa* (1986) by Griselda Gambaro, which work on these problems through representations that incorporate fragments of history that portray Nazism and the clandestine detention centers of the last military dictatorship in our country.

Keywords: Representation – Spectrality – History – Theatre.

Introducción

La representación de fragmentos y citas del pasado que conllevan la experiencia de la violencia límite del Estado sobre los cuerpos nos enfrenta a una mirada de la historia que, a partir de dislocaciones temporales, hace tensionar nuestro presente en relación al pasado y al futuro. En esa lógica espectral donde la temporalidad se despliega se constituyen los fantasmas de la historia como marcas de una falla en la justicia, haciendo movilizar los relatos sobre la memoria en términos de aquello que debe ser retenido y meditado.

A partir de esta perspectiva nos proponemos realizar un recorrido analítico de las obras dramáticas *El campo* (1967) y *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro, que trabajan sobre esta problemática a través representaciones que incorporan fragmentos de la historia que tematizan el nazismo y los centros clandestinos de detención de la última dictadura militar en nuestro país.

Desde la perspectiva de la representación sostenemos que, los devenires espectrales y fantasmales se sustraen de posibilidades de continuidad a través de discontinuidades y dislocaciones temporales. En este sentido retomamos el planteo que realiza Jacques Derrida (1993) sobre la relación entre el espectro y el tiempo: *el espectro pertenece a otro tiempo, un tiempo dislocado*. «"*The time is out of joint",* el tiempo está desarticulado, descoyuntado, desencajado, dislocado, el tiempo está trastocado, acosado y trastornado, desquiciado, a la vez desarreglado y loco» (Derrida 1993(1995):31). Siguiendo al autor, la frase de Hamlet señala ese desajuste temporal que se produce con la reaparición del espectro que mediante su asedio hace estallar el orden temporal instituido.

Por otro lado, tomamos la perspectiva de Walter Benjamin sobre el montaje como operación del conocimiento de la historia a través del desmontaje y remontaje de tiempos heterogéneos. Es:

> (...) retomar para la historia el principio de montaje. Esto es, levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular el cristal del acontecer total. Así pues, romper con el naturalismo histórico vulgar (Benjamin (2007):463 [N 2,6]).

Desde este modo, el montaje se convierte en un procedimiento formal heurístico que habilita relaciones hasta ese momento inadvertidas que

cuestionan la coherencia heredada. Por ello, al remontaje, siempre le antecede la disociación de los elementos de su lugar habitual.

Como señala Georges Didi-Huberman, dicho modelo de conocimiento permite escapar al modelo trivial del «pasado fijo», «(...) no hay una "línea de progreso" sino series omnidireccionales, rizomas de bifurcaciones donde, en cada objeto del pasado, chocan lo que Benjamin llama su "historia anterior" y su "historia ulterior"» (2000(2006):153-4). De este modo los hechos devienen cosas dialécticas, cosas en movimiento, a partir de las cuales se puede «pasar del punto de vista del *pasado como hecho* objetivo al del *pasado como hecho de memoria*, es decir como hecho en movimiento (...)» (Didi-Huberman 2000 (2006):154-5). En consecuencia, el pasado debe analizarse desde un presente dialéctico e interpretarse en sus efectos de supervivencia sobre nuestra época actual.

Las obras

El Campo opera dentro de su contexto de producción (1967) como índice que denuncia la violencia del poder sobre los cuerpos en relación al nazismo, pero leída desde hoy y teniendo en cuenta que el signo indicial guarda relación de contigüidad con el objeto, ese objeto al cual remite se bifurca: los campos de exterminio del nazismo, y los centros clandestinos de detención de la última dictadura en Argentina (1976-1983). En relación a este último anclaje de significación, la pieza se vuelve premonitoria.

Desde el inicio no se construye una referencia espacio-temporal específica, solo la contundencia del anclaje operado por el uniforme del SS utilizado por el personaje de Franco abre a la dimensión explícita del nazismo. Dicha incorporación funciona como cita del pasado, condensando el genocidio nazi (sus mecanismos, sus estrategias). Desde ese momento, comienzan a operar dos temporalidades superpuestas que van alterando al curso de la acción activando diversas significaciones. Por un lado, hacen perder la indeterminación del sentido del título de la obra, nos transporta y focaliza en los campos de exterminio del nazismo. El campo entonces particulariza y funciona como laboratorio que muestra la desarticulación de tiempos, donde los devenires en su indeterminación, no solamente aluden al pasado, sino a un presente expandido. De este modo la trama habilita a pensar en las posibles

reactivaciones de dichas prácticas, ya que lo que aparece como objeto a ser meditado, es el presente-futuro preñado de las huellas que han dejado esas experiencias.

