AdVersuS
Revista de Semiótica
ISSN: 1669-7588

IIRS
ROMA-BUENOS AIRES

Año VI-VII, Nº 16-17, diciembre 2009-abril 2010

MEMORIA E HISTORIA
vs.
MEMORIA O HISTORIA

UELSMANN Jerry, *Untitled*, 1982

PROPUESTA EDITORIAL

[Ad honorem]

DIRECTOR ACADÉMICO Y GENERAL
Hugo R. Mancuso

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

SECRETARIA DE REDACCIÓN
Alejandra Niño Amieva

GERENTE ADMINISTRATIVO EDITORIAL
Charles de Romrée de Vichenet

CORRESPONDIENTES
Alessandro Canofani (Roma)
Massimo Casali (Roma)

COLABORADORES
Gabriela Galati
Aimé Iglesias Lukin
Patricia Trigub Clover

AdVersuS es una publicación periódica, de distribución gratuita y sin fines de lucro (cuatrimestral en su versión *on line*; anual en su versión impresa) del *Centro di Ricerca Semiotica* (CRS) del *Istituto Italo-argentino di Ricerca Sociale* (IIRS) con el patrocinio del *Istituto Italiano di Ricerca Sociale* de Roma y del *Institut Européen de Recherche Sociale* de Bruselas en colaboración con sendos institutos universitarios o nacionales de investigación. Tiene por objeto difundir trabajos originales en español, italiano, francés y portugués así como traducciones de artículos escritos en inglés, ruso y alemán, dedicados a cuestiones teóricas de semiótica y lingüística general así como a aplicaciones referidas preferentemente a investigaciones en curso o recientemente finalizadas sobre temas de la realidad socio-cultural europea y americana y de sus interrelaciones mutuas. Entran también en este campo problemas teóricos, epistemológicos y metodológicos de las ciencias sociales así como la historización de las principales tradiciones culturológicas, semióticas, lingüísticas y sociológicas del siglo XX.

Ejercerá la dirección de la publicación el Director del IIRS-CRS, asistido por el Consejo Científico, integrado por especialistas internacionales en la materia.

AdVersuS incluirá dos secciones fijas y permanentes: **Artículos**, **Notas** y eventualmente **Reseñas**, **Dossier**, **Bibliografías** y **Noticias Científicas** (de actualización mensual).

La versión *on line* [www.adversus.org] republicará progresivamente una selección de los principales artículos ya publicados en las versiones cartáceas (de las ediciones italiana y argentina; desde el número 1 del año I en diciembre de 1990) así como otros de datación reciente. La Dirección no se responsabiliza por las opiniones vertidas por los colaboradores.

AdVersuS Revista de Semiótica - ISNN 1669-7588

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

AdVersuS is a non-profit publication, freely distributed (pu-blished every four months in its on line version), of the *Centro di Ricerca Semiótica* (CRS), the *Istituto italoargentino di Ricerca Sociale* (IIRS)- with the sponsorship of the *Istituto italiano di Ricerca Sociale*, settled in Rome- and the *Institut Européen de Recherche Sociale*, established in Brusels, in collaboration with both university or national resarch institutes. It intends to spread original works in Spanish, Italian, French and Portuguese dedicated to therietical questions of semiotics and of general linguistics (resarches in course or recetnly finished concerning subjectos of bothe European and American social and cultural realities).

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

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

PAUTAS DE PUBLICACIÓN

Las colaboraciones serán solicitadas por el Director o presentadas por el Consejo Científico.

AdVersuS incluirá dos secciones fijas y permanentes:

- **Artículos**:
  Artículo científico completo (*Full paper*)
  Artículos de revisión y actualizaciones (*Reviews, Update*)
- **Notas:**
  Comunicaciones cortas (*Short communication, Brief report*)
  Informes de casuística (*Case report*)
  Crítica y opinión
  Entrevistas

Y eventualmente **Reseñas** bibliográficas y de revistas científicas, ***Dossier*** y **Novedades** o **Noticias Científicas** (cursos, congresos, eventos) de actualización mensual.

Se aceptarán colaboraciones las que deberán enviarse por correo electrónico a direccion@adversus.org y/o redaccion@adversus.org o por correo postal (en original y copia) a la dirección de la publicación con una extensión máxima de 40 páginas para los **artículos** y de 20 páginas para las **notas** (incluidas las notas y la bibliografía) en formato MS Word © a razón de 10/12 palabras por línea, 30 líneas por página A4, en fuente Times New Roman 12, justificado en caja. El aparato crítico deberá ajustarse estrictamente al adoptado por la publicación (citaciones en formato autor/fecha, con bibliografía y notas al final) no considerándose aquellos trabajos que no se ajusten a él. Se deberá adjuntar un *abstract* (200-250 palabras en el caso de artículos; 100-150 palabras para comunicaciones cortas e informes de casuística) y palabras clave (tres a cinco), en la lengua original del artículo y en inglés, así como el nombre, la institución y el correo electrónico del autor o autores

Se aceptan reseñas de publicaciones recientes, las cuales no deberán exceder las dos páginas y no deberán incluir notas ni bibliografía.

Los trabajos serán sometidos arbitraje y revisados anónimamente por tres evaluadores externos, expertos en la materia. Se presumen inéditos a menos que lo aclare el autor, quedando en este último caso a consideración del Consejo publicarlo o no.

Los artículos publicados en *AdVersuS* podrán salir en la versión impresa y /o números extraordinarios. La recepción de originales vencerá 60 días antes de la publicación de cada número y su aceptación será comunicada al autor con una anticipación de 30 días.

Pautas para la presentación de referencias bibliográficas
Libros:
FRYE Northop
1957 *Anatomy of Criticism,* Princeton: Princeton University Press,
(tr.esp.: *Anatomía de la crítica, cuatro ensayos*, Caracas: Monte Ávila, 1991)
Capítulos de libros:
CHITTY Andrew
1998 “Recognition and Social Relations of Production”, in AA.VV., *Historial Materialism. Critical Marxist Theory*, London: The London Schoool of Economics, vol. 2, 57-98
Artículos en publicaciones periódicas:
ROSSI-LANDI Feruccio
1966 “Sul linguaggui verbale e non-verbale”, *Nuova Corrente*, 37, Roma: 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

SUMARIO

MEMORIA E HISTORIA
vs.
MEMORIA O HISTORIA

PRESENTACIÓN **Crónica, memoria, historia** 1-10

ARTÍCULOS **Historicismo, culturalismo y relatividad sígnica. Arte y nación en el pensamiento moderno** 11-46
HUGO R. MANCUSO

Il materialismo storico culturale di fronte all'arte moderna e contemporanea 47-60
RENATO BARILLI

Guide: un ipertesto per la storia 61-83
MARCO SCHIRRU

Tipologías de análisis de sonidos, imágenes, memoria

Multilingüismo, variedades dialectales y traducción: el fenómeno Andrea Camilleri 85- 137
GIOVANNI CAPPRARA

Per una metrica della memoria 138-145
VINCENZO CONSOLO

La memoria culturale nei paesi europei: un approccio interdisciplinare 146-151
VITA FORTUNATI

Secuencialidad narrativa y espacios mentales en un brevísimo relato 152-166
ROBERTO FLORES

La escritura en la conversación virtual. Para una retórica de la tele-presencia 167-180
SILVIA TABACHNIK

La belleza del/de lo muerto 181-203
CARLOS REPETTO

El *tablao* flamenco en Buenos Aires de principios de siglo XX como espacio de apertura cultural del gitano Calé 204-216
GABRIEL NOACCO

La comprensión auditiva en la enseñanza del español como lengua extranjera 217-229
DARLÉN MÉNDEZ LLORET

DOSSIER ***Croce historiógrafo, esteta y político***

[Documenta] 231-238
Entrevista a Pierre Nora
POR CHARLES DE ROMRÉE DE VICHENET

239-240

Un incontro romano sulla prima *Estetica* crociana
PAOLO D'ANGELO

"Gli uomini della *Voce*" 241-244
CESARE ANGELINI

***Saggio sullo Hegel* - "Il pensamento filosofico"** 245
BENEDETTO CROCE

Carta de Albert Einstein a Benedetto Croce 246
(Princetown, 7 giugno 1944)

Carta de Benedetto Croce a Albert Einstein 247-248
(Sorrentino, 28 de julio de 1944)

Discurso de Benedetto Croce el 24-7-1947 en la Asamblea Constituyente 249-253

"Croce, da 'papa laico' a grande dimenticato" (*L'Unità*, 22-1-2000) 254-255
GUIDO LIGUORI

"Croce - Un insolito ritratto del filosofo nelle lettere allo zio di Luigi Pintor: perché non ripubblicarle?" (*Il Mattino*, 19-10-2001) 256-258
GIORGIO FRASCA POLARA

"Nel '44 doveva diventare la prigione di Benedetto Croce" (*Il Mattino*, 1-6-2002) 259-260
GENNARO PAPPALARDO

"Così spiavano don Benedetto" (*La Repubblica*, 23-6-2002) 261-264
LUCIO VILLARI

NOTAS **Dueños de la Encrucijada, estéticas de Exú y Pomba Gira en el Río de la Plata** 266-271
MARÍA CAROLINA BAULO

RESEÑAS ***La enseñanza-aprendizaje de la interpretación consecutiva: una propuesta didáctica*** (KATRIN VANHECKE Y JULIA LOBATO PATRICIO) 273-275
Por ENRIQUETA TIJERAS

Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969) (ANA LAURA LUSNICH Y PABLO PIEDRA, eds.) 276-278
Por SOLEDAD PARDO

PRESENTACIÓN

ARTÍCULOS

PRESENTACIÓN

Crónica, memoria, historia

La memoria divide, la historia une
Pierre Nora[1]

Se podría afirmar que la versión "débil" del "pensamiento débil" (o "debolísima", tal como la denominara a fines de los años ochenta, no sin cierta malicia, Emilio Garroni)[2] o, ahondando la insidia, la versión fácil del debolísimo, revalorizó y repitió hasta el hartazgo fútil el concepto de memoria, entendida como el recuerdo o explicitación (más aún, "recuperación") de las voces marginales, no-oficiales, alternativas: las únicas ciertas.

Sin desdecir la importancia epistemológica de tal planteo, principalmente metodológico y también teórico, cuya genealogía se remonta incluso a lo mejor de la semiótica eslava (comenzando por M. Bachtin y J. Tjnianov) y a algunas de las páginas más lúcidas de los *Cuadernos de Cárcel* de A. Gramsci (1971) subsisten algunas reservas difíciles de ignorar, que cuestionan, parcial o totalmente la condición de posibilidad de tal recupero mnemónico, "objetivo" e incluso "más objetivo".

Es decir, explicitar o intentar explicitar la enunciación de ciertas voces marginales, concediendo su efectiva realización práctica, constituiría un proceso semiótico-enunciativo de una complejidad equivalente (sino mayor) a la pretensión de la explicitación del sentido "correcto" de, por ejemplo, una obra literaria, tal como pretende la Escuela de Constanza en relación a la recepción "verdadera" de las obras de arte (Jauss 1978). Ambas tesis extremistas, la de la dominante única y verdadera y la de la explicitación de las voces implícitas y marginales "más verdaderas", ignoran un proceso extremadamente lábil, dinámico, conflictivo y nunca pacífico.

La formación, conservación y transmisión de significados no puede concebirse, entendidos los planteos centrales de Ch. S. Peirce, como la transmisión de "entes" inmutables sino, precisamente, de sentidos en constante conformación cuya recepción, siempre inacabada o imperfecta, determina *esa* lectura, también transitoria, aún cuando crea la ilusión de ser conclusiva y definitiva.

Más allá de las peculiares condiciones de posibilidad de tal escucha flotante/lectura y por ende de tal elocución de ésta inferida, perdura la cuestión planteada a partir del reconocimiento de la pregnancia y latencia de la tercera voz de todo acto sígnico así como de la eventual enunciación de una hegemonía alternativa (Bachtin 1929, *c*1933, [1979]. *Cfr. et.* Mancuso 2005).

[1] *Vide*, "Entrevista a Pierre Nora", infra *Documenta*.
[2] Comunicación personal (julio 1987). *Vide et.* Garroni 1986.

Si no queremos caer en la versión fácil de la "memoria recuperada" que simplemente pretende reemplazar una dominante (parcial) por otra dominante,[3] (también parcial, a veces mucho más, por no sustentarse ni siquiera en prácticas históricas, efectivas *i.e.* materiales y "civilizatorias", *i.e.* pragmáticamente exitosas) será necesario atender a la vastedad de la semiosis, sin ignorar ni amputar los datos contradictorios mediante la aplicación de un esquema interpretativo reduccionista, universalista y dogmático siempre, a la postre, de inspiración neopositivista. Pese a las apariencias el positivismo (mutado en superficie) goza de buena salud, especialmente en los ámbitos menos pensados.

Así entendida, la memoria, el acto de memorar, rememorar, recordar, volver a recordar o simplemente atreverse a decir (nominar) se aleja del simple enunciado "yo recuerdo ESTO" y se acerca y confunde, consciente e intencionalmente, con el "yo ficcionalizo mi recuerdo", o sea que se sustituye un *criterio de verdad por correspondencia* (crudamente positivista pero no hipócrita) parcial o mínimamente contrastado, por un *criterio críptico de verdad por autoridad* alienadísimo, neopositivista, bajo ropaje posmoderno y humanitarista y dentro de los límites de la corrección política: "esta es la (nueva) VERDAD revisionada y definitiva,[4] porque así ha sido decidido y ahora impuesto por mi memoria *objetiva* (ahora neo-hegemónica)".[5]

Ambas versiones discursivas del pasado (la que fuera "oficial" y la "revisionista" devenida en hegemónica) se disputan con los mismos recursos lógico-

[3] Esta dominante es la del "objetualismo abstracto", la del "humanitarismo indiferenciado", la del "utopismo irrealista", en suma, la de los revisionismos sustitutivos de una verdad por otra.

[4] Tan definitiva que se vuelve a positivar explícita y represivamente el "delito de opinión" bajo la forma, entre otras, del llamado "derecho penal del enemigo", es decir "la criminalización del individuo (ahora enemigo, ya no más ciudadano sujeto de derechos) antes de que el bien jurídico tutelado se vea afectado o lesionado (en este caso la memoria de una versión del pasado por otra interpretación distinta a circunstancialmente oficial. *Vide* Jakobs 1985). Así, se justifica la posibilidad reproponer la censura, no sólo como la prohibición de enunciar una simple opinión u otra versión de ciertos hechos "neo-verídicos" sino el veto a cualquier posible investigación histórica, científica, o de cualquier otro tipo que pueda, aunque sea mínimamente, reabrir el expediente histórico en la versión "políticamente correcta". Cuando faltan, se agotan o se contradicen los argumentos, se recurre nuevamente al más crudo positivismo, ahora jurídico, so pretexto que fue consensuado por la Ley positiva aprobada por los representantes de las mayorías, sin querer notar que por ser precisamente positiva puede ser revista, en toda o cualquiera de sus partes "pues, como dice Vico, la historia humana se distingue de la historia natural en que la una está hecha por el hombre y la otra no" (Marx 1867 (1946):303). No obstante y sin importar caer en tan grosera *contradictio in adjecto* se prohíbe, simplemente, la discusión de aquellos argumentos que el neo-poder no quiere que se discutan porque son, precisamente, los que en realidad lo legitiman y no la "voluntad popular" o la soberanía de la República que se legitima, precisamente, en la "libre discusión de las ideas".

[5] Seguramente, pocos se darán por aludidos, particularmente aquellos que por algún motivo se sienten con inmunidades especiales y por ende excusados de responder por sus actos, al haberse legitimado como "víctimas propiciatorias" y que son precisamente los que más ponen en acto este mecanismo discursivo absolutamente naturalizado y crudamente paradójico, viciado por el criterio del *doble estándar de verdad*: "ESTO puede ser discutido, desnaturalizado, recordado y reconstruido; pero ESTO otro NO. *Ego dixit*". Desde Platón, es la práctica de los sofistas.

expresivos (forma), el criterio de verosimilitud de lo real, sin pretender siquiera constituir una versión ampliada o distinta de lo histórico. En efecto, perdurando la forma, cambiando simplemente los contenidos de la fábula, perdura la estética, permanece invariada la masa de sentimientos y sus co-respectivas prácticas con signo invertido. El único objetivo es la aniquilación simbólica del contendiente discursivo.

Distinto sería el caso en que se sustituyese la proposición: "ESTO es la VERDAD" (primeridad) o la proposición responsiva pero no dialógica: "yo recuerdo ESTO porque es la VERDAD y/o porque lo recuerdo así, así es la VERDAD" (segundidad) por el superador: "yo recontextualizo, ampliándolo, mi recuerdo" (terceridad).

En otras palabras, si se recontextualiza el recordar en un interpretante, que nace de la continuidad del diálogo y de la discusión "libre" (o por lo menos no doxológica ni legalmente limitada) se produce una lectura, una interpretación y una consecuente praxis crítica creadora y no simplemente aniquiladora de significados. Más aún, sobrentiende no sólo una hermeneútica sino una semiótica de lo real-pasado y de lo real-futuro, centrada en una enriquecedora *pragmática presente* no gravitada en el solo presente y en la coyuntura, sino proyectada (*pro-jectum*), predictivamente, a futuro. En cambio al memorar en tanto pura segundidad (como simple antítesis) se afirma o reafirma, crea o recrea, una tradición, una identidad, un criterio de realidad (neo-)excluyente, con la esperanza (y el deseo) de clausura y el patético temor de que se ponga en crisis la memoria "recuperada" (ficcionalizada y legitimante de la coyuntura) al tener que reconocer su parcialidad, su historicidad y su convivencia (contextualización) no sólo con otros textos (cotextos) sino, especialmente, *con otros posibles modelos productores de significados*, *imposibles de aniquilar aun cuando se los intente reprimir y censurar mediante paradójicas o simplemente ineficaces venganzas simbólicas*.

Es por ello que, ese memorar parcial pero con vocación absolutista, en nombre de la/s verdad/es olvidada/s, marginal/es, alternativa/s de las minorías, no sólo peca de ingenuo sino que contiene gérmenes de prácticas represivas, totalitarias, regresivas y, peor aún incluso, paralizantes.[6]

Este proceso, que esconde (alienándolo, falsificándolo) la complejidad del mismo, evidentemente se muestra como algo más complejo que el simple y

[6] Posiblemente el peor de los males que puede sufrir una cultura no es la opresión, por terrible que fuere (ya que siempre se puede librar de ella, especialmente cuando los opresores traspasan el límite de la propia *hybris*) sino la parálisis discursiva, es decir la imposibilidad de hacerse otras preguntas, de ponerse nuevos problemas, de buscar, por ende, otras respuestas, nunca totalmente nuevas pero siempre renovadas por la producción explicitativa de sentidos. La decadencia de una cultura, el riesgo de desaparición de ciertos *socii*, están claramente asociados a la asfixia discursiva, es decir a la imposibilidad de enunciar, discutir, renovar más que temas, perspectivas. Estas sociedades están condenadas a repetir los eslóganes publicitarios y los lugares comunes de la propaganda y el periodismo y limitándose a un fantasmal uso fático del lenguaje.

legítimo: “yo recuerdo mi versión de los hechos”, sino que manipula el recuerdo (por lo general ocultando una parte de los hechos) para afirmar una hegemonía alienada como no hegemonía y que se postula como “progreso y justicia”, versión neo-positivista (*i.e.* posmoderna) del anterior “orden y progreso”, con un dogmatismo análogo a las leyes de la evolución de los estadíos históricos del siglo XIX, sin posible disenso. De este modo se trata de evitar el riesgo responsivo y dialógico, pero ya no por la fuerza de la lógica y de la evidencia científica (como pretendían los cientificistas del Ochocientos)[7] sino por la fuerza de las leyes positivas y garantistas “pétreas”, no por su carácter “natural” o “divino” sino por imposición de la “voluntad de las mayorías” o, mejor dicho, de las calificadas minorías legislativas que representarían la voluntad de las mayorías.

El neo-positivismo postmoderno, apela, nuevamente, a una (ahora más sutil, refinada y subrepticia) “petición de olvido”, que es una imposición de silencio. El gran problema es que parece olvidar (nuevamente, como el positivismo cientificista del siglo XIX) uno de los más elementales principios de la producción sígnica, a saber: que al enunciar, pido, por lo menos implícitamente, una respuesta y, tácitamente, un control, incluso una refutación de mi argumentación.

En cambio al memorar parcial y reductivamente lo que fue (a)callado por la otrora dominante, se deshistoriza el legítimo recuerdo y si supera la instancia de la simple segundidad, se modeliza como terceridad *degenerada* (Peirce 1888 *EP*: 1.280-284) al neutralizar las condiciones de posibilidad de cualquier posible discusión y por ende refutación. Pretender recordar una legítima versión particular del pasado propio o común (que se sabe parcial pero que se impone como totalidad incluso mediante la utilización de la dogmática legal que no admite ser a su vez deconstruída –*terceridad degenerada*–) es un pobre uso (postmoderno, débil, debolísimo) de los conceptos de dialogicidad, responsabilidad y afines.

Precisamente esta advertencia, no fue extraña a los historiógrafos de la Escuela de los *Annales* (Fevbre 1952, 1962; Bloch 1949),[8] de la filosofía de la historia de Robin G. Coolingwood,[9] y especialmente a B. Croce, el cual claramente advertía que:

---

[7] Piénsese, *v.gr.* en la obra de Auguste Comte (1830-42, 1844) y de H. Taine (1858, 1864) o en la tipología criminalística de Lombroso (1864, 1893).

[8] Un claro ejemplo de la perspectiva croceana encarnada en la Escuela de los *Annales* es la siguiente cita de Bloch: “La realidad nos presenta una cantidad casi infinita de líneas de fuerza que convergen en un mismo punto. La elección que hacemos de ella, puede fundarse en caracteres muy dignos de atención; pero no por ello deja de ser una elección. Existe por tanto mucho de arbitrario en la idea de una causa por excelencia opuesta a sencillas ‘condiciones’” (1949 (1952, 1979): 148). *Vide et.* otras interesantísimas aplicaciones de la perspectiva y el método en la obra de autores tales como: Fernand Braudel (1969, 1977); Paolo Brezzi (1978); Charles-Olivier Carbonell *et al.* (1999); Georges Duby (1962, 1979); Ruggiero Romano (1951, (1965), 1966, 1967) o Alberto Tenenti (1957; 1961).

[9] *Cfr*. “El hombre que sufre a causa de ella [una superstición] cuando trata de cruzar las montañas no sufre simplemente por los pecados de sus padres que le enseñaron a creer en diablos,

> Un hecho que parezca verdaderamente malo, una época que aparezca como de mera decadencia no puede ser otra cosa que un hecho no-histórico, vale decir, aún no históricamente elaborado, no penetrado por el pensamiento y todavía presa del sentimiento y de la imaginación (1914 (1946): 46).

La memoria (como simple segundidad o incluso como terceridad degenerada) es un claro ejemplo de una "masa de sentimientos" (Gramsci 1971)[10] "no históricamente elaborada, no penetrada por el pensamiento y todavía presa (…) de la imaginación" cuyas pertinencia y práctica (Prieto, 1975) no resulta siquiera clara.[11] Caso contrario, "sin la conciencia historiográfica de sus hábitos mentales", el historiador "no será historiador, a lo sumo, se convertirá en amable o áspero cronista de circunstancias ajenas" (Castellán 1984: 118).[12]

Así, podemos postular que este aspecto de la historiografía croceana, enriquecida por la semiótica contemporánea (especialmente la pragmática peirciana, la culturológica y la deconstructivista) permite no sólo una más efectiva y rica aproximación metodológica a los fenómenos culturales, sino que nos lleva a postular las condiciones de posibilidad de una ética que nos acerque, como humanos, al "otro", en tanto prójimo y que nos aleje del riesgo de atomizaciones disgregadas que, lejos de liberarnos, nos sumerge en las más oscuras de las alienaciones y en la peor de las explotaciones, la consentida.[13]

O también, la podríamos llamar, simplemente, en clave teórica, como "sobreinterpretación" (Eco 1992). Es decir, el pensamiento débil, lejos de ser un modelo dinámico de producción de significados, constituye una clausura de los mismos en nombre de la memoria sacralizada, de la "nueva" verdad y de la "justicia".

El problema radica en definitiva, en el hecho que el "*processus schizo, de décodage et de déterritorialisation*" (Deleuze 1990:98) no puede ni le interesa postular el diálogo, más aún no lo necesita, lo cual implica, en definitiva, postular un solipsismo irracionalista poseedor de toda la verdad (privada) porque,

---

si eso es pecado, sino que sufre porque ha aceptado la creencia, porque ha compartido el pecado" (1946: V, 304).

[10] "Un determinado momento histórico-social no es nunca homogéneo, sino por el contrario rico de contradicciones. Éste adquiere "personalidad", es un "momento" del desarrollo (...); ¿pero cómo juzgar quién representa a las diversas actividades y los distintos elementos? ¿No son acaso representativos también estos otros? ¿Y acaso no son también "representativos" del "momento" aquellos que expresan elementos "reaccionarios" y anacrónicos?" (Grasmci [1975]: III, Q. VI).

[11] En relación al tema específico de la relación entre pertinencia y práctica, fundamental para el tema aquí tratado, sea en este contexto como en el de la semiótica general, *vide. et*. Prieto 1989; 1991 & 1995.

[12] En efecto, como ya se recordó, Croce ya advertía que "toda historia es historia presente".

[13] Por ello, la ecuación, cara al pensamiento debolísimo (marginal = víctima = revolucionario) no se sostiene. Incluso el mismo Deleuze aclara: "*Nous ne disons pas que le révolutionnaire est schizo (…) [ne qu'il est] une loque droguée*" (1990:38).

al ser solipsista, no asume el riesgo de la "refutación". ¿Cómo podría, entonces, revolucionar las estructuras sociales? Simplemente sustituye un relato, parcial con vocación de totalidad (cosmicidad), por otro, aún más parcial –por no haberse correspondido con prácticas pasadas exitosas– con pretensión de una totalidad mayor, por definitiva. La sustitución "schizo" de una verdad por otra "más verdad" no se automodeliza como una nueva creación colectiva resultado de "tratativas" (*pourparlers*) –lo colectivo le resulta fatalmente represivo– sino como un neoanarquismo individualista e indiferente que esconde su egoísmo en postulados vacuos y autocontradictorios de apariencia "humanitarista". El (post)revolucionario "schizo", ahora fatalmente "progresista" (es decir abstraccionista y determinista) no sólo no acepta un "modelo semiótico dinámico" de producción de significados (en nombre de la "memoria" intocable y ya no más discutible) sino que se aleja fatalmente del "nosotros"[14] (obviamente religioso pero también iluminista) que con el pretexto de quebrar la "torre de marfil" y de escapar de la "jaula de oro" de la civilización, conduce a la "humanidad" (que ya no reconoce como tal) a otro estadío más solitario y opresivo, una isla de la fantasía (el "*paese dei balocchi*") donde todo (supuestamente) es posible, donde no existen los límites, porque es el lugar de la soledad absoluta de la nosociabilidad. Así, sólo así, el goce y la *cuccagna* son permanentes.[15]

Obviamente ésta es una praxis ya extendida y no sólo una remota posibilidad, que dice rescatar la memoria y ser por ende colectiva pero que en realidad divide y abandona a los "náufragos de la vida" en crudelísimos guetos, tendencia también verificable en las producciones (*quasi*-)artísticas[16] contemporáneas, que como toda improvisación es la forma más cruda de hiperrealismo hipercodificado: la pseudo-creación solitaria del "colectivo", repetitiva, indiferenciada y ab-soluta, por prevista.[17]

[14] *Cfr. v.gr.* Lucien Goldmann (1952, 1959); Tzvetan Todorov (1982, 1989, 1991).

[15] La cita se refiere a *Le avventure di Pinocchio* de Carlo Colodi (1883) precisamente al célebre pasaje (Capítulos 30-33) donde los niños son inducidos a dejar sus hogares, no estudiar y dirigirse al país de los "*balocchi"* (juguetes, juegos, diversiones), en el cual, luego de algunos meses de permante "*cuccagna*" (mítico estado de constante alegría, despreocupaciones, y abandono) se convierten en asnos que inevitablemete serán esclavizados y explotados por el resto de sus vidas en arados, en norias, en minas… Sobran los comentarios.

[16] "Artesanales" al decir de Croce (1902, 1913, 1916, 1937) y de Collingwood [1945, 1946].

[17] Esta pretendida superación de los límites restrictivos que imposibilitaban el "goce pleno" y la "justicia total" del post-sujeto, sin embargo, se ve desmentida por la creciente inquietud que se manifiesta en nuevas formas de pseudociencia, supersticiones diversas, milenarismos y exotismos varios: el *modo* de referirse al cambio climático como una maldición de los "dioses" por el abandono del "estado de naturaleza" roussoniano (ni siquiera por la expiación de las culpas), las virulentas diatribas ecologistas, los pseudo-cultos supuestamente recuperados a la "Madre Tierra" (práctica común a *toda* la humanidad desde el Paleolítico y no exclusiva de las culturas de la América prehispánica), a los espíritus del bosque de mistificada inspiración celta, los cuales están "interconectados como las redes neuronales [SIC]", metáfora de una cursilería extremada, citada en el film cripto-belicista *Avata*r de James Cameron (2009), búsquedas desesperadas del éxtasis y del olvido de sí mismo y un largo etcétera. Otra paradoja significativa son las manifestaciones, cada vez más violentas de los pacifistas "*no-global*" o la imposibilidad de

No deja de ser perturbadora la inquietante premonición de Zaratustra:

> Yo os muestro el *último hombre*. (…). La tierra se tornará entonces más pequeña [*déterritorialisation*], y por sobre ella andará a saltitos [*nomadisme*] el último hombre, que todo lo empequeñece. Su raza es indestructible como la del pulgón; el último hombre es el que más tiempo vive. (…) Han abandonado las comarcas donde era duro vivir, porque la gente necesita calor. Se ama todavía al vecino y se restriega uno contra él, porque la gente necesita calor. Enfermar y desconfiar parece pecaminoso: se anda con cauela [*décodage*] (…). Un poco de veneno alguna que otra vez [*loque droguée*]; eso procura ensueños agradables. Y muchos venenos a la postre, para morir agradablemente. (…). Ya no se hace uno ni pobre ni rico: son dos cosas demasiado penosas. ¿Quién quiere aún gobernar? [*despolitización*] ¿Quién quiere aún obedecer? [*processus schizo*]. Son dos cosas demasiado penosas. (…) Todos quieren lo mismo, todos son iguales [penamiento único]: el que piensa de otra manera va por su voluntad al manicomio *[delito de opinión*]. (…). Se es prudente [*políticamente correcto*] y se está al tanto de todo lo acontecido [*Neugier*][18] (Nietzsche 1883-5 [1894], (1900, 1976):12-13).

---

discutir "científicamente" las causas del recalentamiento del planeta y la exacta incidencia de la actividad humana en ese supuesto calentamiento (que no es la primera vez que ocurre en los últimos milenios). Sin entrar en mérito a la cuestión específica, se señala solamente la casi imposibilidad epistemológica y metodológica de discutir seria ni libremente (se decía "científicamente") ni siquiera en el ámbito académico, si el calentamiento global realmente existe (que se da por hecho) y, admitido que exista, cuál es el conjunto de causas del mismo. Para los medios de comunicación masivos es un tema superado, es decir: 1) existe, es obvio; 2) la causa única –*i.e.* "la superstición de la causa única"; "la búsqueda del culpable" al decir de Marc Bloch (1949 (1952, 1979):148)– es la actividad humana (*i.e*. la superpoblación [especialmente de los países del Tercer Mundo]) y, 3) ya es irreversible. Para verificar este espíritu apocalíptico, baste atender con un mínimo de cuidado el discurso de los supuestos documentales científicos (globalizados) obsesionados con el código Da Vinci y los apócrifos de María Magdalena y el Santo Grial, las investigaciones sobre los "espíritus" de las casas embrujadas o la presentación, *sin crítica*, de supuestos informes objetivos sobre OVNIS, entre tantos otros ejemplos del mismo tenor. No hace falta ser un semiólogo profesional para preguntarse cuál es la intención enunciativa de estos medios globalizados. Amén de los evidentes e inmediatos beneficios económicos de todo periodismo amarillista. ¿Cuál es el interés de tan intensa propaganda? ¿La sincera preocupación por el futuro de la humanidad? ¿Cuál? Con lo dicho no se niega necesariamente la posibilidad de discusión de los temas enunciados (fantasmas, espíritus, casas embrujadas, ecología, evangelios apócrifos, cambio climático, vida extraterrestre, etc.) pero sí se señala la curiosa presentación, precisamente, acrítica y *sub specie* "objetiva" de dichas temáticas, repetidas en todo el mundo las veinticuatro horas del día.

[18] Literalmente "curiosidad", "avidez de novedades", más aún "atracción (enfermiza) por lo nuevo". En relación a la "avidez de novedades" (*Neugier*) *vide et.* Heidegger: "Sólo busca lo nuevo para saltar de ello nuevamente a algo nuevo. (…) la inquietud y la excitación por parte de algo siempre nuevo" (1927, 1949_6:172 [1951: 199]). Basta ver unas horas un canal de noticias de cualquier país del mundo para contrastar fácilmente esta tesis heideggeriana, preanunciada ya, como tantas otras, por Nietzsche.

Referencias bibliográficas

BACHTIN Michail M.

1929 *Problemy tvórchestva Dostoiévskogo*, Leningrado: Priboi; versión ampliada y revisada: *Problemy poétiki Dostoiévskogo*, Moscow: Sovetskii pisatel', 1963; (tr. esp.: *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: FCE, 1986).

*c*1933 *Tvórchestvo Fransuá Rablé i naródnia cultura srenevékoviia i Renessansa*, Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1965; (tr. esp.: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid: Alianza, 1987).

[1979] *Estetika slovesnogo tvorchestva*, Moscow: Iskusstvo (tr.esp.: *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1982).

BLOCH Marc

1949 *Apologie puor l'Histoire o Métier d'historien*, París: Collin; (tr. esp.: *Introducción a la historia*, México: FCE, 1952; 1979).

BRAUDEL Fernand

1969 *Écrits sur l'histoire*, Paris: Arthaud.

BRAUDEL Fernand (Dir.)

1977 *La Méditerranée. L'espace et les hommes*, Paris: Arts et métiers graphiques.

BREZZI Paolo

1978 *La Civiltà del medioevo europeo,* Roma: Eurodes.

CARBONELL Charles-Olivier

1999 *Une histoire européenne de l'Europe*, Toulouse: Privat.

CASTELLÁN Angel

1984 *Tiempo e historiografía*, Buenos Aires: Biblos.

COLODI Carlo

1883 *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino,* Firenze-Napoli; (ed. bilingüe, crítica y anotada, *The Adventures of Pinocchio*, *Story of a Puppet*, Berkeley: University of California Press, 1986).

COLLINGWOOD Robin George

[1945] *The Idea of Nature*, Oxford: Clarendon Press.

[1946] *The Idea of History*, Oxford, Clarendon Press; (tr.esp.: *Idea de la Historia* México: FCE, 1996_2).

COMTE Auguste

1830-1842 *Cours de philosophie positive, par M. Auguste Comte*, Paris, Bachelier.

1844 *Discours sur l'esprit positif*, Paris: Carilian -Goeury et V. Dalmont; (tr. esp.: *Curso de filosofía positiva (lecciones 1 y 2). Discurso sobre el espíritu positivo,* Barcelona: Orbis Hyspamerica, 1984).

CROCE Benedetto

1902 *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale: I. Teoria. II. Storia,* Milano: R. Sandron; (tr.esp.: *Estética,* Buenos Aires: Nueva Visión, 1969).

1913 *Breviario di estetica: quattro lezioni*, Bari: Laterza.

1914 *Teoria e Practica della Storiografia,* Bari: Laterza; (tr. esp.: *Teoria e historia de la historiografía* [traducción y edición a cargo de Gherardo Marone], Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 1946).

1916 *Poesia e non poesia: note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Bari: Laterza.

1937 *La poesia: introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Bari: Laterza.

DELEUZE Gilles

1990 *Pourparlers, 1972-1990,* París: Minuit.

DUBY Georges
1962 *L'économie rurale et la vie des campagnes dans l'occident médiéval: France, Angleterre, Empire, IX-XV siècles; essai de synthèse et perspectives de recherches,* Paris: Aubier, 2v.
1979 *L'Europe au Moyen Age: art roman, art gothique,* Paris: Arts et métiers graphiques.
ECO Umberto
1992 *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge: Cambridge U.P.; (Tr. it.: *Interpretazione e sovrainterpretazione,* Milano: Bompiani, 1995; tr.esp.: *Interpretación y sobreinterpretación,* Cambridge: Cambridge U.P, 1995).
FEVBRE Lucien
1952 *Combats pour l'histoire*, París: Armand Colin.
1962 *Pour une histoire à part entière*, París: SEVPEN.
GARRONI, Emilio
1986 *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Roma-Bari, Laterza.
GOLDMANN Lucien
1952 *Sciences humaines et philosophie*, París: Presses universitaires de France; (tr.esp.: *Las ciencias humanas y la filosofía*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1972).
1959 *Recherches Dialectiques,* París: Gallimard.
GRAMSCI Antonio
1971 *Letteratura e vita nazionale,* Roma: Editori Riuniti.
[1975] *Quaderni del Carcere,* Roma: Editori Riuniti
HEIDEGGER Martin
1927 *Sein und Zeit*, Halle-Saale: Niemeyer [Tübingen: Neomarius, 1949_6]; (tr.esp. *El Ser y el Tiempo*, México: FCE, 1951).
JAKOBS, Günther
1985 "Kriminalisierung im Vorfeld einer Rechtsgutsverletzung", *ZStW,* 97: 751-785.
JAUSS Hans Robert
1978 *Rezephonsästhetih. Theorie una Praxis*, Manchen: W. Fink Verlag; (tr. fr.: *Pour une Esthétique de la réception,* París: Gallimard, 1979; tr.esp.: *Estética de la recepción*, Madrid: Visor).
LOMBROSO Cesare
1864 *Genio e follia*, Milano, Giuseppe Chiusi; Milano: Hoepli, 1877_3.
1893 *Le più recenti scoperte ed applicazioni della psichiatria ed antropologia criminale*, Torino: Fratelli Bocca.
MANCUSO Hugo R.
2005 *La palabra viva. Teoría textual y discursiva de Michail M. Bachtin*, Buenos Aires: Paidós.
MARX Karl
1867 *Das Kapital,* Hamburg: Verlag von Otto Meissner; (tr. esp.*: El Capital, libro primero,* México: Fondo de Cultura Económica, 1946).
NIETZSCHE Friederich
1883-5 *Also sprach Zarathustra*, Leipzig: Naumann/Kröner; [1894]. *Werke Grossoktav-Augabe*; Leipzig: Naumann/Kröner; (tr.esp.: Madrid: La España Moderna, 1900; Buenos Aires: Siglo Veinte, 1976).
PEIRCE Charles S.
1888 "Trichotomic" in HOUSER Nathan *et al*. 1992-98. T*he Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*, Bloomington: Indiana University Press, 1.280-284).
PRIETO Luis
1975 *Pertinence et pratique: essai de sémiologie*, París: Minuit.
1989 *Saggi di semiotica. Sulla conoscenza*, Parma: Pratiche Editrice.

1991 *Saggi di semiotica. Sull'arte e sul soggetto*, Parma: Pratiche Editrice.
1995 *Saggi di semiotica. Sul Significato*, Parma: Pratiche Editrice.
ROMANO Ruggiero
1951 *La comerce du Royaume de Naples avec la France et le pays de l'Adriatique au XVIII siécle*, París: A Colin.
(1965) *Una economía colonial: Chile en el siglo XVIII*, Buenos Aires: Eudeba.
1966 *Colombo*, Roma: Milano, C.E.I.
1967 *I prezzi in Europa dal XIII secolo a oggi. Saggi di storia dei prezzi raccolti e presentati da Ruggiero Romano*, Torino, G. Einaudi.
TAINE Hippolyte
1858 *Essais de critique et d'histoire,* Paris: L. Hachette et cie.
1864 *Histoire de la littérature anglaise*, Paris: L. Hachette et cie, 4 V.
TENENTI Alberto
1957 *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento,* Turín: Einaudi.
1961 *Venezia e i corsari, 1580-1615*, Bari: Laterza.
TODOROV Tzvetan
1982 *La Conquûete la l'Amérique. La question de l'autre*, París: Seuil; (tr.esp.: *La conquista de América. La cuestión del otro*, México: Siglo XXI, 1987).
1989 *Nous et les autres: la réflexion française sur la diversité humaine,* París: Seuil; (tr.esp.: *Nosotros y los otros,* México: Siglo XXI, 1991).
1991 *Face à l'extreme,* París: Seuil.

ARTÍCULOS

[Full paper]

Historicismo, culturalismo y relatividad sígnica. Arte y nación en el pensamiento moderno

HUGO R. MANCUSO
UBA – CONICET – IIRS
✉

Resumen: En este trabajo se presentará una breve reconstrucción genealógica de los principales supuestos teóricos y prácticos de las ciencias sociales modernas, y en general del proceso que conduce a las ciencias sociales contemporáneas, especialmente referidas a la discusión en torno a la producción artística. En tal sentido, se abordarán una serie de conceptos teóricos vistos en la tradición de lo que se podría llamar los antecedentes más remotos de algunos de los supuestos de la Modernidad en el ámbito de las ciencias sociales, a través de dos corrientes importantes: el idealismo o neo-idealismo y el neo-marxismo en sus distintas y múltiples variantes. Expresado en un término más genérico que involucra a estos estudios culturales, se analizarán *las distintas corrientes del historicismo* aplicadas al estudio de la cultura y en particular a las obras artísticas y sus relaciones con las estéticas o las teorías posmodernas de la segunda mitad del siglo XX.

Palabras clave: Apertura – Croce – Estéticas – Gramsci – Marxismo – Nacionalismo – Peirce – Recepción – Relativismo – Vico.

Historicism, Culturalism and Signic Relativity. Art and Nation in Modern Thinking

Summary: The present work will introduce a brief genealogic construction of the main theoretical and practical postulates of modern social sciences, and in general of the process that leads to modern social sciences, especially to the ones referred to the discussion about artistic production. In this sense, this research will approach a series of theoretical concepts in the light of what could be called the most ancient antecedents of some of the postulates of Modernity in the sphere of social science, through two important movements: idealism or neo-idealism and neo-Marxism in their diverse and multiple versions. Expressed in a more generic term that involves these cultural studies, this research will analyze *the diverse tendencies of historicism* applied to the study of culture and in particular to artworks and their relation with the aesthetics or the post-modern theories of the second half of the Twentieth Century.

Key Words: Aperture – Croce – Aesthetics – Gramsci – Marxism – Nationalism – Peirce – Reception Relativism – Vico.

La herencia de Giambattista Vico y la formación de la estética contemporánea

Una reflexión sobre los aspectos teóricos e ideológicos básicos de la teoría social contemporánea, especialmente de la teoría artística y de la crítica, debería considerar seriamente la reconstrucción genealógica de los principales supuestos teóricos de las ciencias sociales modernas (Mancuso 1999). La hipótesis de lectura que se propone en este trabajo, es que la teoría social contemporánea es deudora, en inmensa medida, de teorías historicistas en las que conviven planteamientos:

a) historicistas puros, idealistas o neoidealistas;
b) materialistas históricos y dialécticos, sean marxistas o neomarxistas;
c) planteos positivistas y cientificistas.

En otros términos, desde fines del Renacimiento hasta el siglo XX, los estudios socio-culturales, supusieron un paradigma que podríamos denominar *histórico propiamente dicho o historicista*, paradigma totalmente naturalizado en sus aspectos centrales, aún en nuestros días.

Es cierto que la suposición de que la cultura se puede entender o estudiar desde una perspectiva histórica es un principio extendido en la tradición cultural occidental, en la cual la aproximación en orden cronológico a los hechos estudiados, no se puso nunca en discusión, por lo menos hasta mediados del siglo XX.[1] Es decir, se discutió la *modalidad* efectiva del respectivo método de análisis, pero *cómo* el proceso ocurría no fue particularmente discutido, aun en versiones muy opuestas. Fue evidente para el pensamiento moderno que los procesos sociales eran históricos, en sentido amplio, es decir *cronológicamente desarrollados* y que interesaban en tanto el pasado determinaba el presente a partir de las *significatividades* de los mismos. Asimismo, ésta no sólo fue sólo una visión histórica en el sentido de *evolutiva* –más allá de las implicancias, complejas y arriesgadas, que presenta este término– sino que además supuso que había una cierta lógica en el desarrollo de los hechos (una relación causal entre los hechos anteriores y los posteriores) y complementariamente puso énfasis en un desarrollo lineal, o por lo menos progresivo y hacia un destino[2], supuesto ideológico y teórico fundamental del paradigma moderno[3].

[1] En efecto, desde los planteos idealistas hasta los marxistas, todos coincidirán en que los procesos *son* históricos; podrán discutir si el motor de los cambios o de las transformaciones es la "lucha de clases", la "dialéctica histórica", la dialéctica entre los "medios" o "modos de producción" o la búsqueda de la "libertad", la "igualdad" u otros conceptos análogos.

[2] Respecto a esto último, se plantea otro problema intrínseco: una es la meta declamada y otra el destino efectivo (cuestión más compleja y lábil).

[3] No es casualidad, desde este punto de vista, que el desarrollo de la teoría evolucionista darwiniana apareciera en este contexto; en ella también está la suposición –a veces de un modo confuso– de un destino o meta. Asimismo, el marxismo en su versión más utópica –si

Sin embargo, esta visión (que nos resulta tan "natural" al menos en sus elementos genéricos) no fue siempre la misma. En efecto, si bien alguna dimensión histórica, historiográfica o *quasi*-historicista pudo haber en el pensamiento medieval e incluso en el pensamiento antiguo, obviamente no fue un elemento principal en la teorización social durante esos períodos. Más aún, el pensamiento antiguo (griego o romano) concibió la evolución cultural como un proceso de paulatina e irreversible decadencia e incluso el pensamiento medieval cristiano planteó una meta irrevocable, el Apocalipsis, entendido como "consumación de los tiempos" (fin del mundo, juicio final) o como una "conclusión de la historia". Estos no fueron conceptos neutros: mientras para un griego o romano el pasado era superior al presente, para el sentido común de los siglos XVIII, XIX o XX, por el contrario, el pasado fue inferior al presente; esto último se tradujo en las relaciones interculturales, sobre todo en su versión positivista: la consideración de culturas como más avanzadas que otras y, eventualmente, con el deber, la obligación –la *carga*– de conducir a las demás a su "civilización"[4].

Tal vez se podría ubicar el nacimiento de este paradigma historicista, en lo que podríamos denominar el *posrenacimiento*, cuando se completa la denominada revolución científica, epifenómeno de un proceso muy complejo que indudablemente tuvo a las ciencias "naturales" como principal campo de discusión teórica y que implicó un cambio radical de la visión que se tenía de la propia cultura e historia. Emerge así una ideología legitimante de esta revolución científica, que se denominó a sí misma *Iluminismo*, *Siglo de las Luces* o términos equivalentes. De este modo, en la segunda mitad del siglo XVIII, en la cultura europeo-americana se ordenan e ideologizan supuestos gestados en las décadas anteriores y que se traducen en un optimismo matizado con una visión algo pesimista sobre el presente, un larvado y latente utopismo constante y la suposición de que el futuro será perfecto[5]. Si bien el

---

bien es cierto que muchas variantes del marxismo (neomarxistas) relativizarán justamente este aspecto– no dudó que había una meta (la igualdad, la liberación del proletariado, la superación de la explotación, etc.) es decir, *un desarrollo dirigido a un destino*. El liberalismo también tuvo sus utopías: la idea de un reino de libertad donde serían respetadas las libertades privadas sin ninguna limitación, o teorías económicas que sostuvieron una especie de mejoramiento de los medios de producción que conduciría a una producción ilimitada y a una etapa de prosperidad infinita.