En ese espacio-tiempo irrumpe el personaje de Emma, confirmando aquello que hasta ese momento solo era aludido desde el espacio virtual, su cuerpo lleva las marcas que son efectos de la tortura. Aparece suspendido, en deriva. Dicha irrupción, trastoca nuevamente la dimensión del tiempo que construye la trama, establece la entrada a un tiempo desequilibrado, universo donde las referencias al nazismo focalizan en lo que han hecho con los cuerpos. Es importante plantear que la entrada al espacio se realiza de modo obligado, no hay intención del personaje de estar allí:

> *Casi inmediatamente, se abre la puerta de la izquierda y empujada con violencia, virtualmente arrojada sobre la escena, entra Emma. Se queda inmóvil, con un aspecto entre asustado y defensivo, al lado de la puerta. Es una mujer joven, con la cabeza rapada. Viste un camisón de burda tela gris. Tiene una herida violácea en la palma de la mano derecha. Está descalza. Martín se vuelve y la mira.*
>
> *Ella se endereza y sonríe. Hace un visible esfuerzo, como si empezara a actuar, y avanza con un ademán de bienvenida. Sus gestos no concuerdan para nada con su aspecto. Son los gestos, actitudes, de una mujer que luciera un vestido de fiesta. La voz es mundana hasta el amaneramiento, salvo oportunidades en la que la voz se desnuda y corresponde angustiosa, desoladamente, a su aspecto* (Gambaro 1990:173).

Esta descripción permite establecer la relación entre dos modalidades de la acción que en Emma conviven: por un lado la del teatro, hay un intento de actuar como si «luciera un vestido de fiesta» (un teatro dentro del teatro) y al mismo tiempo mostrando la imposibilidad, «sus gestos no concuerdan con su aspecto». De este modo el sufrimiento de Emma es representado como sustrayéndose de su visibilidad concreta, como si la actuación fuera la posibilidad de poner en escena a ese núcleo irrepresentable que genera el sufrimiento.

Esa imposibilidad de ordenamiento en el curso de la acción del personaje también se pone en evidencia a través de su falta de vínculo con la situación, el olvido del pasado, su desconexión con su cuerpo plagado de lastimaduras y de la imposibilidad de conformar un discurso lógico. Todos estos elementos son el

resultado de la violencia explícita que se genera en el afuera. Desde ese otro espacio, tan indeterminado espacial y temporalmente como el de adentro, llegan gritos, ruidos, olores que van impregnando la escena, hasta clausurarla.

De este modo la trama muestra, a través de indicios, los modos en que la violencia límite va generando cuerpos deshabitados, despojados de la experiencia comunicable, cuerpos imposibilitados de dar testimonio de aquello que es del orden de lo irrepresentable: la experiencia del sufrimiento.

En este sentido retomamos el planteo de Jacques Ranciére sobre la representación de Auschwitz, «sólo el arte es posible, porque es siempre lo presente de una ausencia, porque su trabajo mismo es el de dar a ver algo invisible, a través de la potencia regulada por las palabras y de las imágenes, juntas o disjuntas, porque es, entonces, lo único capaz de volver sensible lo inhumano» (Rancière (2013):47).

De esta manera, a partir de alusiones, el personaje de Emma interpela encarnando los despojos del sufrimiento de los cuerpos que fueron objeto de la violencia límite. Por ello se constituye en una intervención fantasmática, que asedia el presente como memoria insistente de lo injusto, y al mismo tiempo, en ese devenir espectral, nos habla también del futuro «en el fondo, el espectro es el porvenir, está siempre por venir, se presenta como lo que podría venir o (re)aparecer» (Derrida 1993(1995):52). Desde esas discontinuidades y entrecruzamientos de temporalidades, Emma regresa y se incorpora a un presente «fuera de tiempo», desde el cual nos habilita a reflexionar sobre los modos de la violencia en nuestro tiempo. Por ello, desde el «umbral del presente» en palabras de Benjamin, la mirada sobre la historicidad tendría un valor asombroso «liberar el instante presente del ciclo destructor de la repetición y sacar de la discontinuidad de los tiempos las oportunidades de un cambio» (Didi-Huberman 2008:156). Es por eso que, no hay memoria sin la presencia constante de reconfiguraciones de la historia anterior.

Antígona furiosa (1986) retoma el núcleo central de la obra *Antígona* de Sófocles, el deseo y la realización de efectuar los ritos funerarios al cadáver insepulto de su hermano Polinices por parte de Antígona, manifestando el conflicto entre la ley del Estado y las leyes divinas. La obra está construida a partir de múltiples tiempos, espacios y personajes que, a la manera de un montaje, interrumpen la posibilidad de un anclaje referencial específico. Esa indeterminación permite así mismo que la acción que es re-descripta condense

la posibilidad de poder reiterarse. Es interesante en este sentido retomar la primera aparición del personaje en el espacio de la representación, se presenta regresando de la muerte, evidenciando la continuidad y la discontinuidad de la temporalidad que tensionan a la trama con respecto al texto de Sófocles.

> *Antígona ahorcada. Ciñe sus cabellos una corona de flores blancas, marchitas. Después de un momento, lentamente afloja y quita el lazo de su cuello, se acomoda el vestido blanco y sucio. Se nueve canturreando* (Gambaro 1990:197).

Ese volver constante, esa acción inagotable que toma forma desde el inicio hasta el final de la obra, a través de volver a la vida para querer enterrar siempre a su hermano Polinices, la configuran en una figura fantasmal que alude a los desaparecidos de nuestra historia reciente operando en una desarticulación de temporalidades. Retomamos aquí la lectura de Derrida con respecto al espectro*:*

> (...) es una incorporación paradójica, el devenir cuerpo, cierta forma fenoménica y carnal del espíritu. El espectro se convierte más bien en cierta «cosa» difícil de nombrar: ni alma ni cuerpo, y una y otro. Pues son la carne y la fenomenalidad quienes dan al espíritu su aparición espectral (…) (1993 (1995): 20).

De ese modo, como cuerpo estallado, Antígona atraviesa los tiempos de la historia evocando lo ilegítimo de la violencia del poder, a través de hacer presente las ausencias.

> *Antígona: ¡Cadáveres! ¡Cadáveres! ¡Piso muertos! ¡Me rodean los muertos! Me acarician...me abrazan… Me piden… ¿Qué?* (Gambaro 1990:200).

Desde la perspectiva de Eduardo Grüner, los fantasmas

> (…) son siempre testimonio de una falla en la justicia, (…) lo espectral es la memoria insistente de lo injusto y de lo ilegítimo; es la herida abierta en el universo simbólico de la polis, por la cual se cuela lo real de una permanente amenaza del acontecimiento histórico al orden eterno y estático de las cosas (2007:20).

En la obra de Gambaro la violencia institucional, es releída como la ley corrupta,

el poder se expone constituido a partir de la burla, de la desmesura, universo de lo siniestro a partir del cual opera la violencia límite corroyendo los cuerpos hasta extinguirlos.

> *Antígona: ¿No terminará nunca la burla? Hermano no puedo aguantar esas paredes que no veo, este aire que oprime como una piedra. La sed (Palpa el cuenco, lo levanta y lo lleva a sus labios. Se inmoviliza) Beberé y seguiré sedienta, se quebrarán mis labios y mi lengua se transformará espesa en un animal mudo. No. Rechazo este cuenco de la misericordia, que les sirve de disimulo a la crueldad. (Lentamente, lo vuelca) Con la boca húmeda de mi propia saliva iré a mi muerte. Orgullosamente Hemón, iré a mi muerte. Y vendrás corriendo y te clavarás la espada. Yo no lo supe. Nací para compartir el amor y no el odio. (Pausa larga) Pero el odio manda (Furiosa) ¡El resto es silencio! (Se da muerte con furia)* (Gambaro 1990: 217).

Del mismo modo tanto la configuración del estatuto de personaje del hermano *«que es solo un sudario»* (Gambaro 1989:201), como la multiplicación de cuerpos que la rodean y la asedian en el espacio, se homologan a una imagen onírica que permite la emergencia de otras formas fantasmales que conllevan experiencias del pasado trágico.

En ese choque de temporalidades, el presente, cargado de entrecruzamientos, lleva en potencia la posibilidad de articular nuevas relaciones entre las cosas. De este modo, a través de anacronías, el relato activa la memoria como un proceso en constante movimiento de reflexión de la historia.

Conclusiones

Pensamos en este sentido que, en las obras estudiadas, lo fantasmal está asociado a un mecanismo de la representación que pone en escena un recorrido espectral, donde en el devenir y contingencia de temporalidades desarticuladas, hacen su anclaje las figuras fantasmales: por un lado, el personaje de Emma en *El Campo,* recuperando —de posibles olvidos— aquellos vestigios de ese tiempo padecido que pueden activarse en otros tiempos. Por otro lado, el personaje de Antígona como cuerpo estallado en permanente búsqueda de los vestigios de aquellos cuerpos violentados por la desmesura del poder en la historia.

De este modo las obras en tanto redescripciones de la acción, no pueden sustraerse del montaje y el anacronismo temporal, porque no hay posibilidad de restauración de la memoria, sin las huellas y los desajustes que generaron las muertes y las desapariciones en la historia política argentina.

Por ello el desafío que tienen las narraciones, ante la reducción a la nada que generan los exterminios, es la posibilidad de una representación que aluda a las ausencias, apelando a una convivencia con los fantasmas como registro de nuestra pertenencia a la historia. Siguiendo a Derrida «Y ese ser-con los espectros sería también, no solamente pero sí también, una *política* de la memoria, de la herencia y de las generaciones» (1993 (1995):12).