[4] Recordar el famoso y significativo poema de R. Kipling (1865-1936), "The white man's burden" del libro *The Five Nations* (1903). A decir de Mario Praz, refiriéndose a este poema,: "[Kipling]; precedido por Carlyle como vate de una raza elegida, la anglosajona, exalta el sistema y la jerarquía por encima del individuo, (…). La raza elegida [según Kipling] tiene el deber de civilizar, inclusive a pesar suyo, a los pueblos inferiores; (…)" (1967:206).

[5] Protestas sociales siempre hubo (desde las revueltas de esclavos en el Imperio Romano hasta la de los Ciompi en Florencia en el siglo XIV, entre tantas), pero a partir de ese momento comienzan a gestarse teorías revolucionarias (la Napolitana y Revolución Francesa es la primer consecuencia práctica visible de esta nueva ideología del siglo XVIII). Los malestares estallaron en procesos sociales que presentaron dos características principales: se lo percibió como hitos o eslabones para un futuro distinto y por lo general mejor; y segundo, los teóricos –los llamados

Iluminismo pretendía explicar el futuro –sus ideólogos consideraron que tenían una clave teórica de comprensión y una clave práctica de acción para controlar los procesos históricos– sin embargo y a pesar de considerarse el *non plus ultra* de la comprensión científica de los hechos sociales, no podía explicar –o lo hacía de una manera extremadamente confusa– *cómo ese pasado oscuro había generado un presente luminoso y que conduciría a un futuro aún más promisorio*.

Una excepción la constituye el *historicismo crítico* de Giambattista Vico –no casualmente marginal para gran parte de la teoría historiografía oficial del siglo XIX y XX– quien plantea sus serias dudas acerca del *primitivismo o la inferioridad de los pueblos primitivos*. En 1710, Vico escribe *De antiquissima italorum sapientia, ex Linguae Latinae Originibus eruenda*, un tratado de filología del mundo romano arcaico, en el cual trata de recomponer el origen de las culturas, en este caso la itálica, a partir de la exposición de un desarrollo lógico pero no lineal de las culturas a partir de las estructuras del pensamiento estético, planteos que retoma en *Principi di una Scienza nuova intorno alla natura delle Nazioni per la quale si ritruovano i principi di altro sistema del diritto naturale delle genti* (1725). Lo interesante de Vico es que destaca una carencia en el sistema de conocimiento Iluminista, tal la falta de una ciencia que hoy denominaríamos *historia social o historia de las ideas* en el sentido más estricto del término[6]. Su objeción principal se centra en la imposibilidad del Iluminismo de dar cuenta de la relación con el pasado y sobre todo, de explicar el desarrollo de la cultura humana sin caer en reduccionismos.

El pensamiento de Vico –que en su momento se postuló así mismo como un discurso de fractura– aparecería como la protohistoria de muchas de las teorías más difundidas en la actualidad: epistemológicas, estéticas, y semiológicas. Una de sus conclusiones más importantes –además de la difundida tesis de los *corsi y recorsi* de la historia– es un principio fundamental, que invierte la discusión sobre la naturaleza de lo social, que denomina *verum factum*, *i.e.* [sólo] es verdadero [sí y sólo sí] lo que fue hecho.[7] El propósito de Vico es comprender [*hic et nunc*] qué fue lo que hizo que un hecho histórico ocurriese efectivamente, de allí que lo importante, en el estudio de la historia,

ideólogos en el siglo XX– supusieron que podían controlar, manipular, dirigir esos procesos sociales en post de ciertos destinos, *acelerar su ritmo supuestamente natural, intervenir sobre ellos y orientarlos*. Esto se pudo pensar y postular porque se presumió que había una cierta lógica más o menos naturalizada de los procesos históricos; lógica que incluso algunos tratarán de enunciar o traducir en leyes como los positivistas del Siglo XIX.

[6] Incluso Vico está proponiendo una *semiótica general* en tanto ciencia monista, histórico-social y en clave sígnica (*Cfr.* Rossi-Landi 1961).

[7] Afirmación que parecería ser de tipo pragmatista extrema pero que es –ni más ni menos– que el reconocimiento de que lo que ocurre en la historia humana, sucede porque tiene una cierta racionalidad (todo hecho social tiene una cierta lógica intrínseca, inherente); si existe es porque hay condiciones "*quasi* objetivas" para que exista.

es entender la verdad de lo ocurrido o, más aún, que *lo ocurrido es lo históricamente "verdadero"*.

Asimismo, considera a nuestros antepasados seres *anteriores* antes que *inferiores*, pues nada indica –según Vico– que la historia se desarrolle de un modo lineal-progresivo (pero tampoco circular) sino que cada cultura, cada forma de vida y de pensamiento, se despliega a partir de elementos "objetivos" y con una cierta cuota de azar, de modo absolutamente irrepetible. En su concepción, los procesos no son totalmente aleatorios pero tampoco totalmente racionales o predecibles, sino que habría un cierto grado de indeterminación o de indecibilidad en el *cómo* y el *porqué* de lo ocurrido (*factum*) pero que no por ello deja de ser irrevocablemente hecho (*verum)*.

En sus primeros escritos afirma que la vía regia para el estudio de la cultura es lo simbólico en general y el lenguaje en particular (1710). Ante las teorías sobre el origen del lenguaje, sostiene que lo importante no es tanto buscar la hipotética paleo-lengua (como pretendía Athanasius Kircher o luego harán los neogramáticos del siglo XIX) sino inferir qué mecanismos actuaron o cuáles fueron las condiciones de posibilidad del nominar, es decir de la transformación de seres proto-humanos en hablantes (antes que racionales): "*hablo ergo sum*".

Por tanto, su respuesta a la cuestión del origen del lenguaje, no es tanto contenutística ni formalista cuanto metodológica: antes que postular una estructura mental lógica *a priori* o un contenido de universales de la mente humana, prefiere delinear una modalidad irrepetible en la experiencia de cada cultura y de cada época, qué más allá de la aplicación o activación de hipotéticas categorías puras, se fusiona de modo intransferible con la efectiva empiria de cada época histórica.[8] Hay sí una "lógica poética" (simbólica, lingüística general) común, que con el desarrollo de experiencias determinadas se activa para producir resultados distintos.[9] Para muchas de las teorías del lenguaje del siglo XVIII –pero también las posteriores–[10] primero existió el lenguaje del "diccionario" (los lemas y sememas, *in vulgo* las "palabras", *i.e.* los usos denotativos) y después, derivados de ellos, los usos simbólicos y connotativos del lenguaje. Para Vico, por el contrario, primero existieron las metáforas –clave de la producción artística– y sólo después se aislaron de un

[8] A su modo, Vico preludia la teoría kantiana del conocimiento y la superación de la oposición entre el racionalismo y el empirismo.

[9] Esta disputa se volverá a plantear en el siglo XX, bajo el nombre de "teorías de la universalidad lingüística" (*v.gr.* Chomsky 1957 & 1965; Lenneberg 1967) *vs.* "teorías de la relatividad lingüística" (*v.gr.* la llamada "hipótesis Sapir-Worff" y la tesis de Rossi-Landi sobre las "*ideologías* de la relatividad lingüísticas"). *Vide* Sapir 1921; Worff 1933 & 1942; Rossi-Landi 1968.

[10] Resabios de la teoría resuenan aún en el primer Saussure [1913]

modo arbitrario pero práctico, los significados abstractos que hacen pertinente y naturalizan una determinada taxonomía de lo real[11].

En la concepción de Vico, hacía falta desarrollar una ciencia específica de la cultura humana (justamente una *Scienza Nuova*), cuyo objeto fuese el estudio de las formas simbólicas y de los procesos por los cuales las mismas se desarrollan, articulan o cambian. Es justamente lo que se propone en *La ciencia nueva* (1725 la primera edición, 1744 la segunda, acrecentada y totalmente modificada y rescrita) donde discute el estatus epistemológico de las ciencias sociales y las *condiciones culturales de la invención, creación e imaginación*. En tal sentido, define la diferencia específica del quehacer humano a partir de dos aspectos:

> *a)* la *autorreflexión* en la praxis humana y la *automodelización* del propio hacer; y
> *b)* la importancia de la *intencionalidad*.

Aborda también, por tanto, las condiciones de posibilidad de la invención (creación) en las cuales surgen los hechos creativos entendidos como fenómenos simbólicos y sobre lo que, en términos contemporáneos, denominaríamos *metalenguaje* y autorreflexión de los sistemas formales (expresiones culturales).

A diferencia de Descartes, para Vico desde que nacemos somos el resultado de una tradición, de una historia, de la cual no podemos prescindir. En su concepción la acumulación de conocimientos –expansión de elementos simbólicos– no necesariamente implica un desarrollo lineal finalista; los procesos culturales tienen un cierto grado de autonomía[12]. Plantea de este modo, una especie de dialéctica perpetua –en términos hegelianos– es decir, trata de describir un proceso independientemente de la afirmación de otros valores, que por otra parte entiende como producto de la historia sin negarlos.

Vico encuentra una recepción erudita rápida incluso fuera de su Nápoles natal: a menos de un año de publicada la primera edición de *La ciencia nueva* (1725), es comentada en dos publicaciones periódicas muy prestigiosas y especializadas, las *Acta Eruditorum* y la *Deutsche Acta Eruditorum* de Leipzig, uno de los baluartes del racionalismo cartesiano. Según estas publicaciones, Vico intenta refutar algunos aspectos del cartesianismo con argumentos

[11] Cuestiones que posteriormente abordará Ludwig J. J. Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas* [1953] y Umberto Eco en "Generación de mensajes estéticos en una lengua edénica" (1962 (1985):247-297): en el proceso de nominar (de nombrar) estamos creando una realidad que es cultural, *i.e.* la cultura humana es una acción sobre lo natural, que no puede ser idéntica en todas las épocas y ámbitos. Claro que estos planteos fueron anticipados por Croce en su *Estética* (1902). *Cfr. et.* Urban1939 (1979).

[12] Aquí Vico intuye un principio de la epistemología contemporánea: la concepción de que las explicaciones científicas apuntan a ser construcciones modélicas, complementarias y alternativas.

extremadamente originales; señalan que toma las conclusiones más divulgadas del racionalismo, especialmente aquellas con relevancia ideológicas (como el origen de la cultura y del lenguaje o la justificación y legitimación del poder político) y de una manera aparentemente simple y desprejuiciada las invierte y problematiza, demostrando su tesis por el absurdo de la teoría criticada.

En otros términos, la visión de Vico de la cultura y la historia se basa en tres principios:

> *a)* la historia tiene una cierta lógica, producto de la acción humana la que, sin embargo, no es absolutamente racional; hay ciertos elementos de incertidumbre, de azar que pueden intervenir en ese desarrollo.
> *b)* Ese desarrollo de la cultura es comprensible al ser humano porque fue producido por la mente humana. La historia –la cultura– es un *artefacto*, un objeto hecho con arte –con conocimiento, con técnica– por el ser humano,[13] con un cierto grado de conciencia, y sobre todo para Vico, con *intencionalidad*: un fenómeno cultural no está estudiado adecuadamente si no se trata de comprender, de entender, la intención con la cual ese *artefacto* está realizado. Dicho en términos contemporáneos, los *artefactos* son *signos* y el límite de nuestra concepción y comprensión de la realidad, es el límite de lo simbólico.
> *c)* Lo que es evidente de la historia humana es el cambio. Antes que una apología del cambio por el cambio mismo, manifiesta una especie de estado inevitable de la cultura sin apuntar hacia un objetivo trascendental necesariamente y el énfasis de este cambio está puesto en el lenguaje.[14] En este punto, la única diferencia que admitiría entre los seres humanos "primitivos" (anteriores) y sus contemporáneos, sería de tipo lingüística.[15]

Contemporáneamente al pensamiento de Vico, se despliegan visiones *negativas* del desarrollo de la cultura según pautas de la intervención activa de la razón, como la de Jean-Jacques Rousseau, quien en el *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres* (1755) traduce en clave laica los relatos del *Génesis*, toma la idea bíblica de la caída y la asocia al proceso de

[13] Definición que, aplicada a la producción artística, es desarrollada durante el siglo XX por las estéticas de la apertura, de la recepción o las deconstruccionistas, las que sobreentienden que la obra de arte es una construcción.

[14] La expresión de Vico, "forma fantástica" –término que usaba para referirse al lenguaje o a la mente– nos recuerda una afirmación peirceana. En efecto, para Charles S. Peirce, el ser humano es el *factum* (lo que hace) y lo que hace el ser humano son signos (1988: 210-211). *Cfr. et.* J. P. Sartre: «Faire, et en faisant se faire et n'être rien que ce qu'on fait » (1943); «L'homme qui se croit déterminé se masque sa responsabilité (…) L'homme sera d'abord ce qu'il aura projeté d'être» (1945); «L'important n'est pas ce qu'on fait de nous, mais ce que nous faisons nous-même de ce qu'on a fait de nous» (1952).

[15] Traducido en términos actuales, con el desarrollo de la cultura hubo una mayor acumulación textual, un aumento cuantitativo y por ende *cualitativo* de la conservación de los textos, gracias, precisamente, a la escritura.

culturalización.[16] Su conclusión es *pesimista en cuanto a lo histórico pero optimista antropológicamente* (Starobinsky 1957). La difusión del contractualismo[17] del siglo XVIII tiene una importancia capital en sí misma, pero a su vez –y aquí aparece una constante del pensamiento de los siglos XVIII y XIX– emerge una discusión "en clave viquiana" –es decir, ocurre porque está desarrollada y legitimada (ambas cosas) por procesos que hoy llamaríamos sígnicos– relacionada con el arte: si bien no hay un consenso teórico respecto a qué es el arte, en medio de todas estas disquisiciones –más o menos científicas, más o menos imaginativas– de la sociedad humana, se intuye que en el arte hay una de explicación para entender los procesos culturales. Para Rousseau también tiene importancia: en definitiva es una técnica para desarrollar el concepto de *apariencia* (tópico que se repetirá posteriormente en las estéticas filosóficas del Siglo XIX) una práctica que profundiza el proceso de desarrollo cultural.

De este modo emerge una de las claves ideológicas del siglo XVIII en cuanto a la metodología de las ciencias sociales: *no es posible entender la cultura si no se comprende qué es el arte y, sobre todo, qué es la belleza*. Es un tópico, casi una obsesión de la época. Así, en *La Enciclopedia* (D'Alembert & Diderot 1752) luego de una reconstrucción crítica del estado de la cuestión se presenta una conclusión significativa: la posibilidad de asociar el concepto de belleza con el de *verosimilitud*.[18] Éste es un antecedente fundamental para a la teoría del arte: es decir entenderlo como una construcción sígnica, una *metáfora* (Vico) una perspectiva o visión de la realidad (Hutcheson 1725, 1728) ante la cual es conveniente sostener un cierto distanciamiento (principio que posteriormente retomará Berthold Brecht y el realismo naturalista del siglo XIX).[19] Estas dos tesis serán centrales para las estéticas contemporáneas: la obra de arte es una construcción histórica y está orientada a hacernos ver algo de la realidad que de otra manera no veríamos (*i.e* es una hipótesis de lectura de la realidad).

Por otra parte, *el historicismo o la teoría histórica de la cultura comienza a cruzarse con el concepto de nacionalidad*.[20] En efecto, es en el siglo XVIII y en el ámbito alemán donde nace la idea o necesidad de relacionar una determinada visión –de la vida, la historia, el universo– con un carácter nacional (germen del nacionalismo moderno, que perdurará durante los siglos XIX y XX con sus aspectos positivos y negativos). El nacionalismo alemán en general irá definiendo el concepto de "nación" a partir de la identidad de cultura, de lengua y después de raza. Parte de la postulación de una idea objetivo:

[16] Esto tiene un gran impacto textual en las ciencias sociales del siglo XVIII y principios de XIX: *cfr*. Friedrich Engels (1884).
[17] *Cfr.* Rossi-Landi, "Sul pregiudizio contrattuale" *in* 1972
[18] Concepto tomado de la poética de Nicolas Boileau (1674).
[19] *Cfr.* Auerbach 1942 (1950) *et.* Highet (1949).
[20] La relación entre *nacionalidad e historia nacional* aparecerá también en Georg W. F. Hegel y estará presente incluso en los estudios históricos de Karl Marx.

tender a la mayor homogeneización posible y de un interés por la *reconstrucción* de las tradiciones nacionales;[21] por otra parte, reflexiona sobre la estética, lo bello o la producción artística, pues el arte es el *laboratorio* donde se conforma la nacionalidad, la concepción del mundo, la "cosmovisión" (término creado en el ámbito del idealismo alemán, que comienza a circular por entonces, un poco traduciendo y readaptando la "lógica poética" o la "fantasía creativa" de la que hablaba Vico).

Derivado de lo anterior, surge otra novedad: la suposición de que la actividad del crítico o filósofo del arte es entender cuál es el contenido de la obra artística. En Friedrich W. J. von Schelling (1807) aflora la visión *sacralizante*: el filósofo o teórico del arte es quien tiene que tratar de *asistir* a la "nación" a entender los significados de las obras artísticas (origen de otra tradición importante y prolífica en los siglos XIX y XX: la idea de que el arte tiene que cumplir una función social, colectiva). El arte tiene un contenido, nos dice algo más allá de sus apariencias y el artista aparece como un intérprete –un vate mediador– entre la cultura, la sociedad y lo metafísico o la historia; interpreta algo que es producto de esa "cosmovisión" irrepetible de ese pueblo, de esa "nación". Se asume que el artista es un ser histórico, no un ser colectivo (o lo es sólo secundariamente) que reemplaza al monje medieval, en una sociedad que cambió sus parámetros en algunos aspectos y en otros no (*cfr.* Friedrich. Hölderlin, Novalis, Johann Wolfgang von Goethe) o es visto como el intérprete fiel de la "naturaleza" o de los procesos humanos entendidos en clave natural (*cfr.* Honoré de Balzac o particularmente Émile Zola). Si bien no se postula la complejidad del emisor artístico ni se discute el problema de la recepción (totalmente anulada, naturalizada) como tampoco se plantea el problema de la interferencia entre el emisor artista y el receptor "lector", aparece una fuerte justificación social del crítico o teórico artístico y de la disciplina que en un momento se llamó filosofía del arte o estética (imprescindible, central, incluso para los proyectos nacionales). Esta formalización no es un aspecto secundario: el crítico o teórico del arte es *imprescindible* y *necesario* porque completa la producción artística; y además es de interés nacional que exista. De allí que a lo largo del siglo XIX se desarrollan dos tesis:

> a) el arte, cada una de las artes particulares, tienen una esencia o característica esencial que permite una taxonomía filosófica (Lessing 1766); y

[21] Esta última observación es importante, pues es una de las ideas de mayor circulación en las ciencias sociales de los siglos XIX y XX. En los estudios culturales, quien empieza a desacralizar la disputa encerrada en los supuestos de la cultura nacional o popular, es Antonio Gramsci [1975]. En Francia el nacionalismo también será muy fuerte pero de otra manera: la nacionalidad se definirá no tanto por la tradición cultural sino ante todo, por la conformación de un Estado nacional fuerte asimilador e integrador (o, caso contrario, aniquilador) de las diferencias.

b) el postulado –que aparece en Johann Gottlieb Fichte, Gotthold Ephraim Lessing y se desarrolla en Schelling (1809)– de que el arte posee una relación directa con el *espíritu de la "nación" (Volkgeist)*.

Desde fines del siglo XIX, los conceptos que giran en torno a la tradición de tipo historicista bajo ropaje marxista, actúan de un modo central. El eje de la discusión es la traslación de la visión del *cogito ergo sum* a la del *verum factum* (de una visión explicativa a una pragmática). Esto se traduce en visiones "socialistas" (en el sentido que apuntan a que lo importante es el colectivo y no el individuo) de tipo:

a) *anarquistas* (en sus variantes socialistas, comunistas e individualistas;
b) *marxistas*
c) *nacionalistas* (que fluctúan entre posiciones de izquierda revolucionaria a derecha restauradora).

Las tres corrientes reivindican la revolución o la praxis política (incluso violenta) como modo de transformación social. De aquí deriva una nueva visión de las ciencias sociales y del arte: las ciencias sociales tendrían que explicar las motivaciones, las causas de esa praxis política (o más aún, tendrían que facilitar esa praxis política) y el arte, que tiene que servir a estas causas (o las que fuesen), es entendido como subsidiario de la praxis política.

Vico influye de modo determinante, aunque radicalmente diverso, en dos autores: Karl Marx y Benedeto Croce. Marx, que lo ve como un precursor de su perspectiva y Croce que lo continúa de modo sistemático.

En efecto, en una de las notas del primer tomo de *El Capital* (1867), Marx se refiere a Vico como un autor que quiso quebrar la visión de la historia humana como natural:

> Ya antes de venir él [John Wyatt] se empleaban, aunque muy imperfectas, máquinas para preparar el hilado, máquinas que probablemente aparecieron por primera vez en Italia. Una historia crítica de la tecnología demostraría seguramente que ningún invento del siglo XVIII fue obra personal de un individuo. Hasta hoy, esta historia no existe. Darwin ha orientado el interés hacia la historia natural, es decir hacia la formación de órganos vegetales y animales como instrumentos de producción para la vida de animales y plantas. ¿Es que la historia de la creación de los órganos productivos del hombre social, que son la base material de toda organización específica de la sociedad, no merece el mismo interés? Además, esta historia sería más fácil de trazar, pues, como dice Vico, la historia humana se distingue de la historia natural en que la una está hecha por el hombre y la otra no. La tecnología nos descubre la actitud del hombre ante la naturaleza, el proceso directo de producción de su vida, y,

> por lo tanto, de las condiciones de su vida social y de las ideas y representaciones espirituales que de ellas se derivan (1867 (1946):303).[22]

La afirmación de Vico –la historia humana es producto del ser humano y como tal, la puede cambiar–[23] le interesa a Marx para fundamentar su suposición de que las estructuras culturales, sociales humanas, pueden transformarse (allí ya estaba su concepción de la praxis política específica).

Marx lee a Vico como a un representante arquetípico del historicismo iluminista –con el que comparte numerosos presupuestos– pero sabiendo, no obstante que Vico no representa el Iluminismo oficial, sino una variante del mismo[24] que hace valioso e interesante su pensamiento. Justamente, esta cita de Vico, plantea una característica fundamental de su pensamiento, *i.e.* la condición de posibilidad de la desnaturalización de las estructuras sociales. No obstante, en Marx primó la vertiente iluminista pura (*cfr.* Gramsci y Louis Althusser) pues termina inclinándose por la postulación de la utopía que por momentos roza el determinismo. Además, no escapa tampoco del esencialismo, posiblemente por su carácter militante, aun cuando planteara esta contradicción insalvable del Iluminismo no viquiano.

Uno de los herederos de la tradición del realismo político que nace en el Renacimiento, a través de Vico, es Croce, quien apunta a escapar de una

---

[22] "Schon vor ihm wurde, wenn auch sehr unvollkommene, Maschinen zum Vorspinnen angewandt, warscheinlich zuerst in Italien eine kritische Geschichte der Technologie würde überhaupt nachweisen, wie wenig irgendeine Erfindung des 18. Jahrhunderts einem einzelnen Individuum gehört. Bisher existiert kein solches Werk. Darwin hat das Interesse auf die Geschichte der natürlichen Technologie gelenkt, d.h. auf die Bildung der Pflanzen- und Tierorgane als Produktionsinstrumente für das Leben der Pflanzen und Tiere. Verdient die Bildungsgeschichte der produktiven Organe des Gesellschaftsmenschen, der materiellen Basis jeder besondren Gesellschaftsorganisation, nicht gleiche Aufmerksamkeit? Und wäre sie nicht leichter zu liefern, da, wie Vico sagt, die Menschengeschichte sich dadurch von der Naturgeschichte unterscheidet, daß wir die eine gemacht und die andre nicht gemacht haben? Die Technologie enthüllt das aktive Verhalten des Menschen zur Natur, den unmittelbaren Produktionsprozeß seines Lebens, damit auch seiner gesellschaftlichen Lebensverhältnisse und der ihnen entquellenden geistigen Vorstellungen". ("Dreizehnts Capitel. Maschinerie und große Industrie" [1. Entwicklung der Maschinerie], *in* Karl Marx & Friedrich Engels, *Werke,* Band 19*,* Berlin: Dietz Verlag 1962: 402; *cfr. et*. ed. fr.: Paris: Flamarion (1985): cap. XV, p. 416 [Edition de Louis Althusser], & *et*. tr. it.: Roma: Istituto Gramsci (1956): I, XV, p.389 n.).

[23] Tal distinción posiblemente hoy nos parecerá obvia, pero no lo era tanto en los siglos XVII o XVIII. Justamente, el gran problema en el siglo XVIII es que no existía una distinción clara entre lo natural y lo humano (entre la naturaleza y la historia) de allí que se tendiese a trasladar o adaptar las llamadas "leyes de la naturaleza" (o, mejor dicho, los enunciados legalistas de las ciencias naturales de la época) a la cultura y a la historia humana y a las respectivas disciplinas científicas sociales.

[24] Lo que le interesaba a Marx era justamente la idea de que el ser humano había construido algo que era la historia. Es importante esa distinción, que denomina justamente una "historia crítica de la tecnología".

lectura mistificante de los hechos. El pensamiento de Croce presenta tres dimensiones extremadamente entrelazadas:

a) una teoría filosófica en general;
b) una práctica y una teoría historiográfica en particular y
c) un desarrollo muy importante de la estética.

Representa la forma más extrema, tal vez, de que el conocimiento histórico, social, tiene que dar cuenta de lo específico de un proceso. Emprende una crítica al positivismo apelando a elementos irracionalistas y por otro lado analiza o critica la tesis central del marxismo, esto es, la idea de una dialéctica (hegeliana) extendida universal. En tal sentido "reescribe" en su *Lineamenti di una logica come scienza del concetto puro* (1905) la *lógica* de Hegel, cuya visión triádica (tesis, antítesis y síntesis) considera un esquema interpretativo mecánico, repetitivo, circular.

Para Croce –como también lo era para Vico– ningún proceso histórico se puede explicar totalmente de modo racional; son procesos parcial, relativamente objetivables, desde el punto de vista de la pertinencia de quien lo enuncia y mas allá de la interpretación y lectura que de ellos se realice, presentan elementos irracionales (casuales, aleatorios, imprevisibles, que no se pueden descartar). La única metafísica posible en el esquema de Croce, es la afirmación de que el proceso sociocultural es de una *complejidad* indescriptible. Ahora bien, la comprensión histórica tiene una característica propia: es *irrepetible*, el conocimiento de un fenómeno, por más que sea social, se manifiesta de un modo más o menos particular, desde un punto de vista *particular*, es una lectura *de parte* (un particular) acerca de *otra parte* (otra particularidad). Ninguna explicación es exhaustiva, ni definitiva, ni universal, sino que es operativa. Además la comprensión de un objeto modifica, definitivamente, el objeto comprendido.

Lo anterior posibilita entender cómo se desarrolla la teoría social en el siglo XX, donde se producen justamente dos crisis paulatinas:

a) primero, en torno a la función representativa del arte y por ende, a la función social del arte y del artista; y
b) en una segunda instancia, a la crisis del carácter universalista de las conclusiones del historicismo mecanicista o determinista del siglo XIX, lo que producirá el desarrollo de una visión alternativa del historicismo –no hegemónica– que apunta a la idea de que cada época o cultura llega a una "cosmovisión" única, irrepetible y posiblemente no ponderable con otra/s.

Esta "deconstrucción" de los fundamentos teóricos de la modernidad tardía, será un proceso lento y no lineal que modificará, justamente, la definición colectiva de lo que es el fenómeno artístico. Se podría decir que nace a partir de una observación inquietante, presente en la *Estética* hegeliana [1835-1838],

la que concluye con una idea perturbadora, liminal que se refiere en definitiva a los mecanismos de representación: "*la muerte del arte*". La famosa cita de Georg W. F. Hegel (1835-1838 [1986]: 144 *et.* ss.) preanuncia la cuestión de la autorreferencialidad del arte: *i.e.* si la idea ya se auto-reconoció y el arte fue fundamental en ese proceso de auto-reconocimiento, *la idea ya sabe que es IDEA*. Afirmado lo cual, ya no se puede aceptar que nada "extratextual" sea representado o referido porque todo lo que debía ser representado o referido lo fue. En todo caso se meditará cómo fue que se representó lo que se representó, pero no se puede enunciar nada más. Sería simplemente redundante, *repetición ilimitada de la repetición*, sin posibilidad de agregar ningún nuevo contenido.

Finalmente, la reflexión teórica sobre el arte durante el siglo XX se centrará en dos aspectos: el universalismo de la representación y su carácter mimético, incluso "la muerte del autor" o "la muerte del sujeto" son ecos, en definitiva, de esa afirmación hegeliana y ya no será tan importante el contenido de la obra artística, sino cómo fue que se expresó un determinado contenido en una obra histórica o qué relación hubo entre este contenido y una determinada forma artística.

Por ello, a partir del siglo XVIII y gracias a algunas observaciones de Vico y de otros pocos autores, se produce un *giro epistemológico* que tiene como principal ámbito a las ciencias sociales y que pone el énfasis en una perspectiva historicista: el pasado *produce* –en sentido genérico– el presente; hay un "progreso" de la historia de la cultura (más o menos determinista), una modificación que puede ser lineal, utópica o aleatoria: en el siglo XIX cobrará mayor importancia la idea de que el desarrollo es lineal (evolución hacia un futuro mejor o por lo menos irrevocable). Otra idea que comienza a circular es que en mayor o menor medida hay leyes o por lo menos normas (regularidades) del cambio histórico y del progreso.

En todo este panorama el fenómeno cultural tiene un "centro neurálgico": las producciones estéticas. El arte es entendido con un homogeneizador de la cultura.

Naturaleza, historia, arte

En la Modernidad, uno de los términos teóricos que comienza a ser asumido y naturalizado de un modo peculiar, es el de "naturaleza", noción que se conforma como un elemento fundamental y también como contrapartida del concepto de "nación". La "naturaleza" es concebida como el ámbito –el espacio– donde se desarrolla el ser humano, las culturas y en particular las naciones. *La suposición es que el arte tiene que copiarla o representarla.* La

discusión se desplaza inevitablemente al referente del arte (o lo que se postula como tal) y el modo de representar ese referente; el arte, en esta visión, es un modo de representar objetos extratextuales (naturales) pero no se problematiza el concepto subyacente de *representación*, aunque sí sus límites y las hermenéuticas asociadas a él, pero no el concepto mismo.

Otro de los conceptos que se forja en el siglo XVIII –concepto transversal, naturalizado por todas las corrientes de pensamiento- y que *contamina* todas las teorías científicas de la época, es el concepto de "progreso": Más claramente en el positivismo y de un modo tal vez más explícito, aparecerá la idea de que las teorías científicas o filosóficas, además de superarse alternativamente, pueden intervenir en el desarrollo humano: la sociedad se puede transformar a partir de la aplicación sistemática de los conocimientos en la cultura a través de la educación y de la intervención estatal en la realidad social[25]. Lo más característico del positivismo, de Comte o de Hippolyte Taine es la idea de que la cultura está regida por leyes, es decir, el desarrollo cultural está *determinado* por dimensiones de la realidad natural, especialmente a partir de las denominadas *leyes* del desarrollo humano: el clima, la geografía y la raza. El positivismo, tal vez en versiones más moderadas, impregnará prácticamente todo el pensamiento social de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX; fue mucho más hegemónico de lo que se cree y mucho más sutiles y perdurables sus influencias.

Un término significativo, además, es el de *alineación* o enajenación. La vieja disputa entre Heráclito y Parménides, entre los empiristas y los racionalistas, encuentra –con el planteo hegeliano– una traducción en términos ontológicos: el Ser deviene en su opuesto, la materia (naturaleza), la que se transforma en conciencia (historia) ámbito en el que se desarrolla la libertad. En los *Manuscritos economicos-filosóficos* (1844) Marx trata de dar un contenido material al concepto hegeliano de alineación; intenta traducir la abstracta dialéctica de Hegel a una versión supuestamente materialista. Pero como Hegel, Marx acepta la pretensión de universalidad a causa de su estrecha concepción naturalista.

Es en este punto que cobra real dimensión un término fetiche y polisémico (mitificado y mistificado) en los siglos XIX y XX: *i.e. la libertad*, noción profundamente relacionada con la idea de praxis; la praxis produce libertad, la libertad empieza a ser aceptada –con connotaciones diversas– como algo deseable por los individuos o por las sociedades y la alineación o la enajenación es –entre otras cosas– lo opuesto a ella. También la alineación o enajenación tendrá otro sentido, la idea de que el Ser para conocerse a sí mismo necesita transformarse en lo que no es (materia), pero la materia es el reino de la necesidad, la naturaleza (lo dice Hegel y lo repite Marx). En cambio

[25] *Cfr.* la tesis de A. Comte de la superación irreversible y determinista de los estadìos culturales y civilizatorios y la génesis del concepto gramsciano de la "revolución desde arriba".

con la Historia empieza a recuperarse la libertad, se asocia libertad a conciencia y se empieza a afirmar en distintos contextos teóricos, que *el objetivo de la Historia es la adquisición de la libertad* (de conciencia, religiosa, entendida como la pretensión de "la no explotación del hombre por el hombre"…)

Finalmente, otro de los términos claves del paradigma, es la *dialéctica*. En el contexto de la filosofía clásica se la entendía como discusión, argumentación, disputa teórica; Hegel le da un giro y la considera *una filosofía o una explicación del devenir.*[26] El Ser que deviene necesita reconocerse, tomar conciencia de sí mismo (Historia); la Historia para Hegel es una toma de conciencia del Ser a través del devenir (la idea del Ser que se transforma en materia y deviene en conciencia). La clave, en definitiva, está además en la postulación de un planteo triádico, de tres momentos: tesis, antítesis y síntesis (o afirmación, negación y negación de la negación), núcleo de la modificación que Marx pretenderá hacer de la dialéctica hegeliana.[27]

En este contexto, el discurso positivista actúa bajo la metateoría de los tres momentos y la de que todo cambio (devenir) implica un progreso.[28] La idea de progreso y la idea fetiche de libertad (*se supone que el progreso conduce a la libertad*) aparecen como conceptos en los que todos están "alienados". Si bien hay una, a veces áspera, disputa centrada en la definición de estos términos, los mismos no se discuten hasta mediados del Siglo XX.

Del historicismo a la semiótica del arte

Más allá de las diferencias o semejanzas entre las distintas posturas, entre mediados y fines del siglo XVIII se explicita toda una constelación textual que da cuenta de este giro epistemológico historicista en prácticamente todas las áreas del saber, en casi todos los países de Occidente y en numerosos textos que a su vez "dialogan" conflictivamente entre sí.

Esta emergencia de las ciencias sociales produjo modificaciones radicales en ciertas prácticas: a partir de la toma de conciencia de la existencia de un nuevo *género discursivo* y una práctica metodológica para el estudio de la cultura,

[26] Esta tesis configura un quiebre importante que en definitiva puede entenderse como un desarrollo de supuestos que ya habían aparecido en Vico y en otros autores: *la idea de que lo que ocurre es un devenir constante y perpetuo*.

[27] En efecto, Marx pretende o declara invertir la dialéctica de Hegel (D'Hondt 1971) pero no modifica el concepto mismo de dialéctica.

[28] Otra definición del progreso sería la afirmación de que constituye *la superación de ciertos límites interpretativos que se creían insuperables en un determinado contexto*. Así definido, el concepto podría sostenerse aún en la actualidad.

también surge más o menos explícitamente, la evidencia de que ese estudio de la cultura modifica la cultura estudiada. Esto fue capitalizado, según las tendencias teóricas, de un modo distinto: algunos lo vieron como una virtud intrínseca (la descripción del objeto de una determinada manera, asegura que ese objeto intervenga, se oriente, hacia un determinado tipo de estructura social), otros en cambio estimaron que el problema radicaba en que por más decidida que fuera la intervención hacia un determinado concepto de sociedad, siempre quedaba un cierto grado de resistencia marginal.[29] Otro problema derivado del giro historicista es el relativismo, *i.e.* una peculiar relación paradójica entre lo homogéneo y lo heterogéneo; entre la repetición y la diferencia de todas y cada una de las culturas (es decir, la reactualización entre el *relativismo cultural* vs. el *universalismo*).

Las visiones genéricamente historicistas aceptan:

> *a)* los hechos humanos como producto de una historia, de una tradición y de un condicionamiento del pasado sobre el presente; y en mayor o menor medida (no todas) sobre el futuro;
> *b)* La idea de la praxis cultural como razón colectiva (*cfr*. Vico, "lógica poética"; Hegel "el ardid de la razón", etcétera). Los productos culturales conscientemente dirigidos aparecen como praxis colectivas que no nos pertenecen totalmente (Voloshinov/Bachtin 1929, Mancuso 2005; Jameson 1972), planteo que se relaciona con la problemática del sujeto; y
> *c)* la cuestión de la autorreferencialidad.

Un problema metodológico y epistemológico que se plantea es el siguiente: si el pasado condiciona, produce, el presente y en el presente se hace una reconstrucción de ese pasado que le da un sentido, esa "interpretación" –esa "lectura" del pasado condicionada por *ese* pasado en *este* presente– adquiere un carácter (casi) inevitable, es decir: somos producto del pasado, leemos el pasado y lo reconstruimos en lo que Gianni Vattimo (1985) o Jean-François Lyotard (1979) llamarán un "relato" o el "diferendo". Ahora bien si nos atenemos a la perspectiva historicista, nuestra interpretación del pasado estará condicionada por ese pasado, interpretamos lo que ese pasado nos está *obligando a interpretar* (problema del llamado círculo hermenéutico). Esta lectura del pasado, condicionada por él, adquiere un carácter casi inevitable: cuando lo leemos al pasado nos estamos leyendo a nosotros mismos luego, lo que leemos es lo único que podemos leer de ese pasado (problema que discutirán en gran medida las ciencias sociales durante 200 años y que eclosiona en el llamado posmodernismo). Pero además, aquello que conocemos también es un acto cultural (histórico); luego, el círculo

[29] El nacionalismo alemán en definitiva, por lo menos en su versión más extrema –el nazismo– presentó justamente una incapacidad teórica de aceptar lo heterogéneo; la consecuencia fue la postulación de que era necesario aniquilar lo heterogéneo, obviamente no sólo ocurrió en Alemania durante el nazismo, pero en este caso en particular se dio de una manera muy terrible, muy extrema, muy clara.

hermenéutico se da doblemente: no sólo nuestro conocimiento del pasado y nuestro supuesto conocimiento del futuro está condicionado por el pasado, sino que estudiamos el pasado condicionados por ese pasado. En este punto, el nivel de "alineación" (uno de los conceptos fundamentales del discurso epistemológico moderno) puede ser mayor o menor pero no puede *no ser*. Nuestra mente siempre estará alienada por la situación de enunciación de nuestro conocimiento; pero a su vez, el modo en que conocemos ese pasado también está sumergido, "alienado", en el mismo ámbito de enunciado.

Para Vico, esta situación antes que una falta, caída o decadencia, sería un punto inevitable de partida de la existencia humana; todo lo que podemos pensar, hacer, sentir –en Vico serían equivalentes– es a partir de nuestra "alineación" en el mundo cultural. Su visión es flexible: si bien admite que hay un condicionamiento muy fuerte de nuestro pasado y de nuestro contexto presente, considera que hay un cierto grado de modificación posible que denomina *creatividad poética*. El ámbito de lo artístico, para Vico, no es tanto el ámbito de lo sublime –como para muchos de los autores historicistas alemanes– sino más bien el de la posibilidad de creación, *i.e.* la "arena", parafraseando a Valentin Voloshinov y Michail Bachtin (1929) en la que se da la disputa sígnica, la discusión del principio de verosimilitud de la cultura. Hay un cierto margen –tal vez exiguo– de creatividad, pero esa creatividad no es producto de una inspiración sublime sino más bien de una práctica de construcción de un nuevo principio de verosimilitud. En otros términos, hay una libertad constructiva pero no absoluta.

Expresiones posmodernas como "la prisión del lenguaje" (Jameson 1972), apuntan a esta idea: el estado "natural" de existencia de la humanidad es una especie de alineación perpetua en categorías simbólicas. Se puede plantear acciones que modifiquen determinadas categorías simbólicas, pero siempre vamos a estar en alguna de ellas; no es posible lograr un punto de visión de la realidad *fuera de la realidad*, no podemos imaginar el *no-texto* (Derrida 1967). Producir una especie de desalienación total y absoluta para Vico es imposible, como también lo es para la semiótica contemporánea. Tal vez una de las conclusiones más claras de su pensamiento, sería que *los límites de nuestra praxis son las limitaciones de nuestra imaginación* y de nuestra concepción de la realidad, límites que cambian constantemente, pero nunca hacia fines predeterminados sino a partir de las intencionalidades de los actores, condicionadas por sus propios conceptos de pertinencia.

Si aplicamos esta concepción viquiana de modo exhaustivo, podremos resaltar que la tesis del sujeto (la *res extensa* pensante, el *cogito*) estaba absolutamente naturalizada en su substancia y en sus accidentes; la autonomía del conocimiento del sujeto validaba, hasta cierto punto, las praxis culturales y la teoría metafísica y ontológica de esa cultura. En el primer marxismo habría una primera intención o intento de poner en discusión tal teoría del sujeto, pero tanto el marxismo como formulaciones posteriores (*v. gr.*

freudismo) por lo menos en sus primeras manifestaciones, si bien relativizan la categoría, en última instancia tratan de salvarla (se entiende que el sujeto es influido por las construcciones sociales, los fenómenos culturales, genealógicos, de la especie o incluso por la naturaleza, pero no se afirma que es una construcción social). Hay un antecedente muy importante pero marginal (es decir, no se transforma en línea de pensamiento hegemónica hasta entrado el siglo XX) en Charles S. Peirce, continuada por autores como Bachtin (1929, 1933), Ludwig Wittgenstein, Gramsci como también en en autores relacionados con algunos de ellos como Lev Semiónovich Vigotsky (Mancuso, 2005).[30]

Curiosamente –esto es realmente interesante de señalar– Vico no habla de sujeto; con distintos términos de la época sí se refiere a "grupos sociales",[31] lo que traduciríamos hoy como grupos lingüísticos, concepciones ideológicas.[32] Es por ello, además, que podríamos considerar a Vico como el antecedente de las concepciones más tradicionalmente monistas; su postura presenta una dimensión material (por eso Marx lo entiende como antecedente de la dialéctica y de su teoría de la praxis desde la producción) y a su vez, una dimensión "espiritual" o "nacional" hasta el punto de que será visto por los idealistas clásicos[33] como un precursor de sus planteos, tanto historicistas individualistas-absolutos como liberistas.

Vico además de ser el antecedente tal vez más remoto en esa línea, era consciente de que su propio discurso hacía parte de una construcción histórica y con esto, puede entendérselo también como un predecesor de las teorías de la conciencia moderna. Justamente, el término conciencia fue muy importante en el marxismo tradicional, autores como Georg Lukács, Lucien Goldmann, Jean Paul Sartre, Herbert Marcuse o la escuela de Frankfurt en general se preocuparon por el problema de la conciencia, *i.e.* el grado de autorreflexión sobre el discurso propio, problemática que en Vico no aparece, pues reconoce que su metalenguaje lo es por operativo pero no por verdadero.[34]

En cuanto a la dialéctica (el otro de los términos claves de la Modernidad) Croce la concibe –gracias a su relectura sistemática de Vico– como un modelo de comprensión de la realidad de cuatro momentos: tesis (afirmación), antítesis (negación) síntesis (negación de la negación) y la negación de la síntesis o afirmación superadora (momento que "deconstruye" o desaliena la síntesis

[30] *Vide* Capìtulos 2 & 10.
[31] Si bien Vico escribe como un literato del siglo XVII, con una prosa barroca que exige una cierta adaptación para entender las imágenes que utiliza, no habla de sujeto.
[32] En el siglo XVII y XVIII, la noción de sujeto estaba fuertemente ligada a la que después será la ideología del individuo.
[33] De Johann Gottfried von Herder a Immanuel Kant, Hegel y la tradición de los neohegelianos hasta llegar a Arthur Shopenhauer y al postidealismo alemán de Friederich Nietzsche.
[34] Mientras que Marx, por ejemplo, o Sigmund Freud quedan atrapados en el supuesto de un metalenguaje "verdadero", uno de los problemas más graves de las teorías sociales contemporáneas y objeto de reflexión de Peirce y de Wittgenstein, anticipado increíblemente por Vico.

desde una perspectiva creativa). En efecto, para Croce, la tesis y la antítesis, en definitiva se están respondiendo en un *mismo nivel de discurso* y la síntesis no es más que (según la intuición de Hegel y la de Marx que hereda esa concepción) una sub-especie de la oposición entre la tesis y la antítesis. Esa (pseudo-)dialéctica circular e iterativa, se quiebra cuando aparece un cuarta instancia de interpretación y hermeneútica que logra leer como *histórico* a todo el proceso anterior y no sólo a una/s de su/s parte/s. En esta visión croceana que es simultáneamente historiográfica, lógica y metalógica, la comprensión histórica (en sentido amplio) o mejor, historiográfica, es aquella que puede entender lo estudiado como un proceso producido por una dialéctica.

El cuarto momento de la lógica croceana es una "deconstrucción" de ese proceso (ni universalmente verdadera ni tampoco la única potencialmente posible pero la única *efectivamente acaecible* en *esa* lectura), similar al *interpretante* de Peirce, quien entre sus numerosas definiciones de signo afirma precisamente que signo o *representamen* es algo que *para alguien* representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter: la especificación *se dirige a alguien* y dará lugar a la producción de la categoría de *interpretante*. El signo está en lugar de algo, es la marca de su *ausencia*, su objeto (el pasado de la historiografía) no en todos los aspectos (si así fuese se convertiría en el objeto, repetiríamos idénticamente la historia pasada) sino con referencia a una especie de idea del objeto (significatividad presente en términos de Croce, para quien toda historia, por eso precisamente, es historia presente). Más aún, el signo es todo lo que está en lugar de algo, pero agregando algo más: es un momento de una dialéctica que supera la simple relación triádica de tesis-antítesis-síntesis (*Cfr.* Peirce 1897: *CP* 2.228).

La comprensión historiográfica es para Croce la que posibilita entender algo que desde otro punto de vista no se lograría entender, no se podría ni siquiera leer. Operativamente, pragmáticamente, lo que es comprendido según Croce, es la historia "verdadera" en tanto que es "operativa", *i.e.* va a derivar de allí prácticas. En igual sentido lo entenderá Peirce: *pensar, sentir, entender, actuar*, son términos que constituyen una ecuación. Y sí y sólo sí cuando se da esta ecuación, se está ante un hecho históricamente comprendido e históricamente practicado.[35]

Croce equipara la producción estética (arte) con la producción de las ciencias sociales (historia, conocimiento de lo individual irrepetible, *sub specie historicae*) puesto que el procedimiento enunciativo entre el arte y la historia es básicamente idéntico). En su *Estética* (1902) apela a la idea de que lo histórico-estético (la obra de arte, la fuente historiográfica) no es ni exclusivamente racional ni exclusivamente sensitivo; todo fenómeno histórico-estético es simultáneamente forma y contenido, percepción y racionalidad, no sólo testimonio arqueológico de un pasado, ni tampoco sólo indicio de la

[35] *Cfr. et.* Robin George Collingwood [1946].

cosmovisión del autor, de la época o de la cultura en la cual ese testimonio u obra fue producido. El *objeto* del conocimiento histórico-estético es la relación de ese pasado, mediante esos indicios o rastros (*representamen*) en la lectura del artista/historiador (interpretante) en la perspectiva de una *historia/semiosis ilimitada*, sin caer en la ablación del referente sino incorporándolo al proceso dialéctico (como cuarto momento) mediante la introducción de la instancia deconstructiva.