Pensamos que es en este sentido que las obras de Gambaro, al sustraerse de las posibilidades del olvido, se constituyen en parte de la red de narraciones que apelan a una política de la memoria.

REFERENCIAS

BENJAMIN Walter
(2007) *Libro de los pasajes*, [Rolf Tiederman (Ed.) Luis F. Castañeda, Isidro Herrera, Fernando Guerrero (trads.)], Madrid: Akal.

DERRIDA Jacques.
1993 *Spectres de Marx*, París: Gallimard; (tr. esp.: *Espectros de Marx*, Madrid: Trotta, 1995).

DIDI-HUBERMAN Georges.
2000 *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris: Minuit; (tr. esp.: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006).
(2008) *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*, Madrid: Machado Libros.

GAMBARO Griselda.
1989 *Antígona furiosa. Teatro 3*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor
1990 *El Campo. Teatro 4*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

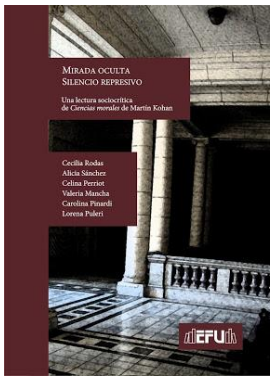
GRUNER Eduardo
2007 *Las formas de la espada: miserias de la teoría política de la violencia,* Buenos Aires: Colihue.

RANCIÈRE Jacques
(2013) *Figuras de la Historia.* Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

SAPKUS Patricia
2015 "La representación del cuerpo, el poder y la violencia en Antígona furiosa de Griselda Gambaro", *AdVersuS* [en línea] XII, 28:137-47. Citado 8 de noviembre de 2017, disponible en: http://www.adversus.org/indice/nro-28/articulos/XII2807.pdf

RESEÑAS

Mirada oculta. Silencio represivo. Una lectura sociocrítica de Ciencias Morales *de Martín Kohan*



RODAS Cecilia, SÁNCHEZ Alicia, PERRIOT Celina, MANCHA Valeria, PINARDI Carolina, PULERI Lorena
Lugar: San Juan
Editorial: EFU, Editorial Universidad Nacional de San Juan
Páginas: 91
ISBN: 978-987-3984-044
2015

Este volumen representa un valioso y necesario aporte al ámbito académico. En primer lugar, por constituirse en un instrumento de consulta esclarecedor de las principales nociones de la corriente de la sociocrítica; y en segundo lugar por proponer un modelo de aplicación de esta tendencia teórica a la textualidad de una novela clave de la nueva narrativa argentina, de nuestra literatura nacional más reciente y significativa, como es el caso de *Ciencias Morales,*[1] de Martín Kohan, Premio Herralde 2007.

El equipo[2] que conforma la co-autoría es un grupo de docentes investigadoras perteneciente a la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan, quienes se abocaron al estudio sistemático del discurso literario desde diversas perspectivas teóricas. Su incursión en la corriente de la llamada sociocrítica ve hoy su fruto en la publicación de *Mirada oculta. Silencio*

[1] Kohan Martín, *Ciencias Morales*, Barcelona: Anagrama, 2007.
[2] Compuesto por Cecilia Rodas; Alicia Sánchez; Celina Perriot; Valeria Mancha; Carolina Pinardi y Lorena Puleri, conforma un sólido grupo de docentes investigadoras del Instituto de Literatura Ricardo Güiraldes, perteneciente a la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan.

represivo. Una lectura sociocrítica de Ciencias Morales de Martín Kohan. Su título propone una doble alusión: visual y auditiva que advierte acerca de una intervención sobre aquello que puede ser mirado y sobre aquello que puede ser dicho. Descubriremos luego, al adentrarnos en la lectura, que esa «mirada oculta» implica una intromisión en el espacio privado del otro, en definitiva un acto de violencia. Asimismo, el acto silenciador, que censura la expresión del otro es sinónimo del autoritarismo más peligroso, aquel que manipula para lograr la autocensura. Porque es sobre aquello que está escondido, oculto, sobre lo que trata la novela de Kohan y lo que devela el ensayo crítico que analizamos. En este caso, lo oculto, lo silenciado y lo reprimido en una época nefasta en la historia de nuestro país entre 1976 y 1983: la dictadura militar y la guerra de Malvinas. Temas que en las últimas décadas la literatura argentina ha trabajado como parte de un discurso social que intenta reparar o reconstruir la memoria histórica del trauma.

El libro está enunciado desde una única voz, sin división de capítulos a cargo de cada autora, sino desde una textualidad consensuada que habla del intenso diálogo interno para lograr conformar esa trama colectiva. Se estructura en dos partes, en la primera se desarrollan los conceptos teóricos correspondientes a la corriente sociocrítica. En la segunda parte, se visualizan las nociones estudiadas y su funcionalidad en el análisis de la novela *Ciencias morales*. La elección de esta novela responde, entre otros factores, al hecho de que en ella se ponen en juego una serie de procedimientos simbólicos mediante los cuales la sociedad ingresa al texto. El libro se cierra anexando un práctico glosario de los principales conceptos de la teoría sociocrítica; teoría que ilumina la crítica literaria interesada por interpretar el estatuto de lo social dentro del texto literario identificando sus discursos sociales constitutivos, siguiendo los lineamientos de Edmond Cros.[3] Se trata de un tipo de abordaje que se opone al análisis inmanente en pos del análisis interdisciplinario cuyo propósito es relacionar escritura y producción ideológica del sentido, «reintroduciendo a la literatura en una red que contemple el resto de los discursos sociales, pero sin perder de vista su retórica específica» (9). Gran desafío teniendo en cuenta que el gran marco de la Sociología de la literatura ha caído muchas veces en un exceso de contenidismo o de hiperreferencialidad. Y si bien el ensayo concibe a la literatura como sociotexto, como producción y como producto de una práctica socio-ideológica; no olvida la premisa de concebir al autor como sujeto

[3] *Cfr. Literatura, ideología y sociedad*, Madrid: Gredos, 1986.

que trabaja y manipula literariamente, no lo real sino un «discurso» sobre lo real.

En su explicación sobre qué es la sociocrítica se reflexiona sobre el rol de las mediaciones culturales, los conceptos de visión de mundo y sociograma, discurso social, hegemonía discursiva e ideología. Los aportes de Edmond Cros[4] sobre ideosema, articulador a la vez semiótico y discursivo; los microespacios polifónicos de la materia pretextual y textual; nociones de institución y campo a partir de las cuales se articula la noción de aparato ideológico del estado (AIE), acuñado por Louis Althusser,[5] en tanto el poder del Estado incluye organismos e instancias como el gobierno, la administración, el ejército, la policía, los tribunales, las prisiones, etc. que constituyen su aparato represivo. Junto a este aparato represivo, se desarrollan instituciones especializadas que no suponen coerciones aparentes; son los aparatos ideológicos del Estado como la iglesia, el sistema educativo, la familia, los partidos políticos, los sindicatos, los medios de comunicación, el aparato cultural, etc. El aparato represivo del Estado funciona mediante la violencia, mientras que los otros funcionan mediante la ideología, y por eso tienen una relativa autonomía respecto al poder del estado y pueden ser lugar de las contradicciones que constituyen toda la formación social.

De Goldmann se retoma la idea de sujeto transindividual,[6] no consciente, diferente al inconsciente freudiano, porque no está reprimido. Este autor define «visión de mundo» de los sujetos transindividuales como «el conjunto de las aspiraciones, de los sentimientos, y de las ideas que reúnen a los miembros de un grupo y los oponen a los demás grupos» (17). El concepto de «sociograma»[7] es definido como un «conjunto borroso, inestable, conflictivo de representaciones parciales centradas en torno de un núcleo en interacción unas con otras». Las autoras se interesan por el momento «pretextual»[8] que es el momento de la escucha atenta e intuitiva del escritor sobre el discurso social, es el primer acto estético del escritor. El discurso social, será entonces el concepto fundamental para la sociocrítica. Es el conjunto de lo decible, de lo instituido en

[4] *Op. cit.*

[5] *Cfr.* "Ideología y aparatos ideológicos del estado", *Revista Milenio*, 4, 1989.

[6] *Cfr. Literatura y sociedad*, Barcelona: Martínez Roca, 1969.

[7] *Vide* Duchet Claude, "Posiciones y perspectivas sociocríticas", en Malkuzynski Pierrette (ed. coord. y presentación), *Sociocríticas. Prácticas textuales. Cultura de fronteras*. Amsterdam: Rodopi, 1991: 43-50.

[8] *Cfr.* Angenot Marc, *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y de lo decible,* Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.

un momento histórico de una sociedad dada. Es un concepto clave ya que a la sociocrítica le interesa la «socialidad» de un texto, la manera en la cual el discurso social se inscribe en un texto dado, e inversamente, qué está diciendo ese texto sobre el «discurso social».