En *Teoría e historia de la historiografía* (1917) afirma que *lo no histórico es lo no comprendido*. Algo es histórico –se transforma en histórico– cuando es leído como tal, es decir, cuando es leído en relación a una conciencia cognoscente. Idénticamente, *el arte se convierte en histórico/real sí y sólo si alguien* (lector, espectador) lo reconoce como tal*, lo siente y* por ende *lo comprende*. Asimismo, para Croce *toda historia, en definitiva, es historia presente*. Aquí hay un espíritu común con Bachtin en cuanto para ambos es importante el nivel de conflictividad de un texto con otros textos; con este planteo Croce abre la puerta –sin saberlo– al desarrollo de las teorías de la recepción y del *diferendo* como clave de los fenómenos culturales y por ello a la teoría del fenómeno responsivo: *un texto es tal porque responde a otros textos y a su vez anticipa respuestas de otros textos*. Trata de entender la especificidad de los fenómenos sociales, sin reducirlos a normas generales (*cfr. et.* Collingwood [1946]) problema que también los neo-marxistas del siglo XX tratan insistentemente en resolver. Merced al estudio sistemático de Vico, Hegel y Marx, logra elaborar su propuesta de reforma de metodología de las ciencias sociales.[36]

A partir de esta meditación de Croce comienza a desarrollarse la teoría –es uno de los primeros en plantearla– de que la obra artística (simbólica) se concluye en la recepción y se actualiza en cada recepción histórica y por eso es *abierta*.

La perspectiva de Croce constituye uno de los puntos de partida de Antonio Gramsci, quien emprende una reforma de la dialéctica marxista y simultáneamente postula una teoría de los fenómenos sociales (a partir de una dialéctica de formas simbólicas y de prácticas derivadas de ellas) y una teoría de la práctica (de la intervención y modificación) de los fenómenos sociales, tal como de alguna manera ya demandaba Vico en el siglo XVIII.

[36] De la tradición de Croce se desarrolló la *Escuela de los Annales* por ejemplo: Marc Bloch, Fernand Braudel y otros autores de la llamada historia "científica", dicididamente antipositivistas, escuela que acentúa el proceso de contextualización casi al infinito en una metodología historiográfica extendida. *Vide et.* otras interesantísimas aplicaciones de la perspectiva y el método en la obra de autores tales como: Fernand Braudel (1969, 1977); Paolo Brezzi (1978); Charles-Olivier Carbonell *et al.* (1999); Georges Duby (1962, 1979); Lucien Fevbre (1952, 1962); Ruggiero Romano (1951, (1965), 1966, 1967) o Alberto Tenenti (1957; 1961). Una mención especial es reservada a Jacques Le Goff (1956; 1957; 1962; 1964; 1992 & 1995). *Vide et* Angel Castellán (1984).

En tal sentido, reflexiona sobre la función "estructural" del arte en la totalidad de la cultura y elabora su hipótesis acerca de que los procesos simbólicos cumplen una función específica, que no sólo *no está determinada* por la "infraestructura" sino que posiblemente sean los procesos simbólicos los que actúan como la condición de posibilidad de la "infraestructura". Vale decir, los procesos simbólicos son los instrumentos por los cuales una sociedad se reconoce como tal y acepta un determinado modo de vida, de producción, en un sentido incluso más amplio que el que aparecía en la primer teoría marxista. Para Gramsci no es tan necesario entender sólo o prioritariamente cómo se produce económicamente en esa sociedad, sino cuáles son los valores que circulan en ella y cómo son naturalizados y definidos como positivos y deseables. Obviamente, puede haber mayor probabilidad de que un valor se imponga sobre otro, pero siempre es producto de una práctica social. Y en esa práctica social justamente lo cultural (lo que la teoría marxista clásica había llamado "superestructura" como reflejo de la "infraestructura") tiene importancia definitoria. En definitiva, toda disputa política/ideológica es, en realidad, una lucha por el principio de verosimilitud de una sociedad. Gramsci adopta la idea de que la obra de arte es, no sólo una estructura formal sino el *producto* que esa estructura formal produce en la recepción y la extiende a todos los fenómenos sociales; concluye o postula que ningún fenómeno histórico, cultural social se produce si no se produce este proceso. Dicho de otra manera, las ideologías, los principios de verosimilitud de una cultura en un determinado momento histórico, circulan, se conforman o se "deconstruyen" en sede estética. Los fenómenos culturales son fenómenos en los que entran en conflicto cosmicidades, valores distintos, donde la llamada "superestructura" no es simplemente el reflejo de algo o la expresión de alguna norma, sino que es la práctica por la cual se puede modificar justamente la "infraestructura" y que no sólo produce la *modificación* sino también la *perduración* de una determinada cosmicidad.

El término *hegemonía* es concebido por Gramsci como el producto de un determinado proceso, de una tensión, una "dialéctica", por el que un núcleo de valores más o menos coherente se modeliza (se manifiesta con prácticas) como "natural"; es la tendencia predominante, más probable, que puede haber en una determinada coyuntura o período histórico social en torno a las formas simbólicas y a las consecuencias ideológicas de las mismas. Pero toda hegemonía siempre enfrenta, en cualquier momento, otras hegemonías que le disputan tal principio (Gramsci explícitamente insiste en que el proceso no es mecánico, es mucho más complejo de lo que aceptaron otros, entre ellos Marx). Lo interesante es que esta disputa entre hegemonías –entre principios de verosimilitud– se da en un contexto que es de acumulación simbólica prácticamente ilimitada, contexto que explicaría la falta de claridad de esa "dialéctica". Es decir, es muy difícil prever el desarrollo que puede tener la disputa entre la hegemonía y la *hegemonía alternativa*, porque esto ocurre en el contexto de lo que Gramsci denomina *sentido común*, entendido como la

acumulación ilimitada de valores contradictorios, presentes y pasados (es decir, la *memoria*) y cuyos límites no se pueden determinar *a priori* por indeterminados, maleables y estar en constante reformulación.[37]

La visión gramsciana, presenta un conjunto de elementos que posibilita una mejor explicación de la dinámica de los fenómenos histórico-culturales: no está comprometida con una determinada teoría *a priori* cerrada sino que apunta a lo que sería un mecanismo mínimo de producción simbólica, abierto a cualquier posibilidad enunciativa.

El programa presentado por Gramsci es retomado por Ferruccio Rossi-Landi, quien desde *Significado, significación y habla común* (1961) se propone desarrollar lo que denomina una *ciencia histórico-unificada de lo social* desde el punto de vista monista en clave sígnica. Ante la visión reductivista más extendida en el positivismo historiográfico, apunta a comprender el proceso por el cual un determinado objeto sígnico se produce poniendo énfasis en el elemento responsivo (replicante). La cuestión de lo "legible" (y lo ilegible) es un aspecto central en su pensamiento; en efecto, para este autor en algunas instancias un alto porcentaje de procesos comunicativos (comportamientos, prácticas que si bien pueden historizarse, en el sentido de Croce, resulta difícil hacerlo) resultan totalmente ilegibles. Son "procesos comunicativos no verbales" (*sentires* en términos de Croce) muchos de ellos hasta tal punto alienados, que ni siquiera son reconocidos como tales. En una formulación un poco posterior los denomina "programas de comportamiento no verbal" (los que pueden coexistir con discursos verbales), comportamientos automatizados que manifiestan el corazón de la ideología hegemónica, aspecto no necesariamente negativo (es inimaginable una sociedad sin un núcleo de comportamientos, comunicaciones, sentidos mínimamente coordinados). Es la ideología naturalizada, que tiene una pluralidad de sentidos: desde la producción económica –aquello en lo que se había centrado Marx–[38] hasta creencias

[37] El concepto de *sentido común* de Gramsci es similar al concepto peirceano de *semiosis* o de *enciclopedia*: la totalidad de las producciones simbólicas pasadas, presentes y en cierto sentido también futuras; el reservorio de concepciones contradictorias, la totalidad de sentidos posibles que puede haber en una determinada tradición cultural (construcción a su vez histórica que entra en contacto con otras tradiciones culturales y sin límites definidos a priori).

[38] Según Rossi-Landi, Marx sin saberlo, escribió el primer tratado de semiótica moderno, un tratado sobre los signos (símbolos y síntomas) de la sociedad capitalista, acerca de la hiper-naturalización de los mismos. Se refiere específicamente a las *Grundrisse* (1857-61) y a *El capital* (1867). Para Rossi-Landi, Marx "deconstruye" la síntesis ideológica del capitalismo, es decir, el dinero, el signo monetario. En este contexto, implícitamente peirciano, el signo se define simplemente como "aquello que está en lugar de otra cosa": en este caso, del trabajo humano, de la vida de todos los actores de la historia. Aquí es donde Cornelius Castoriadis, ya en los '70, señala que el marxismo no puede dar cuenta del fenómeno del capitalismo tardío (*cfr.* también Jürgen Habermas, 1973 o Lucio Coletti, 1980). Un segundo núcleo de signos ultra-alienados, siempre según Rossi-Landi, es el de las *mercancías*. Éstas son procesos, actos comunicativos absolutamente automatizados, alienados en un nivel tan extensivo, que se convierten en signos (automatizados) no verbales.

varias (Wittgenstein [1953]: § 7-9, 19-21). Detrás de esa coordinación –que se puede aceptar o no– hay elementos alienados que no se ponen en discusión (proceso que ocurre en la totalidad de la semiosis). La ideología,[39] en los términos en que la entiende Rossi-Landi no es la ideología explícita, ni siquiera es la de la respuesta inmediata, sino la ideología que no puede ser explicitada en esa estructura significativa porque es el punto ciego de la misma, el núcleo básico de lo que denomina *reproducción social*.

Antes que a una simple deconstrucción, Rossi-Landi apunta a un "desmontaje" de la construcción ideológica. La suposición enunciativa que distingue no sólo lo natural de lo humano (Vico), sino que dentro de lo humano divide lo sígnico y lo no sígnico, garantiza la evaporación de la ideología (desaparece lo ideológico, porque sólo se puede deconstruir lo sígnico, no así lo no sígnico). Esto se relaciona con otra cuestión que Rossi-Landi toma de Wittgenstein y éste de Gramsci: el problema de la *alienación sígnica*, el signo que no se ve como signo es productor de plusvalor (Mancuso 1995). A partir de esto último, es posible extender la idea gramsciana de hegemonía y su clave, la asimetría sígnica y el derecho de producción lingüística (Rossi-Landi 1961, 1972). Hay elementos que más allá de la voluntad declarada, aún suponiendo que sea sincera, consciente y ejecutiva, van a chocar con la *masa de sentimientos*, con el *sentido común*, con numerosos elementos naturalizados y que hacen parte de nuestra total y absoluta identidad.[40] En otros escritos Rossi-Landi sostiene que la ideología es un programa de acción a futuro (1972). Según su visión –y de gran parte de la filosofía social contemporánea– en los procesos sociales hay un inevitable proceso de ocultamiento: es decir, *se concede algo como programa de acción futuro para garantizar que algo más importante no cambie* (*cfr*. Castoriadis 1975).

El objetivo de máxima del análisis, según Rossi-Landi, es entender qué es lo que aflora del proceso histórico, a qué se está respondiendo explícitamente y qué es aquello que ni siquiera el autor o algún lector pueden poner en discusión y que eventualmente el lector "científico" podría explicitar (es ubicarse en el punto cuatro de la dialéctica de Croce). En la línea abierta por Gramsci y Croce, Rossi-Landi postula una lectura de las "latencias" en los procesos sociales en general, insinuando (casi) la necesidad de "metadialéctica" de los mecanismos expresivos mínimos, o sea un análisis de las micro-estructuras expresivas.

[39] Cuestión que trabajan productivamente Goldmann (1959 y 1952) y Castoriadis. La ideología aparecía como la justificación por falsa conciencia del *status quo* capitalista, ahí es donde se planteaba el límite interpretativo más serio.

[40] ¿Cómo se resuelven en esta situación las contradicciones? El planteo es extremadamente radical y perturbador porque no permite una respuesta simple; es tan complejo que indefectiblemente las teorías del cambio social caen, antes o después en una *fuga a la utopía* y la utopía en definitiva es la *reconstrucción de un metalenguaje* veritativo, muchas veces bajo la forma de realismo artístico.

En otras palabras, aplicando estas hipótesis a la crítica artística, implicaría preguntarse *no tanto de qué habla* sino de qué *no habla*, o qué está siendo intencionalmente ocultado por el autor o tan naturalizado en la recepción que no es leído por los eventuales receptores del mensaje estético.[41]

Postular que algo no está mediatizado sígnicamente es el *non plus ultra* de la ideología, afirmar que se está mostrando la realidad es no entender que se está mostrando un fragmento de la misma.[42]

La obra artística antes que una cosmovisión, es un testimonio pragmático en progreso de cómo se naturaliza una ideología no sólo a nivel pensamiento, sino también en el nivel afectivo y pasional (por eso interviene lo estético como lo entendía Croce o la "masa de sentimientos" de la que habla Gramsci). El sentido común no es un conjunto de simples presupuestos teóricos, sino de prácticas *sentidas*. El análisis de la obra artística podría llevar a identificar las intencionalidades del autor, vistas en la recepción, en su correspondencia entre las intencionalidades del autor y las intencionalidades receptivas del público, pero no de una manera neutra sino apuntando a reconstruir esa relación entre autor y lector desde el punto de vista de una determinada crítica, lo que implica un posicionamiento (leer algo que en esa relación quedó implícito). Y a su vez, tal vez en esa "lectura" también va a quedar algo implícito: nuestra lectura también es ideológica, *deconstruimos pero potencialmente vamos a ser (inevitablemente) deconstruidos*.

Historicismo nacionalista vs. historicismo relativista. Consideraciones desde G. Vico

Entre las diferentes acepciones del término "historicismo", es posible identificar:

a) Aquella que considera que el presente es producto del pasado y tal presente puede ser interpretado de una manera unificada con un cierto sentido, con un significado, que emerge en el análisis retrospectivo.
b) En una segunda acepción este proceso es entendido como una creación colectiva, hasta un cierto punto "inconsciente" (en un sentido genérico del término) e involuntaria, por lo menos como hecho. A partir de este siglo epistemológico que empieza con Vico, empiezan a desarrollarse las teorías nacionalistas del arte y de la cultura y aparece una cierta tensión en el pensamiento social no totalmente resuelta.

[41] O sea, qué es lo que no está puesto en discusión en esa obra o en esas prácticas receptivas y por qué. C*fr. et.* el concepto de recepción y de *lector modelo* en Eco (1979 y 1994). *Vide et.* Rossi-Landi (1961 (1976): 39-52, 67-102).
[42] *Cfr.* "Estructuras estéticas de la toma directa" en *Obra abierta* (Eco 1962 (1985): 202-211).

c) La tercera acepción en torno a este historicismo en sentido amplio –y que es también determinante en la discusión de las ciencias sociales del siglo XIX y XX– gira en torno a la idea de "interpretación", la que sólo tiene sentido en este marco teórico.[43] Las corrientes del siglo XIX y XX aceptan que el conocimiento es producto de una mediación, (la "lógica poética" de Vico) *i.e* la cultura es la que media con nuestros conocimientos.

Lo expuesto nos permitiría afirmar que durante los últimos dos siglos hubo una disputa dialéctica entre dos perspectivas o modos de entender la "realidad"; perspectivas que alternativamente se han entrecruzado, mezclado o disputado el principio de verosimilitud de la realidad social o de lo que se consideraba que era el método correcto –"verdadero"– de proceder científico e investigativo. Una disputa que nace tal vez en los orígenes de la misma Modernidad a partir de la oposición entre Descartes y Vico: dos *almas* (una analítica y otra sintética) que se desarrollarán con cruces curiosos y a veces extremadamente inesperados. Por un lado, tendremos el desarrollo de metodologías que pretenden reducir los hechos a visiones explicables desde leyes universales y permanentes; y por otro, la idea de que los fenómenos culturales exigirían una interpretación lo más ajustada posible a la perspectiva –las intencionalidades– de tales productos culturales.[44]

En tal sentido, Vico reemplaza la lógica cartesiana (trascendental y ahistórica) por una *lógica poética*, una lógica del hacer que no es lineal y que parte desde el reconocimiento del mito arcaico como conocimiento fundante. Advierte que más que una evolución finalista de una lógica, hay un desarrollo de "géneros enunciativos" –en términos de Bachtin (1952)– distintos. Postula un proceso histórico y por ende un método de conocimiento del mismo que no deja de ser intencionalmente paradójico. Por un lado el pasado condiciona nuestro presente y es irrevocable; pero ese condicionamiento no tendría por qué ser absolutamente determinista pues hay un cierto margen para una acción creativa. Tal creatividad es posible porque como los sentidos de ese pasado surgieron de un modo "polisémico", en ese mismo pasado hay elementos implícitos que se pueden (o no) explicitar. Es decir, podemos ampliar

[43] En efecto, para Descartes no había "interpretación", sino lo que denominaba "intuición pura", conocimiento directo, sin mediación simbólica.

[44] En un esquema didáctico, los métodos investigativos en ciencias sociales se podrían dividir en dos grandes rubros: *a)* los cuantitativos o genéricos, que son los más cercanos a posturas positivistas atemperadas, aquellos que tratan de buscar elementos más o menos comunes o que tienden a serlo o a repetirse a lo largo de la historia (aún un planteo que pretende ser antipositivista, no deja de enunciar pautas generales); y *b)* los cualitativos, esto es, planteos más relativistas que tratan de entender un proceso cultural, una obra, un período histórico atendiendo a su especificidad. Los primeros van a tratar de entender tradiciones, diacronías; son perspectivas donde se apunta a lo genérico y a partir de la tradición más diacrónica. En cambio los cualitativos o más específicos, pretenden postular interpretaciones o lecturas más particulares (igualmente, estas cuestiones tienen a veces puntos críticos).

permanentemente el campo semántico (en eso radica la creatividad poética). En otros términos, intuye que la cultura en su variabilidad está atravesada por "voces" distintas y el único ámbito en el cual esas "voces" pueden convivir de un modo menos conflictivo (hasta un cierto punto) es en el ámbito de lo que después se llamará lo estético. De allí que prefiera concentrarse en lo que sería la matriz creativa de significados, es decir, cómo los significados se producen a lo largo de la historia cultural.

Los neotomistas del siglo XX (Gilson 1937) ven a Hegel como continuador de Descartes. Desde el punto de vista aquí expuesto, Hegel parte de Vico o del historicismo del siglo XVIII pero lo cruza espuriamente con el supuesto más fuerte del cartesianismo, tal la autonomía de la mente humana antes del devenir. Por eso Marx se ve obligado a pasar del *homo* abstracto al *homo* concreto (D'Hont 1972). Al respecto, Althusser señala lo que considera una contradicción entre un positivismo cientificista (determinismo) y un humanitarismo cristiano o judeo-cristiano: no hay una vinculación lógica entre la filosofía hegeliana marxista abstracta y la defensa de la causa obrera, por más que Marx se haya esforzado en explicarlo. Para Althusser, Marx defendió la causa obrera por motivos humanitaristas o simplemente pietistas,[45] resabio cultural del humanismo europeo de raíz religiosa y no por motivaciones teóricas, que su filosofía no justifica. Sin embargo, contradiciendo esta crítica de Althusser, se podría descubrir la clave que une su humanitarismo abstracto con el cientificismo positivista, presentes ambos en los escritos marxistas según la crítica de Gramsci: justamente la "esencia" del ser humano para Marx (y acá se ve un Marx más cercano a Vico que a Hegel) es el *hacer* y la base productiva es fundamental para definir la cultura humana.

Sin negar tal afirmación, para Gramsci, si se acepta un determinado modo de producción económica como el único posible o factible, es porque la producción simbólica-hegemónica –la hegemonía estética que hace verosímil (naturaliza) ese modo de producción– es mayoritariamente solidaria con ella (posibilita la efectividad de una práctica). Gramsci prefiere hablar de *hegemonía* (tendencia de pensamiento y tendencia de sentir, todo indivisible tal como lo sostenía Croce) sabiendo que nunca se va a producir un cambio "revolucionario" de una estructura social determinada si no se produce un cambio en el *sentir* de esa cultura. No es posible postular algo distinto si no se lo comprende históricamente y mucho menos aún, si sólo se postula una salida utópica. Aplicando las categorías de Croce y particularmente la relectura que Croce hace de Marx, Gramsci entiende esa complejidad casi inasible del proceso y lo explica con este término teórico fundamental de su producción teórica. La

[45] Otro problema que señala Althusser –y otros– es el esencialismo de la teoría de la alienación (expuesta en los *Manuscritos económicos-filosóficos*, 1844 y uno de los puntos más rescatados por toda la literatura sobre Marx al hablar de condiciones de explotación extrema), pues para Althusser, Marx acepta el mito de la caída (humanismo).

hegemonía es una tendencia de la afirmación de un principio de realidad que se basa en la dimensión sensible (tal como lo explica Croce): *la sensibilidad transmitida estéticamente, es la que da sentido al principio de realidad*.

Croce entendía la estética como *la teoría general de la expresión* (la construcción de objetos sensibles que son producto de una comprensión del mundo, una lingüística –una semiótica– general), en otros términos: un modo de estudiar la raíz de lo sígnico (1902). Gramsci lo entiende y señala que si *una hegemonía* es y existe, *es* y *existe* (se impone, se naturaliza) *por la vía estética* ([1975]). El proceso cultural, artístico es un proceso colectivo, aunque se de en una coyuntura aparentemente individual (*cfr*. Bachtin y su concepción de sujeto determinado por el signo externo). Siempre se habla *para* alguien, se responde, se escribe para alguien; siempre se muere *para* alguien (Gentile 1912, 1913, 1916). Punto que retoma Rossi-Landi: la suposición de lo individual entendido como lo absoluto es el *non plus ultra* de la naturalización de la producción capitalista. Sólo porque podemos suponer que somos individuos, podemos admitir, naturalizar hasta ese punto el capitalismo. Leernos no como individuos sino como seres sociales, sería producto del pasaje del *yo cartesiano* al *nosotros*; como tal pasaje no se produjo, es que sigue existiendo (en términos gramscianos) la predominancia, la hegemonía del capitalismo. La naturalización del *cogito* es lo que naturaliza el sistema de producción capitalista, esta crítica es todavía más radical que suponer que el capitalismo es el estadio anterior al socialismo (aquí no se pone en discusión el *cogito*) en cambio el razonamiento de Gramsci es: si no estamos dispuestos a desnaturalizar la teoría del sujeto individual, es inútil postular la construcción de una nueva sociedad (no se dará porque hay, justamente, una escisión entre el contenido y la forma). Esta es la conclusión gramsciana (y una radiografía patética del capitalismo tardío) es decir, la hegemonía puede discutir muchas cosas pero no está discutiendo el núcleo de sentidos de esta sociedad; habría una praxis *contracultural*, que en realidad ratifica la naturalización del núcleo que no se discute

Esta línea croceano-gramsciana puede identificarse como antecedente de las teorías de la recepción en sus distintas variantes. Asimismo, los estudios culturales de inspiración gramsciana (Perry Anderson o Raymond Williams) y la tradición de la historia de las ideas (especialmente británica) parten también de esta concepción. Y a su vez después, también aparece en distintas corrientes que podríamos llamar historiográficas, semióticas o incluso deconstructivistas. En otros términos, gran parte de las teorías más originales del siglo XX, encuentran un cierto punto de partida justamente en esta relectura que Gramsci hace de Croce y de Marx como sus antecedentes inmediatos (relectura en realidad de todos estos autores genéricamente historicistas y una de las líneas de fuerzas centrales de la Modernidad).

Dos citas de Croce (1915) resumen muchas de las ideas aquí expuestas y a la vez son útiles para plantear futuros puntos de reflexión. La primera de ellas es: *no existe una historia universal* planteo mucho más original de lo que parece en la simplicidad de su enunciación, pues implica afirmar –ni más ni menos– que *no existe un punto de observación privilegiado* de la historia (toda investigación social está formulada desde un punto de observación: el del investigador y la tradición en la que se ubica). Pero no sólo no hay una perspectiva única sino que toda perspectiva (toda investigación) va a estar en convivencia (no necesariamente pacífica) con otras investigaciones. Con esto, Croce –como se anticipó y sin advertirlo posiblemente– se abre a la perspectiva de lo que será *las estéticas de la recepción*. El planteo de Croce –y punto de partida para superar gran parte de la discusión de la estética anterior– respecto a que el autor de una obra artística siente simultáneamente un contenido y una forma, puede relacionarse con la idea de realismo en Rossi-Landi (1972) acerca de que cualquier forma de vanguardia puede alienarse (cualquier formulación puede automatizarse y perder su carácter expresivo revolucionario o vanguardista). En definitiva es un problema de producción y recepción, una dialéctica constante entre ambas.

La segunda cita: *toda historia es historia presente*, implica afirmar que sólo podemos leer algo como histórico, si lo podemos reconocer como estético. No podemos estudiar, entender, lo que consideramos que no nos pertenezca o nos resulte totalmente ajeno (que no nos *toque* de alguna manera). Es necesario identificar una pertinencia, reconocer una significatividad. Si una determinada producción no es vista por alguien como artística, no es una producción artística; su capacidad de convertirse en tal queda latente[46]. Es decir, desde esta perspectiva la obra tiene que ser vista como un artefacto (Rossi-Landi 1961), sino estaremos aceptando pasivamente una determinada ideología, la más alienada de todas, la que nos produce un efecto receptivo hiperrealista (no sentimos la forma, no hacemos presente a esa historia, a ese signo, a ese significado). Es en ese sentido que Croce dice que *toda historia es historia presente*: historizamos cuando hacemos que algo adquiera una cierta valoración para nuestro presente, pero de una manera conflictiva.

El planteo de Croce implicaría hasta un cierto sentido indagar las intencionalidades que tuvo un autor cuando construyó una obra artística; problema que Croce mismo reconoce como dificultoso (pues implicaría una identificación). Aún suponiendo que hay intencionalidades conscientes en un autor que podemos explicitar, también hay intencionalidades implícitas (justamente como el código es colectivo, muchas veces adquiere cierto grado de automatismo). Este es uno de los temas centrales en Bachtin [1979 y 1997]: nos comunicamos, producimos mensajes estéticos con un código que

[46] Este es un pensamiento contraintuitivo pero conduce al corazón de la problemática de la metodología de las ciencias sociales como se la podría plantear actualmente.

intervenimos, modificamos, *sentimos* hasta un cierto punto, pero que no controlamos totalmente.[47]

Rossi-Landi insiste en que en realidad las identificaciones más profundas se producen en el nivel formal: es ahí donde se transmiten ideologías mucho más difíciles de explicitar porque justamente no son vistas como contenidos. Por eso la semiótica del arte contemporánea, pone el énfasis en las estructuras narrativas (mecanismos enunciativos, construcciones textuales). Es en esa reconstrucción de estructuras narrativas (cómo se organiza el mecanismo semiótico de esa obra) donde se juega su sentido.[48] Los planteos más recientes de lo que es la teoría semiótica y la deconstrucción de finales del siglo XX, insisten en esas cuestiones: hay una construcción de categorías narrativas que nos hacen reconocer como realista o no una determinada obra; y en tal sentido nos están "condicionando" –como decía muy bien Rossi Landi– porque se postulan como mecanismos o *programas de comunicación no verbal*: en rigor que sean no-verbales, no significa que sean extrasemióticos; son semióticos pero tienen un nivel de invisibilidad muy grande, precisamente, por su alto grado de automatización (naturalización).

Umberto Eco, en "De la manera de formar como compromiso con la realidad" (1962) ha señalado la idea de que las ciencias sociales, durante el siglo XX, se movieron en dos extremos (no identificación y la identificación absoluta con el objeto de estudio). Esto tiene relación directa con el concepto de alineación: estudiamos alienados en nuestra cultura un objeto que también está alienado. Parecería ser que no hay posibilidad de enunciar un discurso en el ámbito de las ciencias sociales porque siempre estamos en este nivel de alineación. Tal vez la conclusión (operativa) que se puede postular es que justamente el nivel de alienación nunca va a ser absoluto, es decir, que vamos a poder explicar, historizar, una parte de nuestro objeto o de la realidad. El objeto de las ciencias sociales, en última instancia no es tanto la forma o el contenido sino la forma y el contenido como "pretexto" para entender el proceso de mediación (el *signo ideológico*, Voloshinov/Bachtin 1929), el que realmente cuenta. En última instancia el objetivo último de una buena investigación social sería no sólo entender "de qué me habla esta obra", "cómo lo hace", cómo está codificada, sino qué dejó de lado para decir algo, qué ocultó, cuáles son los recursos expresivos que no están utilizados (lo que no está dicho), cuál es el contrincante, la voz ausente pero que determina esa enunciación (de esta manera sería más difícil caer en automatismos fáciles).

[47] Tema por demás interesante que sin embargo Croce no trata.

[48] *Vide* el último Eco (1992, 1994) los principales escritos de Rossi-Landi (1961, 1972, 1985), de Emilio Garroni (1972), de Juri Lotman (1992 y (1996)), algunos estudios de Jacques Derrida (1996) y los deconstructivistas norteamericanos como Jonathan Culler (1982) Paul de Man (1997) o Fredric Jameson (1991).

Por eso toda obra, según el modelo del último Eco, tiene siempre prescripto implícitamente un *lector modelo* (1979), lo que la deconstrucción norteamericana denomina *instrucciones de lectura* (Culler 1982). Una lectura más crítica y sin desconocer los artificios que la obra propone, puede llevarnos a entender que toda construcción estética, textual implica siempre una "focalización", justamente porque las obras –como las investigaciones– no son *absolutas*, tienen un límite, están contando una historia dentro de la semiosis (ilimitada). Es lo que nos posibilita ir más allá de la información inmediata y postular eventualmente una "lectura" que, sin traicionar la perspectiva de la obra, nos permita agregar algo más. Por eso el modo de formar y el modo de lectura implica un *compromiso* con la realidad: *i.e.* un interpretante final, el cual constituye una lectura semiótica y deconstructiva *in fieri*, en constante reformulación. O, parafraseando a Croce, *pensamiento* (ahora sí) *históricamente elaborado, y ya no más presa del sentimiento ni de la imaginación.*

Referencias bibliográficas

Bibliografía textual básica citada

BOILEAU Nicolas
1674 *L'Art poétique*, Paris: Denys Thierry.

COMTE Auguste
1844 *Discours sur l'esprit positif*, Paris : Carilian-Goeury et V. Dalmont; (tr. esp.: *Curso de filosofía positiva (lecciones 1 y 2). Discurso sobre el espíritu positivo,* Barcelona: Orbis Hyspamerica, 1984).

D'ALEMBERT Jean Le Rond, DIDEROT Denis
1751 "Discours préliminaires des éditeurs" in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Par une société de gens de lettres,* París: Briasson, David, Le Breton, Durand, Tome premier, I-XLV; (tr.esp.: *Discurso preliminar de la Enciclopedia; Investigaciones filosóficas sobre el origen y la naturaleza de lo bello*, Madrid: Aguilar, 1974).

ENGELS Friedrich
1884 *Der Ursprung der Familie, des Privateigenthums und des Staats,* Zurich: Hottingen.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich
[1835-1838] *Vorlesungen über die Ästhetik*, Berlin: Hotho; Stuttgart: Reclam, 1971. *Cfr.et. Vorlesungen über die Ästhetik*, *in Werke X* [1986] Berlin: Suhrkamp Verlag; (tr.esp.: *Lecciones de estética*, Buenos Aires: La Pleyade, 1977).

HUTCHESON Francis
1725 *Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*, London: printed by J. Darby for Will. and John Smith, in Dublin; and sold by W. and J. Innys, J. Osborn and T. Longman, and S. Chandler [in London].
1728 *An Essay on the Nature and Conduct of the Passions and Affections, with Illustrations upon the Moral Sense* London: printed by J.. Darby and T. Browne, for John Smith and Wiliam Bruce, booksellers in Dublin; and sold by J. Osborn and T. Longman, and S. Chandler.

LESSING Gotthold Ephraim
1766 *Laokoon:: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* Berlin: C. F. Voss; (tr.esp.: *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía,* Madrid: Aguilar 1985).

MARX Karl
1844 "Ökonomisch-philosophische Manuskripte" *in* MARX Karl y Friedrich ENGELS, *Gesamtausgabe*, Abt. 1, Bd. 3, 1932; (tr.esp.: *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, México: Grijalbo, 1968).
1857-61 *Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie*, Moskau:Verlag für Fremdsprachige Literatur, 1939.
1867 *Das Kapital,* Hamburg: Verlag von Otto Meissner; (tr. esp.*: El Capital, libro primero,* México: Fondo de Cultura Económica, 1946).

ROUSSEAU Jean-Jacques
1755 *Discours sur l'origine & les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Amsterdam: Chez Marc Michel Rey; (tr. esp.: *Discurso sobre la desigualdad de los hombres*, Madrid: Aguilar, 1969).

1762 *Du contrat social ou Principes du droit politique*, Genéve: s/d; [1964] Paris: Gallimard-La Pléiade; (tr. esp. *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres. El contrato social*, Barcelona: Orbis Hyspamerica, 1985).

SCHELLING Friedrich
1807 *Über das Verhältniss der bildenden Künste zur Natur*, München; [Landshut] : Krüll, 1807; (tr.esp.: *La relación del arte con la naturaleza,* Madrid:Aguilar, 1985).
1809 *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände,* Landshut: Krüll; (tr.esp.: *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados*, Anthropos: Barcelona, 1989).
VICO Giambattista
1710 *De antiquissima italorum sapientia, ex Linguae Latinae Originibus eruenda. Libri tres Joh. Baptistae a Vico Neapolitani Regii Eloquentiae Professoris,* Napoli: Mosca.
1725 *Principi di una Scienza nuova intorno alla natura delle Nazioni per la quale si ritruovano i principi di altro sistema del diritto naturale delle genti. All'Eminentiss. Principe Lorenzo Corsini amplissimo Cardinale dedicati,* Napoli, Felice Mosca; Napoli: Stamperia Muziana, 1744; Bari: Laterza, 1928.

Bibliografía metatextual

ALTHUSSER Louis
1965 *Lire le Capital* [en collaboration avec Étienne Balibar, Roger Establet, Pierre Macherey et Jacques Rancière], París: Maspero, 2 volumes; (tr.esp.: *Para leer El capital*. México: Siglo XXI, 1969).
(1967) *La revolución teórica de Marx*. México: Siglo XXI.
AUERBACH Erich
1942 *Mimesis: Dargestelle Wirklichkeit in der Abenlandischen Literatur*, Berna: A. Francke AG. Verlag; (tr.esp. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Mexico: FCE, 1950).
BACHTIN Michail M.
1929 *Problemy tvórchestva Dostoiévskogo*, Leningrado: Priboi; versión ampliada y revisada: *Problemy poétiki Dostoiévskogo*, Moscow: Sovetskii pisatel', 1963; (tr.esp.: *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: FCE, 1986).
*c*1933 *Tvórchestvo Fransuá Rablé i naródnia cultura srenevékoviia i Renessansa*, Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1965; (tr. esp.: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid: Alianza, 1987).
1952-1953 "Problema rechevyj zhánrov", *Literatúrnaia Uchioba*, I, Moscow, 1978: 200-219, (tr.esp.: "El problema de los géneros discursivos" n. in [1979] (1982):248-293).
[1979] *Estetika slovesnogo tvorchestva*, Moscow: Iskusstvo; (tr.esp.: *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1982).
[1997] *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores,* Barcelona: Anthropos.
BLOCH Marc
1949 *Apologie puor l'Histoire o Métier d'historien*, París: Collin; (tr. esp.: *Introducción a la historia*, México: FCE, 1952; 1979).
BRAUDEL Fernand
1969 *Écrits sur l'histoire*, Paris: Arthaud.

BRAUDEL Fernand (Dir.)
1977 *La Méditerranée. L'espace et les hommes*, Paris: Arts et métiers graphiques.
BREZZI Paolo
1978 *La Civiltà del medioevo europeo,* Roma: Eurodes.
CARBONELL Charles-Olivier
1999 *Une histoire européenne de l'Europe*, Toulouse: Privat.
CASTELLÁN Angel
1984 *Tiempo e historiografía*, Buenos Aires: Biblos.
CASTORIADIS Cornelius
1973 *La Société bureaucratique*. *Les Rapports de production en Russie* et *La Révolution contre la bureaucratie*, (2 tomes), París: Éditions 10/18.
1974 *L'Expérience du mouvement ouvrier*. *Comment lutter* et *Prolétariat et organisation* (2 tomes), París: Éditions 10/18.
1975 *L'Institution imaginaire de la société*, París: Seuil.
COLETTI Lucio
1980 *Tramonto dell'ideologia*. Roma-Bari, Laterza, 1980.
COLLINGWOOD Robin George
[1946] *The Idea of History*, Londres: Oxford University Press; (tr.esp.: *Idea de la Historia* México: FCE, 1996_2).
CROCE Benedetto
1902 *Estetica como Scienza della Espressione e Linguistica Generale*, Bari: Laterza; (tr.esp.: *Estética*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1969).
1905 *Lineamenti di una logica come scienza del concetto puro*, Napoli: F. Giannini.
1917 *Teoria e Storia della Storiografia*, Bari: Laterza.
CULLER Jonathan D.
1982 *On deconstruction: theory and criticism after structuralism,* Ithaca: Cornell Univ. Press; (tr.esp.: *Sobre la deconstrucción*, Madrid: Cátedra, 1984).
CHOMSKY Noam
1957 *Syntactic Structures*, The Hague: Mouton.
1965 *Cartesian Linguistics*, New York: Harper and Row.
D'HONDT Jacques
1972 *De Hegel à Marx*, Paris: Presses universitaires de France; (tr.esp.: *De Hegel a Marx*, Buenos Aires: Amorrortu, 1974).
DE MAN Paul
1997 *Aesthetic Ideology*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
DERRIDA Jacques
1967 *De la Grammatologie*, París: Minuit; (tr.esp.: *De la gramatología*, México: Siglo XXI, 1986).
1996 *Le monolinguisme de l'autre*, París: Galilée; (tr.esp.: *El monolinguismo del otro o la prótesis de origen*, Buenos Aires: Manantial, 1997).
DUBY Georges
1962 *L'économie rurale et la vie des campagnes dans l'occident médiéval: France, Angleterre, Empire, IX-XV siècles; essai de synthèse et perspectives de recherches,* Paris: Aubier, 2v.
1979 *L'Europe au Moyen Age: art roman, art gothique,* Paris: Arts et métiers graphiques.
ECO Umberto
1962 *Opera aperta*, Milano: Bompiani; (tr.esp.: *Obra abierta*, Barcelona: Planeta-De Agostini, 1985).
1979 *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi,* Milano: Bompiani, 1985_3; (tr.esp.: *Lector in fabula,* Barcelona: Lumen, 1999).

1992 *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge: Cambridge U.P.; (Tr. it.: *Interpretazione e sovrainterpretazione,* Milano: Bompiani, 1995; tr.esp.: *Interpretación y sobreinterpretación,* Cambridge: Cambridge U.P, 1995).
1994 *Sei passeggiate nei boschi narrativi,* Milano: Bompiani; (tr.esp.: *Seis paseos por los bosques narrativos,* Barcelona: Lumen, 1996).

FEVBRE Lucien
1952 *Combats pour l'histoire*, París: Armand Colin.
1962 *Pour une histoire à part entière*, París: SEVPEN

GARRONI Emilio
1973 *Progetto di semiotica,* Bari: Laterza.

GENTILE Giovanni
1912 *L'atto del pensare come atto puro*, Bari: Laterza.
1913 *La riforma della dialettica hegeliana*, Bari: Laterza.
1916 *Teoria generale dello spirito come atto puro*, Bari: Laterza.

GILSON Étienne
1937 *The Unity of Philosophical Experience*, New York: Scribner's.

GOLDMANN Lucien
1952 *Sciences humaines et philosophie*, París: Presses universitaires de France; (tr.esp.: *Las ciencias humanas y la filosofía*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1972).
1959 *Recherches Dialectiques,* París: Gallimard.

GRAMSCI Antonio
[1975] *Quaderni del carcere*, Roma: Editori Riuniti.

HABERMAS, Jürgen
1973 *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp; (tr. esp.: *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*, Madrid: Cátedra, 1999).

HIGHET, Gilbert
1949 *The classical tradition. Greek and roman influences on wetern literature*, London-New York: Oxford University Press; (tr.esp. *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literartura occidental*, México: FCE).

JAMESON Fredric
1972 *The Prison-house of Language; a Critical Account of Structuralism and Russian Formalism,* Princeton, N.J.: Princeton University Press.
1991 *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism,* Durham: Duke University Press.

LE GOFF Jacques
1956 *Marchands et banquiers du Moyen Age*, Paris: Le Seuil.
1957 *Les intellectuels au Moyen Age,* Paris: Le Seuil.
1962 *Le Moyen Age,* Paris: PUF.
1964 *La civilisation de l'Occident Médiéval,* Paris: Flammarion.
1992 *Le XIIIe siècle: l'apogée de la chrétienté*, Paris: Bordas.
1995 *Saint Louis*, Paris: Gallimard

LENNEBERG Eric Heinz
1967 *Biological Foundations of Language*. New York: John Wiley & Sons.

LOTMAN Juri M.
1992 *Kul'tura i vzryv*, Moscow: Gnosis; (tr. esp.: *Cultura y explosión*, Barcelona: Gedisa 1999).
(1996) *La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid: Cátedra, vol.I.

LYOTARD Jean-François
1979 *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*, París: Minuit.

MANCUSO Hugo R.
1995 "Significado, comunicación y habla común. La cuestión de la alienación lingüística en Ludwig Wittgesntein y Antonio Gramsci" en AMBROSINI C.,

MANCUSO H. y RIVERA S. (comps.), *Ludwig Wittgenstein. Nuevas Lecturas*, Buenos Aires:Facultad de Filosofía y Letras y CBC-UBA, 1995:127-139.
1999 *Metodología de la investigación en ciencias sociales*, Buenos Aires: Paidós.
2005 *La palabra viva. Teoría textual y discursiva de Michail M. Bachtin,* Buenos Aires: Paidós.
PEIRCE Charles S.
1897 "On Signs (Ground, Object and Interpretant)", en *Collected Papers* [C. Hartshorne, P. Weiss y A. W. Burks (eds)], Cambridge, MA: Harvard University Press, 2.227-229.
(1988) *El hombre un signo*, Barcelona: Crítica.
PRAZ Mario
1967 *La letteratura inglese dai romantici al novecento*, Firenze: Sansoni.
ROMANO Ruggiero
1951 *La comerce du Royaume de Naples avec la France et le pays de l'Adriatique au XVIII siécle*, París: A Colin.
(1965) *Una economía colonial: Chile en el siglo XVIII*, Buenos Aires: Eudeba.
1966 *Colombo*, Roma: Milano, C.E.I.
1967 *I prezzi in Europa dal XIII secolo a oggi. Saggi di storia dei prezzi raccolti e presentati da Ruggiero Romano*, Torino, G. Einaudi.
ROSSI-LANDI Ferruccio
1961 *Significato, Comunicazione e parlare comune*, Padova: Marsilio; Venezia:Marsilio.F.,1980_2; nuova ed. Aggiornata, introduzione di Augusto Ponzio, 1998_3.
1968 "Ideologie della relatività linguistica", *Ideologie,* 4º:3-69 (*in* 1972, 1979_2: 117-88).
1972 *Semiotica e ideologia*, Milano: Bompiani, (tr. esp.: *Semiótica y estética*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1979_2).
1985 *Metodica Filosofica e Scienza dei Segni: nuovi saggi sul linguaggio e l'ideologia*, Milano: Bompiani**.**
SAPIR Edward
1921 *Language: An introduction to the study of speech*, New York: Harcourt, Brace and company.
SARTRE Jean-Paul
1943 *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard,
1945 *L'existentialisme est un humanisme,* Paris, Nagel.
1952 *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris: Gallimard.
SAUSSURE Ferdinand de
[1913] *Cours de linguistique générale*, Paris: Payot.
STAROBINSKY, Jean
1957 *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle*, Paris: Gallimard, 1971_2.
TENENTI Alberto
1957 *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento,* Turín: Einaudi.
1961 *Venezia e i corsari, 1580-1615*, Bari: Laterza.
URBAN Wilbur M.
1939 *Language and Reality. The philosophy of language and the principles of symbolism*, London: George Allen & Unwin; (tr.esp. *Lenguaje y realidad*; Mexico: FCE, 1952, 1979).
VATTIMO, Gianni
1985 *La fine della modernità*, Milano: Garzanti.
VOLOSHINOV Valentin / BACHTIN Michail M.

1929 *Marksizm i filosofia iazyka,* Leningrad: Universitete; (tr.esp.: *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid: Alianza, 1992).

WITTGENSTEIN, Ludwig, J. J.

[1953] *Philosophische Untersuchungen*, Oxford: Oxford University Press; (tr.esp.: *Investigaciones filosóficas*, Mexico: UNAM, 1986, Barcelona:Crítica, 1998).

WORFF Benjamin Lee

1933 *The Phonetic Value of Certain Characters in Maya Writing*, Millwood, N.Y.: Krauss.

1942 *Maya Hieroglyphs: An Extract from the Annual Report of the Smithsonian Institution for 1941*. Seattle: Shorey Book Store.

ARTÍCULOS

[Full paper]

Il materialismo storico culturale di fronte all'arte moderna e contemporanea*

RENATO BARILLI
Università di Bologna
✉

Sommario: All'interno di un *sistema mediale* assunto come forma trascendentale adottata da un'intera epoca storica, in altre parole al tempo della pratica di una tecnologia generale, si può riscontrare un'omologia, un'identità tra parte e parte. Gli operatori sono impegnati a procedere nell'innovazione e nella costituzione di una nuova "lingua".

Sarà il nostro compito cercare che i singoli percorsi, pur ignorandosi tra loro, marcino verso obiettivi comuni, controllandosi a vicenda. I vari operatori collaborano solidalmente senza saperlo e i loro singoli apporti si adattano ad un unico mosaico ben contesto.

La sostituzione di una tecnologia, della "lingua" elettronica a quella moderna-macchinista è tutt'altro che compiuta, forse le due sono costrette a convivere ancora a lungo. Questo spiega la ragione per cui l'arte contemporanea, pur in una vocazione complessiva antinaturalista, a favore quindi dell'astrazione, abbia dato luogo a due grandi sottofamiglie, l'una delle quali prende ancora ispirazione dall'universo delle macchine e quindi si può chiamare meccanomorfa.

D'altra parte, è proprio il concetto di rappresentazione che la contemporaneità tende a cancellare. Non ha più senso procedere in termini dualistici, l'artista, oggi, si può aggirare tra le cose, assumerle, manovrarle, secondo la tecnica del ready-made duchampiano, esattamente come l'energia diffusiva elettromagnetica, circola liberamente, non contenuta entro argini fissi

Parole chiave: McLuhan – Filosofia mediale – Storia delle culture.

The Historical Cultural Materialism Confronted with Modern and Contemporary Art

Summary: Within a *media system* considered as a transcendent form adopted by a whole historical period, in other words, at the time of the practice of a general technology, it is possible to find a homology, an identification, between each part. The operators are committed to proceed in the innovation and in the construction of a new "language".

It will be our task to try that each single route, even being unaware of the others, move towards common aims, checking each other. The different operators collaborate supportively without knowing it and their single contributions adapt themselves to a single extremely coherent mosaic.