Para hablar de «hegemonía discursiva», siguen la idea gramsciana sobre lo hegemónico, que nunca es homogéneo, sino que logra imponerse como resultado de todas las tensiones entre fuerzas centrípetas y centrífugas. Lejos de ser ideologías dominantes monolíticas, son más bien mecanismos unificadores y reguladores que condicionan la aceptabilidad de lo decible y lo escribible en una época determinada.[9] En cuanto a la noción de «ideología», las autoras aclaran que desde Bajtín sabemos que todo discurso es ideológico; pero lo que interesa a la sociocrítica actual es ver su modo de funcionamiento como «visiones de mundo». La concepción sociocrítica del discurso literario como un discurso social más, permite visualizar los discursos sociales insertos en el texto literario, en el cual la función del autor —distinta a la del ideólogo— se resiste a reproducir lo sistemático, lo homogéneo, en pos de dar cuenta de lo inestable, lo conflictivo, deshaciendo la linealidad de los mensajes, identificando los lugares de tensión, contradicciones inconscientes, etc. y es por esto que, el discurso literario es capaz de captar lo transversal y esencial dentro del bullicio del discurso social.

En la segunda parte del libro las autoras se abocan al análisis de la novela *Ciencias morales*, sumando al marco teórico sociocrítico, un actual corpus bibliográfico sobre el tema de la memoria y la reconstrucción del trauma que generaron las heridas de nuestra historia más reciente, ubicando la aparición de esta novela en el marco de las producciones artísticas que en nuestro país han tratado este tema en las últimas tres décadas, con sus diversos grados de alusión y referencialidad del terrorismo de Estado: desde el mensaje cifrado y oblicuo a modos más directos y explícitos de narrar lo atroz. La narrativa

[9] Para Angenot, en el trabajo citado: «La hegemonía impone dogmas, fetiches y tabúes, hasta en una sociedad liberal que se considera a sí misma emancipada de tales imposiciones arbitrarias (...) entendemos entonces por hegemonía el conjunto complejo de las diversas normas e imposiciones que operan contra lo aleatorio, lo centrífugo y lo marginal, indican los temas aceptables y las maneras tolerables de tratarlos e instituyen la jerarquía de las legitimidades (de valor, distinción y prestigio) sobre un fondo de relativa homogeneidad. La hegemonía debe describirse formalmente como un "canon de reglas" y de imposiciones legitimadoras y como un instrumento de control social, como una vasta sinergia de poderes, restricciones y medios de exclusión ligados a arbitrarios formales y temáticos» (*op. cit*. p.30).

argentina a partir de los noventa comienza a incluir la esfera privada, la voz de los torturadores, represores y apropiadores. Podemos acotar que en el género dramático los grados de explicitación en el discurso se venían produciendo con anterioridad, desde finales de los setenta, en obras teatrales de dramaturgos como Eduardo Pavlovsky.[10] Las autoras aciertan en señalar que lo decible y lo escribible a partir de los años 2000, tuvo que ver con la serie de discursos performativos construidos desde el Estado sobre los conceptos de memoria, justicia y democracia; con la visón de la Dictadura desde la generación de los «hijos» y, además, en el caso de *Ciencias morales* con la reflexión sobre el tema Malvinas. No casualmente en el año de su publicación, 2007, se cumplieron 25 años de la guerra por las Islas. En el anexo final, el libro presenta una nómina de producciones ficcionales y no ficcionales contemporáneas —entre 2006 y 2008— que abordaron las temáticas Dictadura y Malvinas.

Pero ¿cómo se re-produce el horror represivo en el particular microcosmos propuesto en *Ciencias morales*? ¿Cómo se administran los conceptos de obediencia y disciplina en espacios ajenos al aparato mismo del Estado pero que funcionan como sistemas de adhesión al régimen? La original propuesta es repensar los muros del Colegio Nacional de Buenos Aires y su educación legalista como micro escenario reproductor y representativo del horror silenciado que está viviendo el país en 1982. El Colegio Nacional de Buenos Aires, fue llamado primeramente en su fundación a fines del siglo XVIII: «Colegio de Ciencias Morales», y reconocido por haber formado a la elite dirigente de nuestro país, uno de sus ilustres egresados fue el mismo Manuel Belgrano. El autor de la novela, también ex alumno, conoce perfectamente el universo que describe produciendo un relato cuasi autobiográfico. Desde la segunda página de la novela presenta al Colegio como metáfora-sinécdoque, o sea que representa la parte por el todo: *«…y en esto el colegio ya era lo que estaba destinado a ser: un selecto resumen de la nación entera»*.[11] En otro fragmento el Sr. Prefecto dirá a los alumnos que: *«la historia de la patria y la historia del Colegio son una y la misma cosa»*.[12] Pero *«bajo los muros del colegio, densos como su historia, el silencio es total»*.[13] Las autoras se adentran en la

[10] Por ejemplo el caso de su obra: *El Sr. Galíndez,* estrenada en 1973, en el Teatro Payró bajo la dirección de Jaime Kogan.
[11] Kohan o*p. cit*., p. 10.
[12] *Ibidem*, p. 39.
[13] *Ibidem*, p 32.

novela de Kohan analizando sus más destacados resortes desde los conceptos de la sociocrítica, aclarando que en este texto ficcional:

> (…) la narrativización de los dispositivos autoritarios, de la mecánica del vigilar y castigar, puestos en juego tanto en la construcción de los personajes como en la configuración de los discursos, resulta insistente y reiterativa; los mecanismos de control operan en todos y cada uno de los momentos que constituyen la trama básica y administran los conceptos de obediencia y disciplina en tanto formaciones discursivas fuertemente consolidadas (33).