The replacement of a technology, of the modern-machinist "language" by the electronic one is anything but complete, may be they are both still compelled to live together for a long time. This explains the reason why contemporary art, even in a comprehensive naturally vocation, therefore in favour of abstraction, gave place to two big sub-families, one takes its inspiration from the universe of the machine, and thus it can be called mechano-morphic.

On the other hand, it is precisely the concept of representation that contemporaneity tends to erase. It no longer has sense to proceed in dualistic terms, the artist today can move among things, assume things, handle them, according to the duchampian ready-made, exactly in the way diffusive electromagnetic energy freely circulates, uncontained by any physical boundary.

Key Words: McLuhan – Media philosophy – Cultural History.

Una teoria fondata sui media

Da almeno trent'anni seguo con convinzione il pensiero espresso dallo scrittore (saggista, filosofo) canadese Marshall McLuhan in due volumi fondamentali, usciti nei primi anni '60 del secolo scorso, *The Gutenberg Galaxy* e *Understanding Media*. Chi conosce questi due libri, sa che sono stesi con un tono discorsivo, a brevi capitoletti, appoggiati a slogan, con una conduzione in cui già risulta l'impostazione stessa del McLuhan-pensiero e la sua critica ai metodi di un ragionamento analitico formalizzato, da lui considerato come tipico frutto di una cultura "tipografica", e dunque legato a una stagione ormai lontana da noi. Tuttavia devo confessare che qualche residuo attaccamento a modalità di esposizione di carattere analitico e ben ordinato sopravvivono in me, per cui, fin dai primi tempi della mia adesione al McLuhan-pensiero, mi sono dato il compito di presentarlo con un certo ordine, cominciando a pormi, per esempio, il problema di come denominarlo, cosa di cui l'autore canadese non si è mai preoccupato troppo. Potremmo dargli l'etichetta di materialismo storico culturale, pur di precisare, appunto, che invano cercheremmo una simile definizione nelle pagine stese da lui, mentre è possibile trovare un'espressione del genere presso alcuni antropologi culturali statunitensi, come per esempio Marvin Harris. Ma evidentemente conta la sostanza di un pensiero, e non il termine preciso con cui viene presentato. Parlare di materialismo culturale vuol dire anche portare l'accento in prima battuta sulla cosiddetta cultura materiale, che poi, a ben vedere, è quasi una tautologia, in quanto il termine stesso di cultura, se ne consideriamo l'origine dalla lingua latina, contiene già in sé un insopprimibile aggancio a una dimensione materiale. La radice verbale latina *cult*, infatti, fa tutt'uno con l'attività del *colere*, del coltivare la terra, e dunque chiama in causa una delle attività più pesantemente fisiche dell'essere umano, da realizzarsi adoprando mani, piedi, tutta la presenza muscolare dell'apparato somatico. Del resto, ogni seguace dell'antropologia culturale ci dice che l'inizio di ogni attività culturale sta nell'assunzione di uno strumento per incidere con esso sull'ambiente, trasformarlo, trarne le risorse per vivere. Passando a definire uno di quei postulati di cui McLuhan si è preoccupato così poco, si può asserire appunto che la cultura consiste nella capacità propria dell'uomo, e solo sua, di aggiungere alla dotazione somatica, fisiologica, ricevuta da madre natura, qualche strumento materiale capace di potenziarne l'intervento. L'uomo arma la mano con la falce e il martello, i piedi con le ruote così adatte alla locomozione, gli occhi e le orecchie con varie protesi che ne acuiscono i poteri, e così via. Naturalmente è subito opportuno rientrare nel mcluhanismo e chiamare questi strumenti o protesi o utensili con un termine estremamente indefinito ma anche tanto largo e popolare come quello di *medium*, plurale *media*, un vocabolo in cui due lingue di vastissima applicazione si incontrano felicemente: il latino, ovvero la koinè espressiva usata dai popoli occidentali nel corso di un abbondante millennio, che ha coniato quella parola, a sua volta

adottata dalla lingua che è subentrata in un tale compito di comunicazione universale, l'inglese. Diciamo insomma che quello di McLuhan è un materialismo "mediale". Col che siamo a un passo dalla formula capitale del mcluhanismo, tanto elementare da apparire come un facile slogan, così da alimentare un sospetto di semplicismo, di mancanza di rigore intellettuale: *il medium è il messaggio*. E invece, a monte di questa formula, è possibile mettere in evidenza una saggezza speculativa che consente di risalire fino al pensiero di Kant. Il *medium*, o meglio – visto che non ha senso parlare al singolare, è vocazione profonda dei *media* quella di stringersi tra loro a costituire un sistema – i *media* non sono corpi estranei e inanimati, ma si saldano prontamente ai nostri organi naturali prolungandoli, arricchendoli: funzionano insomma da "forme" kantiane, al modo dello spazio e del tempo, per plasmare i dati provenienti dal mondo esterno. Non c'è un messaggio, un contenuto che possa prescindere dal modo come è raggiunto e trattato dal soggetto umano, esattamente come lo spazio e il tempo kantiani, che sono "nostri", appartengono alla condizione umana (Kant dice espressamente che non possiamo sapere con quali forme un cane o un gatto plasmano i loro mondi rispettivi). Con ciò è decisamente superato, proprio come ha voluto il kantismo, il logoro e defatigante conflitto tra un momento individuale-soggettivo, e uno collettivo, generale. I *media* usati in un determinato periodo storico appartengono all'intera fascia umana che ne fa uso, assumono dunque un carattere che potremmo qualificare col termine dotto voluto dal filosofo di Koenigberg, "trascendentale".

Se è giusto e opportuno riportare il mcluhanismo a una linea di riflessione raffinata come il pensiero trascendentale kantiano, è poi importante far notare subito i passi avanti che esso comporta, come del resto è inevitabile, dati i quasi due secoli di distanza che separano tra loro i due filosofi. Il grande torto del kantismo è stato di aver dato alle forme trascendentali dell'estetica (della sensorialità) e alle categorie dell'intelletto un assetto statico, non facendo segnare, per questo aspetto, alcun passo avanti rispetto alle posizioni tradizionali del pensiero antico, come si erano espresse nella geometria euclidea e nell'*Organon* aristotelico. I *media*, invece, si trascinano dietro una insopprimibile spinta verso la variazione, verso il pluralismo: non solo e non tanto per il fatto, già osservato, che essi tendono a stringersi tra loro in un sistema armonico, piuttosto che presentarsi "uno alla volta", ma ancor più per il fatto che vanno e vengono: oggi ne compaiono alcuni pronti a mandare in pensione quelli fin qui usati, ma già premono alle porte altri *media* più aggressivi e funzionali, capaci di sostituire i loro predecessori, nel nome dell'efficacia. Ovvero, una filosofia mediale implica in sé il concetto dell'innovazione, del mutamento incessante. Pronunciamo anche un termine fin qui non apparso, per la solita ragione che McLuhan non ne ha fatto un uso esplicito, quello di tecnica. La pratica dei media altro non è che la dimensione

tecnica insita nell'uomo, la tecnologia. Il nostro materialismo culturale, dunque, oltre che esser detto mediale, potrà altrettanto bene esser detto tecnologico.

Il kantismo, con ciò, è messo in movimento, fluisce nella storia, il soggetto trascendentale, l'uomo, non può essere inchiodato a un giro di *media* fissi e abitudinari, ma al contrario ci appare proteso a mutarli continuamente. Naturalmente, in proposito ci saranno subito da tracciare alcune distinzioni: ci sono stati popoli, o periodi storici, assai lenti nel praticare l'innovazione tecnologica, disposti a valersi degli stessi *media* per secoli; e invece altri popoli, o altre fasi storiche, in cui l'innovazione tecnologica ha subito un incremento perfino spasmodico. E tuttavia, in proposito sarà opportuno recare qualche freno in entrambe le direzioni, dato che la condizione umana è tale, dovunque si sia mostrata, nel tempo della storia e nello spazio della geografia, da aver implicato pur sempre un qualche coefficiente di innovazione tecnologica, anche se poco vistoso, quasi impercettibile: in fondo, è come parlare di un corso d'acqua che talvolta scorre lento, quasi immobile all'occhio, talatra invece scende tumultuoso con cateratte e rapide, ma poi, a ben vedere, anche in questo caso si possono fissare dei cicli di permanenza, non tutto cambia continuamente. Qualcosa del genere vale anche per i singoli operatori, i più, evidentemente, si adattano alla pigra applicazione dei *media* ricevuti attraverso una normale educazione, altri invece, più ingegnosi, si studiano di migliorarli, di accrescerne l'efficacia. Col che, se si vuole, ritroviamo anche il canone principale dello strutturalismo: siamo tutti chiamati a parlare una sorta di "lingua" comune, nell'accezione proposta dal Saussure, corrispondente all'assetto mediale che ci è stato trasmesso; ma ciascuno di noi, nell'ambito della propria attività, è pronto a introdurre talune variazioni, che dunque sono come atti di *parole*, capaci poi di confluire e di organizzarsi tra loro fino alla costituzione di una nuova "lingua" mediale, ovvero di una tecnologia fondata su criteri interamente mutati.

Tutto ciò consente anche di attenuare la brutalità dell'affermazione iniziale di materialismo, come etichetta di questo stile di pensiero: è giusto, è opportuno partire dalla base, quando l'essere umano affronta il compito di procurarsi cibo, riparo, difesa contro le aggressioni esterne; quando cioè è chiamato a lavorare, a infiggere i propri strumenti nella dura scorza del mondo; ma nello stesso tempo egli si apre a una dimensione del progetto, della fuga in avanti, della ideazione di procedure mediali variate rispetto a quelle di cui si sta servendo: che cosa avverrebbe, se invece di usare quel certo strumento in quel modo lo si applicasse diversamente, o lo si sostituisse con altri di altra natura? Il bruto operatore a livello materiale è così capace di esprimere da sé lo sperimentatore, colui che si immagina scenari diversi da quelli presenti e incombenti, pronto cioè a servirsi non più di strumenti materiali di lavoro, ma di strumenti ideali, immateriali, che potremmo definire con un altro termine preso dall'armamentario filosofico, e dunque come tale anch'esso estraneo al McLuhan-pensiero, orgoglioso della sua semplicità a prova di bomba: il

simbolo. L'attività culturale, insomma, si articola in due strati, dei quali l'uno è degli strumenti del lavoro materiale, l'altro è di quegli strumenti più sofisticati con cui si manipola ciò che non è ancora presente, qui e ora, ma lo potrà essere in futuro. I *media* si articolano in utensili pesanti, materiali, e in raffinati, aerei, impalpabili simboli. Oltre agli operatori della prassi quotidiana ci sono coloro che si interessano delle scienze e arti, attraverso un ricorso sistematico al simbolo; e anzi anche in questo ambito è necessario rendere plurale la nozione, in quanto i simboli tendono a organizzarsi tra loro dando luogo a sistemi corenti e integrati.

Ma non c'è bisogno di stabilire una pesante gerarchia, un ordine prioritario, tra strumenti materiali e simboli ideali, data la loro comune appartenenza alla natura dei *media*: qualsivoglia strumento di lavoro materiale non manca mai di rivelare la sua origine culturale, di esser frutto di un'invenzione avvenuta in un certo momento della storia; a loro volta i *media* appartenenti alla squisita, sofisticata dimensione simbolica sono attesi alla prova del fuoco, devono tornare ad applicarsi alle necessità pratiche con qualche evidente utilità, altrimenti verrebbero respinti dalla società, che li giudicherebbe inutili e gratuiti.

In altre parole, non si dà un rapporto di derivazione causale dai *media* materiali a quelli ideali-simbolici, gli uni e gli altri godono di uno statuto paritetico, di una "pari dignità", come si direbbe per esempio in termini politici o etnici, quando si intende garantire anche alle minoranze gli stessi diritti che appartengono ai gruppi maggioritari. In fondo, è lecito dire che l'ambito mediale dominante, più esteso, più incisivo e appariscente è costituito dal complesso degli strumenti di lavoro materiale, ossia dalla tecnologia, ma questa non viene prima, non condiziona, non "determina" gli apporti recati dalle attività, pur più sofisticate, delle scienze e arti. Il mcluhanismo permette in particolare di respingere, di cancellare quella fastidiosa subordinazione che gli ambiti artistici e letterari, in un materalismo storico quale il marxismo, dovevano accusare rispetto alle strutture economiche, di cui era dichiarata una precedenza, non solo cronologica ma anche in linea di diritto. Sicuramente Marx, nello stabilire questa pesante gerarchia, era mosso dall'intento lodevole di sconfiggere ancor più risolutamente il primato che fino ai suoi giorni si usava attribuire alle attività culturali intese in senso alto e nobile, spostando con forza l'accento sul basso, sui piedi, come prima di lui aveva già fatto il materialismo di Feuerbach. Ma oggi questa precauzione metodologica non ha più bisogno di essere adottata, si può ben confermare la "pari dignità" di qualsivoglia innovazione tecnologica, ovvero ogni ambito dell'attività culturale può recate un suo contributo originale alla causa del nuovo.

Nella tradizione del pensiero marxista più o meno ortodosso c'è stato un pensatore, il francese Lucien Goldmann, che più di ogni altro si è preoccupato di emendarlo dalla piaga del determinismo, ponendo fine alla dipendenza delle sovrastrutture artistico-letterarie dal piano-base di pesanti strutture economiche.

A tale scopo egli ha introdotto la nozione preziosa di omologia, intendendola come identità di funzionamento, tra settori di attività che pure sembrerebbero in apparenza assai distanti tra loro. Ecco appunto uno di quei preziosi apporti speculativi che vale la pena di adattare al mcluhanismo, proprio per migliorarne le condizioni di esercizio. Diciamo insomma che, all'interno di un sistema mediale assunto come forma trascendentale adottata da un'intera epoca storica, ovvero al tempo della pratica di una tecnologia generale, si può riscontrare un'omologia, un'identità tra parte e parte, i vari operatori risultano impegnati a procedere nell'innovazione, nella costituzione della nuova "lingua", ciascuno mettendola in atto nel proprio settore di appartenenza. Starà a noi, che interveniamo a esaminare questi fenomeni a distanza di tempo, scorgere come i singoli percorsi, pur ignorandosi tra loro, marcino verso mete comuni, corroborandosi a vicenda. I vari operatori collaborano solidarmente magari senza saperlo, i loro singoli apporti si adattano a un unico mosaico ben contesto.

Modernità e contemporaneità

A questo punto ho definito il pacchetto di ipotesi di lavoro che traggo dal macluhanismo, pur con le rettifiche indicate di volta in volta. È ora di cominciare ad applicarlo ad alcune grandi epoche storiche. In genere, come studioso intervengo sulle epoche che, secondo una certa tradizione di studi occidentale, e in particolare del mio Paese, vengono dette rispettivamente moderna e contemporanea, con etichette invero insulse e stinte, che infatti danno luogo a dibattiti senza fine. Cominciamo da qualche indicazione neutra e puramente cronologica: la modernità sarebbe l'impresa culturale che parte a metà o sul finire del Quattrocento (XV secolo) e si prolunga fino alla fine del Settecento; ad essa seguirebbe una ancor più vaga "contemporaneità", per cui non sono ancora stati fissati confini ultimi. Per delimitare questi due vasti blocchi la tradizione scolastica degli studi sceglie in genere avvenimenti storici di superficie (date di nascita o di morte di grand'uomini, scoperte geografiche, battaglie, fatti dinastici o politico-diplomatici). Così, com'è noto, l'età moderna decorrerebbe dal 1492 (morte di Lorenzo il Magnifico, scoperta dell'America da parte di Cristoforo Colombo) e procederebbe fino al 1789, data d'inizio della Rivoluzione francese. Secondo il metodo McLuhan, conviene invece andare alla ricerca di fattori "forti" da trovarsi nell'innovazione tecnologica, cui corrisponderebbero, per omologia, fatti nuovi a livello simbolico, nelle scienze e arti, appunto con quel rapporto "alla pari", che non implica sottomissione gerarchica degli uni agli altri, come ci ha chiarito così bene Goldmann. Troviamo in proposito l'apporto storico-critico più significativo avanzato da McLuhan, secondo cui la modernità si reggerebbe su due pilastri: l'invenzione

di Gutenberg, la stampa a caratteri mobili, la tipografia, avvenuta nel 1450, e la rispondenza omologica riscontrabile tra questa procedura tecnica e la prospettiva, teorizzata per le arti visive (pittura, scultura, architettura) da Leon Battista Alberti nel trattato *De pictura* (1435). Degno di nota il fatto che un operatore dell'ambito simbolico ("sovrastrutturale", si sarebbe detto nella vecchia terminologia marxista ortodossa) sia giunto al grande incontro qualche anno prima di un operatore tecnologico qual era Gutenberg, a definitiva cancellazione di ogni possibile sospetto di determinismo, nel nome di un "post hoc ergo propter hoc": anche se risulta pienamente comprensibile e corretto che questo uomo nuovo moderno si debba chiamare "tipografico", gutenberghiano, piuttosto che "prospettico", visto che il vaso conduttore di un procedimento materiale quale la stampa porta più acqua a una certa causa rispetto al tubo di calibro più limitato praticato dagli artisti e dai loro teorici. Non sto qui a ripetere le magistrali osservazioni con cui McLuhan ha dimostrato l'omologia (pur non usando questo termine) tra le due grandi innovazioni, poste sui due piani essenziali di ogni cultura, quello materiale-strumentale e l'altro, invece, delle formazioni simboliche virtuali. Più utile, al solito, procedere a difendere il tracciato mcluhaniano da possibili accuse, come sarebbe quella formulabile all'insegna di un "molto rumore per nulla", ovvero, la svolta gutenberghiana potrebbe apparire più di ordine quantitativo che qualitativo. In fondo, alla data del 1450 l'Occidente aveva già scelto da più di due millenni un sistema di scrittura fonetica, fondato su un procedimento da sinistra a destra e dall'alto in basso, con attenzione a vergare le lettere (comunque un tale esercizio fosse condotto, con lo scalpello sui marmi epigrafici, con lo stilo su tavolette cosparse di cera, con la penna sulle pagine membranacee dei codici), avendo cura che righe e colonne se ne stessero accuratamente raccolte in blocchi rettangolari. In effetti, a prima vista, non si nota una differenza notevole tra una pagina a stampa, realizzata col nuovo procedimento di Gutenberg, e quella vergata, negli stessi anni, da un paziente amanuense, intento a copiare i testi a mano. Si potrebbe obiettare che l'introduzione della macchina, in questa modalità di scrittura, segna una velocizzazione del procedimento, cioè un miglioramento di ordine quantitativo, piuttosto che una vera e propria rottura col passato: ma a livello di forme virtuali, di "gabbie" compositive, dove starebbe il mutamento? E del resto, allo stesso modo anche la prospettiva albertiana non costituiva a prima vista una innovazione decisiva, tanto è vero che l'Alberti, e poi assai più il Vasari introdussero la nozione di "rinascimento": chi seguiva quelle regole non credeva di essere un innovatore, bensì il protagonista di un atto di restituzione di una capacità già posseduta dalle età non per nulla definite "classiche", e poi andata perduta per la decadenza intervenuta nei secoli bui dell'età di mezzo, quando le invasioni dei barbari, dei "goti", avevano spazzato via le modalità corrette per rappresentare la realtà. In effetti, la visione naturalista, mimetica, circostanziata nel rendere i corpi, nel collocarli nello spazio con illusione di profondità più o meno accentuata, non nasce certo col

Quattrocento, ma esiste già, appunto, nella classicità greco-romana. Ma allora, se le due epoche, la greco-romana e quella cosiddetta "rinascimentale", effettuarono quella scelta comune a favore di un'arte mimetica, vorrà dire che esse avevano in comune qualcosa anche a livello di cultura materiale. Furono infatti epoche preoccupate di creare un sistema di comunicazioni complesse e ben ramificate tra le varie parti di un tutto inteso come centralizzato e gerarchizzato: si doveva partire da un centro, o arrivare ad esso ("tutte le strade conducono a Roma") e da lì stabilire delle procedure sicure, misurabili, per raggiungere ogni punto della periferia. L'omologia di fondo, insomma, appare essere quella che collega un sistema di comunicazioni stradali, volte ad assicurare la percorribilità di un vasto territorio, e un reticolo virtuale di rapporti stesi su una qualche superficie, come mappe per andare alla conquista del mondo esterno, dei paesi rappresentati (conquista militare e commerciale nello stesso tempo). E tutto ciò spiega appunto la rassomiglianza esteriore, indubbia, o addirittura il senso di continuità, di ripresa a distanza di secoli, tra i due naturalismi, quello greco-romano e l'altro "rinascimentale", che parte nel Quattrocento (ma già annunciato dai precedenti "rinascimenti" in miniatura forniti dal romanico e dal gotico), per non più arrestarsi fino alla fine del Settecento e anche oltre. È senz'altro giusto parlare di un rapporto di continuità, di conferma, ma assume un peso decisivo anche il coefficiente della quantità, capace a sua volta di introdurre grosse modificazioni di ordine qualitativo. La tipografia conferma, certo, l'impostazione della "pagina" scritturale già adottata, secoli prima, dall'Occidente, ma nello stesso tempo ne segna un enorme incremento quantitativo, e anche sul piano dell'esattezza: quella pagina perde i residui tremori e imperfezioni di mano che pur sussistevano, nell'esercizio anche più agguerrito e professionale di ogni amanuense; e soprattutto permette di moltiplicare il processo di copia: gli esemplari, ora, escono a migliaia, tutti uguali tra loro, tutti dotati della perfezione che sola può essere conferita dalla macchina. Allo stesso modo la prospettiva dell'Alberti diviene una macchina rappresentativa affidata a regole più certe e fisse di quanto essa non fosse nella vaga pratica dei pittori della romanità; basti pensare all'introduzione del punto di fuga, su cui a sua volta si regge il modello della piramide capovolta. Gli anonimi pittori murali di Pompei sapevano di sicuro che, se si vuole suggerire un senso di profondità spaziale, bisogna affidarsi a linee oblique che sembrano "fuggire" davanti a noi e affondare nelle lontananze, ma quelle oblique erano lasciate al buon senso del pittore, privo di indicazioni vincolanti, il che gli consentiva larghi margini di manovra, a livello creativo, ma diminuiva il valore conoscitivo della sua rappresentazione. I "moderni" sono tali perché introducono criteri fissi e certi di rappresentazione, magari a costo di sacrificare notevolmente la libertà immaginativa dell'artista, di imporgli una sorta di camicia di forza, ma d'altra parte così fanno di lui un operatore a pari grado di altri, chiamato come loro a un'enorme impresa cartografica, alla stesura di mappe necessarie per conoscere il mondo esterno e per avviarne la conquista, quella conquista che l'Occidente raggiunge in misura senza precedenti, nell'intera storia dell'umanità

e rispetto ad altre culture, forse proprio perché queste non hanno avuto a loro disposizione la sinergia tra la stampa e la prospettiva piramidale. A questa luce, è possibile rimettere in gioco anche il ruolo di Cristoforo Colombo, cui una certa tradizione scolastica riserva non a torto il vanto di aver inaugurato la "modernità": infatti il suo eccezionale merito fu di volgere la prua delle caravelle verso il largo, verso la profondità dell'oceano, in luogo di limitarsi, come si era fatto fin lì per millenni, a bordeggiare lungo le coste. E si può ben dire che un tale gesto è omologo alla baldanzosa conquista prospettica delle lontananze che gli artisti italiani e fiamminghi stavano praticando negli stessi anni.

Questo stretto rapporto omologico tra un sistema centralizzato di comunicazioni viarie, terrestri e marittime, e il suo corrispondente virtuale dato sia dalla gabbia tipografica, sia dalla piramide prospettica, se vale al positivo, se cioè conosce tappe comuni nel processo di ascesa, fino a imporre su entrambi i fronti le proprie leggi vincolanti, vale anche nei momenti di segno contrario, di sfaldamento, di dissoluzione. È ben nota la lunga fase di "autunno della romanità" che con processo secolare, dal III al V secolo dopo Cristo, vede il venir meno della centralità di Roma, fino al punto da consigliare Diocleziano, agli inizi del IV secolo, ad adottare un modello quadripartito, la tetrarchia, impostato non più su un'unica capitale, bensì su quattro, utilmente distribuite nell'enorme estensione dell'Impero, nel tentativo di consentire una capacità di intervento in tempi e spazi più ravvicinati per cercare di tappare i buchi che si stavano creando nella grande tela statuale. Non ci meraviglieremo nel constatare che di pari passo si sfalda il reticolo della prospettiva, i corpi non si graduano più tra loro secondo ben scanditi rapporti numerici, ma galleggiano in uno spazio appiattito; e viene meno anche la pretesa di definirli puntualmente nella loro individualità, visto che cessa la capacità di dominarli, di stendere su di loro un possesso pieno; ora basta accontentarsi di una possibilità di identificazione sommaria; meglio insomma, lasciar perdere le individualità ben definite e accontentarsi di icone spersonalizzate, generiche, ovvero, diciamo pure la parola tecnica, "astratte". Il naturalismo classico cede il posto, con processi lenti, secolari, a forme di stilizzazione-astrazione, nella misura stessa che la costruzione volumetrica delle distanze implode, si affloscia su se stessa. Ora le strade non portano più a Roma, che anzi appare un obiettivo lontano e chimerico, praticamente irraggiungibile. Ora il centro è dappertutto, o meglio, interviene una sostanziale indistinzione tra centro e periferia.

Ecco così delinearsi due grandi cicli plurisecolari, quello, interventuto tra il VI secolo dopo Cristo e il XIII-XIV, in cui anche l'Occidente smarrisce la capacità di assicurare un sistema viario ben costrutto, continuo, percorribile, e così al mimetismo classico subentrano fenomeni di astrazione, riconducibili alla cosiddetta arte bizantina e alle sue molte facce e fasi, ma pur sempre poste nel segno dell'astrazione e dell'appiattimento degli spazi. Poi, dal XIV secolo in avanti, prende avvio il grande processo di riconquista del mondo esterno, ossia

l'intento di restaurare una grande rete viaria, rendendola possibilmente più sicura, più regolare, più stringente, di quanto non avessero saputo fare gli antichi. Parte insomma il ciclo "rinascimentale", come lo ha ben inteso il Vasari, che si è fatto l'epico cantore della riconquista della terza dimensione, dell'illusione di profondità, della descrizione circostanziata e precisa delle immagini, condannando le aberrazioni dell'arte "greca", cui oggi preferiamo dare il termine più limitato di "bizantina". Si potrebbe costituire una grande tavola di corrispondenze in su e in giù: le tappe attraverso cui l'arte tardoromana perde via via le indicazioni prospettiche e le capacità definitorie nei confronti degli oggetti individuali, vengono ripercorse all'incontrario dall'arte europea, man mano che, dal romanico al gotico al Rinascimento propriamente detto, essa reintroduce i vari accorgimenti illusori per ridare profondità prospettica alle immagini. E giungiamo così alla Galassia Gutenberg esaminata con tanta sicurezza da McLuhan, dove il compito di regolarizzare la griglia comunicativa, al livello già esso stesso in buona misura virtuale, della scrittura, e il suo corrispettivo per quanto riguarda le immagini, la prospettiva, vengono entrambi affidati a "macchine", con un fortissimo balzo quantitativo, a sua volta produttore di effetti qualitativi. Nasce insomma la modernità, ovvero una diffusione dell'informazione senza precedenti, e la capacità di fornire un'arte specularmente mimetica, quali non si erano mai viste nel passato della classicità. Ma allora, altro che Rinascimento, questa è innovazione strepitosa, istituzione di una nuova età, inaugurazione di tempi da dirsi moderni nell'accezione più pregnante.

Arriva l'età elettromagnetica

Poi, di nuovo, a partire dalla fine del Settecento, con una pausa di sospensione per ragioni che vedremo, e un'accelerazione a partire dalla fine dell'Ottocento, quel sistema comunicativo centralizzato e ferreamente contesto va in crisi. La storia non si ripete, a differenza dei movimenti naturali, come le maree o le eclissi, che conoscono periodicità certe, ritorni sempre uguali. E dunque, per intendere questa nuova "perdita del centro" si dovrà andare alla ricerca di fattori di altra natura, mantenendo tuttavia la convinzione metodologica che tali nuovi fattori dovranno manifestarsi sia a livello di cultura materiale, di tecnologia, che a livello di forme simboliche. E qui ancora una volta McLuhan ci soccorre con un'intuizione profonda, sicura, fermamente ribadita: l'età nostra, che lui personalmente si guarda bene dal definire col termine vacuo di contemporaneità, è riposta sull'elettromagnetismo e sulle sue varie manifestazioni, anime, tappe di sviluppo. Non si è ripetuta una invasione di barbari, di Goti, il fatto è che l'Occidente, verso la fine del Settecento, ha scoperto che la natura è retta, tenuta insieme, cementata dalla presenza di due

energie strettamente collegate tra loro, l'elettricità e il magnetismo. E il carattere di queste energie è diffusivo, tale da respingere la nozione stessa di un centro: certo, si può identificare un centro, un punto in cui trova posto una carica elettromagnetica, ma questa è pronta a emanare attorno a sé un "campo", un'area indeterminata di influssi che si estendono ovunque, e con effetto pressoché istantaneo. Ci vorrà del tempo, dalle prime scoperte degli studiosi di elettrologia alla comparsa del genio di Einstein, per giungere a stabilire due postulati decisivi, come quelli secondo cui la luce è un fenomeno di onde elettromagnetiche, e queste procedono alla altissima velocità di circa trecentomila chilometri al secondo; ma fin dagli inizi, a tutti gli scienziati coinvolti nell'impresa dell'elettrologia (Volta, Galvani, Franklin, Ampère ecc.) è chiaro che queste nuove energie bruciano le distanze, rendono inutile, irrisorio stare a stabilire una gerarchia dei corpi, quale tra essi è in primo piano, quale sta sullo sfondo, e a quale distanza: tutti sono raggiunti in una frazione di secondo, avvolti in un abbraccio contestuale, presi nei lacci di una medesima unità strutturale: la prospettiva diviene un procedimento inutilmente faticoso, destituito di utilità, di credibilità. E così si riaffaccia l'astrazione, ovvero la tendenza a estrarre dagli oggetti del mondo esterno delle sagome generali, tracciate per larghe linee, e soprattutto appoggiate su un piano unidimensionale. Ritornano, in qualche modo, le icone bizantine. Quella che si può definire in senso pregnante arte contemporanea prende inizio esattamente nel momento in cui si dà un'inversione di tendenza, dalla rappresentazione mimetica e prospettica della realtà, a un suo trattamento schematico e appiattito.

È bene precisare, qui giunti, che tra le due grandi fasi di arte astratta, quella che si è avuta nella tarda antichità, al momento dello sfacelo del mimetismo classico e dell'avvento delle icone bizantine, e l'altra, venuta un abbondante millennio dopo, quando l'Impressionismo e la sua meticolosa immagine della natura esterna sono stati sostituiti dalle prime astrazioni del Simbolismo, si dà solo una rassomiglianza da lontano. In questo caso, non si può parlare di omologia, cioè di un'identità di funzionamento, a ben vedere le motivazioni che hanno portato in entrambi i casi ai processi astrattivi sono addirittura di segno opposto: nella tarda antichità, il computo delle distanze era divenuto un problema insolubile, meglio rinunciarvi, limitarsi ad allineare le sagome delle cose le une accanto alle altre, inutile stare a preoccuparsi di collegarle tra loro. Viceversa l'astrazione contemporanea nasce quando si intuisce che le distanze sono ormai facilmente percorribili d'un solo balzo, e quindi non costituiscono più un problema assillante. Inoltre non si può mancare di ricordare che, sempre nell'età contemporanea, sopravvive una modalità tecnica assai efficace nel caso che si voglia raggiungere una rappresentazione fedele e misurabile del mondo esteriore, la fotografia. Avviene una sorta di scambio delle deleghe, lo strumento fotografico è chiamato a continuare a "rappresentare" la realtà fisica, secondo canoni non molto diversi da quelli seguiti nel corso di lunghi secoli

dediti a un mimetismo pedissequo e prospettico. In fondo, fin dall'inizio i sistemi rappresentativi mimetici prefiguravano, anticipavano l'avvento della fotografia, e per qualche decennio in effetti i pittori ossequienti al vecchio e tradizionale naturalismo della "modernità" sono entrati in gara con gli esiti ottenibili attraverso la macchina fotografica, in una collaborazione che ha dato anche buoni frutti. Ma poi gli artisti hanno compreso che quella tenzone non aveva più senso, meglio lasciare che il mezzo fotografico perpetuasse la modalità di visione fedele e mimetica, mentre a loro competeva ragionare ormai sul metro delle nuove energie insite nell'elettromagnetismo, porsi in rapporto di omologia, di stretta rispondenza formale con le indicazioni che ne scaturivano.

A questo proposito vale la pena di svolgere una riflessione di notevole peso: sarebbe errato credere che le varie fasi tecnologiche si succedano le une alle altre in modo meccanico e lineare, cosicché quando si ha l'avvento di una nuova tecnologia, l'altra ormai sorpassata scompaia quasi automaticamente dalla scena. Al contrario, la storia delle culture ci mostra lunghi periodi di compresenza, di parallelismo, perfino con la possibilità che l'una di queste grandi famiglie mediali continui il suo sviluppo, e anzi tocchi il suo acme, quando già la concorrente, la rivale, si è affacciata alla ribalta. Ho detto, seguendo McLuhan in uno dei suoi apporti più tipici, che la modernità è il frutto dell'azione congiunta di due macchine, la macchina tipografica e quella prospettica; e sappiamo che i manuali fissano un termine per tale epoca moderna ponendolo sul finire del Settecento; ma si sa pure, d'altra parte, che a quella data il macchinismo non cessa per nulla di far valere i suoi effetti, al contrario, la rivoluzione meccanico-industriale sta appena decollando, in quello scorcio di anni. I telai meccano-tessili, con cui le macchine sostituiscono il lavoro muscolare degli operai a livello produttivo, e le locomotive, ovvero le macchine a vapore che sostituiscono la trazione animale come mezzi di comunicazione, vedono la luce in Inghilterra alla fine del Settecento e nei decenni successivi dell'Ottocento. Ma allora, è questo un guazzabuglio di indicazioni, una smentita nei confronti dei postulati che possiamo trarre dalla cultura materiale? La modernità cessa, come vogliono i manuali, al termine del Settecento, in uno coi primi vagiti dell'elettromagnetismo, o invece no, essa conosce una fase successiva di piena potenza? Ebbene, se si ricorda che, come appunto osservavo sopra, talora le famiglie mediali, le tecnologie si affiancano, coesistono, possiamo dare una risposta a questi dilemmi apparentemente insolubili o contradditori. È vero, sul finire del Settecento si annuncia la nuova era "contemporanea" – continuiamo a chiamarla così in mancanza di meglio – grazie ai primi passi nell'elettrologia compiuti ai pionieri della ricerca scientifica sopra ricordati (basti pensare alla Pila di Volta), e immediatamente si hanno taluni significativi riscontri omologici nella prassi degli artisti allora più avanzati. Ho dedicato un intero volume (*L'alba del contemporaneo*) per dimostrare che artisti geniali come Füssli, Blake, Goya, David, Canova, Flaxman ecc. in quel momento cominciarono a smontare la macchina prospettica reintroducendo l'astrazione e le soluzioni piatte, di

superficie. Ma la modernità era tutt'altro che esaurita, e proprio a cominciare dal livello forte, primario dello strato materiale, della tecnologia, tanto è vero che la rivoluzione industrial-meccanica era ancora di là da venire; e questa non avrebbe potuto mancare di rilanciare le "vecchie" soluzioni mimetico-naturaliste. Ecco così spiegata la ragione per cui gli artisti che nascono attorno al 1800, e nelle due generazioni successive, danno luogo a un'impresa di realismo-naturalismo quale non si era mai vista in tutte le epoche precedenti. Insomma, gli stili che normalmente vengono detti realisti-naturalisti, fino all'episodio estremo e culminante dell'Impre-ssionismo, costituiscono un'enorme *enclave* della modernità in territorio contemporaneo. O viceversa, se si preferisce, si potrà dire che furono i Füssli e Blake e Canova a inserire un timido annuncio di contemporaneità nel bel mezzo del pieno e superbo decorso dell'arte moderna. In altre parole, all'arte contemporanea dobbiamo riconoscere due partenze, una timida e debole sul finire del Settecento, quando del resto la stessa elettrologia si annunciava in punta di piedi, con scarsissimi riscontri di ordine tecnologico, sviluppandosi più che altro a livello di dotte disquisizioni tra scienziati, ma col rischio di non incidere sulla vita quotidiana. Viceversa, quando si affacciano all'orizzonte i casi di Cézanne, e a fianco a lui dei Simbolisti con Gauguin, e dei Divisionisti con Seurat, i tempi sono ben altrimenti maturi per far sì che le frontiere dell'elettromagnetismo ottengano palesi riscontri omologici in ambito stilistico. L'elettromagnetismo, proprio nel decennio 1860-70, fa passi da gigante, sia a livello teorico (le equazioni del campo elettromagnetico stabilite dal matematico inglese Maxwell), sia in ambito tecnologico (l'invenzione dell'anello di Pacinotti, poderoso strumento per trasformare l'energia elettrica in lavoro meccanico, i passi avanti nel ricorso al telegrafo, rudimentale progenitore dell'elettronica). E si potrebbe dimostrare che le varie soluzioni antinaturaliste, antimpressioniste escogitate allora da Cézanne e dai Simbolitsti procedono all'unisono con questi decisivi passi registrabili sul fronte tecnologico.

Ma la "lingua" del macchinismo e dunque della modernità, è dura a morire, e del resto constatiamo ogni giorno che ancora in questi primi anni di un nuovo millennio le macchine restano tra noi, a cominciare dalle automobili. La sostituzione di una tecnologia all'altra, della "lingua" elettronica a quella moderna-macchinista è tutt'altro che compiuta, forse le due sono costrette a convivere ancora a lungo. Questo spiega la ragione per cui l'arte contemporanea, pur in una vocazione complessiva antinaturalista, a favore quindi dell'astrazione, abbia dato luogo a due grandi sotto-famiglie, l'una delle quali prende ancora ispirazione dall'universo delle macchine e quindi si può chiamare meccanomorfa. Basti pensare al Cubismo, e ai tanti derivati che non hanno cessato di comparire nell'intero Novecento. Però anche in questo caso le unità rigide desunte dal quadrato e dai suoi derivati si considerano ormai del tutto svincolate da un sistema di riferimento obbligato quale era dato, nella modernità, dagli assi cartesiani. Ovvero, la rivoluzione einsteiniana fa sentire i suoi effetti, i cubi, o comunque le forme di osservanza rigida, ad angolo retto,

anche quando la contemporaneità sceglie di valersene, si pongono con una loro legittimazione autonoma, si appoggianogli uni agli altri, non esiste più uno spazio esterno che li regola e condiziona. Ma forse in definitiva appaiono più rispondenti allo spirito dell'età elettronica le soluzioni stilistiche morbide, deboli, fluide, lontane dall'uso dell'angolo retto, ispirate piuttosto al prevalere di schemi ondulati.

D'altra parte, così ragionando, sono rimasto ancora troppo legato ai parametri del "vecchio" universo moderno, devoto al culto della rappresentazione: come se compito dell'artista fosse ancora quello di "rappresentare" su una superficie quanto gli si offre nel mondo esterno. Ma questo è un rito di osservanza gutenberghiana, come McLuhan ci ha ben dimostrato. È proprio il concetto di rappresentazione che la contemporaneità tende a cancellare. Non ha più senso procedere in termini dualistici, di là starebbe una realtà, di qua un foglio o un altro apparato di superficie per raccoglierne l'immagine. L'artista, oggi, si può aggirare tra le cose, assumerle, manovrarle, secondo la tecnica del *ready-made* duchampiano, esattamente come l'energia diffusiva elettromagnetica circola liberamentre, non contenuta entro argini fissi.

[*] Conferenza tenuta, in lingua spagnola, al Convegno *Arte e società nel Novecento* organizzato nella prima settimana di ottobre 2002 dall'Università di Antiochia, Medellìn, Colombia.

ARTÍCULOS

[Full paper]

Guide: un ipertesto per la storia

MARCO SCHIRRU
Università di Bologna
✉

Sommario: In questa sede intendo, infatti, presentare un software con il qual è possibile costruire ipertesti in modo relativamente semplice e con risorse hardware attualmente disponibili sul mercato a costi accessibili. Il tema è legato alla progettazione, alla realizzazione, alla fruizione di un sistema ipertestuale e ai principi che lo governano, con i quali quanto prima dovrà confrontarsi chi si occupa dell'insegnamento e degli studi dei vari argomenti linguistici, filologico-letterari e filologico-linguistici, giuridico-istituzionali, storici, filosofici o geografici: questi ultimi potrebbero avvalersi di una rete GIS e quindi consentire una lettura multisequenziale delle informazioni elaborate attraverso questi software implementati su diverse piattaforme

Il tempo e la storia, di cui il libro è parte ed espressione, suggeriscono che, laddove emerga con chiarezza nel rapporto costi/benefici la positività del denominatore, si può e si deve modificare lo stato presente del libro, collegandolo alle capacità tecniche, linguistiche e comunicative della cultura dell'uomo, in continua evoluzione non solo per quanto riguarda i linguaggi naturali ma anche e soprattutto per le produzioni metalinguistiche e per gli strumenti fisici d'implementazione dei linguaggi che ne derivano

Parole chiave: Testo elettronico – Gestione ipertestuale dell'informazione – Produzioni metalinguistiche.

A Hypertext for History

Summary: As a matter of fact, I intend in this research to present a software program with which is possible to put together hypertexts in a relatively simple way and with software resources available nowadays in the market at accessible costs. The subject is linked to the planning, to the realization, to the fruition of a hypertextual system and to the principles that rule it, which whoever is in charge of teaching and studying the different linguistic topics (literary-philological, and linguistic-philological, legal-institutional, historical, philosophical and geographical) will have to face as soon as possible. The geographical aspects could use a GIS net and therefore allow a multi-sequential reading of the information elaborated with this software implemented on different platforms.

Time and history, of which the book is part and expression, suggest that whereas the positivness of the denominator emerges clearly in the relation cost-benefit, the state of the present book can and must be changed, linking it to the technical, linguistic and communicative competences of human culture, in continuous evolution, not only regarding natural languages but also and mainly concerning metalinguistic productions and physical instruments for implementation derivate languages.

Key Words: Electronic text – Hypertextual managing of information – Metalinguistic productions.

I. Libro/libri

Questa doppia esclamazione non è soltanto un modo per introdurre l'argomento ma è soprattutto un invito rivolto a chi si occupa delle scienze umanistiche perché rifletta sulle nuove forme di espressione che la tecnologia e la disciplina informatica mettono a disposizione anche degli umanisti. Il tema è legato alla progettazione, alla realizzazione, alla fruizione di un sistema ipertestuale e ai principi che lo governano, con i quali quanto prima dovrà confrontarsi chi si occupa dell'insegnamento e degli studi dei vari temi linguistici, filologico-letterari e filologico-linguistici, giuridico-istituzionali, storici (non dimenticando ad esempio la memorialistica e i *Libri di Famiglia* o l'ecdotica), filosofici o geografici: questi ultimi potrebbero avvalersi di una rete GIS e quindi consentire una lettura multisequenziale delle informazioni elaborate attraverso questi software implementati su diverse piattaforme (ad es. Unix, Linux, Windows NT, OS/2 ecc.).

Sembra improprio e improponibile l'accostamento tra queste discipline e i concetti di sistema, di architettura e di modello che sono richiamati per esempio dalla parola software, perché le discipline umanistiche paiono assai lontane da procedure analitiche e metodologie di ricerca che implicano conoscenze tecniche e la comprensione dei linguaggi formali, che di giorno in giorno divengono necessari per produrre anche in questi campi: una chiosa piuttosto che una nota a piè di pagina suggerisce quindi, senza riferimenti a generici automatismi privi di significato operativo e funzionale, che l'elaborazione di queste informazioni secondo regole precise e formalmente corrette può influenzarne la riflessione epistemologica, che poneva e pone la conoscenza umanistica in genere entro il mondo delle idee e non delle categorie. Ma in questo caso il richiamo è solo un auspicio dal momento che in questa sede si tratterà dell'atto finale in cui l'attività del ricercatore di queste discipline si materializza nella pagina scritta. Proprio in vista della conclusione del lavoro, che esige la concretizzazione di operazioni che tendono alla sistemazione e che quindi richiedono l'organizzazione razionale e logica delle informazioni raccolte, è necessario disporre di strumenti linguistici adeguati a rappresentare una comunicazione di livello, cioè di una struttura formale linguistico-logica in grado di connettere e intrecciare diversi livelli o stati del sistema che si realizza e che deve essere non soltanto descritto ma rappresentato dinamicamente. In questo caso si ha un disegno progettuale che dimostra come la complessità non appartenga al solo mondo fisico, dal momento che le variabili saranno un dato con il quale dovranno confrontarsi anche i diversi settori della ricerca umanistica: queste variabili saranno parte integrante di un modello che prende forma ogni qualvolta variano le sollecitazioni esterne al sistema che si rappresenta e che muta sulla spinta della diversa entropia che ne modifica l'assetto. Questo è possibile anche per le discipline umanistiche quando

assumono dai rispettivi domini gli elementi di conoscenza idonei a rappresentarne le elaborazioni. Infatti il libro, che conclude e manifesta solitamente l'opera del singolo studioso e ricercatore delle scienze umane, non dovrebbe essere il raccoglitore per eccellenza di elementi coerenti con l'impianto editoriale, ma potrebbe e dovrebbe rappresentare una sorta di motore inferenziale collegato alla base dei dati e delle informazioni contenute che quindi diviene un libro o, in senso lato, uno strumento in grado di porre e di ricevere domande e di modificare il suo status sulla base delle risposte che ottiene.

La possibilità di organizzare un livello di complessità indefinibile a priori è dato dall'hardware e dal software che si incontrano *ad limina* (kernel) dando spazio al libero gioco degli elettroni e dei bit: il loro impiego nell'ambito dell'editoria in genere e umanistica in particolare non è però così semplice ed immediato o risulta esente da considerazioni di vario tipo o natura.

Non mancano i problemi e le perplessità. Infatti il libro elettronico (sic!) o sistema di lettura e scrittura di carattere non univocamente sequenziale, di cui anche l'umanista-informatico dovrebbe servirsi, presenta in questo momento certi svantaggi dovuti soprattutto alla relativa complessità dell'editing e alla sua conservazione e fruibilità in un futuro di cui manca l'esperienza, perché il supporto ottico (CD-ROM), il contenitore di questo libro ha ancora una vita troppo breve in riferimento a quanto hanno garantito fino a questo momento la carta e altri materiali d'uso. A questo si devono aggiungere le eventuali difficoltà che in futuro potrebbero presentarsi per la decodifica e la lettura del contenuto di questo vettore o di eventuali altre unità di backup a causa della variabilità e della mancanza di uno standard del software che ne ha permesso la scrittura e la memorizzazione;[1] è comunque auspicabile che, diversamente dagli Etruschi o dagli Egizi o dai Maya –per questi ultimi il riferimento è alle datazioni lessicostatiche– che non hanno tramandato i loro codici, l'uomo contemporaneo, ammaestrato dalla storia, abbia la capacità di conservare le chiavi della sua memoria.[2]

[1] In questo caso mi sembra utile e necessario citare nella versione inglese J.D. Murray e W. Van Ryper, *Encyclopedia of Graphics File Formats*, Bonn-Cambridge-Paris-Sebastopol-Tokyo: O'Reilly & Associates Inc., 1994. Testo che a me sembra fondamentale per riflettere sui problemi tecnico-operativi relativi alla conservazione dei contenuti della memoria.