Martín Kohan, publica esta novela antes de sus 40 años, se trata de su novela más conocida, llevada al cine en el film *La mirada invisible*, bajo la dirección de Diego Lerman en 2010. En el año 2014 Kohan recibe el Premio Konex al mérito como uno de los cinco mejores novelistas argentinos del período 2008-2010. Como profesor en Letras y docente de la cátedra de Teoría Literaria en la Universidad de Buenos Aires, no es ajeno a los abordajes desde la sociología de la literatura. Como novelista pero también como conocedor de la sociocrítica Kohan está admitiendo en su novela la cadena del sociotexto presente en todo discurso literario por eso en el capítulo segundo: "La manzana de las luces", en una descripción de una clase de latín, mientras los alumnos ensayan los ritmos de versificación de *La Eneida* se dice: *«En el esfuerzo afligente de tinte gregoriano, se pierde por completo el sentido de los versos: ya nadie percibe, y acaso tampoco el profesor Schulz, que en todo esto está Dido, y en procura de Dido está Eneas, y escribiendo a Eneas Vigilio, y orientando a Virgilio Mecenas, y dirigiendo a Mecenas Augusto primero, el emperador de Roma»*.[14] De esta manera, se nombra toda la cadena del campo intelectual y del campo de poder que inevitablemente ingresan al texto. Así como ingresan los pretextos, intertextos literarios y socio-políticos, siempre en una trama de relaciones infinitas donde la lectura se hace escritura y la escritura, lectura. Así, las autoras escriben este ensayo porque leen la novela *Ciencias morales*, que trata sobre el Colegio Nacional, a su vez los personajes de la novela —alumnos del Colegio— leen *Juvenilia* de Miguel Cané, que trata sobre el Colegio Nacional y leerán fragmentos de *El Arte de la Guerra*, de Nicolás Maquiavelo en plena Guerra de Malvinas… —siendo ésta casi la única alusión tangencial al tema dentro del recinto escolar—. Vemos cómo la relación literatura-sociedad se abisma en el

[14] *Ibidem*, p. 33.

juego intertextual y autorreferencial en la práctica escritural. Si bien el Colegio Nacional de Buenos Aires siempre se destacó por su excelencia académica y por la participación crítica y activa del alumnado, sufrió grandes transformaciones disciplinares y de funcionamiento general durante la dictadura a fines de cercenar la producción de ideas libertarias o revolucionarias.

En la novela de Kohan el universo ficcional se presenta a partir de la construcción del personaje de la preceptora, María Teresa (o Marita), quien encarna casi inconscientemente el discurso hegemónico represivo en pos de cumplir eficazmente su tarea. El reglamento del Colegio se erige como un dogma incuestionable: *«Tomar distancia es un aspecto fundamental en la formación de los alumnos del colegio (…) Para hacerlo hay que extender el brazo derecho, sin doblar el codo por supuesto, y apoyar la mano, y mejor que la mano el extremo de los dedos, en el hombro derecho del compañero de adelante. Como ese compañero es por definición, más bajo que el que le sigue, cada brazo traza una línea perfectamente recta, pero también en suave declive. Así es como se hace, ahora y siempre»*.[15] No sólo en la formación, los alumnos son vigilados hasta en su fuero más íntimo —los baños— desde una mirada obsesiva, la mirada del carcelero, mirada rayana en lo perverso y que también implica un ejercicio de violencia. Y si bien los alumnos son instruidos en contenidos académicos de excelencia, son silenciados en su posibilidad de pensamiento crítico y de libre expresión. Si no hay construcción de conocimiento, no hay libertad. Por eso la única vez que saldrán fuera de los muros del colegio —para el desfile del acto del 25 de mayo—, no les es permitido responder las preguntas de la prensa internacional cuando se los interroga sobre qué piensan a cerca de la guerra de Malvinas. Es por ello, dirán las autoras que «de este modo la escuela se erige como aparato ideológico del estado, en tanto funciona como elemento coercitivo que acompaña y fortalece ideológicamente el discurso político imperante» (37). Pero la represión y la violencia no se ejercen sólo hacia los alumnos del colegio sino también entre las autoridades del mismo donde

> (…) la misma relación de subordinación que se establece entre superior y subordinado, se da entre jefe y preceptora. En este contexto parecería regir el principio de Obediencia Debida según el cual Marita no puede rebelarse. Cuando ocurre la violación (del jefe sobre la preceptora) el discurso represor que la atraviesa impone el silencio, el acatamiento de la víctima

[15] *Ibidem*, p 12-13.