[2] A partire dal 1982, data di lancio di prodotti con tecnologia CD audio, il progresso in questo campo è continuo: «[...] vedrà la luce la seconda generazione di questa tecnologia, basata sul formato DVD (digital versatile disc)» (Bell 1996) negli ultimi mesi del 1996 e nei primi mesi del 1997. Questa seconda generazione dovrebbe possedere una capacità di memorizzazione fino a 17 Gb, una migliore gestibilità dell'informazione, minori costi e «un solo apparecchio DVD-RAM potrebbe quindi gestire molte applicazioni del personal computer, dall'editoria personale alla realizzazione di opere multimediali, dalla distribuzione di contenuti informativi al trasferimento, all'archiviazione e alla copia di sicurezza dei dati» (*Ibidem*).

II. I compiti degli umanisti

Non sono comunque queste riflessioni che rendono indecisi e oltremodo prudenti gli addetti ai lavori nei campi umanistici. Nell'intraprendere le nuove vie essi sono sgomenti e confusi perché incomincia ad emergere con l'informatica – per il momento soprattutto con la tecnologia d'uso che porta al ripensamento e alla riconversione degli automatismi consolidati dello stilo e della penna d'oca o della penna stilografica, della penna biro, della grafite o della macchina per scrivere– una vaga insicurezza sui compiti che li attendono e percepiscono che nel loro lavoro deve essere modificato qualcosa ma non sanno come deve mutare, difendendola e proteggendola, l'intellettualità in cui irrompe prepotentemente e arrogantemente quello che a torto o a ragione viene definito con malcelato disprezzo un principio macchinistico. Essi hanno paura di essere esautorati, perché sfugge al loro controllo la forza di un sistema-macchina che ritengono spersonalizzi e abbatta la torre d'avorio nella quale, aristocraticamente e in compagnia di ideologie e forse anche di pregiudizi politici che però nulla hanno a che fare con la ricerca scientifica, si sono arroccati.

Nell'applicazione dell'informatica e della sua tecnologia agli studi umanistici si può ancora capire l'atteggiamento, quando non sia strumentale o surrettizio, di chi tenda onestamente e realmente alla difesa del libro cartaceo, manoscritto o stampato, perché questo ha assunto, come strumento di rappresentazione, di conservazione e di trasmissione della conoscenza anche umanistica, una funzione e un ruolo fondamentali non soltanto nel mantenimento della memoria ma anche e soprattutto nel promuovere e catalizzare i processi di elaborazione di questa conoscenza o di altra. Quasi naturalmente ha infatti fin qui garantito e garantisce in questa forma una circolazione delle idee immediata –per quanto lo permettano i tempi della stampa e in relazione alla chirografia precedente– e ha una sua storia. Esso è l'effetto tangibile di un percorso culturale e tecnologico della vita umana su questo pianeta: ha avuto un inizio, come esito di stati precedenti, e quindi non è un oggetto cristallizzato in una goccia d'ambra o di resina millenaria ma è una struttura che può essere riconfigurata. Da questo ne discende che il tempo e la storia, di cui il libro è parte ed espressione, suggeriscono che, laddove emerga con chiarezza nel rapporto costi/benefici la positività del denominatore, si può e si deve modificare lo stato presente del libro, collegandolo alle capacità tecniche, linguistiche e comunicative della cultura dell'uomo, in continua evoluzione (Cavalli-Sforza 1996) non solo per quanto riguarda i linguaggi naturali ma anche e soprattutto per le produzioni metalinguistiche legate in particolare al formalismo di Backus-Naur (senza dimenticare N. Chomski) e per gli strumenti fisici di implementazione dei linguaggi che ne derivano.

È fondata quindi la speranza che i nuovi sistemi informatici (hardware + software), con linguaggi e mezzi fisici in grado di unire l'*homo faber* con l'*homo*

scribens e di eliminare l'inopportuna cesura con le discipline non umanistiche, consentano di costruire un testo da cui emerga tutta la forza delle idee che esso contiene, senza i limiti di una struttura che lo costringe in percorsi obbligati e cadenzati, ma con un *net input* e con un *net output* da cui si muova la vera rivoluzione informatica perché legata al modo nuovo di rappresentare e modificare in forma non lineare la propria conoscenza all'interno di un feedback di sistema a livello locale o/e geografico (WAN).[3]

III. Oltre il libro

Anche nella sua forma attuale e diffusa non si può parlare di libro senza pensare comunque alla pagina scritta e conseguentemente al testo che vi è contenuto, per cui si può argomentare del libro e sul libro solo in termini di contenuto e quindi di testo anche se in questo caso esso è da intendersi come una porzione di spazio definita e chiusa con ridotte e limitate attivazioni di significati e di funzioni di output (Freeman 1994). Il libro è ciò che permette al testo di vivere, di materializzarsi in un supporto in cui però questo non dovrebbe prevalere, dovrebbe dare corpo all'idea e permettere che questa viva e occupi lo spazio; l'idea e le relazioni che da essa scaturiscono dovrebbero trovare nella struttura che le contiene e le rappresenta soltanto un punto di appoggio che garantisca il primo piano per l'intreccio testuale e per gli eventuali richiami esterni facendo sfumare la carta o la tecnologia editoriale. Ma non è così: l'impaginazione guida e costringe e non è semplice per la mente del lettore seguire i percorsi ideali che l'autore ha seguito nella formazione di quel testo e i cui elementi costitutivi –*frames* (Minsky 1975)[4] mancati o dai contorni incerti– egli ha disperso tra le righe in una sorta di stereogramma di difficilissima lettura. Il libro in questa forma chiude nei limiti fisici o rende oltremodo faticosa la fuga dei pensieri e delle idee che possono scaturire da una lettura in cui prevale una tecnologia e una composizione del testo scritto che si sono evoluti nel corso della storia: dai *volumina* e dai codici delle opere singole dedicate a cerchie ristrette di utenti, si è passati, dovendo rispondere alle esigenze dei lettori e degli scrittori sempre più numerosi, agli *scriptoria* e alle botteghe dei *cartolai* e da questi alle tipografie, con la disponibilità in Europa della stampa (caratteri mobili) intorno alla metà del XV sec. È dunque lecito pensare che possa continuare un cammino in cui il testo tragga spunto e origine dal suo presente come esito di stati vitali e significativi di momenti precedenti, soprattutto in

[3] *Cfr.* M. Schirru, *Informatica generale: riflessioni di un cultore di cose umanistiche*, in pubblicazione per i tipi della CUEC in volume miscellaneo, Cagliari, in corso di stampa.

[4] Per una approfondita caratterizzazione dei frame si può consultare una vasta bibliografia. In particolare voglio ricordare qui: Hofstadter (1984); Gardner (1987) Johnson-Laird (1990); Jackendoff, *Coscienza e mente computazionale* (1990); Churchland e Sejnowski (1995).

relazione al fatto che, affrancandosi dai vari dispositivi tecnici, deve emergere dalla composizione il solo testo e non le «interfacce della parola» (Ong 1989).

Così ad esempio nei *Rotoli di Qumran o del Mar Morto* (600 manoscritti databili per lo più tra il I sec. a.C. e il I sec. d.C.), in cui l'esigenza di conoscere il contenuto è nettamente prevalente su qualunque altro aspetto soprattutto su quello editoriale non determinante per la conoscenza del periodo e degli Esseni, l'attenzione è attirata immediatamente dai diversi testi chirografici che li compongono: questo esempio serve banalmente per dimostrare come il contenuto sia la centralità della comunicazione mentre il rumore, che il vettore produce, tende ad allentare la tensione sul significato delle cose che si trasmettono e materializza un'azione di disturbo. Questo fatto si è verificato per la tradizione orale prima e per il pensiero scritto poi che hanno in qualche misura allontanato e frequentemente mistificato il significato del testo, hanno limitato la libertà di cogliere nelle idee rappresentate associazioni diverse da quelle proposte dall'autore soprattutto con il testo scritto. Infatti il miglioramento della leggibilità, corrispondente al mutamento dell'aspetto formale del testo determinato dalla presenza della punteggiatura e dalla separazione tra le parole, inizialmente non esistenti, ha allontanato la possibilità di cogliere dalla lettura il significato più opportuno per ogni lettore, negando a priori ogni possibile modello reticolare di lettura e di apprendimento.[5] L'autore, nella pagina scritta e stampata, struttura e canonizza la propria opera in prefazione, introduzione, paragrafi, note, capitoli, postfazione, indici e indici analitici, trasferendo al lettore le sue verità anche giustificate da un formalismo sequenziale coerente e ineccepibile che quindi ostacola o impedisce la gestione del razionalismo critico.

Se si vuole pensare al testo come fluidità di pensiero attivo in cui il processo dialettico tra le parti non sia soltanto terminologico ma sia espressione reale di un sistema in cui diversi segmenti o stati di conoscenza si legano in forma modulare e continuamente de/ri-centrabile perché senza coordinate fisse di riferimento, si deve realizzare un ambiente operativo che attutisca il rumore e in cui sia possibile materializzare in un solo corpus le coordinate sperimentali (l'oggetto o il dominio, cioè le fonti di cui ci serviamo per le ricerche) e la dimostrazione delle nostre tesi. Così si può ricuperare l'analogia con il modo di procedere del cervello umano quando esprime funzioni superiori e corticali,

[5] Chi fosse interessato a migliorare la propria conoscenza su queste problematiche può contattare l'*International School for the Study of Written Records* che in collaborazione con l'Università di Cassino terrà l'*11th Course: Manuscripts and Tradition of Grammatical Texts from Antiquity to the Renaissance*, Erice 16-23 ottobre 1997. [*Manuscripts and Transmission of Grammatical Texts from Antiquity to the Renaissance. Proceeding of a Conference* (Erice, 16-23 October 1997), a cura di M. De Nonno, P. De Paolis, L. Holtz, Cassino, Università di Cassino, 2000].

rendendo immanente un tempo presente e illimitato che la tecnologia del libro scritto e stampato rende remoto e chiuso.

Già nel passato la tecnica letteraria prima con l'artificio della *contaminatio*[6] e con la composizione dei *cartolai* laici poi, in cui i «copisti non erano più riuniti in un'unica sala, ma lavoravano su parti diverse di un dato testo, ricevendo il compenso dal *cartolaio* per ciascun pezzo (il cosidetto sistema dei *pecia*[7])», (Eisenstein (1995):23-24)[8] manifestano la tendenza esplicita, piuttosto che alla destrutturazione, alla costruzione e alla composizione di frammenti o di blocchi di testo in un sistema di relazioni non lineari che soltanto l'indisponibilità di tecniche adeguate ha fermato e congelato, impedendone l'evoluzione verso forme compiute e consapevoli di gestione e di utilizzo. Infatti questo stato di cose suggerisce come sia possibile pensare che la mancanza di tecnologia, idonea a materializzare il modello associativo della mente umana nel nostro modo di elaborare e rappresentare la conoscenza, abbia creato una forma sequenziale di espressione e così abbia disciplinato e incanalato in sequenza il flusso dei pensieri e delle idee.

Bisognerebbe chiedersi come mai Terenzio abbia cercato la chiave della sua comicità nell'affiancare blocchi di testo di diversa provenienza: forse si può pensare al fatto che l'origine di questa sia proprio non nel testo in quanto tale (cioè con l'obbligo della lettura o della rappresentazione sequenziale) ma nelle relazioni che si costruiscono tra le vicende narrate da *Menandro* per i suoi contesti singolari e finiti e la molteplicità che scaturisce dalla *contaminatio* con la quale Terenzio amplifica e moltiplica il tessuto della narrazione, creando un intreccio tra i nodi attraversati e congiunti dagli archi del grafo ipertestuale implicito che si ricostruisce, ampliandone gli effetti, sul lettore e sullo spettatore modellandone la mente attraverso gli stimoli associativi indotti. A questo punto la creazione letteraria anticipa e previene il modello reticolare e aperto in cui l'associazione e il parallelismo della lettura (e della scrittura) tra i diversi stati di conoscenza (blocchi di testo) può avvenire unicamente sul piano della teorizzazione della narrazione perché manca ancora la capacità di costruire e materializzare la connessione (link) tra i nodi (blocchi di testo, frame, *topoi* semantici) che possono essere rappresentati anche dalle relazioni logiche (frame virtuali) che si stabiliscono nei percorsi tra questi blocchi di informazione organizzata:[9]

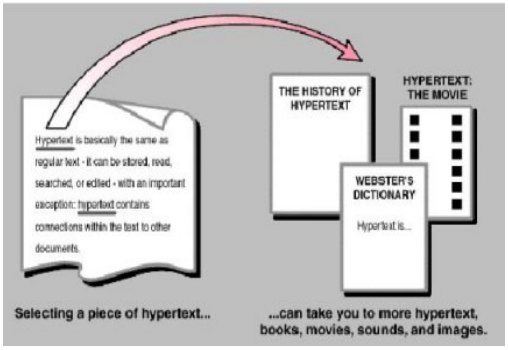
---

[6] Il prologo dell'*Andria* di Terenzio suggerisce che costui avesse introdotto nel teatro comico latino la tecnica di variare i suoi modelli (*Menandro*) di commedie greche con l'introduzione di scene tratte da altre commedie, rielaborandole quindi liberamente con la tecnica della *contaminatio*, così chiamata in seguito alle critiche di Luscio Lanuvino (II sec. a.C.).

[7] S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, *ad vocem*.

[8] *Cfr*. inoltre Illich (1994)

[9] <http://gold.szote.u-szeged.hu/mirror/entering.www/guide.02.html>. Questa è all'origine un'immagine *.gif, che opportunamente trattata è diventata *.pcx.



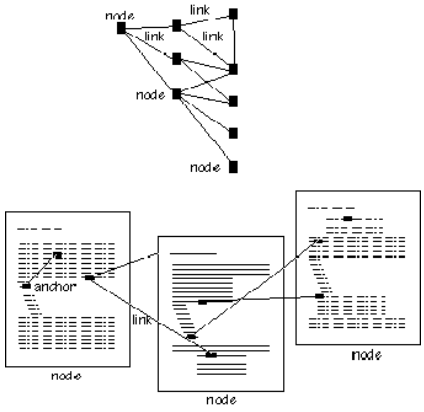
Ciascuno potrebbe trovarsi e può sentirsi in qualunque parte di questo testo, struttura intessuta da infiniti nodi attraversati da altrettanti fili, come fosse continuamente al centro di una piazza che rappresenta un luogo geometrico di un villaggio che non c'è, perché in questo caso la piazza indica una dimensione creata ma non fisica, in quanto mancano i limiti architettonici che circoscriverebbero un qualunque spazio. Le entità territoriali, che in questo modo si costituiscono, assumono solo così concretezza, altrimenti sarebbero prive di ordine e di disordine fisici, semplicemente non esisterebbero, divenendo solo utopie conoscitive prive di contenuto e di significato. L'ingresso in questa dimensione, in cui si ha immediatamente la consapevolezza che la certezza ontologica nasce e si origina soltanto dall'instabilità e dal dinamismo dei parametri di ricerca e di acquisizione del concetto di testo, è possibile senza un progetto, anche senza una rotta, privi di carte nautiche che indichino fosse bentoniche o fauna di superficie: la piazza, il centro, la periferia sono solo un ambiente irreale e pure tangibile che può essere percorso e dimensionato esclusivamente con l'aiuto di *Memex* (*Memory Expansion*)[10] come già fummo in compagnia della macchina di Turing.[11] Da questi presupposti culturali e

[10] V. Bush, *As we may think*, The Atlantic Monthly, July 1945. <http://www.isg.sfu.ca/~duchier/misc/vbush/vbush.txt>. «Consider a future device for individual use, which is a sort of mechanized private file and library. It needs a name, and to coin one at random, "memex" will do. A memex is a device in which an individual stores all his books, records, and communications, and which is mechanized so that it may be consulted with exceeding speed and flexibility. It is an enlarged intimate supplement to his memory. It consists of a desk, and while it can presumably be operated from a distance, it is primarily the piece of furniture at which he works. On the top are slanting translucent screens, on which material can be projected for convenient reading. There is a keyboard, and sets of buttons and levers. Otherwise it looks like an ordinary desk».

[11] A. Hodges, *Alan Turing Website*, <http://www.turing.org.uk/>: «His work introduced a concept of immense practical significance: the idea of the Universal Turing Machine. The concept of "the Turing machine" is like that of "the formula" or "the equation"; there is an infinity of possible Turing machines, each corresponding to a different "definite method" or algorithm. But imagine, as Turing did, each particular algorithm written out as a set of instructions in a standard form. Then the work of interpreting the instructions and carrying them out is itself a mechanical process, and so can itself be embodied in a particular Turing machine, namely the Universal Turing machine. A Universal Turing machine can be made do what any other particular Turing machine

scientifici del decennio a cavallo degli anni trenta e quaranta del nostro secolo è necessario volgere il cammino per indicare i nuovi percorsi che l'elaborazione elettronica della rappresentazione dell'informazione suggerisce di seguire nel tentativo non soltanto di dominare masse d'informazione sempre più arroganti e pervasive, importanti e intriganti ma soprattutto per l'esigenza di penetrare più a fondo il dominio del conoscere che ogni persona umana dovrebbe possedere.

La dimensione, che così si costruisce, si definisce ipertestuale; essa si svolge e si sviluppa seguendo l'arte della fuga di Bach o attraverso diversi e molteplici isomorfismi anche letterari in cui i nodi o i blocchi di informazione testuale organizzata (cfr. la figura successiva),[12] che Barthes chiama *lessie* (Barthes 1970 (1973):18) e che costituiscono l'insieme conoscitivo, concorrono senza gerarchie verso una molto probabile autoreferenza.



In questo modo è possibile seguire passo per passo il fine intreccio che emerge dalla lettura di Calvino: «Un momento, guarda il numero della pagina. Accidenti! Da pagina 32 sei tornato a pagina 17! Quella che credevi una ricercatezza stilistica dell'autore [...],(Calvino 1979:25) ecco che l'autore si crede in dovere di sfoggiare uno dei soliti virtuosismi letterari moderni, ripetere un capoverso tal

---

would do, by supplying it with the standard form describing that Turing machine. One machine, for all possible tasks. It is hard now not to think of a Turing machine as a computer program, and the mechanical task of interpreting and obeying the program as what the computer itself does. Thus, the Universal Turing Machine embodies the essential principle of the computer: a single machine which can be turned to any well-defined task by being supplied with the appropriate program. Additionally, the abstract Universal Turing Machine naturally exploits what was later seen as the "stored program" concept essential to the modern computer: it embodies the crucial twentieth-century insight that symbols representing instructions are no different in kind from symbols representing numbers. But computers, in this modern sense, did not exist in 1936. Turing created these concepts out of his mathematical imagination. Only nine years later would electronic technology be tried and tested sufficiently to make it practical to transfer the logic of his ideas into actual engineering. In the meanwhile the idea lived only in his mind».

[12]<http://netspot.city.unisa.edu.au/netspot/eduweb/Theory/Hypertxt/~hypertx.htm#history>.

quale» (*Ibidem)* e dare corpo all'immagine ipertestuale che lo stesso autore offre a pag. 181 dello stesso romanzo citato in nota oppure ascoltare i passi sul selciato delle strade di Dublino durante i vagabondaggi di Leopold Bloom nell'*Ulisse* di Joyce (1922 (1988)).

Soltanto un sistema adatto è fisicamente in grado di stabilire legami tra idee uguali ma per esempio utilizzate in contesti diversi e tali da proporre percorsi sincroni e asincroni tra le maglie della rete, saltando, attivando e ricuperando porzioni testuali che hanno in sé legami logici e funzionali in grado di costituire categorie tra loro relazionabili che solo in questo modo però si definiscono, emergendo dal mondo dell'indistinto e del non conoscibile.

In questa sede intendo infatti presentare un software con il quale è possibile costruire ipertesti[13] in modo relativamente semplice e con risorse hardware attualmente disponibili sul mercato a costi accessibili.

IV. Guide

La prima parte del titolo di questo articolo, in lingua inglese, indica il nome di questo *package*: la guida, il nocchiero a cui affidarsi perché si compia la

[13] Cioè un modo di organizzare le informazioni secondo modalità non lineari, consentendone la lettura multipla e non rigida con l'ausilio del calcolatore e di un software adeguato. <http://www.hawai.edu./guide/www.guide.app.a.html>. La rassegna che segue sottolinea i momenti significativi della tecnologia e della cultura ipertestuali:«1945: Vannevar Bush (The Science Advisor to President Roosevelt during World War II) proposes *Memex*, a conceptual machine that can store vast amounts of information, in which users have the ability to create information trails, link of related texts and illustrations, which can be stored and used for future reference. 1965: Ted Nelson coins the word hypertext. 1967: Andy van Dam and others build the Hypertext Editing System. 1968 Doug Engelbart demonstrates NLS, a hypertext system. 1975: ZOG (now KMS), a distributed hypermedia system, debuts at Carnegie-Mellon. 1978: TheAspen Movie Map, the first hypermedia videodisc, shown at MIT. 1981: Ted Nelson conceptualizes "Xanadu", a central, pay-per-document hypertext database encompassing all written information. 1984: Telos introduces Filevision, a hypermedia database for the Macintosh. 1985: Janet Walker creates the Symbolics Document Examiner. 1985: Intermedia, a hypermedia system, is conceived at Brown University by Norman Meyrowitz and others. 1986: OWL introduces GUIDE, a hypermedia document browser. 1987: Apple Computers introduces HyperCard, the first widely available personal hypermedia authoring system. 1987: Hypertext '87 Workshop. 1989: Autodesk, a major CAD software manufacturer, takes on Xanadu as a project. 1989: Tim Berners-Lee proposes World-Wide Web project. 1990: ECHT (European Conference on Hypertext). 1992: Autodesk drops the Xanadu project. Apr 1993: International Workshop on Hypermedia and Hypertext Standards, Amsterdam. Jun 1993: Mosaic 1.0 for X windows released by the National Center for Supercomputing Applications
Aug 1993 First World-Wide Web developers' conference in Cambridge, Massachusetts. Nov 1993: Hypertext Conference in Seattle, Washington. Jun 1994: World Conference on Educational Multimedia and Hypermedia in Vancouver, Canada».

navigazione cioè un modo diverso dal solito e reale andare per mare o per terre emerse. Diversamente da un naturale ed esplicito modo di viaggiare, con *Guide* non sono necessari né un punto fisico, e perciò definito a priori, da cui partire e né un porto o qualunque altra meta a cui arrivare e quindi manca un qualunque collegamento diretto e lineare tra due estremi: non vi sono punti geografici da raggiungere e in cui fermarsi, non si dispone di coordinate se non quelle legate al backtracking –*Guide* è in grado di memorizzare gli ultimi 100 oggetti (cfr. infra) usati nel *backtrack record*– con cui si stabilisce la posizione occupata in quel momento, che diviene il punto da cui muoversi per proseguire nelle rotte indefesse e perciò prive di arrivi definitivi; si ha la continuità della corsa o, per concretizzare l'idea o il concetto della struttura a rete liberando il testo «dai determinismi psicologici, sociologici e storici, aprendolo a un gioco apparentemente infinito di relazioni», (Morgan 1985, cit. da Landow (1993):13) si può ricorrere alla rappresentazione che ha fatto Escher della simmetria (Escher 1972).[14]

La funzione di *Guide* non è quella di disegnare un modello astratto di comportamento ma la capacità reale di creare nuove e significative corsie (*trail*) preferenziali attraverso insiemi informativi e conoscitivi che il software gestisce con appositi strumenti linguistici (istruzioni di programmazione)[15] che si traducono per il neofita in semplici ed immediati strumenti (*buttons*) di connessione tra i nuclei interrelati di informazione. Le parti possono essere percorse senza ricorrere alle immagini concrete degli spazi quotidiani della vita: i processi di urbanizzazione ci portano a definire i centri e le periferie degli aggregati abitativi e sociali. Ma in un contesto, dove essenzialmente prevale la lettura e la scrittura non rigidamente sequenziali degli elementi conosciuti e da conoscere, le periferie non esistono perché mancano i centri a cui eventualmente tendere: questi non sono realtà tangibili e non sono materializzabili, ma sono pure identità di riferimento di un mondo, o se si vuole di un universo singolarmente trascendente e impersonale costituito dal proprio livello di conoscenza e di consapevolezza.

Con *Guide*[16] si abita lo spazio della rete testuale, si costruiscono le forme della conoscenza, si definiscono contorni e profili reali di un dominio che non c'è

[14] Ancora si può citare come elemento di ulteriore riflessione su Escher l'articolo di Oddifreddi (1996).

[15] Il linguaggio di programmazione (un *macro-linguaggio* o *scripting-language*) di Guide è *LOGiiX*, la cui sintassi è simile a quella del linguaggio *Pascal*. Dispone delle funzioni sintattiche idonee a rappresentare un algoritmo strutturato (teorema di *Boehm-Jacopini*), supporta le caratteristiche DDE per MS-Windows e si aggiunge agli innumerevoli linguaggi (2350, al 23 gennaio 1995) che si annoverano a mano a mano che la programmazione perde le caratteristiche tecnico-ingegneristiche e acquista aspetti logici. Dal sito che segue si può trarre l'intera collezione dei linguaggi attualmente disponibile, o meglio nel momento in cui queste note vengono scritte: <ftp://wuarchive.wustl.edu/doc/misc/lang-list.txt>.

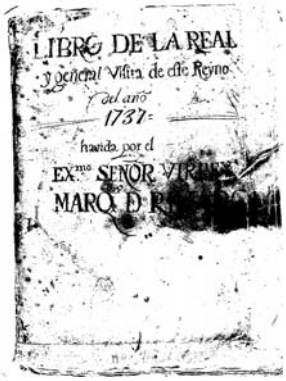
[16] Guide 3.1, software ipertestuale e multimediale della OWL International, Inc.; Guide Author 4.01e 4.0.4 e Guide Passport della InfoAccess Inc. L'utilizzo di Guide nasce dal bisogno

perché questo non è definitivo e non è materializzabile. *Guide* nasce nel 1986 (cfr. nota 14) e come tutti gli altri sistemi ipertestuali affonda totalmente le proprie radici ideali nell'*humus* di *Memex* (cfr. supra) di Vannevar Bush.

Il "*memex*" era soprattutto un'esigenza, la necessità di organizzare e controllare una massa di informazioni che, soprattutto in periodo bellico (1940-1945), crescevano fortemente e si accumulavano e quindi si sentiva il bisogno di ottimizzarne l'impiego. Era necessario disporre di tecniche idonee ad affiancare e a collegare conoscenze di vario tipo, tecniche e scientifiche - anche note informative su persone destinate a incarichi delicati e di rilievo nelle diverse amministrazioni - che erano disponibili ma inutili perché disperse in un coacervo da cui dovevano essere ricuperate e tratte in forma razionale e distinta in modo che «unica è l'affermazione ed unica la negazione che significa una sola cosa di una sola cosa, sia essa un universale in forma universale o non, parimenti;[...]»(Aristotele (1996):29).

L'ipertesto quindi nasce da questa esigenza e ne diviene lo strumento operativo, concettuale e teorico perché la conoscenza possa muoversi secondo schemi anche casuali, ma in cui la casualità non è fonte di disordine ma rappresenta la probabilità di successo per un percorso non previsto e non prevedibile a priori.

Questa considerazione, la ricerca cioè di chiavi di lettura molteplici e alternative anche in presenza di informazioni che sembrano consolidate perché contenute in fonti manoscritte o di altro tipo ormai canonizzate anche quando non edite, ha suggerito l'impiego dell'ipertesto per la metaconoscenza di una fonte storica inedita.



personale di consolidare i percorsi culturali, un comportamento prudente e riflessivo sui linguaggi ipertestuali che consentano l'analisi di *corpora* umanistici senza la presenza di tentazioni intellettuali affascinanti e conturbanti come *HTML* o come soprattutto *Java*.

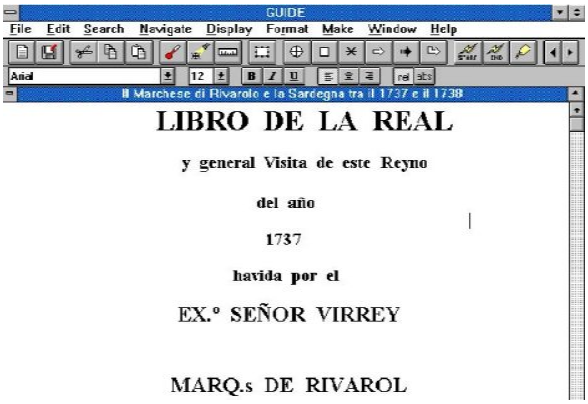


Figure che rappresentano rispettivamente la prima pagina della fonte Rivarolo,[17] scansita da fotografia,[18] e la sua trascrizione e implementazione nel sistema software Guide.[19]

«Le caratteristiche strutturali e concettuali della fonte»,[20] forniscono «un valido pretesto per sperimentare se, più che adattare il mezzo elettronico alla metodologia tradizionale della ricerca storica, sia possibile innovare radicalmente tale metodologia»[21] evitando di costruire soltanto contiguità tra blocchi di informazione più o meno strutturata ed esorcizzandone perfino il rischio inconsapevole, attraverso il continuo controllo e la verifica puntuale dell'analogia tra la rappresentazione mentale delle associazioni e la realizzazione informatica dei link (anche quelli inseriti tra le note, le espansioni o i comandi, cfr. infra).

Infatti il manoscritto, che descrive il viaggio che il viceré compie attraverso la Sardegna in una forma che ho avuto già modo di indicare come una sorta di amministrazione itinerante della giustizia, (Schirru 1987) si presenta come una sequenza di informazioni in cui è possibile evidenziare nodi significativi e problemi comuni alle diverse realtà visitate nel corso di due anni (1737-1738).

Da un lato la programmazione del viaggio con l'organizzazione dei siti che dovevano avere caratteristiche logistiche idonee ad ospitare il Marchese e la sua malferma salute e il suo numeroso e qualificato seguito e che dovevano garantire risorse alimentari ed energetiche (*Arina, Cevada, Paja, Hierva, Leña y*

[17] A.S.C. Segreteria di Stato, II Serie , vol. 50.
[18] Questa immagine è il prodotto della scansione elettronica dell'intero manoscritto, riversato su un CD-ROM masterizzato nel 1993.
[19] Queste immagini delle interfacce di Guide sono state ottenute con uno *screen capturer* scaricato dalla rete che ha permesso il salvataggio, attraverso il *clipboard* di *MS-Windows vers. 3.10*, del file grafico in un formato leggibile dal *word processor* usato dall'autore per l'estensione di queste note (*WordPerfect*, vers. 6.1).
[20] M. Schirru, *L'ipertesto applicato alla ricerca storica*, *op. cit*.
[21] *Ibid.*

Carbon) per soddisfare le diverse necessità di uomini e di animali (100 cavalli, 80 buoi); dall'altro lato le strutture e le procedure giuridico-amministrative e i riferimenti all'amministrazione spagnola della giustizia, che emergono qua e là tra le pagine della Relazione, hanno determinato la scelta di costruire la rete testuale utilizzando un codice digitale. Non si trattava di gestire una metacodifica cartacea dell'informazione in un ambiente elettronico (elaboratore di testi), ma era necessario ricuperare gli schemi topologici che potevano avere influenzato le scelte operative e di governo del primo periodo sabaudo attraverso una lettura multisequenziale di questa testimonianza storica.

Le speranze fondate sull'osservazione di questo materiale e le aspettative conseguenti hanno suggerito l'utilizzo di *Guide* in quanto il pacchetto è estremamente versatile come gestore ipertestuale di testi pensati per la tecnologia del libro o del manoscritto da cui poi sia possibile ricavare lessie multilineari, come nel caso di *CD Word: The Interactive Bible Library* per cui è stata utilizzata una versione potenziata di *Guide* (Landow 1993).

Il software possiede ottime caratteristiche funzionali fondate su di uno *scripting-language* (*LOGiiX*). La sua sintassi è simile alla sintassi del linguaggio di programmazione Pascal. Secondo alcuni, che considerano lo *scripting* «come una forma ridotta e semplificata di programmazione, come una serie di strumenti adatti per compiti facili e ripetitivi...» (Manger 1996:XII). l'accostamento della struttura linguistica del macro-linguaggio *LOGiiX* con i linguaggi di programmazione dovrebbe finire con la similarità già indicata. Infatti *LOGiiX* non si basa sulla programmazione orientata agli oggetti (Cioffi e Falzone, 1993: 330),[22] che consentirebbe di indicare gli elementi sintattici che definiscono propriamente la classe, l'istanza, il messaggio, il metodo, l'ereditarietà (*protected*), il polimorfismo, ma l'oggetto su cui fonda la sua operatività e il suo significato è altro: singole parole, porzioni più o meno ampie di testo o interi file, disegni o mappe sensibili interattive (come per esempio in *HTML*) costituiscono oggetti appartenenti a certe classi con determinati attributi e identità. L'autore dell'ipertesto può liberamente connettere questi oggetti tra loro e con dispositivi esterni, compreso il modem - attraverso cui è facile la connessione di documenti *Guide* con il web - e altre strutture di i/o attraverso la porta seriale che viene controllata dall'interpreter *serial3.exe*.

Perché qualunque elemento di un qualunque testo divenga oggetto, questo deve essere evidenziato attraverso il puntatore gestito dalla tastiera o da altri dispositivi di input come mouse o trackball e costituire i *buttons* (cfr. supra et infra) ovvero *live* o *hot zones* su cui si può operare successivamente per eventuali editing, avendo preventivamente congelato, con la funzione *freeze* attivabile da menù o con il solo tasto *control* che ne blocca temporaneamente il funzionamento, l'attività del bottone. Come si possono attivare i dispositivi esterni (*modem, cd-audio, dat, digital-video, scanner, vcr, video-disc, wave-*

[22] *Cfr.* inoltre Barkakati 1994, Schildt (1995), Gurewich e Gurewich (1995).

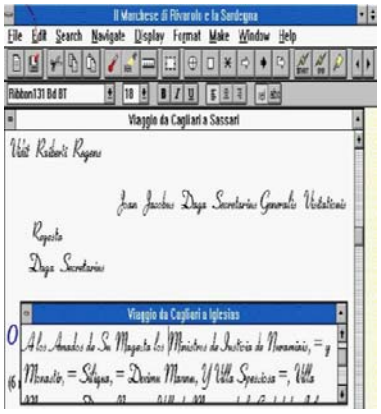
audio, MIDI, mmmovie ecc.) così possono essere lanciati, per esempio, sia programmi *MS-Windows* (#Launch‹invio›Load ‹drive›:\‹pathname›\‹namefile.ext›)[23] sia pro-grammi non *MS-Windows* nello stesso ambiente *Windows* (#Launch‹invio›Run ‹drive›:\‹pathname›\‹namefile.pif›), utilizzando in questo caso il secondo *interpreter (launch.exe*) di cui *Guide* dispone. Con l'estensione *PIF* (Program Information File) del file impiegato si ottengono le informazioni necessarie per lanciare l'applicazione non *Windows*, come ad esempio la quantità e il tipo di memoria necessaria a questa applicazione e come l'applicazione utilizzi le diverse componenti dell'ambiente operativo: il *pif editor*, presente in *MS-Windows*, permette così la nascita di un file esterno all'interfaccia grafica in grado di essere lanciato da *Guide*.

Attraverso una finestra di definizione, che si crea scegliendo *–make definition–* da un pop-up menù, si pongono in relazione funzionale i vari segmenti del codice *macro LOGiiX* con il quale per es. si sono prima creati i quattro *buttons* (nota, espansione, comando, riferimento) e poi con la *definition* le loro attivazioni; con la stessa finestra si rende operativo il terzo *interpreter* (*opcl3.exe*) (#OPCL‹invio›‹nome del comando›‹parametri›) con il quale è reale e razionale la gestione - comandi *open* e *close* - dei file del sistema ipertestuale che è stato congegnato. Come si vede dalla sintassi, l'interprete *opcl3* prevede l'utilizzo di parametri che migliorano sia la fruibilità del sistema sia l'incisività della comunicazione perché sarà cura dell'autore-editore del progetto proporre nelle solite finestre di definizione righe di istruzioni che dai bottoni di comando consentono l'apertura o la chiusura dei file *.gui, con i tempi di lettura delle *guidelines* (file di *Guide*) regolati per esempio dal parametro *wait*, seguito da un numero *n* secondi di attesa. Con lo stesso interprete sarà semplice gestire i *frame* in modo multisequenziale utilizzando nelle righe dei comandi le parole chiave della programmazione *LOGiiX*, utilizzando propriamente l'*interpreter #opcl3.exe.*

I *buttons* o *live zones* possono essere rappresentati nella forma di testo o di simboli grafici utili a indicare e a definire un percorso come per esempio un *button*[24]

da cui è sempre possibile ritrovare un percorso reticolare in grado di condurre tra le maglie del sistema.

[23] Il cancelletto # indica, come ad es. nel C e nel C++, una direttiva al preprocessore quando compare, come in questo caso, come primo carattere non vuoto di una linea.
[24] Questo *button* è stato realizzato con *ObiectPal* di *Paradox vers. 5* della Borland.



Infatti nel caso della figura precedente[25] si ha l'apertura di due finestre leggibili separatamente e alternativamente (primo o secondo piano con l'attivazione di *cascade* di *MS-Windows*) in conseguenza della pura e semplice connessione (*reference button, reference point*) tra file che in questa forma non descrivono perfettamente i percorsi organici che l'organizzazione dei *frame* permette. Infatti la lettura di un frame non consente, se non voluto esplicitamente e costruito programmaticamente con *LOGiiX*, la contemporanea apertura di un frame successivo o precedente anche se in *background*. Se si dispone dell'informazione necessaria o cercata secondo strategie ipertestuali o già strutturata sequenzialmente, il frame scaturisce dall'organizzazione di questa base e si crea estrapolandone ad esempio un capitolo, una pagina, un paragrafo, un tema, che quindi divengono nuclei di informazione coerente in grado di creare funzionali e logici ancoraggi con altri blocchi di testo o di diventare essi stessi *switches* della rete in grado di deviare quei contenuti informativi che paiono più idonei ad associarsi tra loro, anche in una sorta di *backpropagation* (retroazione) dello stimolo inconsapevole e incisiva.

Per rendere possibile e in qualche modo concreta la rappresentazione associativa della rete testuale (espressione di una analogica forma di *rendering*), ho dapprima identificato ampie aree di aggregazione tematica, indicate per esempio come Pregoni o Privilegi notarili o Varie ecc., con cui quindi nella trascrizione ho costruito diverse *guidelines* i cui nomi identificano le categorie dell'informazione contenuta. In questo modo, attraverso la costruzione di un percorso, un diagramma a blocchi, è stato possibile gestire l'analisi del materiale in forma minuta, conducendo l'osservazione da categorie di questo livello di informazione non circoscritta e non definita fino al nucleo, il contenuto

[25] Successivamente alla cattura, sia questa sia la figura precedente sono state elaborate su un computer Amiga 1200 68030 50 Mhz 32MB RAM con *Photogenics 1.2*. Non è stata necessaria alcuna conversione e i due sistemi hanno comunicato mantenendo l'estensione vettoriale (PCX) dei due file.

sostanziale da liberare e da indicare come elemento coerente e logicamente autonomo perché univocamente significativo e quindi autosufficiente.

La sola riduzione della molteplicità e della complessità all'unità e alla semplicità non è sufficiente a dimostrare quanto sia utile ed economico l'impiego di supporti non cartacei in un lavoro di questo tipo: le ricadute devono sopravvivere a qualunque critica, devono poter incidere sull'impostazione e sulla metodologia della ricerca e della conoscenza. Per questo è necessario ricorrere a risorse intellettuali idonee a modificare il rapporto paritario che si creerebbe nel caso in cui non si aggiungesse al prodotto finito un valore quanto più elevato possibile rispetto alla pura e semplice trasmigrazione o transcodifica elettronica di contenuti identici. Altrove (cfr. supra) è stata sottolineata l'inutilità della semplice trasposizione d'ambiente in vista del ricupero di forme e di contenuti in grado di evidenziare attraverso la trama del tessuto disegni non previsti, non prevedibili e non scontati.

Non bisogna infatti organizzare l'informazione già presente e disponibile nelle consuete forme strumentali e canoniche dell'inchiostro e della carta sfruttando semplicemente una tecnologia come quella elettronica che associa dinamicamente e rende più facilmente accessibili (cfr. la sempre maggiore produzione di oggetti ipertestuali tesi più a stupire con animazioni e immagini fisse ed effetti speciali –3d ecc.– che a garantire la correttezza dell'impostazione linguistica dell'ipertesto) e fruibili, attraverso un semplice click, i vari *corpora* concettuali connessi. Si tratta invece di impostare formule nuove di ricerca e di acquisizione di conoscenza seguendo le coordinate che un sistema di codifica elettronica è in grado di indicare. È giusto quindi pensare primariamente a sistemi di *authoring* in grado di assicurare una comunicazione realmente interattiva, tale cioè da consentire al lettore la possibilità di rappresentare ciò che egli avrebbe fatto se avesse realizzato l'ipertesto: materializzare in un prodotto confezionato da altri il suo modo di pensare, la sua chiave di lettura per quel particolare dominio e non la semplice multisequenzialità dei percorsi da attivare fra quelli proposti dall'autore o meglio dall'editore dell'ipertesto. Secondariamente, ma può apparire fin troppo ovvio, l'*authoring* si fonda e si giustifica soltanto attraverso l'uso di un *macro scripting-language* che consente la elaborazione e la rappresentazione di qualunque tipo di informazione.

A questo punto è implicito e naturale che si debba parlare di programmazione che si avvale dello *scripting-language* che sta alla base di quel particolare *authoring system*, trascurando la sola accattivante, ammiccante e corriva iconografia che invita a salire a bordo per dare inizio alla *navigazione.* L'utilizzo di scrivanie (*time-out* dell'idea di Vannevar Bush) da cui partire o la disponibilità di pannelli di controllo, che incorniciano le varie videate iniziali del *libro elettronico* e che materializzano le rotte attraverso l'uso del click o del doppio click, garantiscono unicamente il salto in alto degli elementi contigui (la sbarra trasversale dell'attrezzo, sic ! che in questo caso non è visibile !), ma non

contribuiscono certamente alla realizzazione di alcuna forma di *open learning,* perché non forniscono alcuna alternativa consapevole, dal momento che l'altro elemento rispetto al quale si sceglie non è assolutamente visibile.

È semplice creare i link sia quando si utilizza *HTML*, anche con le etichette container <script>...</script> di JavaScript o <applet>...</applet> di un programma *Java* nella pagina ipertestuale formattata *HTML*, sia da menù (top-down o pop-up) di un software con marchio proprietario; è altrettanto semplice definire e inserire i punti di surriscaldamento su disegni (gli *hotspots*) su cui si attiva qualunque funzione ipertestuale, realizzare strutture complesse come le mappe sensibili, modificare il testo (colorarlo, giustificarlo ecc.) e trasferirlo su sfondi che richiamano o simulano i vari elementi più o meno naturali su cui si può materializzare la comunicazione e l'informazione scritta, arricchirlo di altri media - immagini grafiche (file *.pcx, *.bmp, *.dib ecc.), sonore (*.wav), o animate (*.mpeg, *.avi ecc.) -, senza per questo modificare l'impostazione consolidata da secoli della gestione cartacea dell'informazione.

La multimedialità dell'informazione non costituisce un fatto sorprendente o così innovativo da intaccare la struttura consolidata del solito modo di apprendere o di rappresentare o di trasmettere. Dai cosidetti libri games di questi ultimi anni, dai libri il cui testo stampato si avvale di supporti audio e video o si sono sempre avvalsi di rappresentazioni iconografiche in grado di spiegare, di definire, di sintetizzare si dispone di una vasta gamma di prodotti coerenti con l'assunto multisequenziale della lettura e della scrittura dell'informazione. Ma ciò che distingue una semplice lettura multisequenziale delle informazioni disponibili dal modello reticolare di conoscenza e di rappresentazione delle stesse informazioni è la capacità che possiede il vettore elettronico di creare relazioni stabili e funzioni tra i moduli che devono interagire incardinandosi l'uno con l'altro e che quindi si dispongono ad assumere un profilo e una consistenza di sistema dinamico, che si concretizza appunto in un modello reticolare di apprendimento e di rappresentazione che permane. Non è più l'idea o il lampo associativo che scaturisce dalla lettura di un testo scritto e sequenziale. In questo caso l'analogia, il riferimento presto sfumano, si perdono e svaniscono per l'impossibilità di dare seguito e amalgama ad un flusso che irrompe senza argini e senza memoria, mentre i passaggi e le fughe associative del testo iper (l'adozione implicita di chiavi subliminali per la metaconoscenza), costruito in forma digitale, mantengono i loro echi che si consolidano, si trasformano, si trasmettono.

In questo modo si ottiene un doppio risultato: da un lato ciò che emerge è la relazione e il vincolo funzionale tra gli elementi simbolici e mentalmente codificati (link e nodi) che, analogamente a quanto avviene tra gli atomi, possiedono valenze in grado di creare legami continui e permanenti che suggeriscono concretamente la rappresentazione reticolare; dall'altro lato, è secondario ma non marginale, si ha il superamento del modello a scala in cui la singola idea o il frame (lo scalino, pedata-alzata) è necessario per procedere

ma deve essere dimenticato in quanto inutile per continuare la salita e quindi muore perché è isolato e continuamente a livello più basso, diversamente dallo stack (o registro SP) in cui l'ultimo dell'input (*pushed*) è il primo dell'output (*popped*).

Pensando ai record logici di un qualunque database reticolare in cui le relazioni tra i dati[26] sono vincolate ad essere binarie e del tipo molti a uno, non si può evitare di definire un qualunque insieme di frame ipertestuali tra loro congiunti da n vincoli associativi, come un mondo che può anche rispondere al *C.W.A.* (*Closed World Assumption*) da cui logicamente si possono inferire nuove regole in grado di modificare il livello di conoscenza fin lì acquisito. Ad esempio, estrapolando dalla relazione del Rivarolo il passo seguente, che può intendersi come un frame che descrive il processo di sorteggio utilizzato per eleggere funzionari pubblici, in questo caso della città di Oristano nel 1737,

> (...) Lugarthiniente, y Capítan General del presente Reyno, á effecto de hazer la nueva ensaculacíon de los officíos de dicha Illustre y Magnifica ciudad se há hecho conduzír â la piessa donde se halla Sú excelencía con dichos Illustres y Magnificos conselleres la caxeta, en que están los sacos de las matrículas de dichos offícios, la qual reconocida, se hâ hallado serrada, y sellada, y abierta aquella se hâ sacado el libro, donde se continuan los autos de las ensaculacíones, y extracíones, y sacados los sacos de las matrículas de todos los dichos offícios, las que tambien se han hallado selladas, se han retirado todos los rodolines, y por haverlo assí ordenado su excelencía; se hâ passado á matrícula las personas síguientes sobre los dichos offícios en el numero, que Su excelencía há determínado sobre cada bolsa (...)

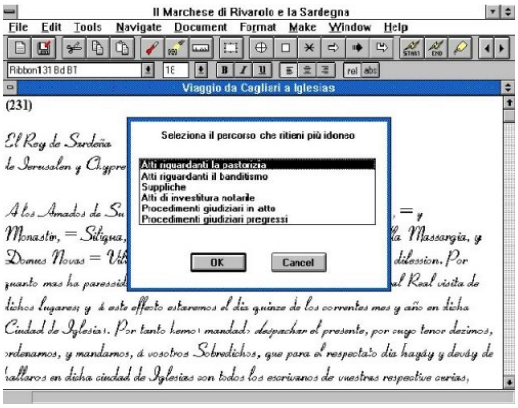
e confrontandolo con il passo identico che si riferisce alla città di Iglesias, di cui nel contesto non si da conto, per l'anno successivo, il 1738, si ha modo di riflettere e di inferire una successione di eventi che portano alla riapertura del dominio sugli stessi fatti non menzionati dal database ipertestuale e che potrebbero riguardare situazioni ambientali e circostanze giuridico-amministrative delle due città assenti da questa procedura, Cagliari e Sassari.

V. Epistemologia dell'ipertesto

La novità della gestione ipertestuale dell'informazione non deve essere espressione di moda o di costume - come ormai non di rado accade - o tale da giustificarsi dalla sola e immediata e semplice creazione di percorsi che la pubblicistica indica come alternativi rispetto alla pura e semplice lettura

[26] Rappresentazione formalizzata di istruzioni, di concetti, di fatti che può essere interpretata, comunicata ed elaborata da persone o da mezzi automatici (Cioffi e 1993 *ad vocem*).

sequenziale; è necessario che non prevalga l'aspetto tecnico-operativo della relativa facilità d'uso, ma la fruizione e l'acquisizione del materiale conoscitivo devono nascere da una serie consapevole di atti a cui l'editore dell'ipertesto, ben lontano dalla scena, deve contribuire in forma trasparente offrendo strumenti di gestione operativa, che soltanto la plasticità di un linguaggio di programmazione è in grado di descrivere e di rappresentare (cfr. la figura seguente). Come si vede dalla finestra,[27] generata da un bottone di commando e dagli opportuni codici di programmazione *LOGiiX* ad esso collegati, che riporta ad esempio diversi elementi su cui operare determinate scelte da evidenziare e da confermare con *OK*, è possibile seguire percorsi realmente alternativi perché offerti come disegno complessivo di rete su cui procedere e a cui fare riferimento in ogni momento.



In questo modo non devono prevalere il semplice *back* o il *forward* tra i frame di un percorso già avviato e da cui si possono invocare *media* alternativi o integrativi rispetto all'oggetto, cioè qualunque *medium* focalizzato in quel momento, ma la dialettica del sistema totale, che modifica il proprio stato in coerenza con le richieste del lettore-autore che ne percorre gli assoni virtuali (link), deve essere l'espressione compiuta del gesto e del comportamento di chi in quel momento e attraverso quel particolare linguaggio descrive uno o più stati della propria rappresentazione mentale.

Infatti lo strumento linguistico viene piegato in misura forte alle esigenze della elaborazione a cui consegue certamente la rappresentazione e la comunicazione ma senza che l'aspetto iconografico della rappresentazione e la eventuale comunicazione prevalgano e si autoalimentino narcisisticamente, in ossequio al culto dell'immagine a tutti i costi.

Così è legittimo pensare che si possa avviare un processo di diversificazione dei quadri e delle prospettive in cui il lettore, che unicamente in questa forma è

[27] Per la cattura di questa immagine sono stati utilizzati gli *appunti* di *MS-Windows vers. 3.10*.

posto nella condizione di scegliere consapevolmente, diviene realmente autore che modifica continuamente il livello della propria conoscenza che acquisisce passo dopo passo dall'insieme, che l'editore gli ha messo a disposizione come ambiente operativo e dalla cui gestione egli può trarre responsabilmente elementi utili alla sua riflessione.

Chiunque a questo punto potrebbe obbiettare che nulla giustifica l'abbandono del libro normalmente inteso, dal momento che tra le pagine di un qualunque testo è possibile ricuperare frammenti di scienza e di conoscenza da assemblare e da interiorizzare attraverso la riflessione; ma se si guarda alle righe precedenti, le motivazioni del fortissimo interesse epistemico per il testo elettronico iper sono chiaramente espresse dal concetto dinamico dell'espressione e del pensiero che disegnano la continuità spazio-temporale del movimento conoscitivo dell'associazione della rete semantica che ne deriva.

L'ipertesto appartiene dunque alla categoria degli algoritmi non sequenziali che consentono in questa forma l'elaborazione di dati molto particolari - *frame* - il cui *gradiente* di associabilità deve rispondere alle funzioni di ottimizzazione dello stesso algoritmo, implementato in un linguaggio di programmazione, o in un qualunque *macro-scripting* di sistema autore, che sia in grado di simulare i processi di conoscenza parallela e reticolare anche in sistemi hardware che consentono soltanto il *modello computazionale di von Neumann* (Sedgewick (1993): 597, Akl 1989 (1992)). Riportare quindi l'ipertesto e assimilarne la struttura a procedure algoritmiche così descrivibili è un'esigenza, che nasce sicuramente dall'aspettativa che questa forma di gestione e di fruizione consapevole e personale del materiale conoscitivo sia tale da assecondare gli sviluppi di rappresentazioni mentali e di modelli: in questo caso vengono offerte alternative di percorsi che non sono luoghi geometrici ma funzioni di calcolo e tipologie di dati astratti da modulare, classi e categorie di concetti dinamici e sistematici di cui ha soprattutto bisogno il diacronismo e la trasversalità della Storia e dei gruppi umani che essa cerca di descrivere con varia fortuna degli Storici che si sono cimentati o si cimentano nell'impresa.

Riferimenti bibliografici

ARISTOTELES
(1996) *Organon,* a cura di M. Zanatta, Torino: UTET, vol. I.
AKL Selim G.
1989 *The design and analysis of parallel algorithms Englewood Cliffs,* N.J.: Prentice Hall; (tr.it.: *Progettazione ed Analisi degli Algoritmi Paralleli*, Milano: Prentice-Hall International, Gruppo Editoriale Jackson, 1992).
BARKAKATI Nabajyoti
1994 *Borland C ++ 4. Developer's Guide*, Indianapolis: Sams Publishing.
BARTHES Roland
1970 *S/Z essai sur Sarrasine d'Honoré de Balzac,* París: Seuil; (tr.it.: *S/Z*, Torino: Einaudi, 1973).
BELL Alan E.
1996 "I compact disc del futuro" *Le Scienze*, settembre, 337:64-68.
CALVINO Italo
1979 *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino: Einaudi. CAVALLI-SFORZA Luigi Luca.
1996 *Geni, Popoli e Lingue*, Milano: Adelphi.
CIOFFI Giacomo e FALZONE Vincenzo (a cura di)
1993 *Manuale di Informatica,* Bologna: Calderini, 3ª ed.
CHURCHLAND Patricia S. e SEJNOWSKI Terrence J.
(1995) *Il cervello computazionale*, Bologna: Il Mulino.
EISENSTEIN Elizabeth L.
(1995) *Le rivoluzioni del libro*, Bologna: Il Mulino.
ESCHER Maurits Cornelis
1972 *The world of M.C. Escher,* New York: Harry N. Abrams.
FREEMAN James A.
1994 *Simulating Neural Networks with Mathematica*, Menlo Park, California: Addison-Wesley Publishing.
GARDNER Hodward
(1987) *Formae mentis. Saggio sulla pluralità dell'intelligenza*, Milano, Feltrinelli.
GUREWICH Ori e GUREWICH Natan
(1995) *Multimedialità: programmare con il Borland C*++, Milano: Tecniche Nuove.
HOFSTADTER Douglas R
(1984) *Gödel, Escher, Bach: un'eterna ghirlanda brillante*, Milano: Adelphi.
ILLICH I Ivan
(1994) *Nella vigna del testo*, Milano: Raffaello Cortina Editore.
JACKENDOFF Ray
(1990) *Coscienza e mente computazionale*, Bologna: Il Mulino. JOHNSON-LAIRD Philip.N.
(1990) *La mente e il computer. Introduzione alla scienza cognitiva*, Bologna, Il Mulino.
JOYCE James
1922 *Ulisse*, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1988.
LANDOW George P
(1993) *Ipertesto, il futuro della scrittura*, Bologna: Baskerville.
MANGER Jason J.
1996 *Il manuale Java Script*, Milano: Mc Graw-Hill.
MINSKY Marvin Lee
1975 "A Framework for Representing Knowledge" in WINSTON Patrick. H. (ed.), *The Psychology of Computer Vision*, MacGraw-Hill. Nueva York, 211-277.
MURRAY James & VAN RYPER William.

1994 *Encyclopedia of Graphics File Formats,* Bonn-Cambridge-Paris-Sebastopol-Tokyo: O'Reilly & Associates Inc.

ODDIFREDDI Piergiorgio

1996 “M.C. Escher: arte del puzzle o puzzle dell'arte”, *Le Scienze*, dicembre, 340: 42-49.

ONG Walter J.

(1989) *Interfacce della parola*, Bologna: Il Mulino.

SCHILDT Herbert

(1995) *C++. La guida completa*, Milano: McGraw-Hill, Libri Italia.

SCHIRRU Marco

1987 “Il censimento del 1737: confronto fra due manoscritti”, in *Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Cagliari*, Nuova Serie, vol. XI.

SEDGEWICK Robert

(1993) *Algoritmi in C++*, Milano: Addison-Wesley.

Tipologías de análisis de sonidos, imágenes, memoria

ARTÍCULOS

[Full paper]

Multilingüismo, variedades dialectales y traducción: el fenómeno Andrea Camilleri

GIOVANNI CAPRARA
Universidad de Málaga
✉

Resumen: Existe un fenómeno que caracteriza a casi la totalidad de los dialectos italianos: el bilingüismo. En Italia, la mayor parte de los hablantes, poseen la capacidad de pasar de la lengua (estándar) al dialecto (habla local) y viceversa con total normalidad, según el interlocutor y la región, o según el contexto y el argumento tratado. Hoy el papel jugado por los dialectos no es más el del código lingüístico antagonista a la lengua, sino más bien un "alternativa" (socialmente aceptada) al servicio de los hablantes. En Italia, además, el dialecto se ha convertido en un mediador importante en el proceso de "adecuación" hacia una sociedad más global. Estudiar los fenómenos relaccionados con el bilingüísmo y analizar la importancia de la traducción de textos que contengan elementos procedentes de lenguas "locales" es la demostración de la vitalidad, de la importancia y de la función de estas hablas en el desarrollo de toda cultura. El éxito de la literatura de Andrea Camilleri, dentro y fuera de Italia, es una demostración de ello.

Palabras clave: Estudios de traducción – Bilingüísmo – Lengua Italiana – Dialecto.

Multilingualism, dialects and translation: the phenomenon Andrea Camilleri

Summary: There is a phenomenon that characterizes almost all Italian dialects: bilingualism. In Italy, most of the speakers, are very used to move from their language (standard) to their dialect (local speech) and vice versa according to the interlocutor and the region, or depending on the context and the argument treated. Nowadays, the role played by dialects isn´t that of the linguistic code, which were antagonistic to the language, but rather it is an "alternative" (socially accepted) to speakers. Moreover, the dialect in Italy, has become an important mediator in the process of "adaptation" towards a global society. Studying all the phenomenon related to bilingualism and analyzing the importance of translating texts containing elements from "local languages" proofs the vitality, the significance and the role such dialects have in the development of any culture. The success of Andrea Camilleri´s literature, inside and outside Italy, expalins it all.

Key Words: Translation Studies – Bilingualism – Italian Language – Dialect .

Introducción

En el presente trabajo concebiremos la traducción como un acto de comunicación intercultural, partiendo de la base de que la realización de un mero trasvase entre lenguas, facilitado por una traducción literal, es insuficiente para poder transferir un texto de una lengua a otra, de una cultura a otra. A menudo las palabras quedan relegadas a un segundo plano para dar así relevancia a los significados que en ellas se esconden.

La dimensión comunicativa de la traducción y su estrecha vinculación con los factores extralingüísticos que completan los mensajes, hacen que la variación interna de una lengua cobre especial importancia en el proceso de traducción, ya que ésta añade un valor suplementario al evento comunicativo, máxime si contemplamos el análisis de la obra narrativa de Andrea Camilleri [Porto Empedocle, 1925], escritor siciliano catapultado a la fama en las últimas décadas por las razones que a continuación resumiremos.

Sin embargo, la transposición de variedades lingüísticas de una *lengua origen* a *una lengua meta* no es tarea fácil y ha llegado a convertirse en un problema que se agrava por la interacción de todas las variantes lingüísticas, para las que hasta ahora no se han formulado soluciones totalmente satisfactorias. La traducción de la variación lingüística en los escasos estudios que existen al respecto nos demuestra que existen varias opciones válidas, aunque ninguna de ellas sea definitiva, si es que se puede aspirar a esto. Inclinarse por una u otra opción dependerá de factores esencialmente extralingüísticos, a saber:

- La finalidad del uso de una variante así como la información adicional que contenga, de otros elementos como el género textual en el que se inscriba;
- Información sobre el destinatario, la distancia entre la cultura de origen y la cultura meta o los parámetros de aceptabilidad de ésta última.

No tenemos que olvidar que la traducción se concibe, sobre todo, como un proceso que debe cumplir con las expectativas de los destinatarios potenciales (sin los cuales el proceso traductológico carecería de sentido).

En traductología, algunos de los enfoques más extendidos –funcionalistas, culturales y hermenéuticos–, coinciden en afirmar la importancia que supone el análisis sociolingüístico del texto para así lograr una equivalencia comunicativa, pragmática y/o cultural, en según qué casos. Nida (1964) comparte junto con Catford (1980) y House (1977) la idea de que la equivalencia formal resulta poco útil en traducción y opina que un enfoque meramente lingüístico resulta insuficiente. De ahí que otorgue especial importancia a la función del texto y de los elementos extralingüísticos más importantes: es decir, el lector y la cultura meta. A ésta, además, se añade el concepto de “marco de negociabilidad”: no existe traducción si no hay negociación entre todos los participantes en el

proceso, el autor, el traductor y el lector. En la misma línea se posiciona Bassnett (1991), para quien el traductor ha de tener presentes no solo las equivalencias lingüísticas sino también otros elementos como la clase social, la edad, la procedencia geográfica, etc. Hatim & Mason (1995), a este respecto, proponen un análisis de tipo comunicativo, pragmático y semiótico para descubrir la función del texto origen y la del texto meta. Considerando la incidencia del contexto, el traductor realizará los cambios pertinentes en la lengua meta: los factores sociales, políticos, económicos, por citar sólo algunos, podrán verse afectados o no en ambos textos y esto condicionará la estrategia de traducción que se haya de aplicar. Rosa Rabadán (1991) establece como primera etapa en el proceso de traducción la definición del receptor para alcanzar la adecuación a la cultura meta. Como hemos podido observar, en este ámbito todos coinciden en la pérdida de protagonismo de las palabras frente a los factores extralingüísticos.

Todo lo expuesto anteriormente nos lleva a la conclusión de que para abordar la traducción de cualquier tipo de variación lingüística previamente hay que situar el texto en su contexto histórico y sociocultural. Es esta la primera consideración a la que tiene que llegar el traductor que se enfrenta a un texto plurilingue; una estrategia –por definirla de algún modo– que resulta imprescindible, en primer lugar, para reconocer las variantes mismas de una lengua (así como su importancia relativa) y, en segundo lugar, para realizar adecuadamente el análisis de la finalidad que persigue el autor con el uso de dicha(s) variante(s) *no-estándar*. Todo esto revela la importancia de la competencia bicultural que debe poseer el traductor. Este desarrolla el papel de mediador intercultural e interlinguístico y habrá de observar las diferencias, para proceder –en una segunda etapa de la operación del trasvase de una lengua a otra– a encontrar la solución más satisfactoria que se adecue al tipo de texto, reflejando la "atmósfera" creada por el autor en el texto original.

Ahora bien, una vez identificada e interpretada la importancia y la finalidad de la presencia de la variación, ¿cómo la reproducimos? Desde los enfoques más traductológicos los teóricos hablan de conceptos tales como "registro", "usuario", "negociación", etc. Veamos ahora las posibilidades que nos han ofrecido para traducir la variación lingüística. Empezaremos nuestro recorrido por la traducción del registro.

La traducción del registro

Es un tipo de traducción de la variación lingüística relacionada con lo que se ha venido denominando registro, es decir traducción según el uso. Es quizás la componente variacionista para la que hay menos conflictos a la hora de elegir equivalentes funcionales en la lengua de llegada. Es en el campo donde hay que prestar especial atención al vocabulario ya que es el elemento que lo concreta y lo define (en especial en la traducción especializada). Los

problemas que plantea la traducción del campo –en especial cuando un campo en lengua origen no existe en lengua meta– se solucionan con una rigurosa documentación previa a la traducción.

Hay especialidades de traducción más sensibles a uno u otro registro como es el caso de la traducción audiovisual, la cual, por su carácter híbrido de oral-escrito plantea problemas relativos al modo o medio. El canal no tiene fronteras bien delimitadas, así lo observamos en los guiones o discursos –escritos para ser leídos– donde hay que prestar especial atención a las marcas de oralidad para respetarlas en la traducción.

Por lo general, se realiza una adecuación al tono de la cultura meta que presentará alguna correlación lingüística con el tono de la lengua origen. Sobre este punto es importante considerar la situación comunicativa a la que se incorpora el texto meta. Los patrones de relación entre interlocutores no tienen por qué coincidir en ambas culturas y pueden cambiar de forma: pasar de un estrato más coloquial a uno más formal o viceversa.

La traducción del dialecto

Es sin embargo, en el ámbito de la variación lingüística relacionada con los dialectos –traducción de la variación lingüística según el usuario–, donde se han producido los debates más acalorados sin haber alcanzado al día de hoy soluciones o normas aceptadas por la gran mayoría.

Veamos ahora las propuestas de traducción de las *variedades diatópicas*, ya que éstas son las que más debates han suscitado en torno a su traducción y cuyas reflexiones podemos considerar como “incompletas”.

En primer lugar, es necesario hacer una distinción entre textos que están escritos en dialecto en su totalidad o aquellos en los que la marca dialectal –o varias marcas de dialectos diferentes– es propia de uno o varios personajes, conviviendo así el dialecto con la lengua estándar. De esta forma podemos hablar de textos *monodialectales, polidialectales* o *parcialmente dialectales* (Hurtado Albir, 2001:584).

En el caso de los textos monodialectales, el problema podría ser solucionado al considerar el dialecto como una lengua sin mayores connotaciones sociales y cuya traducción se realiza a la lengua estándar. Si seguimos la dirección que propone Nida, se ha de buscar un dialecto funcionalmente equivalente. Algunos autores aceptan esta posibilidad y la búsqueda de equivalencia entre dos dialectos puede llevar a una situación de relevancia funcional. Para que esta propuesta sea aceptable Mayoral opina que es importante incluir marcadores (léxicos, fonéticos, sintácticos) con las que el receptor esté familiarizado para fijar el perfil del personaje (1990:36). Sin embargo no han de utilizarse gratuitamente. Así es interesante compensar las eventuales pérdidas mediante el uso de palabras más cultas o arcaicas para transmitir una sensación de

distancia temporal; la traducción se mantiene fiel al original y no pierde la forma.

Otra opción es cambiar un dialecto de la lengua origen por otro dialecto equivalente en lengua meta. Así lo considera Catford para quien además en esta estrategia ha de primar la geografía humana y no la física (no cambiar un dialecto del Norte por otro del Norte). Pero aquí cabe hacerse una pregunta: ¿Existen dialectos equivalentes? Los dialectos son específicos de una cultura, de ahí que no exista una correspondencia clara entre ellos (quizás deberíamos hablar de una equivalencia geográfica). Además existen diferentes realidades sociolingüísticas, diferentes estatus de dialectos, razones por las que el resultado podría no ser el adecuado. Según Rabadán, "es evidente que las diferentes estructuras sociales de ambos polisistemas no permiten un espacio de maniobra equiparable" (1991:83). A este respecto, rechaza el concepto de "dialectos funcionalmente equivalentes" (1991:97) y opina que estas opciones son peligrosas. Por ese motivo propone:

- Una transposición a la lengua estándar (para asegurar la comprensión, puesto que todos los potenciales lectores tienen acceso a esta *variedad superpuesta*);
- La adición de lo que denomina "coletillas" del tipo «dijo en dialecto», un recurso, según la autora, que adquiere mayor aceptabilidad entre los receptores meta.

Tras este breve planteamiento teórico, las principales líneas de actuación son las siguientes:

- El dialecto se transforma en registros o dialectos poco marcados desde el punto de vista geográfico.
- Se realiza una adaptación a un dialecto geográfico en lengua meta.
- La traducción del dialecto geográfico es imposible, por lo que se realiza, sin más, una traducción plana a la lengua meta.

Mayoral (1999) y Rabadán (1991) proponen compensar con el léxico la variación lingüística usada por los estratos socioeconómicos más bajos. De esta forma se produce un efecto similar al del texto origen con los recursos de la lengua meta. En esta línea avanza, asimismo, la propuesta de Catford 1980: 88) –secundada igualmente por Rabadán– ya que proponen como estrategia más apropiada hacer uso de marcadores léxicos o recurrir a un uso diferente de los rasgos sintácticos o fonéticos, pero no localizar un dialecto con el que se identifique temporalmente, de otra manera podría influir en el efecto especial deseado por el autor del texto origen y trasmitir un efecto igualmente arcaico en el texto meta.

Para la traducción de los *idiolectos*, Rosa Rabadán opina que la mejor estrategia es usar la lengua estándar ya que es la que comparte el mayor

número de hablantes. Sin embargo, este estilo particular de hablar ha de quedar patente, de alguna forma, pues caracteriza al personaje (o personajes). Para transmitir el efecto del texto meta, la transferencia de los rasgos idiosincrásicos puede compensarse en cualquier momento del texto sin que ésta quede artificial.

En cuanto a las variedades motivadas por el uso de uno u otro sexo, éstas no suelen presentar mayor problema. Aunque haya diferencias relacionadas con el papel del hombre y de la mujer en la sociedad, por lo general, no suele afectar a las decisiones de traductor ya que suele suceder lo mismo en ambos sistemas, más aún si traducimos en un par de lenguas cercanas donde el sexo no queda sistematizado en la lengua.

En lo que respecta a los usos lingüísticos relacionados con la edad, se apuesta generalmente por añadir marcas que los lectores potenciales en lengua meta reconozcan como pertenecientes a una u otra generación.

Según Mayoral, "no existe una correspondencia de recursos en lenguas diferentes" para solventar el problema de la traducción de diferentes códigos lingüísticos con respecto a una lengua estándar. Resume el estado de la cuestión en su análisis acerca de la traducción del dialecto. Aunque su trabajo se ciñe al par de lenguas español-inglés, creemos que su estudio puede aplicarse también a otras lenguas. Según Mayoral, contamos con tres enfoques distintos que nos llevan a la definición de unas prácticas para la traducción del dialecto:

> […] el primero consiste en buscar un dialecto correspondiente en la lengua término (…). El segundo parte de la imposibilidad de encontrar ese equivalente y pretende la caracterización del dialecto original mediante la introducción de elementos marcados o marcadores (léxico, fonético, sintácticos o una combinación de los mismos) que sean fácilmente reconocibles al lector. El tercer enfoque renuncia a caracterizar el texto de forma positiva en relación al dialecto (Mayoral 1990:40).

El autor amplía el número de enfoques traductivos al darse cuenta de la problemática que surge alrededor del problema y nos indica otras posibilidades, otros factores que el traductor deberá respetar en su operación de trasvase de la variación lingüística (Mayoral *ibídem*: 40-42):

- Traducción a la lengua de término estándar (no marcada);
- Traducción a un dialecto de la lengua término considerado equivalente;
- Traducción a variedades subestándares de la lengua término;
- Traducción a variedades idiomáticas;

- Uso de elementos fonéticos que el lector de la lengua término identifica con el origen que marca el texto original;
- Uso de elementos léxicos que el lector de la lengua de término identifica con el origen que marca el texto original;
- Uso de elementos sintácticos que el lector de la lengua de término identifica con el origen que marca el texto original.

Entonces, ¿qué entendemos por variación lingüística? ¿Qué nos sugiere Mayoral con su propuesta? Está claro que el uso de la lengua está condicionado por factores de distinto tipo, en particular factores de tipo geográfico, sociocultural, contextual o histórico. Los hablantes emplean la lengua de diferente manera. Son muchos los factores externos que pueden pesar sobre su uso: circunstancias personales, contexto, edad, tiempo, etc., un uso distinto de la lengua según un tipo distinto de variación: la variación funcional (*diafásica*), la variación sociocultural (*diastrática*), la variación geográfica (*diatópica*) y la variación histórica (*diacrónica*).

En la traducción del dialecto existe una dificultad específica en el trasvase realizado de un texto original escrito en una lengua "improbable"[1] a un texto meta. El traductor habrá de respetar, en este caso, el papel "subalterno" otorgado a la lengua "argótica", un concepto que quizás más que otros define el papel desempeñado por las lenguas denominadas "menores".

Hasta el siglo pasado el dialecto era considerado principalmente como una desviación de las lenguas nacionales (estándar). La escala de valores sobre la cual se construía todo el sistema linguistico de una sociedad, como si de una estructura piramidal se tratara, estaba representada por un vértice en el cual se colocaba la lengua estándar y por unos lugares inferiores en los que estaban representadas las lenguas locales. Con el tiempo esta separación se ha ido perfilando en un único bloque monolítico, en el cual los hablantes, todos y sin distinción de género, edad, sexo y clase social, están en contacto directo con la lengua estándar pudiendo cruzar el espacio nacional y comunicar no sólo valores rurales y folclóricos, sino incluso el pensamiento y el arte de una cultura marginal.

La función más importante que posee un texto escrito en dialecto reside en su propia lucha por la supervivencia, en contra de la imposición lingüística de una probable superlengua estandarizadora, globalizadora o monoculturalizadora, a menudo impuesta por los medios de comunicación (cuya función ejemplificadora es puesta cada día más en discusión), a menudo recomendada injustamente por las academias o depositada en la consistente expansión de la lengua inglesa. En estas últimas décadas estamos asistiendo en algunos países del mediterráneo, entre ellos Italia, a una vuelta a los orígenes.

[1] Entendemos por improbable una lengua cuyas características se ven claramente reflejadas en la presencia de un dialecto o de una experimentación lingüística no determinada.

Observamos, sobre todo, desde el punto de vista literario, una especie de redescubrimiento del dialecto (un fenómeno contrario a lo que ha ocurrido durante décadas donde se verificaba exactamente un fenómeno opuesto, es decir, donde se apreciaba un notable regreso del concepto dialectal con respeto al irrefrenable avance de la lengua estándar).

Este mismo fenómeno es extensible al latín. De hecho, latín y dialecto, siempre han seguido un recorrido paralelo, una búsqueda de una mayor pureza expresiva, impuesta por otros códigos lingüísticos dominantes, los mismos códigos repletos de literatura y contaminados por una serie infinita de estratificaciones culturales que, de vez en cuando, vuelven a los orígenes, vuelven al latín y al dialecto. El primero, ofrece la posibilidad de un lenguaje antiguo. Su arcaicismo, de hecho, nos lleva a definir al latín como una lengua distante de cualquier compromiso de homologación y de estandarización (que caracteriza la evolución lingüística de muchas lenguas post-industriales); El segundo, el dialecto, es el recurso lingüístico más apropiado para la búsqueda de la palabra concreta, cargada de significados afectivos, puros, el perfecto antídoto a la globalización lingüística de la que hablábamos anteriormente. Una tentativa por acercarnos a algunos conceptos tan familiares para todos: memoria y colectividad, comunidad y yo, en una búsqueda constante, necesaria, de nuestros propios orígenes, en los orígenes de nuestra patria (sobre todo después de un alejamiento).

El dialecto, entonces, se ofrece al lector como una lengua comunitaria, próxima a lo vivido y a lo sufrido, próxima lo concreto, a una colectividad real de hablantes en un sentido antropológico, el medio más puro para representar la experiencia coral de todos los participantes en un evento cultural o literario, o, como dice Francesco P. Franchi:

> La scelta del dialetto non costituisce una scelta solamente estetica, ma è una dichiarazione sullo "stato caotico del cosmo, inafferrabile e incomprensibile nella sua totalità estesa, ma ancora in qualche modo decifrabile[2] (1979:95).

Como hemos recordado anteriormente, el dialecto es, sobre todo, lengua de memoria, es el trámite necesario entre el pasado y el futuro, entre lo que está y vemos por dentro y lo que está y vemos por fuera. Se trata de un hilo a través del cual es posible recuperar el tiempo perdido, es un universo antropológico deshecho, desaparecido, como una civilización destruida, cuyos valores todavía persisten y parecen revivir, gracias al uso que del dialecto hacen

[2] La búsqueda del dialecto no constituye sólo una elección estética, sino es una declaración sobre el “estado caótico del cosmos, inaguantable e incomprensible en su extendida totalidad, pero todavía descifrable”.

algunos escritores. Gracias al dialecto, estos escritores recuperan su más autentica especificidad cultural, recuperan sus más profundas vivencias individuales para ponerlas al servicio de la colectividad.

Una frase recurrente (pero nunca resulta excesivo repetir determinados conceptos) en traducción literaria es que cuando el texto procede de una lengua dialectal, se dice que la traducción es el mayor imposible, para demostrar la dificultad de su trasvase. La traducción de una lengua dialectal no resulta imposible, siempre que el traductor decida anteriormente definir cuales son las principales funciones otorgadas al dialecto del que traduce. Las principales funciones de un dialecto son, entre otras:

- uso jergal del lenguaje;
- marcador de contrastes entre las distintas clases sociales;
- espejo que refleja la cultura local;
- acto de trasmisión de la memoria;
- medio de transmisión del juego cómico.

Como decíamos anteriormente, desconocemos todavía si existe una única técnica o estrategia de reproducción de los dialectos. Lo que significa que al traductor se le asigna el papel de vehicular, de la manera que considere más oportuna, la presencia de ese dialecto de una cultura a otra. Algunas de esas técnicas, de las que hablábamos anteriormente, rechazan la sustitución de un dialecto por otro (una posibilidad que tampoco descartamos en su totalidad). No parece tampoco que sea muy satisfactorio acortar las palabras al final, con el objetivo de subrayar que se trata de un habla de campesino ignorante, por ejemplo. Consideramos más adecuado reproducir un lenguaje natural, jergal, con el único fin de dar a entender al lector que se trata de un término dialectal, en un intento de re-procesar el texto original a favor de una re-colocación del texto témino dentro de la categoría de las variedades lingüísticas independientes. Ortega y Gasset, en su famoso artículo *Miseria y esplendor de la traducción* (1937) afirmaba la imposibilidad de la traducción aunque, esto sí, proclamaba su necesidad. La equivalencia entre dos lengua según Ortega y Gasset no existe y, sin embargo, el traductor es quien debe crear esos puentes vehiculares entre las diferencias, para construir así el texto original en la lengua de destino. Otro pensador, Walter Benjamin, define la traducción como el texto que mejor manifiesta la relación entre las distintas lenguas. Según Benjamin (1971), la verdadera traducción tiene que ser transparente, no debe ocultar el texto original, sino que debe garantizar la posibilidad de vehicularlo de una lengua a otra, todo ello potenciando el valor de la palabra en lugar del valor de la frase. Quienes más han contribuido al desarrollo de teorías posibles y han dado soluciones pragmáticas sobre este tema han sido las escuelas anglosajona y canadiense. Entre todos destacamos los estudios de Nida (1964)

Newmark (1981) y Catford (1980). Según estos teóricos, hay que tomar en consideración las siguientes indicaciones:

- Énfasis en el lector y la convención, y, por tanto, importancia de la capacidad de comprensión y del registro, según factores determinantes.
- Ampliación del campo temático: no sólo se traduce cultura, literatura y ciencia, sino también comercio, publicidad, actualidad.
- Variedad de formatos: se traducen libros, artículos, contratos, leyes, recetas, cartas, documentos, etc. Estos últimos tipos de texto son más numerosos que los libros, por lo tanto es difícil calcular el número de idiomas y traducciones que se producen.
- Parte de la terminología posee un uso estándar.
- Creación de grupos de traducción y equipos, por lo cual comienza a ser importante la figura del corrector.
- Impacto de la lingüística, sociolingüística y teoría de la traducción, más evidente en la medida en la que los nuevos traductores son formados en escuelas y universidades con programas especializados de formación.
- Uso de la traducción tanto para transmitir saber como para comunicarse entre grupos y naciones.

El uso del dialecto, mezclado con el uso de la lengua estándar, es el resultado de una inquietud interior por parte de quien lo emplea, de una especie de conflicto no resuelto. Creemos que la mejor técnica de traducción del dialecto es la adecuación de éste a un lenguaje capaz de reflejar todo el entramado de conflictos, de sentimientos y de inquietudes que animan a escribir usando, de hecho, un código dialectal. Lo que significa que el traductor en su labor de trasvase no puede no considerar el motivo que condiciona al escritor a usar su "propia lengua" y no la lengua de todos, la lengua estándar, como decíamos anteriormente. Para muchos autores el dialecto constituye la manifestación de todo un pueblo, de sus sentimientos, de su memoria. Es un instrumento para no perder el camino de la historia, de la comunidad, de las vivencias individuales y colectivas, del pasado, pero, sobre todo, es un instrumento valioso que pude ser usado en contra de la retórica, de la hipocresía lingüística de la lengua estándar, en cuanto que es expresión de sinceridad y de la verdad (un concepto que volveremos a encontrar en Andrea Camilleri). El dialecto, en realidad, es sonido (verdadero y concreto). El dialecto, según Gadda, es:

> La lingua, specchio del totale essere, e del totale pensiero, viene da una cospirazione di forze, intellettive o spontanee, razionali o istintive, che promanano da tutta la universa vita della società, e dai generali e talora urgenti e angosciosi moti e interessi della società (Gadda 1958:94).

Desde esta misma óptica afirmamos, que el dialecto es, sobre todo, un medio para denunciar la hipocresía, es un "hablado" antes y un "escrito" después, un sinónimo de sinceridad que se opone a la hipocresía. El dialecto es el mejor vehículo para alcanzar y conocer la verdad, aunque ésta nunca sea total y definitiva.

¿Entonces, hasta qué punto es posible hablar de intraducibilidad del dialecto? Si, como suguiere George Steiner, traducir es "scendere al di sotto delle differenze esterne delle due lingue per farne intervenire in maniera vitale principi essenziali analoghi e, alla radice, comuni" (1995:105), esto significa que no existe intraducibilidad, como tampoco existirá la perfección traductológica, en el sentido que nunca existirá una perfecta sintonia y una total identidad entre un texto original y su traducción. Pero, es todavía posible realizar una traducción digna, capaz de no penetrar sólo "las barreras de la incertidumbre" (Steiner, *ibídem*: 482) que caracterizan a todo acto linguistico.

Traducir debe ser una operación literaria antes y creativa después. En otras palabras: traducir es una cuestión de sensibilidad. El instinto y la intuición del traductor pueden ser sus mejores armas a la hora de traducir un texto literario en el que destaque la componente dialectal. El traductor debe organizar con el texto un juego hecho de razonamiento, de negociaciones que, a veces, comporta pérdidas, pero, en otras ocasiones, puede producir enriquecimiento (Eco, 2003: 93), como si de una ley de compensación se tratara en la que el traductor y el texto establecen un pacto de paz duradera ante la intraducibilidad de ciertas palabras y/o de expresiones idiomáticas, insertando, por ejemplo, elementos léxicos nuevos en el texto, que quizás consigan conferir al texto una sutil ironía o un coloquio más intimo con el lector. Es inevitable, entoces, que el traductor establezca con el texto traducido una especie de relación íntima, un texto re-creado que impone al traductor re-plasmar su texto término sin perder nunca el paralelismo existente entre ambos textos.

Andrea Camilleri y el arte de escribir

Me gustaría definir al siciliano Andrea Camilleri como el más ilustre heredero contemporáneo de otros ilustres escritores sicilianos como Luigi Pirandello, Giovanni Verga y Leonardo Sciascia (por citar sólo algunos), que, con sus obras han sublimado Sicilia, nos han hablado de esa tierra, de su gente, de sus costumbres y de sus paisajes regalándonos páginas indelebles de literatura universal. Pirandello, quizás el más cercano a Camilleri (también por un estrecho vinculo familiar), autor de *Il fu Mattia Pascal* (1904), quiso crear un paradigma universal dentro del cual cabía sólo el escenario humano, incapaz de librarse de esas mascaras artificiales que encierran las relaciones y los compromisos

sociales, que condenan inexorablemente el hombre a su condición de inmovilismo. Verga, el creador del realismo literario italiano, proyectaba sus lectores en un mundo rural, como es el caso de *I Malavoglia* (1881), un mundo desconocido, hecho de hambre y de miseria, un universo en el cual la única culpa del hombre era la de haber nacido pobre. Y, finalmente, Sciascia, autor de numerosas novelas como *Il giorno della civetta* (1961), hablaba en sus novelas de un resentimiento, el resentimiento y el dolor de una comunidad civil, de una conciencia, de las carencias y de la culpa de una clase dirigente, la de ayer y la de hoy, que tanto mal han hecho a Sicilia, en particular.

Andrea Camilleri recoge en nuestros días el testigo de sus predecesores y, en sus novelas nos habla también del hombre, de los políticos y de la sociedad corrupta, nos habla de una dimensión humana, herida pero digna en su capacidad de reaccionar ante las carencias humanas, realismo en estado puro, en el que las máscaras las llevan puestas sólo los que no quieren o no pueden deshacerse de ellas. Camilleri tiene hoy 84 años. Su nombre se hizo famoso en Italia antes y en medio mundo después,[3] cuando tenía 70 años aproximadamente. Al principio, su nombre pasó desapercibido. En aquel entonces, final de la década de los '90, Camilleri seguía dedicándose a sus ocupaciones de toda la vida (en la Academia de Arte Dramático de Roma, donde enseñaba cómo hacer teatro y en la televisión pública italiana, donde había trabajado, desde siempre, como guionista). En la prensa, su nombre apenas se leía. Como en un cuento de hadas, un día, de repente, un editor –mejor dicho, una editora– Elvira Sellerio, apostó por este viejo y cansado escritor comunista. Era más o menos el año 1998 y Camilleri tenía 73 años. El peso mediático de un importante programa televisivo, el *Maurizio Costanzo Show*, producido en Italia por Canale 5, llevó a las casas de los italianos la cara de un señor, un abuelo, que hablaba de literatura, con tanta pasión que parecía un escritor novel. Hablaba sobre un libro, *Un mese con Montalbano* (1998), hablaba sobre un comisario de policía, Salvo (de nombre) y Montalbano (de apellido), el protagonisa de sus novelas policíacas. Hablaba sobre su tierra, Sicilia, hablaba sobre los hombres, hablaba sobre las necedades del género humano, hablaba sobre la lengua de estos hombres, pero, sobre todo, hablaba de un amigo, un español, Vázquez Montalbán. Tantas eran las vinculaciones literarias, tanta era la simpatía que los unía, que Camilleri quiso brindar a su amigo catalán el honor de haber prestado un apellido tan famoso a su personaje principal, a su *alter ego*, el comisario Montalbano

A partir de entonces, tras aquel programa televisivo, en las calles, en los metros, en las casas empezó a circular insistentemente el nombre de Andrea Camilleri. Los italianos empezaron a comprar sus libros y Camilleri no paraba de escribir y de publicar. Parecía que cuanto más libros escribiera, más libros compraba la gente, más aparecía Camilleri en los medios televisivos y más se hablaba de él,

[3] Sus obras han sido traducidas a muchos idiomas, entre ellos: español, ingles, francés, alemán, portugués, griego, ruso, chino, japonés, y un largo etcétera.

de Sicilia, de su gente, de sus costumbres. Así que los libros se sucedieron uno tras otro: *Il corso delle cose* (1978) *Il cane di terracotta* (1996a), *Il ladro di merendine* (1996b), *La gita a Tindari* (2000a), *Natale con Montalbano* (2001d), etc. hasta *La luna di carta* (2005b) o *La pensione Eva* (2006).[4]

Camilleri ha escrito en aproximadamente 30 años de intensa actividad pública y literaria unas 50 novelas. Desde la primera edicción de *Il corso delle cose* (1978) hasta su última novela *La triple vita di Michele Sparacino* (2009) este autor no ha parado ni un solo momento de escribir. En su actividad pública decíamos, porque en su actividad privada durante mucho tiempo ha seguido dando clases en la Academia de Arte Dramático de Roma, ha seguido colaborando en numerosos programas de la televisión pública y creemos que nunca ha parado ni tan sólo un momento de expresar sus opiniones literarias y políticas (sobre su país, cada día más a la deriva). Camilleri empezó a escribir mucho antes de que el éxito lo catapultara a la fama, muchos antes de que su nombre fuera asociado a la literatura con mayúsculas.

El plurilingüísmo de Andrea Camilleri

El motivo principal del éxito de Andrea Camilleri se evidencia en la particularidad lingüística de sus obras, caracterizadas por la mezcla de algunas variedades de la lengua y por el uso de distintas técnicas narrativas, lo que, en otras palabras, hemos definido como el plurilingüismo de Andrea Camilleri.

Interpretando la idea ya expresada por Luigi Pirandello, también Camilleri usa la lengua estándar para describir la realidad, mientras destina el uso del dialecto a la expresión de los sentimientos. Dice el mismo Camilleri:

> Il dialetto insomma come linguaggio prismaticamente rilucente di toni, variazioni, sensi, significati, onomatopee, richiami propri e legati alle più profonde radici del sangue di chi l'usa sì da farne un unico insostituibile per modificare, colorire, sfaccettare il segno omologante, astratto e razionale della lingua (1999:95).

El ámbito de uso del dialecto queda circunscrito al entorno informal de la comunicación, a lo familiar y a lo sentimental (sobre todo, si sirve para

[4] Para un panorama bio-bibliográfico completo y exhaustivo sobre este autor, sobre traducciones, estudios críticos y demás informaciones recomendamos la visión del sito Internet www.vigata.org, página Web Oficial de Andrea Camilleri en la que se recoge todo tipo de información.

interpretar el pasado y recordar hechos lejanos). Gracias al dialecto, el intercambio de experiencias que se sucede entre dos interlocutores asume un significado sentimental que da a la frase todo un sentido particular y popular. Desde la distinción pirandelliana se llega a la elaboración de una idea de conjunto sobre el uso del dialecto en Camilleri: el dialecto es usado para caracterizar a los personajes y sirve para expresar mejor una idea o un mensaje y facilita el desarrollo narrativo de la acción.

Aunque resulta bastante complicado poder establecer una distinción clara entre unos y otros, en las obras de este autor nos encontramos varios registros: el áulico, el culto, el formal, el medio, el coloquial, el informal, el popular y el familiar.

El plurilingüismo en las obras de Camilleri está muy relacionado con la diversidad de estructuras narrativas que en ellas encontramos. De hecho, es muy particular el procedimiento de construcción de las historias del escritor siciliano; es decir, Camilleri compone sus novelas (sobre todo, las que pertenecen al ciclo histórico), partiendo de un núcleo central, de un hecho (a veces real, otras fruto de su fantasía) para ir ampliándolo, conforme va avanzando el texto, intercalándolo con otras historias en las que van apareciendo los protagonistas de sus novelas y en las que las aclaraciones y otras anécdotas (acontecimientos históricos, noticias sobre la vida de los personajes, sobre su carácter, etc.), sirven como telón de fondo al hecho central.

En la novela *La concessione del telefono* (1997b) las estructuras narrativas dividen el texto en “cosas escritas” y en “cosas dichas”. Para nuestro autor la oralidad cuenta muchísimo, el poder llevar al texto escrito la originalidad de la comunicación oral y su inmediatez. De aquí, quizás, surge la definición de Camilleri como un narrador “cuenta-historias”, un “trovador” del siglo XXI, como lo define Anna Dolfi:

> Mi sento, credo di essere, sono orgoglioso di essere un racconta-storie, come certi cantastorie che nella mia infanzia vedevo nelle strade del mio paese. Si mettevano in un cantone e cantavano una storia, generalmente un fatto di cronaca nera, accompagnandosi con una chitarra, davanti a un multicolorato tabellone diviso a riquadri in ognuno dei quali erano dipinti i fatti salienti dell’episodio cantato. Un assistente del cantastorie, con una canna in mano, indicava il riquadro al quale in quel momento stava riferendosi il cantastorie. Dopo era l’assistente, quasi sempre la moglie, la figlia, a passare col piattino per raccogliere le offerte degli ascoltatori (Dolfi 2001:35).

Las diversas voces que componen la historia no son una mímesis de lo real, sino que sirven para filtrar las finalidades irónicas que el autor quiere perseguir,

como evidencia Nunzio La Fauci, según el cual, la multiplicación de las voces, mejor dicho, de las escrituras, es pura apariencia en cuanto:

> Non si tratta di mimetismo linguistico ma di buffi travestimenti antinaturalistici del solito tragediatore. Questi travestimenti sottolineano anzi la sua perenne e ricercata riconoscibilità linguistica e formale, dietro maschere dai tratti caricaturali d'una moderna commedia dell'arte (La Fauci 2001:154)

Así que es posible afirmar que el principal papel de Andrea Camilleri en sus obras es el del narrador omnisciente que expresa opiniones, juicios de valor (también ironía o comicidad) y lo hace usando la misma lengua de sus personajes, una manera de acercarse más a ellos y compartir sus mismas experiencias. El dialecto, empleado sobre todo en el discurso directo y el indirecto, favorece la fluidez del cuento, reduciendo la distancia entre narrador, personaje y lector. Mientras que con el discurso directo Camilleri parece favorecer, sobre todo, la descripción del carácter de los personajes, su manera de hablar, de ser y también su posición social, con el indirecto introduce las intervenciones y los comentarios del narrador, las descripciones de los hechos (el uso de la ironía es complementario), conservando todos los rasgos típicos de lo hablado e introduciendo aclaraciones puntuales sobre la realidad de los hechos.

La búsqueda de la verdad es uno de los temas fundamentales en la literatura de Camilleri, tanto en las novelas históricas como en las policíacas. A menudo, la verdad, no viene proclamada de forma absoluta, sino que ésta tiene que ser deducida mediante las interpretaciones de los hechos. Y, para descubrirla, Camilleri usa el lenguaje como medio para llegar a ella, el lenguaje como función para llegar a la verdad oficial.

Como veremos más adelante, la lengua de Camilleri nace de la combinación de varios estilos y técnicas que dan vida a una escritura multiforme. Siguiendo la evolución literaria de nuestro autor, es decir, empezando desde su primera novela, *Il corso delle cose* (1978), es posible notar cómo el uso del dialecto va aumentando progresivamente en sus obras: desde las incertidumbres iniciales, donde el autor intenta encontrar su voz de narrador, conforme se van produciendo nuevas entregas, la presencia del dialecto aumenta, como si el autor fuera tomando más confianza hasta llegar a una fusión de lenguas, variaciones y registros.

El significado y la importancia de la expresión lingüística a lo largo de la actividad literaria de Camilleri conducen a nuestro autor a una ruptura directa con la naturaleza del lenguaje literario tradicional. Con su lengua mezclada, modificando y alterando la sintaxis, el léxico y las diversas estructuras

narrativas, Camilleri quiere expresar, de algún modo, su inconformismo, su malestar y su inquietud hacia ciertos cánones que la sociedad en la que vivimos nos impone. Gracias a ello, Camilleri se acerca a algunos temas (la hipocresía, el sinsentido de las cosas, las guerras, las carestías, el problema de la emigración y de la injusticia, en general, de los ricos hacia los pobres), temas que el autor siente muy de cerca.

Camilleri con su medio expresivo no alcanza el sentido trágico y deformante del plurilingüismo de Carlo Emilio Gadda (del cual Camilleri no se considera un heredero literario):

> Credo, malgrado qualche critico abbia scritto il contrario, di non dover nulla a Gadda, la sua scrittura muove da assai più lontano, ha sottili motivazioni e persegue fini assai più ampi dei miei. Molto devo invece al suo esempio: mi rese libero da dubbi ed esitazioni (Camilleri1978 [1998]:142).