> ante la vejación. La protagonista se repite a sí misma, mientras sufre el abuso, que el señor Biasutto es el jefe de preceptores, que él manda, que ella debe callar (46).

Mientras tanto, en el afuera también todo se silencia en la trama de la novela. Las noticias sobre la guerra en Malvinas se introducen como retazos de programas televisivos o de radio, de las postales que envía el hermano de la preceptora que ha sido reclutado, o desde los estruendos externos que se escuchan como ecos intramuros del Colegio y que llegan de los actos y manifestaciones de la Plaza de Mayo, donde hay mujeres con pañuelos al cuello...

Como bien señala el ensayo, los atributos vigilar-castigar que distinguió Foucault, se convierten el *leitmotiv* de la novela. El Colegio que en su fundación se llamó «Colegio de Ciencias Morales» se ha corrompido, y así el título se vuelve una triste parodia de su moral actual: la violación de los derechos humanos. Asistimos así, con la novela de Kohan vehiculizada a través del iluminador análisis de las investigadoras, a una fuerte crítica no sólo a los vejámenes de la dictadura y al manejo que el Estado hizo del tema Malvinas, sino también a una crítica al sistema educativo en su conjunto. Porque si bien, el Colegio Nacional de Buenos Aires funcionó en esa época como perfecta metáfora de los aparatos ideológicos de estado, lamentablemente aún hoy subsisten vestigios de ese funcionamiento —con diversas variantes— en no pocos establecimientos educativos nacionales, provinciales y privados en los cuales la «autoridad» —en nombre de una voz institucional— cercena mentes, creatividades, en pos de un aprendizaje homogeneizante. Porque medir con un mismo valorador las producciones individuales no es otra cosa que seguir una doxa heredera de ese discurso hegemónico dictatorial, en tanto intenta reproducir estructuras de comportamiento rígidamente codificadas y verticalmente organizadas. El logro obtenido no será entonces un aprendizaje constructivista sino la única respuesta de los reprimidos ante sus superiores.

Profundas reflexiones nos suscita el ensayo crítico *Mirada oculta*... a los que estamos frente a la difícil tarea docente, y entre los muros del recinto universitario. Pero el valor de la pluralidad y de la individualidad en el proceso de enseñanza aprendizaje debe estar presente en todos los niveles educativos y comenzar aún desde la etapa preescolar. Porque un día, un niño dibujó un gato como un solo cuerpo redondo, y para la maestra jardinera le faltaban la cabeza y las patitas... y la maestra se preocupa y se preocupa la directora y la

psicopedagoga preocupa a los padres… pero el gato que pensó y dibujó el niño… ese particular gato en la mente maravillosa del niño, ese gato de una sola masa informe… según dijo luego el niño: «estaba durmiendo» (o sea replegado en forma circular sin cabeza ni patitas visibles).

Múltiples «re-visiones» se abren para el lector de *Mirada oculta. Silencio represivo*… a partir del plural abanico interpretativo que propone el libro, el cual, además del análisis de lo paratextual discursivo, de la disciplina escolar como control, represión y violencia, abordan temas como la auto-represión versus erotización y los conflictos en pugna de diversos aparatos ideológicos del Estado. La doble faz del discurso: las calladas voces de la dictadura y la guerra de Malvinas que se filtran en los intersticios de los discursos de los profesores de las clases de historia y plástica, que caminan a dos aguas entre el discurso normativo y el subversivo, entre historia y representación.

Ojalá esta nueva publicación vea su merecida difusión y amplia acogida en distintos tipos de lectores, porque verdaderamente invita —en forma profunda e incisiva— a no dejar de plantearnos la necesidad del ejercicio de la memoria de nuestro pasado reciente, pero una memoria crítica, que —realmente—, ilumine nuestro presente.

GRISBY OGÁS PUGA
CONICET
Universidad Nacional de San Juan

AdVersuS
Publicación del Istituto Italo-argentino
di Ricerca Sociale (IIRS)
ISSN 1669-7588
Año XIV, nº 33, diciembre 2017

Sigmund Freud. *Sigmund Freud Papers: General Correspondence, -1996; Fliess, Wilhelm; 1897; July-Sept. 1897*. Manuscript/Mixed Material.
Retrieved from the Library of Congress, <www.loc.gov/item/mss3999000650/>.

Copyright 2017 © Adversus.org | Casilla de Correo Nº 3, Sucursal 9 B, CP 1409 |
Ciudad de Buenos Aires | República Argentina
Todos los Derechos Reservados