Lo que tienen en común Gadda y Camilleri es la búsqueda de un lenguaje no homologado, inconformista, que se aleja de la banalización y del intento de buscar un equilibrio cultural que la sociedad parece imponer con frecuencia. La principal diferencia de Gadda con Camilleri es que el primero usa los distintos niveles lingüísticos y estilísticos de la lengua para representar los infinitos aspectos de una caótica realidad. Como apunta Dolfi:

> Gadda mi ha dato il coraggio di scrivere come scrivo, il coraggio attenzione, che è tutt'altra cosa della lezione che avrebbe potuto darmi Gadda. […] l'uso che Gadda fa delle commistioni di dialetto ha un senso e una destinazione totalmente diverse dalle mie, proprio totalmente. Lo scopo di Gadda, diciamolo fuori dai denti, è assai più alto del tentativo di diretta narrazione mia, non so se mi spiego (Dolfi 2001:45)

Sin embargo, como señala Stefano Salis, la lengua usada y creada por Camilleri no es otra cosa que un medio "para ver el mundo":

> Se il dialetto fosse confinato alle parole e ai pensieri potrebbe essere frainteso dai lettori semplicemente come intento mimetico di realismo e verosimiglianza; il suo sconfinamento e il dilagare nel referto dell'historicus avrà quindi altra valenza. Quella di fornire una precisa visione del mondo senza mediazioni ulteriori, di dare una descrizione e una immagine il più possibile oggettiva dei fatti narrati, proprio perché colti da una prospettiva (e quindi da una lingua) che quel mondo compartecita (Salis 1997: 45).

La visión “relativa” de la realidad, la mezcla de géneros, lenguajes, técnicas discursivas, etc., responde a una tipología clásica de las culturas de las sociedades industriales, en la que tienen mucho peso los medios de comunicación de masas y la informática. En esta tipología postmoderna, en este pastiche cultural y lingüístico, la literatura conserva un papel importante: no crea nada nuevo pero recicla, combina temas, estilos y lenguajes ya existentes.

Expresar un juicio sobre nuestro tiempo es algo complicado dado que la realidad en la que vivimos es, a menudo, contradictoria. Es por este motivo que Camilleri en sus obras no expresa ningún juicio de valor sobre el pasado (sino que lo recuerda para que el olvido no lo borre del todo), pero sí lo hace sobre nuestro presente y sobre las expresiones más típica que, de algún modo, ordenan y dirigen nuestra vida. Camilleri observa la realidad, o, mejor dicho, sus personajes observan la realidad con los ojos de los hombres de hoy, aunque, a menudo, la idea que sobresale es una idea distorsionada y por ello, negativa, de nuestra época.

Resulta difícil, por este motivo, clasificar la literatura de Camilleri en clave de “literatura postmoderna”: ni su plurilingüismo, ni la mezcla de elementos del pasado, ni tan siquiera el gusto para lo nuevo, son índices evidentes de que la obra de Camilleri se incardina totalmente en la mejor tradición literaria italiana. Camilleri ha sido capaz de crear una lengua original escribiendo novelas populares pero con un alto contenido cultural, sin exaltar, por ejemplo, los nuevos medios de comunicación (de hecho, la informática es, con frecuencia objeto de ironía en las novelas de Montalbano).

El plurilingüismo que hemos encontrado en sus obras es la consecuencia del deseo del narrador de transcribir todas las facetas que determinan la realidad que rodea al autor, contrastando magníficamente el sentido más puro de la homologación lingüística tan rechazada por Camilleri. Esta exigencia hace que el escritor siciliano use una lengua escrita que tiene todas las características comunes de una lengua hablada. El dialecto quiere ser tanto el vehículo principal que ayuda Camilleri a salir de la homologación del lenguaje como un homenaje a su tierra, un expediente realista que sirve para determinar mejor el lugar y el tiempo de la acción, como ocurre, sobre todo, en sus novelas históricas (el dialecto usado por las clases humildes contrasta con la difusión de una lengua estándar, impuesta por el Estado unitario y por las clases dominantes).

El uso del híbrido lingüístico de Camilleri tiene también otras finalidades, como son las irónicas y humorísticas, un remedio usado por nuestro autor para poner de manifiesto una de las principales esencias del pueblo siciliano, es decir, la capacidad de hacer teatro cada vez que la ocasión lo requiere, para la obtención de ciertos fines, como, por ejemplo, el respeto de las distancias sociales o la intención de construir un engaño o una broma.

Camilleri es un "tragediatore", porque en su papel doble de autor y narrador mezcla diferentes voces y distintos lenguajes que sirven de disfraz narrativo cuando la situación lo requiere, llegando a expresar su propia ideología con el uso de la comicidad o la ironía.

Para Camilleri un "tragediatore" es quien crea tragedias:

> Chi fa tragedie, ma non nel senso di tragediografo o drammaturgo. La traduzione letterale sarebbe questa, ma già nel suo Kermesse Sciascia opera una sottile distinzione tra due «tragediaturi», quello di area palermitana e quello della più ristretta area recalmutese. Il primo è colui che «tiene i familiari in triboli», il secondo invece è, all'Alfieri, «un ingegnoso nemico di se stesso». Dalle mie parti, a una manciata di chilometri dal paese di Sciascia, «tragediaturi» significa tutt'altra cosa: è propriamente chi organizza beffe e burle, spesso pesanti, a rischio di ritorsioni ancora più grevi (Camilleri 1995a: 82-83).

El dialecto para Camilleri no tiene una connotación populista, no quiere ser la celebración del mundo de los humildes y tampoco quiere ser la representación de un mundo fantástico inexistente, una vuelta a los orígenes de los idiomas o la evocación de la pureza de un mundo primitivo ya acabado. Andrea Camilleri usa el dialecto con el único fin de otorgar a esta lengua un papel social y cultural importante en una operación literaria que pasa a través del filtro de la invención, todo un recurso literario para la exaltación de la cultura literaria, una exaltación de las contradicciones presentes en nuestra sociedad (en el caso de Italia, desde la Unidad hasta nuestros días).

Como ocurre también con otros autores, en Camilleri el uso de la lengua nunca es neutral: a ésta le viene asignado un papel social y cultural importante para expresar una visión particular del mundo, gracias al uso de múltiples variedades, registros o lengua especiales. Así que es posible interpretar el pluringüismo presente en la obra de Camilleri como una consecuencia de la historia de Italia y de toda su producción literaria. Según Alberto Asor Rosa (*cfr.* 1987:89), hoy en día se asiste en Italia a la difusión de dos tendencias principales: por un lado, la necesidad de crear una lengua literaria nacional y unitaria, media, sin inflexiones dialectales, capaz de acercar lo escrito a lo hablado; por otro, el respeto de las tradiciones culturales y lingüísticas de cada centro. Pese a la unificación política de Italia y el intento de centralización del poder, en ese país no existe un único centro cultural, ni literario, capaz de difundir un modelo concreto y único. Hoy en día el dialecto es considerado como una expresión auténtica del pueblo, capaz de oponerse a una lengua pobre y homogénea (como es la lengua italiana actual), pero su uso va más allá: muchos consideran el dialecto como idea transgresora y de protesta hacia la modernización lingüística que ven muchas lenguas, entre ellas el italiano,

diariamente “atacado” por otros idiomas más fuertes.

Desde la unificación territorial y política de Italia hasta la actualidad, el dialecto ha seguido siendo la lengua hablada por la mayoría de los italianos y es por esta razón por la que muchos escritores actuales lo consideran como un recurso importante, una especie de “recurso” imaginario para ser utilizado en sus producciones artísticas. Según Asor Rosa, la elección por parte de algunos intelectuales de un híbrido lingüístico (italiano-dialecto) no depende de la voluntad de dar voz al pueblo, sino de contrarrestar las fuerzas unificadoras, hoy en día dominantes, «per rivitalizzare, attraverso il proprio immaginario individuale, un immaginario collettivo, che va esaurendosi»(*cfr. ibídem:* 65).

La elección plurilingüística de Andrea Camilleri es una elección que sirve para dar, por un lado, el espacio merecido a su imaginario individual y, por el otro, para reivindicar el uso que muchos hablantes hacen del dialecto o de cualquier otra forma de bilingüismo sobre el territorio.

En sus obras es posible encontrar algunos tipos de variedades inventadas y otras transfiguradas, unas más cultas y otras en desuso. Sin embargo, en sus novelas también existen ciertos rasgos típicos de la lengua media italiana y de la siciliana, como el uso alternado de algunas variedades de italiano y de dialecto, dentro del mismo contexto comunicativo, entre una frase y otra o también dentro de la misma frase. Tal como destaca Gaetano Berruto (*cfr*. 1994: 23), estos fenómenos lingüísticos y/o comunicativos están muy extendidos, sobre todo en Sicilia.

Otras particularidades encontradas en las obras de Camilleri son: la italianización del dialecto siciliano (y la presencia de términos dialectales puros) y la influencia ejercida por el dialecto sobre la lengua italiana.

Excepto el castellano usado en *Il re di Girgenti* (2001b),[5] es posible afirmar que las obras de Camilleri carecen de otras influencias lingüísticas: de hecho, en sus obras hay poquísimos anglicismos o galicismos, y este dato concuerda con el estudio de De Mauro (1999: 201), según el cual, en la lengua italiana de uso medio existe un porcentaje escaso de palabras extranjeras.

Camilleri recurre al uso de este tipo de plurilingüismo con el único fin de no quedarse “anquilosado” en un italiano nivelado, alcanzando así un mayor nivel de expresividad, de verosimilitud. La que hace el escritor siciliano es, según nuestro parecer, una operación formal que le lleva a alejarse de un tópico lingüístico más bien anónimo, típico de la lengua común. Sirvan como botón de muestra las palabras utilizadas por el propio autor en el apéndice a la obra *Il corso delle cose*:

> Mi feci presto persuaso, dopo qualche tentativo di scrittura, che le parole

[5] Esta obra todavía no ha sido traducida en español.

> che adoperavo non mi appartenevano interamente. Me ne servivo, questo si, ma erano le stesse che trovavo pronte per redigere una domanda in carta bollata o un biglietto d'auguri. Quando cercavo una frase o una parola che più si avvicinava a quello che avevo in mente di scrivere immediatamente invece la trovavo nel mio dialetto o meglio nel «parlato» quotidiano di casa mia. Che fare? A parte che tra il parlare e lo scrivere ci corre una gran bella differenza, fu con forte riluttanza che scrissi qualche pagina in un misto di dialetto e lingua. Riluttanza perché non mi pareva cosa che un linguaggio d'uso privato, familiare, potesse avere valenza extra moenia. Prima di stracciarle, lessi ad alta voce quelle pagine ed ebbi una sorta d'illuminazione: funzionavano, le parole scorrevano senza grossi intoppi in un loro alveo naturale. Allora rimisi mano a quelle pagine e le riscrissi in italiano, cercando di riguadagnare quel livello d'espressività prima raggiunto. Non solo non funzionò, ma feci una sconcertante scoperta e cioè che le frasi e le parole da me scelte in sostituzione di quelle dialettali appartenevano a un vocabolario, più che desueto, obsoleto, oramai rifiutato non solo dalla lingua di tutti i giorni, ma anche da quella colta, alta (Camilleri 1978 [1998]:141-142):

Según La Fauci, la operación llevada a cabo por Camilleri es una "dramatización" del proceso creativo que el escritor realiza para el total cumplimento de la ficción lingüístico-literaria presente en sus obras (2001: 154-155). No todas las expresiones italianas que podrían sustituir las dialectales usadas por Camilleri son, de hecho, obsoletas, y parece ser un tópico afirmar que el léxico dialectal posee mayor expresividad que el italiano estándar. Es por esta razón que, leyendo las palabras de Camilleri, es posible delimitar la tarea del "tragediatore", de la que ya hemos hablado y que La Fauci nos aclara como sigue:

> La funzione unificante dell'opera dello scrittore empedoclino è la funzione tragediatore (…). Ogni storia dell'universo narrativo di Camilleri, ogni voce che vi ricorre è proiettata a partire dalla voce narrante e passa attraverso il tragediatore. Costui è sempre identico a se stesso, anche quando, anzi soprattutto quando finge (ma mai troppo) di farsi da parte o di scomparire […]. L'invenzione o (come Camilleri ama sostenere) il ritrovamento dentro se medesimo di tale voce narrante, della funzione tragediatore, è la sua massima trovata letteraria e una delle maggiori nel panorama linguistico-letterario italiano degli ultimi anni (La Fauci 2001: 154-155).

Aunque la lengua italiana posea infinitas posibilidades de poder expresar ciertas situaciones, sin tener que recurrir directamente al dialecto, es sólo gracias a éste que se alcanza un mayor nivel creativo de la lengua, la que Gadda define la «sostanza vitaminica» (1987:4), de una lengua demasiado homologada y estandarizada.

Camilleri cumple así con unas elecciones artísticas individuales, sin inspirarse en ninguna poética o ideología preestablecida. Su escritura no es la consecuencia de una operación de tipo léxico, sino la construcción sintáctica, y el uso de ciertas iteraciones, las preguntas que no tienen respuestas o que obtienen sólo respuestas monosilábicas, los silencios, etc. conforman una retórica capaz de inventar mucho más que los mismos términos y los dialectos locales.

Camilleri posee una espléndida predisposición para contar historias y esta capacidad le permite poder entrelazar formas y funciones de la lengua y de las historias que cuenta, filtradas a través de la atenta mirada del narrador-escritor. El enredo narrativo que, a menudo, caracteriza sus obras está siempre vinculado a un modo de escribir capaz de influenciar la estructura de la narración. Es decir, en sus novelas la lengua está directamente vinculada a la trama, es funcional y constituye una clave de lectura modélica para entender la situación política y social de Sicilia, tanto la moderna como la del siglo pasado. En este ejercicio interviene también la memoria, como es el caso de las novelas que tienen por protagonista al comisario Montalbano, un nostálgico de ciertos valores del pasado, que le conducen a no reconocerse ya en lo que son ciertos mecanismos que dirigen el mundo actual.

La escritura de Camilleri afronta estas cuestiones exponiendo las vicisitudes de personajes comunes, en un tono irónico, que hace reflexionar el lector. A menudo, sus ironías se transforman en carcajadas divertidas y, al mismo tiempo, amargas. La memoria de lo que ha acontecido se manifiesta a través de la unión de hechos realmente ocurridos, puestos al lado de episodios imaginarios. Al igual que ocurre cuando empieza un cuento, basándose siempre sobre un hecho real, para luego transformarlo y añadirle significados que proceden de su fantasía, en la lengua, Camilleri usa un lenguaje próximo a él y a su experiencia vital.

Hacia una definición de la lengua de Camilleri

Andrea Camilleri no es un lingüista de profesión, pero, a diferencia de muchos escritores, es un hablante-escritor omnisciente que usa en sus obras una lengua que no es sólo dialecto, sino es una lengua diaria, un extracto de un lenguaje particular que nace entre las cuatro paredes de su mundo más íntimo y de sus recuerdos.

Otro concepto recurrente en la narrativa de Camilleri es el término *sicilitudine*, es decir, la cualidad de “ser siciliano”, que nos atrevemos a transferir al castellano con el término *sicilianidad*, un neologismo creado para definir mejor el mundo que rodea a Sicilia (aunque aparentemente el término *sicilitudine*

parece más un neologismo fruto de la unión de los términos italianos Sicilia y solitudine —soledad—, este último como para querer resaltar la distancia que separa la isla de la península italiana, una soledad que se convierte en melancolía y recuerdo). Pero de ello hablaremos detenidamente más adelante.

Los diversos términos con los que se ha definido hasta el momento la narrativa de Camilleri (mixtura, hibridación, connubio, entre otros), demuestran que no existe todavía una única manera para definir la lengua de este autor. La incertidumbre terminológica se pone de manifiesto también en los diferentes trabajos científicos y lingüísticos que se ocupan de la fusión de dos o más idiomas. La lengua usada por Camilleri responde a una estructura morfosintáctica italiana, con interferencias morfológicas y léxicas, típicamente dialectales. Para los italianos, los dialectos son vernáculos de las distintas regiones con los que sus poblaciones se han expresado, sobre todo hasta bien entrado el siglo XX, tal y como se recoge en Grassi, Sobrero, Telmon (2003). Por dialecto se entiende también la simple distancia que posee la lengua nacional (estándar) de un sistema lingüístico autónomo, históricamente determinado por mecanismos conocidos.

Camilleri usa el manantial dialectal de su habla con el pretexto de extraer de la realidad oral de su tierra todas las fragancias que la vivifican y su lengua va progresando conforme aumentan sus publicaciones: desde los primeros temores iniciales, Andrea Camilleri parece ir asumiendo mayor seguridad con su lengua en cuanto reconoce que hay cada vez un público mayor que recibe positivamente sus hipérboles lingüísticas. Bien sabemos que, excepto en *Un filo di fumo* (1980), obra que apareció acompañada de un glosario recomendado por el editor Garzanti, las demás obras parecen cosechar por sí mismas un éxito tras otro. En *La forma dell'acqua* (1994), por ejemplo, los lectores se enfrentaron a un número superior de términos dialectales y éstos aumentan considerablemente en las publicaciones de la primera década de este siglo (como si el autor ya supiera que no existe ninguna barrera capaz de frenar a los que se acercan a su literatura). Esta evolución contamina el texto de tal forma que Camilleri va adquiriendo, de forma paulatina, más confianza en su forma dialectal de expresarse. Algunos términos que, al principio, aparecen tímidamente en sus obras, casi como si de un simple garabato de color se tratara, con el paso del tiempo contaminan el texto, ganan mayor espacio y relevancia, hasta llenar, en algunos casos, las páginas de Camilleri, componiendo magníficos cuadros de múltiples matices: por ejemplo, el verbo *taliare*, que en *La forma dell'acqua* precedía al término *orologio*, vemos cómo en una obra posterior, en *Il ladro di merendine* (1996b), por ejemplo, se trasforma en *taliare il ralogio*, lo que confirma la identificación total del autor con su lengua materna.

No se puede afirmar que Camilleri escriba sólo usando el dialecto (aunque el dialecto predomine en sus textos). En los diálogos de sus novelas, y en la intervención de la voz narradora, el siciliano se reserva para las salidas

extemporáneas de los elementos populares, mientras que el italiano estándar pertenece más bien a la voz de algún funcionario público. Lo que más destaca en su literatura es un idioma mezclado, un híbrido entre siciliano e italiano. Si la lengua hablada (y escrita, añadimos nosotros) mezcla el substrato dialectal con la jerga, los lenguajes especiales con los regionalismos, quiere decir que esta lengua hablada es una lengua viva y permeable, como apunta Sobrero (1993).

Al lector italiano le hace falta poco para entender esta nueva lengua, para dominar los cambios que Camilleri hace de los sonidos de los términos más locales, de manera que evita la repetición obsesiva de las íes y de las úes, sobre las que se funda el vocalismo siciliano o la disposición a la derecha del verbo. El autor no teme usar construcciones sintácticas muy peculiares, en contra de lo "académicamente" correcto, como tampoco se arredra ante el uso de un léxico propio. A este respecto, insiste, sobre todo, en el uso de un centenar de términos, como *taliata*, *camurrìa*, *gana*, *macari*, etc. que una vez aprehendidos por el lector italiano, ya no representan un problema para él. ¿Aprehendidos por el lector? Sí, pero ¿cómo? El lector italiano que aprecia a Camilleri posee ya en su bagaje cultural y léxico (en su enciclopedia personal) cierta predisposición hacia la comprensión de los dialectos italianos, y no sólo del siciliano. Es imposible olvidar las lecciones magistrales aprendidas del teatro napolitano de Peppino y Edoardo De Filippo, del cine de Totò, de la poesía de Trilussa y de Pasolini y también del mundo de la música de Fabrizio de André, que canta en sardo, o de Bruno Lauzi, que lo hace en genovés. Camilleri posee una estrategia que definiríamos como sublime: es el propio autor (porque a nadie se le ha ocurrido, afortunadamente, poner notas a pie de página en sus textos) quién cuando lo considera útil o necesario, ayuda al lector a comprender su habla y lo hace, sobre todo, para explicar lo que significan términos usados, considerados como realmente difíciles de comprender por el lector de sus obras. Es decir, cuando Camilleri usa palabras desconocidas para el lector, el propio autor se apresura a explicar su significado. Un ejemplo lo constituye el término *farlacche*, que aparece en *Il cane di terracotta* (1996a). Seguidamente, ante el estupor del interlocutor del comisario Montalbano, que no entiende este término, es el mismo Montalbano el que lo explica. Y esta solución se repite muchas veces a lo largo, sobre todo, de las primeras publicaciones. A este respecto, habría que añadir que, en la versión española, la traductora, Maria Antonia Menini Pagés, también deja inalterado y en cursiva el término *farlacche*, en la página 86 de *El perro de terracota*: «Ahora no me sale la palabra en italiano. Digamos que son unas tablas muy gruesas.»

Esta decisión de Camilleri, para nada sofisticada, facilita inmensamente la lectura (y la traducción) de sus novelas. Como afirma Cotroneo, «Camilleri scrive in una lingua che si fa leggere» y del injerto de la rama del siciliano con el tronco de la lengua italiana se produce lo que definiríamos como el resultado de un proceso muy culto, como lo ha llamado Lo Piparo en un artículo

aparecido en el periódico *La Repubblica* en 1997.

La relación de Camilleri con el dialecto no es una fidelidad nostálgica y conservadora para defender una identidad personal, de escritor y de individuo, sino una identidad con la memoria activa de palabras y de modos de decir, en cuyo interior se esconde un microcosmos entero, una realidad geográfica y cronológica más amplia, que se refiere a la isla de Sicilia vista desde nuestros días. Su lengua es un precioso instrumento vivido antes que pensado o escrito.

Entonces, ¿qué ha hecho Camilleri con su lengua? Este escritor ha creado un lenguaje más mimético y más realista, identificando el espíritu dialectal y dialéctico del siciliano y entonando la nota narrativa de sus creaciones. Esto nos permite comprender por qué tanto los personajes de sus obras como el propio autor, dentro del papel de narrador, usan este híbrido léxico. Las expresiones locales, las voces de los personajes, que llevan al lector a moverse, cogidos de la mano de Camilleri, por las tierras y por las calles de la isla, se componen y se ordenan como en una inmensa encrucijada de términos, muy fina y gustosa, en particular cuando el comisario Montalbano se dispone a comentar la composición de algún plato regional, uno cualquiera de la isla, o realiza algún comentario sobre el físico de un personaje. Y es el mismo Camilleri quien lo explica todo cuando dice que para él el dialecto, mejor dicho los dialectos, son la verdadera esencia de los personajes:

> Uno immagina un personaggio e poi ha qualche problema a farlo parlare in modo che si presenti come te lo eri immaginato. Si scoprono delle differenze fortissime tra una lingua, un dialetto e un altro (Sorgi, 2000:120).

La lengua de nuestro autor tiene connotaciones discursivas fluidas, muy comunicativas, enmarcadas en el dialecto. El estilo propio de su extravagante escritura se compone de diálogos y se estructura en una abundante presencia del estilo indirecto libre. El placer que produce la lectura de sus historias en el lector italiano, se debe también a la ligereza estilística del autor. La presencia del dialecto, a veces jocoso, irreverente y festivo, es el ingrediente lingüístico principal más fuerte y vistoso que ha atraído hasta el momento el interés de lectores y críticos hacia este autor.

El dialecto usado por Camilleri entra tanto en las voces de los personajes, a través de la forma directa, como en las intervenciones indirectas del narrador. Esta “contaminación” dialectal entre narrador y personajes está bien resumida en una frase de Pier Paolo Pasolini: «Il dialetto ha la funzione quasi fisica di dar corpo a settori della realtà che contrariamente rimarrebbero sconosciuti» (Corti, 1975:86)

El siciliano de Camilleri reduce las distancias entre narrador y personajes (y

entre narrador y lector), y sirve como instrumento de oposición irónica y de extrañamiento al mismo tiempo. La importancia de la caracterización lingüística de un personaje salta a la vista, sobre todo, en las novelas policíacas, como ya hemos recordado, puesto que el enfoque individual reside también en la peculiaridad de la lengua hablada. El comisario Montalbano habla una lengua mixta entre italiano y dialecto y usa expresiones coloquiales o formales, según la situación. Pero en los personajes que definiríamos como "menores", la lengua constituye en ellos la medida de su nivel sociocultural. Aquí el dialecto es aún más estricto. Entre ellos, un caso emblemático es el del policía Catarella, quien, en la versión original de *Il cane di terracotta*, dice, con frecuencia: «Pronti, dottori? E' lei pirsonalmente di pirsona? Catarella sono». El catarellés, como nos gusta definirlo, es un idiolecto sensacional que resume todo el conjunto de usos de una lengua propia de un hablante. Catarella, el ayudante de Montalbano, responde al teléfono y confunde a un cierto Sozio Melato con Poncio Pilatos, cometiendo innumerables anomalías con los nombres propios, es decir, tomar uno por otro. Las oscilaciones onomásticas, sumadas a otras vacilaciones, generan un modo de decir único y probablemente irrepetible. Siendo él el telefonista del comisario, las confusiones están garantizadas. Camilleri apuesta por un idiolecto embarullado, que tiene la virtud de hacer sentirse al propio lector como superior con respecto a este personaje.

La lengua de Camilleri, además, se concreta en el uso de neologismos creados a partir de expresiones dialectales mezcladas con el italiano. Entre los registros del lenguaje puestos por Camilleri en los labios de sus personajes, encontramos una variedad muy amplia: un italiano medio, o lengua nacional, un idioma "improbable" (una mezcla sin reglas de italiano y dialecto), una lengua de jerga (sobre todo, el personaje Montalbano cuando habla con sus superiores), una lengua de lo que en Italia se ha dado en llamar *parla come mangi* "habla como comes", que es dialecto puro, y un odiado lenguaje burocrático, en italiano *burocratese* (correspondencias, fax o telegramas).

Para ello, son muy persuasivas las tesis críticas de los que interpretan el lenguaje de Camilleri como el elemento básico de su escritura, no como "contenedor" formal sino como "reflejo" ideológico-cultural. Se entiende así la importancia de esta mezcla lingüística efectuada por Camilleri, esta amalgama de italiano y dialecto. La peculiaridad del dialecto en sus novelas y, a menudo, su intraducibilidad, «consiste nel fatto che il dialetto non si identifica soltanto nel significato di un termine, ma piuttosto in quello di un codice a cui si riferisce e che è relativo ad una situazione storico sociale» (Demontis, 2001:57).

Para Camilleri hablar es "ser": las palabras que usa (sean éstas procedentes del dialecto o del italiano estándar), tienen la función de describir la realidad de los personajes y la universalidad de ciertas temáticas sin fronteras ni temporales ni geográficas. Es así como el estilo de Camilleri, extravagante y singular en su género, constituye un verdadero fenómeno literario en Italia. La

gran presencia de diálogos, el uso del estilo indirecto libre, la adopción del dialecto, hacen que su literatura guste e interese tanto a los lectores como a los que deciden estudiar de cerca su invención lingüística. El interés por ella se deriva, sobre todo, del equilibrio que parece existir en la suavidad estilística adoptada por nuestro autor en sus obras. Aquí, la presencia del dialecto es un componente importante, tanto desde el punto de vista lingüístico como estilístico.

Lo que sí es evidente en su forma de escribir es que el dialecto, para Camilleri, no asume los rasgos típicos de un objeto ornamental, sino que es el elemento constitutivo y esencial de su lenguaje. En sus obras, como hemos visto, se pasa progresivamente a una intensificación del elemento dialectal a través de una creciente especialización y reforzamiento lingüísticos, que va aumentando con el paso de los años. El propio autor definió su primera novela *Il corso delle cose* como el inicio discreto de una larga e intensa investigación acerca de su lengua (Camilleri 1978 [1998]:142). En esta novela, de hecho, el lenguaje es más tenso y nervioso y el uso del dialecto es mucho más limitado con respecto al que hace en obras que vendrán después, como ya hemos apuntado en reiteradas ocasiones.

Lo que ocurre en las obras que siguen cronológicamente a *Il corso delle cose* es que el autor cede a una verdadera necesidad expresiva, a una magnifica fusión entre italiano y dialecto. De hecho, en la novela *Un filo di fumo* (1980) y en *Il Birraio di Preston* (1995b) el lector asiste a una verdadera "explosión" dialectal que exalta la vivacidad de la historia, lo que se traduce en una delimitación de las dimensiones reales en las que se expresa cada uno de los personajes. En *La mossa del cavallo* (1999a), a diferencia de lo que ocurre en las demás novelas, el dialecto, muy presente a lo largo de toda la historia, adquiere una connotación que es posible definir como dramática, que acompaña y delimita el destino trágico de los protagonistas. Mientras en *L'odore della notte* (2001c) la presencia del dialecto está aún más definida (resulta interesante, a este respecto, destaca el uso del habla dialectal que hacen algunos personajes pertenecientes a un sector humilde de la sociedad), en la novela *Il re di Girgenti* (2001b) el dialecto es usado tanto en los diálogos que quieren reflejar la lengua hablada por el pueblo como en las partes en las que el autor hace uso de un estilo indirecto libre y quien habla es el narrador. Veamos dos ejemplos de ambas obras:

> Cu è? — spiò una voce di fimmina anziana. — Montalbano sono. Un commissario di Pubblica Sicurezza. - Commissario? Sicuri semo? — Da parte mia ne sono sicuro, d'essere un commissario. — E che voli da nui? — Parlare con sua figlia Michela. E' in casa? —Si, ma è corcata, havi tanticchia d'infruenza. Aspittasse un mumentu ca chiamo a mè marito (Camilleri 2001b:65).

> Ah, chista? disse il vidranno. Ora a vuscenza ci lo spiego. Nuantri semu tutti amici e canuscenti di Zosimo. Vossia ne intisi parlari? — Si, ne intisi parlari. — Aieri sira u primu figliceddro di Zosimo, ca manco aviva tri anni di etati e ca di nomu faciva Gisuè, morsi di fevri maligna (*ibídem*:295).

El dialecto ayuda Camilleri a reducir las distancias entre el narrador y el personaje, pero, sobre todo, asume la función de instrumento de transmisión de cierta carga irónica y de extrañamiento. Sin embargo, antes de establecerse la relación entre ironía y dialecto, existe una relación previa entre personaje y dialecto, lo que el propio autor define como "interdependencia" entre la fase de creación del personaje y la lengua que éste usa: «Ho bisogno di costruire il personaggio nel suo linguaggio» (Sorgi, 2000:121).

Por lo tanto, el autor realiza una extrapolación del lenguaje y en ésta define el alma de sus personajes: la lengua no tiene sólo la función de homologar a los personajes según su procedencia siciliana, sino que consigue caracterizarlos individualmente, transformándolos en personajes verdaderos y reales. Resulta interesante, en este sentido, destacar la importancia que también asume el vínculo entre lengua y pensamientos. A menudo, los personajes de Andrea Camilleri intervienen en la narración hablando sólo con la mente y sus ideas se plasman en dialecto, se manifiestan tal y como nacen en su mente. A este respecto, nos gustaría ilustrar estas afirmaciones con un ejemplo encontrado en *La mossa del cavallo* (1999a). En la primera parte de esta novela, las reflexiones íntimas de Giovanni Bovara aparecen en dialecto genovés, y el uso del estilo indirecto libre evidencia el elemento discursivo de las palabras de este personaje. En la segunda parte de la novela, el lector asiste a una recuperación del dialecto siciliano (y las motivaciones de esta elección se encuentran en las palabras del protagonista, en las declaraciones que hace en el interrogatorio final).

En las novelas policíacas, el autor usa el dialecto para representar los pensamientos del comisario Montalbano en sus momentos de reflexión, y en sus razonamientos emergen, como si de un fluido diálogo interior se tratara:

> C'era un leame tra la scomparsa dei due vecchiareddri e l'ammazzatina del picciotto? (...) Del resto, a pinsarci bene, che cavolo di rapporto poteva correre tra due anziani ursigni no socievoli, anzi di malo carattere, che non davano confidenza ad anima criata e un ventenne, con troppi soldi da spendere dintra la sacchetta, che si portava a casa una fimmina diversa una notte sì e una no? La meglio era di tenere le due cose, almeno provvisoriamente spartute. (...) Del resto, macari senza dirlo apertamente, non aveva già deciso accussì? (Camilleri, 2000a:99)

La importancia de la caracterización lingüística de los personajes se pone de

manifiesto, de forma especialmente relevante, en las novelas policíacas, allí donde la lengua hablada asume un papel superior con respecto a otras formas expresivas. El comisario Montalbano se expresa en un italiano medio mezclado con el dialecto y también usa, con frecuencia, expresiones coloquiales o formales (según la situación, formal o informal, y el interlocutor). Por lo que respeta a los personajes considerados menores (en función del nivel sociocultural de cada uno), el uso del dialecto va aumentando (hasta llegar al habla del policía Catarella, del cual nos ocuparemos más adelante). Sin embargo, la parodización lingüística funciona también en las novelas históricas (resulta emblemático el personaje del gobernador de *Il birraio di Preston*).

En Andrea Camilleri el dialecto adquiere un valor estructural importante con respecto a la coralidad de sus novelas, y esto pone de manifiesto la vitalidad de la sicilianidad representada en las obras de nuestro escritor, lo que expresado en otros términos significa que la expresión lingüística ligada a la realidad de los personajes constituye el indicio estilístico de la propensión del autor siciliano a contar historias honestas. El dialecto homogeneiza el texto en la medida en que reduce las distancias entre el estilo directo y el indirecto que se van alternando armónicamente a lo largo de cada entrega. Mientras la intervención directa sirve al autor para expresar la objetividad de los comentarios, las descripciones y las intervenciones del narrador (muchas veces irónicas y distantes), el estilo indirecto libre concilia la inmediatez y la subjetividad de los diálogos con la objetividad de la forma indirecta, anulando así la monotonía del cuento (*cfr.* Herczeg, 1963:14). Las reflexiones, el tono y el comportamiento de los personajes, con el uso del estilo indirecto, conservan la misma naturalidad del lenguaje indirecto. El resultado es una representación de tipo mimético que funde el estilo directo con el indirecto, anulando cualquier diferencia entre ellos. La fluidez del cuento se deriva de la capacidad de coparticipación del narrador y de su complicidad expresiva con los personajes, que usan el mismo código lingüístico.

Se distinguen varios niveles de discurso indirecto, más o menos mimético, hasta encontrar una forma definitiva de indirecto libre. El narrador baja al nivel de los personajes, modelando y uniformando su propio lenguaje con el de los personajes, usando expresiones populares a menudo desgramatizadas:

> La storia era principiata una Domenica, quando lei e sua sorella Agatina erano arrivate tardo alla santa missa. La chiesa era piena, delle seggie di paglia che il sagrestano affittava a mezzo tarì l'una manco l'ùmmira, e davanti avevano una fitta schiera di omazzi che non era di dicoro traversare dimandando primisso. Abbisognava perciò, di necessità, starsene lontane dall'altaro (Camilleri, 1995a: 30).

En algunas ocasiones, usando la alternancia expresiva del estilo directo y del indirecto, emerge el punto de vista externo de la voz narradora con respeto al de los personajes. Un tono más objetivo y distante, la ausencia de términos dialectales y el uso de expresiones gramaticalmente más correctas, evidencian la presencia del narrador:

> L'ultima notizia che riguardò il farmacista fu un fatto strettamente privato che invece, come sempre succedeva a Vigàta, divenne subito pubblico. Dunque: alla signora Clelia non era riuscito di agliuttìrisi una cosa che era successa mentre da Palermo se ne tornava al paese con il Franceschiello. A un certo punto della navigazione, mentre stavano mangiando, capitan Cumella se ne era uscito a dire che trent'anni prima, in quel preciso posto dove si trovavano, un tre alberi astreco se ne era calumato a mare senza preciso motivo con tutti i passeggeri e l'equipaggio. A quella novella, la signora Clelia decise di farsi pigliare dal sintòmo. Attisò, girando la testa a dritta e a mancina, facendo lamenti e svotando gli occhi. Era un esercizio che le veniva sempre bene, ci si era esercitata da quando aveva otto anni, se una cosa le andava storta (Camilleri, 1992: 25).

En otros diálogos, el estilo indirecto libre penetra en la mente de los personajes y sirve para evidenciar el flujo de sus reflexiones más íntimas, tal como se desarrollan en su mente (uso de un lenguaje hablado, interrogativas retóricas o frases interrumpidas):

> Perché, a ragionarci sopra senza sangue grosso, i fatti erano andati in un modo preciso. La sera prima — se ne rammentava perfettamente — quando era uscito dal cinema, Scimeni l'aveva salutato e aveva cacciato dritto. (...) Se era una cosa organizzata, la carezza e la botta insomma, il dottore si era troppo fidato del caso. E poi, stringi stringi, nel discorso di Scimeni che cosa c'era che non suonava? Un tono che gli era parso curioso, e va bene, ma aveva detto che si era sentito male tutta la giornata e macari era insitato sull'agro (Camilleri 1978 [1998]: 93).

Además, la elección de un estilo indirecto libre da lugar a una focalización interior sobre el personaje, es decir, sirve para recrear la multiplicidad de puntos de vista que ponen de manifiesto una visión relativa y no absoluta de la realidad (*cfr*. Marchese, 1990: 175)[6]. Es sobre todo en las novelas históricas,

[6] Angelo Marchese encuentra la correspondencia entre el uso del indirecto libre y el relativismo cognoscitivo de los escritores contemporáneos: la técnica del movimiento, es decir, la entrada del narrador oculto en la conciencia de los personajes pone de relieve el relativismo de las conciencias en el aproche con la realidad, que se desgasta en una gran cantidad de expresiones y juicios contrastantes y de la que no emerge ninguna verdad objetiva.

donde Camilleri pone de relieve la voz de la colectividad. En algunos casos es posible hablar de una forma particular de indirecto libre, que Chatman define como un estilo que se basa sobre la percepción implícita del pensamiento del personaje, a través de la intervención del narrador (*cfr*. Chatman, 1981:218). En Camilleri, el nivel superior de la función ocupada por el narrador se distingue fácilmente del nivel dialectal de los personajes. Esta perspectiva es claramente visible, sobre todo, en los momentos cargados de emotividad y de meditación de los personajes, en los momentos de soledad o de desolación individual que reflejan un malestar existencial e individual. En la novela *Il corso delle cose* esta perspectiva emocional es muy evidente, la emotividad del personaje Vito es representada por la intervención del narrador externo, que interpreta sus emociones usando un lenguaje icástico y al mismo tiempo trágico:

> Uscire dal portone e impedirsi di taliàre in alto verso l'intonaco sbriciolato, muovere i primi passi nella violenta luce del sole che, più che denudarlo, gli parse offrisse agli occhi dei paesani la trama interna delle sue nervature aggruppate da nodi di terrore [...]. Sudava, ma c'era l'estate che prima di andarsene sparava malignamente l'ultima sua ferocia a fornirgli un alibi, a fare naturale il fazzoletto che aveva cavato dalla sacchetta e che di tanto in tanto portava alla fronte (Camilleri 1978 [1998]:47).

Mientras tanto, en las novelas policíacas, la narración se sirve de un tono lírico y partícipe de la voz del narrador cuando nuestro autor quiere subrayar algún momento de tormento interior del comisario Montalbano:

> Lo scoglio del pianto. E sul serio lì aveva pianto, un pianto liberatorio, quando aveva saputo che suo padre stava morendo. Ora ci tornava, a causa dell'annunzio di una fine per la quale non avrebbe sparso lacrime, ma che l'addolorava profundamente (Camilleri, 2000a: 59).

El secreto de la escritura de Camilleri reside, sobre todo, en la yuxtaposición de una lengua culta con una lengua popular, más solemne y burocrática la primera, folclórica y sentimental la segunda, que son capaces de convivir gracias a la capacidad del escritor para interaccionar con ellas, creando un "pacto" implícito entre autor y lector, una complicidad que nace como una relación íntima entre uno y otro. Al lector le basta una simple *taliata*, una mirada, para entenderse con el autor. La comunicación en Camilleri llega a su fin sólo cuando el autor consigue compartir su memoria con la de su público, creando un único patrimonio común. Y viendo el éxito de Camilleri creemos que este pacto llega a su cumplimiento.

En la narrativa de Camilleri la lengua, decíamos, es humor y comicidad, es léxico, es descripción de los ambientes, de la vida de los personajes y de sus costumbres, es ironía, es sicilianidad y moralidad. Pero también es el vehículo más apropiado para descubrir algunos valores como el de la amistad. La lengua en Camilleri es también razonamiento, el mismo que usa el comisario Montalbano para descubrir la verdad de sus casos, pero también es intuición, es sentimiento.

De acuerdo con el autor, afirmamos que su lengua se ha ido consolidando en su literatura de manera "natural", como si se tratara de respetar una antigua tradición o una costumbre modélica:

> Mi feci presto persuaso, dopo qualche tentativo di scrittura, che le parole che adoperavo non mi appartenevano interamente. Me ne servivo, questo sì, ma erano le stesse che trovavo pronte per redigere una domanda in carta bollata o un biglietto d'auguri. Quando cercavo una frase o una parola che più si avvicinava a quello che avevo in mente di scrivere, immediatamente invece lo trovavo nel mio dialetto o meglio nel parlato cuotidiano di casa mia (Camilleri 1978 [1998]:141).

Continúa Camilleri:

> Allora misi mano a quelle pagine e le riscrissi in italiano, cercando di riguadagnare quel livello di espressività prima raggiunto. Non solo non funzionò, ma feci una sconcertante scoperta e cioè che le frasi e le parole da me scelte in sostituzione di quelle dialettali appartenevano a un vocabolario, più che desueto, obsoleto, ormai rifiutato non solo dalla lingua di tutti i giorni, ma anche da quella colta, alta (*ibídem*:142).

El juego lingüístico al que Camilleri acostumbra a sus lectores, no es más que el fruto de una elección "instintiva" que nace, sustancialmente, de la escasa elasticidad de la lengua italiana, una lengua considerada «ormai media, anodina, utile alla comunicazione formale e burocratica, ma priva di efficacia expresiva, di sottigliezze affinate, di personalità» (Demontis 2001:27). El dialecto, por el contrario, se presenta a los ojos y a los oídos de su autor y de sus lectores como una lengua «pulsante, ricca di sottintesi, di potenziale incisività, di intensa vivacità, la vera lingua madre» (*ibídem*).

Desde que el editor Garzanti sugirió la edición de un pequeño glosario que acompañase la publicación de *Un filo di fumo* en 1980,[7] para mayor comodidad

[7] No faltan en la historia de la literatura italiana casos parecidos: por ejemplo, en el libro de Sergio Atzeni, *Il figlio di Bakunin* (Palermo: Sellerio, 1991); en Vincenzo Consolo, *Il sorriso*

de los lectores en lo que a la comprensión de los términos dialectales usados por Camilleri se refiere, las pequeñas dudas iniciales de nuestro autor, que reconocía expresarse de una forma muy rara, dieron lugar a la diversión, al buen gusto, al óptimo entendimiento, a la definitiva consagración de Andrea Camilleri como escritor. Sin embargo, si la editorial Garzanti decidió adjuntar a la novela de Camilleri un pequeño diccionario en 1980, no ocurrió lo mismo con la editorial Sellerio que, en 1984, procedió a la publicación de *La strage dimenticata*. Tras la llegada del personaje del comisario Montalbano, las dudas sobre el lenguaje usado por Camilleri desaparecieron por completo. Los lectores no sintieron en absoluto la necesidad de recibir explicaciones ulteriores respeto a las que el mismo autor les entregaba a lo largo de las obras (como veremos más adelante).

El diccionario de los que se acercaban a la literatura de Camilleri se iba enriqueciendo:

> Voci che in italiano spesso dovrebbero essere rese con interlocuzioni, come ad esempio tanticchia (un poco), conzare (apparecchiare la tavola o preparare da mangiare), tambasiare (girovagare senza un motivo specifico), apparirebbero ben misere e scontate se tradotte (Demontis 2001:19).

Algunas consideraciones sobre las palabras del autor que acabamos de mencionar: cuando Camilleri dice que con el dialecto encuentra su manera personal de expresar sus ideas, frente a las interferencias que le llegaban del italiano, probablemente se refiere al hecho de haber querido evitar expresarse anónimamente, usando la lengua de nuestra vida diaria, aquel italiano común, por ejemplo, que la televisión y los medios de comunicación de masas en general, tanto presumen de haber creado. Cuando Camilleri afirma haber ensayado una primera narración en italiano con palabras que pertenecían a un vocabulario más que obsoleto, rechazado no sólo por la lengua usada todos los días sino también por la misma lengua culta, aborda los mismos problemas que ya habían expuesto Verga y De Roberto, aunque, a nuestro parecer, ellos habían intentado enlazar la búsqueda de un estilo original con el intento de crear una relación más directa con la realidad de sus historias. Y, finalmente, cuando Camilleri describe su reacción molesta al leer lo que había escrito en aquel italiano distante, nos demuestra no haber olvidado la lección de

dell'ignoto marinaio (Torino: Einaudi, 1992); en el propio Andrea Camilleri, en la primera edición de *Il gioco della mosca* (Palermo: Sellerio, 1995). El autor presentaba una especie de catálogo de situaciones, sentencias, frases idiomáticas, proverbios en siciliano, etc., con un glosario del dialecto de Porto Empedocle. Por último, más reciente, el libro de Erri De Luca, *Morso di luna nuova* (Milano: Mondadori, 2005), una comedia teatral escrita en napolitano donde el mismo autor juega con el lector a traducir entre paréntesis las expresiones más difíciles de entender.

Pirandello que tanto se había atrevido a denunciar el peso y el freno de la tradición literaria italiana al querer seguir cerrando el camino a los dialectos.

Cuando Camilleri inventa su lengua, no quiere limitar su elección a una poética predeterminada, ni de corte realista ni sujeta a ninguna otra etiqueta. Nuestro autor persigue más bien su talento, su gusto por la representación cómica de las historias.

La escritura de Camilleri no es sólo un tejido de expresiones dialectales mezcladas convenientemente con el italiano. La construcción sintáctica de su habla, el uso de ciertas alusiones, las preguntas sin respuestas, los proverbios, y, a menudo también las palabrotas, forman una retórica capaz de expresar mucho más que unas simples palabras encontradas en el dialecto local de Porto Empedocle. Todo ello pretende ser la demostración de que existe una ambientación precisa, lingüística y geográfica, en cuyo interior estos términos viven y no son olvidados. Su elección lingüística llega a significar también una «compensazione all'esilio involuntario, il tentativo di restare in possesso di un'identità culturale evitando la spersonalizzazione della grande città» (Demontis, 2001:28), por parte de un autor que ha recorrido su trayectoria profesional lejos de su tierra, de la que sigue guardando dentro de sí un fuerte recuerdo, gracias también al uso del habla local.

Particularmente interesante nos parece verificar el movimiento lingüístico del dialecto y del italiano en las obras de Andrea Camilleri. Empezando por las obras pertenecientes al ciclo histórico, es curioso observar cómo Camilleri se sirve del italiano cuando cita fuentes testimoniales. Sin embargo, cuando va en busca de la verdad confía en el uso del dialecto. Es el caso de la novela *La strage dimenticata* (1984) un texto en el que nuestro autor intenta reconstruir, a través de documentos verídicos, el episodio misterioso que rodea la masacre de unos detenidos encerrados en la torre de Borgara Molo, la antigua Porto Empedocle, en 1848. Aunque parte de la reconstrucción de esta historia es fruto de la fantasía del autor, Camilleri es consciente de que sólo con la literatura puede sustraer este acontecimiento al olvido de la memoria. También en *La bolla di componenda* (1993),[8] Camilleri usa el italiano para la reconstrucción oficial de la historia, mientras confía en los matices dialectales de su lengua original para tomar las debidas distancias del idioma nacional, como si de una autodefensa se tratara:

> Mi sono abbandonato alla fantasia, all'invezione, e forse è un atteggiamento disdicevole in un contesto tanto serio: ma è stato come un istintivo gesto di autodifesa, un tentativo inutile di fuga (Capecchi 2000:118).

[8] Esta novela todavía no ha sido traducida al español.

El desprecio que el autor siente hacia las instituciones cuando éstas tienen la voluntad de esconder la verdad, como ocurre con frecuencia, demuestra su compromiso social, al igual que se percibe en sus intervenciones en periódicos y revistas. En esta novela, el dialecto asume un papel "ideológico" y las diferencias lingüísticas quieren ser el espejo o:

> [Lo] iato fra il "paese legale" e il "paese reale", vale a dire, fra lo Stato e i sudditi, obbligati a subire passivamente e a tramandare oralmente la memoria degli accadimenti, laddove la trascrizione di essi non risulta veridica, ma addomesticata dalla "ragion di stato" (Demontis, 2001:32).

En *Biografia del figlio cambiato* (2000c) observamos un fenómeno diferente. En la obra que quiere ser la biografía del escritor siciliano Luigi Pirandello, Camilleri, además de demostrar su buena predisposición a recopilar anécdotas y a narrar episodios reales mezclados con la fantasía, ha querido crear una historia capaz de proponer no sólo la verdad sobre este artista, sino también un relato destinado al lector común, para que llegue allá donde está prohibido llegar, donde no alcanza la verdad oficial. La obra *Biografia del figlio cambiato* tiene todas las características del cuento oral, con la excepción, con respeto a las demás entregas, de que el autor prefiere usar más el italiano que el dialecto, seguramente para que la historia de este personaje no se viese oscurecida por la presencia de aquel híbrido lingüístico.

El híbrido creado por Camilleri cuenta también con neologismos cuyo origen se encuentran siempre en el dialecto, como si de un calco se tratara, y con una mezcla de registros que dibujan la amplia tela sobre la cual Camilleri compone sus obras: en ella, cada personaje habla usando matices lingüísticos ya subrayados con anterioridad, que van desde los dialectos de otras regiones —el genovés, el milanés, por ejemplo—, a diferentes formas de italiano regional, es decir, de un lenguaje que contamina el italiano con el vernáculo al estilo slang familiar, de una lengua italiana de la calle, de una mezcla de lengua oral y escrita a un italiano áulico, burocrático e institucional.

Por lo que respeta al ciclo policíaco tampoco faltan ejemplos: sobre el estilo ya experimentado en el cine y en el teatro donde, no faltan ejemplos de personajes que, aunque usen el italiano, lo hacen de una forma irregular, con errores léxicos y sintácticos muy apreciables.

Si, por un lado, Andrea Camilleri distingue en sus obras el estilo burocrático y áulico del italiano escrito al estilo popular, dialectal, de los diálogos, por el otro, no faltan ejemplos de textos en los que los protagonistas escriben en un pésimo italiano, en los que las interferencias dialectales están muy presentes. Es el caso de este extracto de *Il ladro di merendine*:

> Dottori Montalbano, lei personalmenti non mi conosci e io non conosci a lei com'è fatto. Mi chiamo Prestifilippo Arcangelo e sonno il socio di suo patre nell'azienda vinicola che ringrazziando il Signori va bene assai e ci frutta (1996b: 201).

Algunos apuntes sobre este breve ejemplo nos llevan a señalar que el interlocutor del comisario Montalbano es un amigo del padre. Arcangelo Prestifilippo quiere comunicar al hijo del socio que el padre del comisario sufre una grave enfermedad. La lengua media que usa Prestifilippo es considerada más oportuna para tener que comunicar una noticia triste, mientras que el dialecto serviría, seguramente, para trasmitir un mensaje en un tono más confidencial o más afectivo, y el protagonista considera que no es el caso. La formalidad, o al menos el intento del interlocutor de trasmitirla en su escrito, es apreciable también en el uso inverso de poner el propio nombre: mientras en una carta no oficial el apellido iría tras el nombre, en el ejemplo anterior vemos que el redactor de la carta antepone el apellido al nombre, como si de una nota oficial se tratara. Aunque la noticia es seria y el destinatario también, un comisario de policía tan respetado, es imposible resistirse a una sonrisa provocada por un italiano pobre compuesto de sutiles interferencias dialectales sicilianas, con reiterados errores léxicos y sintácticos. En la versión al castellano de *El ladrón de meriendas* el texto seleccionado anteriormente queda como sigue:

> Dottore Montalbano, usted personalmente no me conoce y yo no sé cómo es usted. Me llamo Arcangelo Prestifilippo y soy socio de su padre en la empresa vinícola que, gracias a Dios, va muy bien y es muy rentable (Camilleri 1996 (2000):194).

Como vemos, la dificultad de traducir todos los elementos es enorme y la versión española queda bastante lejos del texto original. Se pierden tanto los matices culturales y dialectales del texto como también resulta más complicado identificar la humildad de la lengua usada por Prestifilippo.

El comisario Montalbano no es sólo el personaje principal de las acciones que se desarrollan en las novelas policíacas de Andrea Camilleri, debido a su inteligencia, su simpatía o su desarrollado olfato. Su papel es importante también por lo que se refiere al uso de las expresiones lingüísticas, en la medida en que es capaz de moverse libremente en un entorno dialectal muy amplio y al mismo tiempo sabe usar, según el contexto, el italiano y el dialecto (dependiendo del interlocutor). Ejemplos muy significativos son los diálogos con la sirvienta Adelina, con el mafioso Tano 'u grecu, con el italiano "destructivo" del policía Catarella o el italiano "burocrático" de algún alto cargo de la policía.

Resulta interesante destacar también que los personajes de Camilleri expresan, con frecuencia, juicios de valor sobre su particular manera de hablar y también sobre la del Montalbano: Catarella, por ejemplo, define su habla un «maccheronico taliano» (Camilleri, 1996b:25); el jefe de la policía Bonetti-Alderighi dice que la lengua del comisario en un «italiano bastardo» (*ibídem*:54); Livia, la novia genovesa, no quiere que Montalbano «parli in dialetto» (*op. cit*.:227).

La lengua de Camilleri es una obra literaria, un artificio formal, inspirado léxica y sintacticamente en el italiano regional de la burguesía siciliana. El autor mezcla esta variedad de italiano con una lengua culta, de tipo sintáctico atributivo, dentro de un sistema nominal con colocaciones y usos personales.

Los siguientes ejemplos los hemos encontrados en la novela *Il birraio di Preston* (1995b):

> Al subito immancabile vagnaticcio (9).

La anteposición al predicado del adverbio temporal negativo mai, con la consiguiente elipsis de la negación:

> Da quell'orecchio mai aveva voluto sentirci (10).

Es posible notar la ausencia de los artículos determinantes, un estilo muy usado, sobre todo, en textos poéticos más que en los narrativos:

> Fu nottata stramma (14).

Los elementos léxicos del habla siciliana están "manipulados" en el más riguroso respeto de la morfología italiana, de tal manera que el lector podrá notar la presencia de morfemas tanto léxicos como funcionales del siciliano.

Seguidamente entraremos más en detalle en el estudio de los aspectos dialectales presentes en la obra de Camilleri, pero en esta breve anticipación quisiéramos proponer al lector de este trabajo una rápida visión del mundo lingüístico de Camilleri: términos como *scantusa, truniata, scappatina, arrisbigliarsi, picciriddo, etc.* muy usados por nuestro autor, no representan ningún problema para ser entendidos por el lector de habla no siciliana. Mayores complicaciones podrían derivarse del uso de otros términos como *scatasciante, stascione, muffoletto, sparluccicavano, etc.* El efecto cómico, como ocurre en la comunicación familiar de la que el autor nos habla, reside efectivamente en este contraste existente entre elementos léxicos sicilianos y morfológicos del italiano. Tal efecto no sería posible no existiese en el lector una alta competencia lingüística tanto del italiano como de algunos de los principales dialectos regionales (y en esto los italianos son aventajados gracias, entre otras razones, a la rica tradición cinematográfica y teatral que durante años ha extendido mucho el uso de los dialectos).

Resumiendo, el elemento fundamental de la escritura de Andrea Camilleri reside en la correspondencia directa que existe entre la lengua y la visión del

mundo del autor. Por este motivo, nos parece acertado definir su lengua como reflejo ideológico y cultural de su narrativa, en la que el dialecto forma parte de la lengua y en ella se funde sin que aparezca división alguna. Procedamos ahora a analizar las distintas variedades empleadas.

Características peculiares del siciliano de Camilleri

En la obra de Andrea Camilleri la lengua italiana y el dialecto siciliano asumen funciones distintas. La connotación que se desprende de su uso afecta a la fonología, a la morfología y a la sintaxis. A este respecto, nos parece interesante poder analizar de forma sistemática algunos de los fenómenos lingüísticos más representativos de la obra de Camilleri, atendiendo, sobre todo, al punto de vista del autor y al uso que éste asigna a algunos términos.

Como es posible apreciar en nuestro análisis (que debido a la naturaleza y finalidad de este trabajo de investigación se centra exclusivamente en los fenómenos léxicos), hemos considerado sólo aquellos términos que, por sus características fonológicas y morfológicas, no se corresponden con el italiano estándar, sino que proceden, de forma directa o tras sufrir algún tipo de transformación, del siciliano. Los estudios de Gerhard Rohlfs (*cfr.* 1970a, b, c) han sido un valioso material de profundización de este análisis, en cuanto consideramos que un trabajo como el que proponemos, además de las informaciones que nos proporciona, nos permite ver cómo Camilleri reinventa el material léxico del que dispone.

En el análisis pormenorizado que hemos realizado en las obras de Andrea Camilleri, hemos observado una serie de particularidades que, debido a su extensión, hemos decidido clasificarlas atendiendo a sus rasgos fonéticos, morfológicos y léxicos.

Particularidades fonéticas

Algunos fenómenos lingüísticos son más recurrentes en las obras citadas, lo que se traduce en el uso sistemático o más extendido de algunos términos, como veremos más adelante. Se han examinado las siguientes obras pertenecientes al ciclo policíaco cuyo título abreviamos entre paréntesis de la manera que sigue (obras publicadas en Italia entre 2002 y 2005): *La paura di Montalbano* (*pdM*), *Il giro di boa* (*gdb*.), *La pazienza del ragno* (*pr*), *La prima indagine di Montalbano* (*pidM*) y *Privo di titolo* (*Pdt*).

a) En las obras de Andrea Camilleri es bastante común el cambio vocálico de la *e* a la vocal *i* y de la misma *i* en posición protónica en la silaba inicial o en

posición átona final (Rohlfs 1970a: 82, 162, 183). En (*pdM*): frisco, “fresco” (13); sira, “sera” (43). En (*gdb*): priparò, “preparò” (22). En (*pidM*): mentri, “mentre” (32). En (*Pdt*): sapiva, “sapeva” (19); botti, “botte” (20); liggero, “leggero” (p21).

b) Bastante común resulta también el cambio de la vocal de o a u (Rohlfs 1970a: 96). En (*pdM*): allura, “allora” (15); malatu, “malato” (14). En (*gd*): camurriusu, “camorrista” (21); supra, “sopra” (45); addumannava, “domandava” (46). En (*pr*): ascutava, “ascoltava” (11); sintuto, “sentito” (44). En (*pidM*) nisciuto, “uscito”(37); arristastivu, “arrestaste” (40). En (*pdt*): balcuna, “balcone” (38); cunnanna, “condanna” (40).

c) También está presente en las obras del autor siciliano el desarrollo de ll en sonidos cacuminales dd (Rohlfs 1970a: 328). En (*pdM*): nicareddra, “piccolina” (29); camareddra, “cameretta” (38). En (*pidM*): funtaneddra, “fontanella” (36); capiddri, “capelli” (37); iddru, “illu, lui” (39); vudeddra, “budella” (163). En (*pr*): purpitteddru, “polipetto” (240). En (*Pdt*): vinticeddro, “venticello” (21); viddrani, “villani” (29); cappeddro, “cappello” (37).

d) Frecuentes son algunos fenómenos de rotacismo de ll, la conservación, la velarización, el rotacismo o la caída de l pre-consonántica y la disimilación de n y m (Rohlfs 1970a: 333, 341, 352, 355). En (*pdM*): nfruenza, “influenza” (17); armalisco, “animalesco” (27). En (*pidM*): purmuna, “polmoni” (20); satò, “saltò” (38); duci, “dolce” (15). En (*Pdt*): sùrfaro, “solforo” (38); furminò, “fulminò” (227); antra, “altra” (21). En (*gdb*): votati, rivotati, “voltati, rivoltati” (9). En (*pr*): ascutarlo, “ascoltarlo” (15).

e) También es frecuente la metátesis de r (Rohlfs 1970a: 454). En (*pdM*): vrigognano, “vergognano” (56). En (*pidM*): addrumisciuta, “addormentata” (25). En (*gdb*): distrubbo, “disturbo”(48).

f) Muy a menudo los nexos -nd- \ -mb- (-nv-) en posición media se transforman en –nn- (Rohlfs 1970a: 356, 359). En (*gdb*): quanno, “quando” (18); granni, “grande” (22). En (*pdM*): funno, “fondo” (43); mutanne, “mutande” (56). En (*pidM*): arrenno, “arrendo” (35); munno, “mondo” (9). En (*gdb*): unnici, ”undici” (21). En (*pr*): stinnendo, “stendendo” (28); priparanno, “preparando” (29); secunno, “secondo” (21). En (*Pdt*): addumannanno, “domandando” (38); quindicina, “quindicina” (23).

g) Al mismo tiempo, encontramos -zz- en correspondencia de nexos los cj y ccj (Rohlfs 1970a: 387). En (*pidM*): ricominzare, “ricominciare” (30); casuzza, “casuccia” (22). En (*gdb*): ghiazzata, “ghiacciata” (22). En (*pr*): sudatizzo, “sudaticcio” (9); abbrazzarono, “abbracciarono” (67). En (*Pdt*): stratuzza, “straduccia” (p32).

h) Muchas formas evidencian la presencia de fenómenos fonéticos, según los cuales la r inicial es pronunciada de una forma más fuerte como -rr-: en este caso la r “reforzada” es pronunciada después de una vocal (la mayoría de las

veces a) (Rohlfs 1970a: 193, 223). En (p*dM*): arrinescio, “riesco” (57); arrispunnì, “rispose” (12). En (*pidM*) arrisaltava, “risaltava” (101). En (*pr*): arricampò, “tornò a casa” (31). En (*Pdt*): arriprometteva, “riprometteva” (26); arricevuta, “ricevuta” (20).

i) En muchos dialectos del sur de Italia la d- es pronunciada más fuerte y se trasforma en -dd-. A esta -dd-, muchas veces, se antepone la vocal a (Rohlfs 1970a: 203). En (*pdM*): addritta, “davanti” (36). En (*pidM*): addimandandogli, “domandandogli” (37).

j) Lo mismo sirve para la vocal c- inicial (Rohlfs 1970a: 197). En (*gdb*): accussì, “così” (15). En (*pr*): accanosciuto, “conosciuto” (15).

k) Para la consonante b- (Rohlfs 1970a: 195). En (*gdb*): abbuttai, “buttai” (12). En (*Pdt*): abbadare, “badare” (20).

l) Para la consonante s- (Rohlfs 1970a: 224). En (*pdM*): assittandosi, “sedendosi” (55). En (*gdb*): assittatine, “sedutine” (17); assistimò, “sistemò” (19).

m) Para la consonante p- (Rohlfs 1970a: 220). En (*pdM*): appinniccato, “addormentato, da pennica” (15). En (*gdb*): appreoccupò, “preoccupò” (18).

n) Para la consonante z- (Rohlfs 1970a: 232). En (*Pdt*): azzappari, “zappare” (243).

ñ) También está presente el fenómeno de conservación de o\e (abierta), sobre todo en las regiones meridionales de Italia (Rohlfs 1970a:152). En (*pidM*): longo, “lungo” (9).

o) Digna de destacar es también la presencia de sonidos protéticos como s- (Rohlfs 1970a: 475). En (*pidM*): sdirrupo, “dirupo” (36); sdilinquenti, “delinquenti” (101). En (*gdb*): scangiate, “cambiate” (21). En (*pr*): scascione, “cagione” (25).

p) Quisiéramos subrayar el cambio de la consonante b- inicial a v- (Rohlfs 1970a:194). En (*pidM*): vivuto, “bevuto” (35); vuccata, “boccata” (35). En (*gdb*) vastasate, “bastardate” (13); vippi, “bevve” (22).

q) Significativo resulta el tratamiento de la vocal -v- intervocálica (Rohlfs 1970a: 291). En (*pdM*): nirbuso, “nervoso” (23); innirbusire, “innervosire” (51). En (*pr*): nerbi, “nervi” (52).

r) Nótese la desonorización de -g- (Rohlfs 1970a: 299). En (*pr*): asciuca, “asciuga” (12); macari, “magari” (17). En (*Pdt*): nàvica, “naviga” (179).

s) Por último, nos parece interesante observar el tratamiento de las consonantes oclusivas en los grupos consonánticos con r (Rohlfs 1970a: 369). En (*pdM*): quatrava, “quadrava” (26). En (*pidM*): latri, “ladri” (16); quatrittata, “quadrettata” (26).

Particularidades morfológicas

En cuanto a los fenómenos morfológicos que pueden encontrarse en la obra de Camilleri, destacamos los siguientes ejemplos:

a) También el uso de los adverbios, Camilleri refleja las reglas ya definidas por Rohlfs acerca del dialecto siciliano (Rohlfs 1970c: 241). En (*pdM*): assà, "assai" (26); manco, "nemmeno", fora, "fuori" (27). En (*pidM*): appresso, "vicino" (84); quatelosamente, "piano" (87); chiuttosto, "piuttosto" (143). En (*gdb*): narrè, "indietro" (35); alla dannata, "in modo disperato" (34); di cca, "da qua" (111). En (*pr*): chiossà, "in più" (68); accussì, "così" (52); tanticchia, "un po" (11). En (*Pdt*): cchiù, "più" (50); sutta, "sotto" (63); opuro, "oppure" (187).

b) La grafía de las preposiciones en Camilleri refleja las costumbres lingüísticas del siciliano (Rohlfs 1970c: cap. 630-642). En (*pdM*): allo spitale, "all'ospedale" (14); ca ci l'attrovu, "che (ce) lo trovi" (12); cosa di militare, "da militare" (11). En (*pidM*): ammazzerà a qualcuno, "ucciderà qualcuno" (34); mi viene di scantarmi, "mi viene da allarmarmi" (45). En (*gdb*): alla scordatina, "senza pensare" (10); tanto di permettergli, "tanto da permettergli" (23). En (*pr*): dell"americani, "degli americani" (16); di darrè, "da dietro" (28). En (*Pdt*): a la mè casa, "alla mia casa" (79).

c) En lo que respecta al uso de los artículos (con o sin preposición) nótense las siguientes particularidades (Rohlfs 1970b: 106). A menudo preceden a los pronombres, los nombres femeninos y los apellidos (cuando éstos no se refieren a mujeres o al plural). Este fenómeno aparece reflejado magistralmente en una obra de Camilleri que no es objeto de este análisis (y que todavía no ha sido traducida al español), pero es tan peculiar que nos parece importante subrayarlo de todos modos: *Il re di Girgenti* (2001). En esta obra encontramos I Zosimo, "Gli Zosimo" (13); en este caso "i" reemplaza al artículo masculino plural "gli". A veces encontramos en Camilleri la presencia de "u", como forma contraída del artículo determinante italiano masculino singular il - lo (Rohlfs 1970c: cap. 418): u Signuri Diu, "il Signore Dio" (16), u zù Casio, "lo zio Casio" (22). En (*pr*): U dutturi Mistretta, "il dottor Mistretta" (110). Bastante interesante también el uso de las preposiciones articuladas. En (*Pdt*): di la facci, "dalla faccia" (268); di le mano, "della mano" (268).

d) También en el uso de los pronombres emergen algunas características del dialecto siciliano (Rohlfs 1970b:120), por ejemplo, en (*pdM*) el uso de questo, pronombre demostrativo masculino singular: stu, "questo" (24). El pronombre demostrativo femenino singular, en (*pr*): ca "questa" (240). Los pronombres posesivos, en (*pdM*): so, "suo" (31); me, "mio\a" (33); to, "tuo\a" (68). Los casos oblicuos de la formas tónicas de los pronombres personales (Rohlfs 1970b: 136), que reflejan las típicas formas de muchos dialectos del sur de la península italiana y en particular de Sicilia, en (*pdM*): a tia, "a te" (42);

(secondo) tia, “secondo te” (60); a mia, “a me” (64). La forma subjetiva tónica del pronombre personal de tercera persona singular, en (*Pdm*): iddru, “lui” (39). El pronombre interrogativo “chi” abreviado en cu (Rohlfs 1970c: cap.199) en (*gdb*: 26); la combinación de la particula “ne” con un pronombre directo átono, sujeta a vocalismo siciliano con desdoblamiento sintáctico, cuyo resultado es una forma dialectal típica de la lengua oral, es decir: minni, “me ne” (64); el pronombre demostrativo típico siciliano chiddru, “quello” (*pr*: 181); el pronombre a vossia, “a vostra signoria” (*Pdt*: 12) es una forma de cortesía en tercera persona del pronombre personal. En Sicilia, el término *vossia*, de procedencia española, ha pasado a ser un saludo genérico, como en español lo es el “usted” (vuestra merced), sobre todo en tipos de relaciones entre personas pertenecientes a sectores humildes de la población o en la relación entre ricos propietarios y los miembros del servicio doméstico.

e) Frecuentes son los ejemplos de duplicaciones nominales (cfr. Leone 1995: 32). En (*pdM*): gli occhi gli facevano pupi pupi, “occhi che fanno fatica a stare aperti” (10); cerca cerca, “ricerca lunga” (11). En (*pidM*): allatu allatu, “vicino” (36). En (*gdb*): stritto stritto, “molto stretto” (25). En (*pr*): torno torno, “tutt’intorno” (158). En (*Pdt*): quasi quasi, “per poco” (279).

f) También los números se presentan con vocalismo y consonantismo típicos del siciliano (Rohlfs 1970c: 309). En (*pdM*): deci, “dieci” (48). En (*pr*): quattru, “quattro” (19); novi, “nove” (21); unnici, “undici” (31); novantacinco “novantacinque” (234). Además: el término vintina que indica el “venti” es un número muy empleado en el siciliano actual. El término, probablemente de origen romano (Rohlfs 1970c: cap. 975) aparece en muchas obras de Camilleri: entre todas destacamos en *pr* (15).

g) Un apartado interesante es el que se refiere a las concordancias (artículo – sustantivo y sustantivo – adjetivo) y a la formación del plural (*cfr.* Leone 1995: 118). En (*pidM*): i purmuna, “i polmoni” (20); il dintra e il fora, “il dentro e il fuori” (129). En (*pdM*): le mano in sacchetta, “le mani in tasca” (85). En (*gdb*): arrivato tardo, “arrivato tardi” (11). En (*pr*): i scaluna, “gli scalini” (165). En (*Pdt*): canala rotte, “canali, tubi rotti” (38). Tenemos que hacer algunas observaciones al respecto: ciertas formas típicas como purmuna, scaluna, etc., son plurales y su desinencia es en –a porque el singular correspondiente con el vocalismo siciliano (e>i) se confunde con el plural de los nombres masculinos de la segunda declinación (-i), así que una salida alternativa permite distinguir los términos masculinos en plural. Es un fenómeno típico del siciliano, como apunta Rohlfs (1970a:369). La forma le mano es un tipo de plural que tiene su origen en la cuarta declinación: es una forma arcaica que ha evolucionado y sólo llega a distinguir el número en época más tardía (Rohlfs *ibídem*:24-34). El número cinco “cinque” (en *pr*: 153), es una forma también muy usada en el sur de Italia: es indeclinable, aunque a veces es posible encontrar formas de unión con el plural (*ibídem*: 311); a menudo ocurre que el adverbio concuerda en

género y número con el sustantivo al que se refiere. Esta construcción es poco conocida en la mayoría de los dialectos del sur de la península.

h) Camilleri utiliza con profusión la hipercorrección, un fenómeno lingüístico que Leone pone de manifiesto en su obra *L'italiano regionale di Sicilia* (1982: 57). Observamos interesantes cambios consonánticos con un "empobrecimiento" del término. En (*pidM*): caminare, "camminare" (17). En (*gdb*): farabutti, "farabutti" (14); asasini, "assassini". En (*pr*): cafè, "caffè" (28); machinetta, "macchinetta" (28).

Por otro lado, observamos también el uso impropio de las geminadas, la reproducción de un fonema o de una sílaba (que en el caso de Camilleri reproduce el sonido de las hablas locales). En (*pdM*): incarricata, "incaricata" (33); scarrico, "scarico" (79). En (*pidM*): sdirrupo, "dirupo" (36); carricatore, "caricatore" (29); vennirdì, "venerdì" (24). En (*gdb*): fastiddio, "fastidio" (69); studdio, "studio" (73). En (*pr*): cammisi, "camice" (17); malappena, "malapena" (17). En (*Pdt*): rimeddio, "rimedio" (23); stuffata, "stufata" (21).

Las formas verbales

Quisiéramos también evidenciar algunas particularidades de las formas verbales presentes en las novelas de Andrea Camilleri. Para ello, nos hemos servido de las teorías de Rohlfs (1970b: 329 y ss., 1970c: 463-471) y Leone (1995:33-48).

Hemos observado que Camilleri suele modificar con relativa frecuencia ciertos morfemas léxicos. Sin embargo, la particularidad de su lengua mezclada, también se refleja en los aspectos verbales presentes en sus obras. Gracias a estos recursos, nuestro autor, consigue, por un lado, superar el límite impuesto por la lengua estándar. Por otro, amplía la gama de posibilidades y de recursos expresivos que la lengua italiana le limita, dando al siciliano una connotación más extensa que el autor refuerza o atenúa a su gusto en el texto. Hemos escogidos algunos ejemplos de construcciones verbales que aparecen en las novelas de Camilleri y hemos formulados algunas observaciones sobre estos usos que indican las influencias dialectales sufridas por las construcciones verbales procedentes del italiano.

Modo indicativo

Presente:

En (*pdM*): avi, "ha" (144); sugnu, "sono" (179); sapi, "sa" (204). En (*pidM*): sacciu, "so" (154); (mi) susu, "(mi) alzo" (163). En (*gdb*) babbii, "scherzo" (15); (mi) voli, "(mi) vuole" (21). En (*pdr*): (ci) dugnu, "(ci) do" (110); sunnu, "sono" (111); mori, "muore" (171). En (*Pdt*): trasi, "entra" (177); fazzu, "faccio" (178); arrinesci, "riesce" (178); (lu) sacciu, "lo so" (183), havvi, "ha" (189); staiu "stò" (49).

Imperfetto (Imperfecto):

En (*pr*): avivano, “avevano” (18); taliava, “guardava” (18); s’attrovava, “si trovava” (9); trimavano, “tremavano” (60). En (*gdb*): cataminava, “muoveva” (22); sgriddrava, “sgranava” (18). En (*Pdt*): s’avia (a tiniri), “si doveva (tenere)” (186).

Passato remoto (Pretérito indefinido):

En (*pr*): gemette, “gemette” (62); susii, “alzai” (111); “pinsai” “pensai” (111). En (*pidM*): cuocì, “cosse” (49); godè, “godette” (49); cangiò, “cambiò” (50); desi, “dette” (60); vintiò, “arieggiò” (66). En (*gdb*): (si) taliarono, “(si) guardarono” (80); pigliò “prese”, arrispunnì, “rispose” (228). En (*pidM*): arricivitte, “ricevette” (126); pruì, “offrì” (126); liggì, “lesse” (132); ittai, “gettai” (154). En (*Pdt*): isò, “alzò” (104). En (*gdb*): arrussicò, “arrossì” (14); inchì, “riempì” (22). En (*pr*): morse, “morì” (234); vippi, “bevve” (239). En (*Pdt*): morsi, “morii” (178); capero, “capirono” (192).

Trapassato prossimo (Pluscuamperfecto):

En (*pidM*): aviva fatto, “aveva fatto” (281). En (*pdM*): era curruta, “era corsa” (142). En (*pr*) era semicummigliata “era semicoperta” (117); avivano telefonato “avevano telefonato” (122).

Infinito (infinitivo):

En (*pr*): rapriri, “aprire” (110); fari “fare” (110); cataminarsi, “muoversi” (107). En (*pdM*): innirbusire, “innervosire” (51). En (*pidM*): addunarisinni, “accorgersene” (114); cucirisi, “cucirsi” (117); isarisi, “alzarsi” (147). En (*gdb*): mittirisi, “mettersi” (14); trasire, “entrare” (13); sciarriar(mi), “litigare” (16).

Imperativo:

En (*pidM*): tàliami, “guardami” (162). En (*gdb*): lassa, “lascia” (19); votati, “voltati” (9); addrumisciti, “addormentati” (9). En (*Pdt*): amuninni, “andiamo” (30).

Participio passato (Participio pasado):

En (*pdM*): nisciuto, “uscito” (60); liggiuto, “letto” (64). En (*pidM*): addrumisciuto, “addormentato” (133).

Gerundio presente:

En (*pidM*): santianno, “santiando” (140); lamentianossi “lamentandosi” (140); gastimiando, “bestemmiando” (140). En (*Pdt*): cadenno, “cadendo” (177).

Congiuntivo (Subjuntivo)

Presente

En (*pdM*): dicisse, “dicesse” (72). En (*pidM*): ragiunassi, “ragionasse” (163). En (*pdt*): vinissi, “venisse” (178); s’assittasse, “si sieda” (181).

Podemos observar que las formas staju, igual que haju, son las más usadas en Sicilia en nuestros días, aunque su difusión se extiende a todo el resto del sur de la península (Rohlfs 1970a: 272-276); sacciu es una forma meridional que presenta un tipo de palatización de la consonante final del tema: sacciu < sapio; lo mismo sirve para sugnu, por analogía de aju, “io ho” y para dugnu (Rohlfs 1970c: cap.534); la forma ivano, deriva del presente del verbo “ire”; es una fase del presente de “andare” que se ha ido desarrollando en tres o cuatro versiones distintas sobre todo en los países neolatinos (Rohlfs 1970a:280); susiva > “susire” en italiano “alzarsi”, es una forma muy presente también en las regiones meridionales de Italia; erasi es una forma meridional del verbo “essere” (Rohlfs 1970c: cap. 553); avia, forma siciliana sujeta a vocalismo (*ibídem*: cap. 550).

Los verbos arrisolse “risolse” y desi “dette”, tercera persona del singular, presentan una desinencia típica del dialecto siciliano: a menudo se encuentran acompañados de –si (Rohlfs 1970b:324); el verbo sciogliette “sciolse” tiene la desinencia del pasado remoto en –etti, una forma que nace de la analogía con “stetti”. El pluscuamperfecto en siciliano es poco usado dado que pretende sustituir todas las funciones que rigen algunos tiempos que expresan acciones acabadas en el pasado. Camilleri utiliza este tiempo verbal de manera literaria es decir, usa los participios dándoles un matiz siciliano.

En algunas formas dialectales en las que aparecen los pronombres o algunas partículas reflexivas, éstas siempre preceden al verbo: la forma pinnuliari presenta el sufijo nominal –olare, típico de algunos verbos usados en el sur de la península y corresponden a –olo, aunque éste expresa un grado menor, como apunta Rohlfs (1970c: cap. 1169); talè es una forma abreviada del imperativo –aunque podemos afirmar que se trata de una fórmula fija más que de un verbo– (Rohlfs 1970b: cap. 606); amuninni es una forma siciliana del verbo “andare”, típicamente usada en las relaciones coloquiales.

El uso del participio también es típico de las regiones del sur de Italia: de hecho, concuerda con el acusativo preposicional al que se refiere, aunque tiene una función pasiva: trovari Angelo sparato “trovare Angelo cui avevano sparato” (Rohlfs 1970c: cap. 724). Todas las formas del participio presentan un vocalismo o un consonantismo típicos sicilianos, tanto en los morfemas léxicos como en las derivaciones.

El uso del subjuntivo presente no está muy extendido en los tiempos verbales del dialecto siciliano. El imperfecto de subjuntivo, a menudo usado por nuestro autor, asume distintas funciones; putisse “potesse”, es el verbo de una construcción subordinada final: “perché il nobiluomo putisse”. La elección del

subjuntivo con características finales no es rara en las hablas locales de algunas regiones del sur de Italia (a diferencia de otras funciones resueltas con el indicativo, como apunta Rohlfs (1970c:68); piacissi, es un imperfecto de subjuntivo que sustituye al condicional: macari a mia piacissi digiunari accussì "anche a me piacerebbe digiunare così". Su uso es de tipo desiderativo: la sustitución de este morfema se debe al hecho de que el condicional es un modo verbal cuyo uso se está perdiendo en los dialectos del sur (cfr. Leone 1995: 40).

Conclusiones

No son pocos los discursos que se han desarrollado en las últimas décadas intentando dar cuenta de los fenómenos que rodean a la traducción, entendida como actividad teórica de reflexión en torno a la mediación lingüística y cultural, como práctica de esa actividad de mediación (práctica profesional de la traducción) o como objeto de investigación y enseñanza en contextos universitarios (didáctica de la traducción).

En el caso que nos ha ocupado, hemos visto como nuestra reflexión se ha centrado, al menos, en tres aspectos:

1. El concepto de traducción aplicado al ámbito editorial y, dentro de éste, a la traducción literaria de *best-sellers*.
2. El papel del traductor en este caso en particular, en el que la figura y el "idiolecto" del autor condicionan con mucho la labor de este profesional de la mediación lingüística y cultural. Volvemos a los conceptos tan manidos de "traducción literal" o "traducción libre", de "extranjerización" o "domesticación", en suma, de "visibilidad" o "invisibilidad" del traductor o, si se prefiere, del margen que va a tener el traductor para plasmar en la lengua y cultura metas lo que ha captado en la obra original objeto de traducción.
3. Por último, en este caso, reviste una especial importancia el tratamiento de la lengua original (de cara a su traducción): un híbrido entre italiano y siciliano, en el que coexisten elementos de la lengua materna del autor (el siciliano), de la lengua estándar de referencia (el italiano contemporáneo), de una interlengua creada por el autor (el dialecto siciliano italianizado) y algunos restos de arcaísmos y términos obsoletos. Incluso, en algunas novelas, Camilleri se atreve a introducir el español como lengua que permite caracterizar a personajes de esta nacionalidad.

Aunque hay muchos estudios realizados, desde una perspectiva teórica, sobre la traducción literaria (de inspiración en disciplinas muy diversas: teoría de la

literatura, crítica literaria, filología, traductología, lingüística, etc.),[9] lo cierto es que, al igual que ocurre con otros ámbitos del saber, cuando el "cliente" de la traducción es una editorial comercial (independientemente de la temática del libro objeto de traducción: literatura, historia, filosofía, etc.), ésta pone las "reglas de juego" en las que ha de desenvolverse la labor del traductor, máxime cuando las obras de las que se trata constituyen auténticos best-sellers en la cultura origen.

Insistimos sobre la condición de *best-sellers* de las obras de Camilleri. Durante el pasado siglo XX se ha producido, gracias, entre otras cosas, al desarrollo de los medios de comunicación de masas, de las redes de comunicación (Internet), un desarrollo exponencial de los intercambios culturales a escala planetaria (incluida, como producto, la literatura). La literatura, sobre todo la literatura en prosa, se ha consolidado como un producto más de consumo, máxime cuando la mayoría de los best-sellers han sido llevados (orquestando de esta manera una difusión a gran escala y para un público más amplio) al cine o a la televisión (como es el caso de Camilleri), mediante adaptaciones —más o menos autorizadas— de las novelas originales.

Esta transformación a "producto audiovisual" de muchas obras literarias ha supuesto, entre otras cosas, una reducción de las posibilidades de interpretación y lectura de la novela original en la que se basa la película. Son llamativos los casos de novelas como *El nombre de la rosa* de Umberto Eco (1980), de El *Código Da Vinci* de Dan Brown (2003) e incluso de obras de la literatura juvenil (Astérix en el cine, las series de dibujos animados de Walt Disney adaptados al cine), por citar sólo algunos. Una vez que el producto original se "vulgariza", gracias a la interpretación cerrada que ofrece el cine, esto condiciona a los lectores potenciales de la novela (si vieron la película antes de leer el libro), que asocian los personajes con una "única interpretación", la "visual".

Este fenómeno, como hemos visto, no es ajeno a la obra de Camilleri. Sus personajes también han pasado, en muchos casos, por la pequeña pantalla y su popularización en este medio ha hecho una labor de apoyo inestimable a la difusión de su obra literaria. De alguna manera, al igual que ocurriera con las traducciones de los clásicos (hoy en día Dante, Shakespeare o Goethe forman parte del imaginario literario español tanto como Cervantes, Góngora o García Lorca), la difusión en medios audiovisuales de novelas adaptadas (*Sentido y Sensibilidad, El silencio de los corderos, Memorias de África*, etc.) ha propiciado una "ampliación" del público receptor de las obras literarias consideradas como best-sellers (aunque sea por medio audiovisual interpuesto), pero quizá también haya empobrecido la riqueza de matices que encierra la lectura, sin apoyos visuales de una novela, en la que el autor y el

[9] Cfr. los repertorios bibliográficos ofrecidos por Julio-César Santoyo (1987 y 1996).

lector entran en un universo de intercambio de "visiones del mundo". Es lo que Eco denomina en su *Lector in Fabula* (cfr. 1979) la cooperación interpretativa del lector en la comprensión del texto objeto de lectura. Hay personajes que se convierten en auténticos iconos de la cultura, a escala planetaria, gracias a su difusión y popularización en los medios audiovisuales. Personajes como Superman y Mickey Mouse han sido adoptados en todas las lenguas y culturas como "iconos" universales, como términos integrados.

En la obra de Camilleri nos encontramos ante un personaje integrado dentro de la cultura italiana, el comisario Montalbano (gracias, entre otras cosas, a su difusión en los medios audiovisuales), frente a él, están todos los personajes locales (más o menos anónimos) que desfilan por sus novelas, los apodícticos. En medio hay toda una serie de personajes que presentan un grado más o menos general de aceptación y/o conocimiento dentro de la cultura origen, caracterizados, eso sí, desde una óptica particular.

Otros factores que influyen lógicamente en las posibles traducciones de las novelas de Camilleri al español a distintos niveles son:

1. La cercanía entre las dos lenguas (el italiano y el español) plantea no pocos problemas de equivalencias. Son muy numerosos, a este respecto, los "falsos amigos" entre una y otra lengua.
2. La cercanía entre las dos culturas y, al mismo tiempo, las diferencias que las caracterizan. La cultura italiana y la cultura española, entendidas como un todo, se parecen en ser culturas mediterráneas que se han ido construyendo, a lo largo de los siglos, mediante la incorporación de muchos elementos. Ese crisol de culturas que algunos denominan "España plural" también es aplicable a Italia. El problema radica en cómo trasladar esa visión "intencionadamente sesgada" de un autor, Camilleri, con respecto a su propia cultura (la italiana) a otra cultura (la española), en la que no son fácilmente reproducibles los fenómenos lingüísticos descritos para el italiano. En este caso, el del español, su unificación ya estaba planteada por la *Gramática de la lengua castellana* de Elio Antonio de Nebrija en 1492 y las modificaciones sufridas por la lengua "estándar" han sido mínimas (excepción hecha, claro está, de los fenómenos de contacto lingüístico en América e incluso en distintas regiones de España que han dado lugar, principalmente, a variaciones en el léxico, pero que han tenido poca repercusión en las estructuras gramaticales o en la dimensión morfosintáctica de la lengua a lo largo de los siglos) si lo comparamos con el italiano, lengua que es la última en unificarse, dentro del ámbito de las lenguas románicas, y que tiene que esperar a la estandarización operada por los medios de comunicación en el siglo XX para poder hablar de un referente "universal" de italiano, común a todos los habitantes de la península itálica y de sus islas.

3. En tercer lugar, nos encontramos con el problema de la "estilística" del autor. Camilleri tiene una forma particular de escribir, pues entre otras cosas mezcla lengua oral y lengua escrita, registros diversos (culto, administrativo, informal, familiar) para caracterizar a sus personajes, recurriendo, en no pocas ocasiones, a técnicas muy cercanas a la producción audiovisual y a la creación y dirección teatral (sectores éstos a los que se dedicó durante buena parte de su vida como actividades profesionales principales).
4. Sin embargo, en Camilleri hay que distinguir entre sus "valores universales" y su "compromiso social", conceptos éstos que son fácilmente extrapolables a la cultura meta (la defensa de su lengua y cultura maternas en un contexto de homogeneización administrativa, la búsqueda de la verdad, el uso de la ironía para denunciar las lecturas falseadas de la Historia, etc.) y su peculiar visión localista de las cosas. Todo se observa, se analiza y se critica desde una óptica siciliana, lo que no es tan fácil de reproducir en una cultura meta (sea ésta la que sea), máxime si tenemos en cuenta que la caracterización de personajes y el desarrollo de las tramas narrativas se realiza con el apoyo inestimable de la lengua, de una lengua inventada por el autor con "piezas" de procedencia muy diversa: italianismos, sicilianismos, términos arcaicos, términos sicilianos adaptados parcial o totalmente al italiano estándar, términos de otras lenguas (anglicismos, hispanismos, etc.).
5. Por último, y no por ello menos importante, nuestro autor no sólo crea su propia lengua, como apuntábamos en el apartado anterior, sino que hace un uso particular de géneros y estilos en sus novelas. Ese pastiche, que tantos éxitos editoriales y de público ha cosechado en los últimos veinte años, supone una trasgresión de la norma, una huida de la "estandarización" para reivindicar su peculiar interpretación de los hechos, de la vida, de la cotidianeidad, de la "visión del mundo" en nombre de un pueblo —el siciliano— injustamente tratado por los estereotipos culturales (mafia, pobreza, retraso cultural, etc.) dentro y fuera de las fronteras italianas.

A este respecto, podríamos afirmar que traducir a Camilleri significa realizar una operación compleja de mediación lingüística y cultural que incluye, entre otras cosas:

1. El respeto del "punto de vista del autor", omnipresente en toda su obra a través de sus personajes e incluso con voz propia, como narrador de historias y contextualizador de las tramas narrativas.
2. El respeto de la "lengua y del estilo del autor", en este caso plagado de usos particulares de la gramática (italiana, se entiende), del léxico, de la sintaxis y de transgresiones a la "norma estandarizada" tanto lingüística como estilísticamente.

3. El respeto de la “cultura materna” del autor, entendida ésta como “crisol” en el que convergen y del que parten todas sus reflexiones sobre la vida, la cotidianeidad, la historia, la “visión del mundo”, etc.
4. El respeto, por último, a la libertad literaria del autor y a su compromiso social e incluso político con una tierra y sus habitantes (Sicilia). Este elemento se aprecia, ante todo, en su creación de “géneros”, más o menos anclados en géneros canónicos de la literatura como la “novela policíaca” y la “novela histórica” (de amplia tradición literaria en Italia y en el resto de Europa).

Todas estas dificultades no son fácilmente solventables en el proceso de traducción, máxime si tenemos en cuenta que su finalidad es la de cosechar éxitos (convirtiendo en best-seller en otro idioma a un autor que ya es una figura de primerísimo orden dentro del panorama literario italiano) en una lengua que no está expuesta, al menos no de forma tan importante, a los mismos fenómenos lingüísticos y culturales que la lengua italiana.

Del acercamiento a la obra traducida de Camilleri al español podemos afirmar, como premisa inicial, que Camilleri en español no es el mismo que Camilleri en italiano. A este respecto, la profesora Muñiz Muñiz afirma que el éxito de Camilleri en España es comparable al de Italo Calvino (cfr. Muñiz Muñiz, 2004:206), posiblemente, junto a Dante Alighieri, uno de los literatos italianos más conocidos en España. Sin embargo, hay similitudes entre los fenómenos que contextualizan la obra de Camilleri y los que se han producido en la cultura receptora (en España) en las últimas décadas. La “globalización” de la economía, de la política, de la cultura, etc. han propiciado una vuelta a los orígenes. La no identificación de los pueblos con esa cultura universal, homogeneizante, que difunden los medios de comunicación de masas e Internet, hace que se produzca una vuelta hacia el contexto más inmediato: las raíces de cada comunidad. Así, en paralelo a la difusión de una cultura general y homogeneizante se vuelve la mirada hacia la visión particular de las cosas que ofrece el contexto sociocultural más inmediato.

Este fenómeno que, en España, se ha visto claramente reflejado en el apoyo recibido (social e institucionalmente) por la defensa de la “diferencia”, sea ésta lingüística, en las comunidades autónomas que tienen lengua cooficial (Cataluña, Valencia, Islas Baleares, País Vasco o Galicia) e incluso en aquellas que tienen un dialecto o variedad lingüística con trayectoria histórica (aragonés, asturleonés, andaluz, etc.); o cultural (en todas las comunidades autónomas con el deseo de construir o reafirmar su “identidad cultural”, sea ésta histórica o sobrevenida –o también política– por el proceso de construcción del Estado Autonómico operado en los años 80 del pasado siglo), tiene una traducción evidente en la propia configuración cultural de la Italia de principios del siglo XXI.

Referencias bibliográficas:

Obras de Andrea Camilleri

CAMILLERI Andrea

1978 *Il corso delle cose*, Poggibonsi: Lalli; Palermo: Sellerio, 1998, (tr. esp.: *El curso de las cosas*, [traduc.: Juan C. Gentile Vitale] Barcelona: Destino, 2000).
1980 *Un filo di fumo*, Milano: Garzanti; (tr. esp.: *Un hilo de humo*, [traduc.: Juan C. Gentile Vitale], Barcelona: Destino, 2002).
1984 *La strage dimenticata*, Palermo: Sellerio.
1992 *La stagione della caccia*, Palermo: Sellerio.
1993 *La bolla di componenda*, Palermo: Sellerio.
1994 *La forma dell'acqua*, Palermo: Sellerio; (tr. esp.: *La forma del agua*, [traduc.: M. Antonia Menini],Barcelona: Salamandra 2002).
1995a *Il gioco della mosca*, Palermo: Sellerio.
1995b *Il birraio di Preston*, Palermo: Sellerio; (tr. esp.: L*a Ópera de Vigata*, [traduc.: Juan C. Gentile Vitale], Barcelona: Destino, 1999).
1996a *Il cane di terracotta*, Palermo: Sellerio; (tr. esp.: *El perro de terracota*, [traduc.: M. Antonia Menini], Barcelona: Emecé, 1999).
1996b *Il ladro di merendine*, Palermo: Sellerio; (tr. esp.: *El ladrón de meriendas*, [traduc.: M. Antonia Menini], Barcelona: Salamandra, 2000).
1997a *La voce del violino*, Palermo: Sellerio.
1997b *La concessione del telefono*, Palermo: Sellerio; (tr. esp.: *La concesión del teléfono*, [traduc.: Juan C. Gentile Vitale], Barcelona: Destino, 1999).
1998 *Un mese con Montalbano*, Milano: Mondadori.
1999a *La mossa del cavallo*, Milano: Rizzoli; (tr. esp.: *El movimiento del caballo*, [traduc.: M. Antonia Menini] Barcelona: Salamandra, 2003).
1999b *Gli arancini di Montalbano*, Milano: Mondadori.
2000a *La gita a Tindari*, Palermo: Sellerio.
2000b *La scomparsa di Patò*, Palermo: Sellerio.
2000c *Biografia del figlio cambiato*, Milano: Bur; (tr. esp.: *Biografía del hijo cambiado*, [traduc.: F. de Julio Carrobles.] Barcelona: Salamandra, 2006)
2000d *Favole del tramonto*, Roma: Edizioni dell'Altana.
2001a *Racconti quotidiani*, Roma: Libreria dell'orso.
2001b *Il re di Girgenti*, Palermo: Sellerio.
2001c *L'odore della notte*, Palermo: Sellerio; (tr. esp.: *El olor de la noche*, [traduc.: M. Antonia Menini], Barcelona: Salamandra, 2003.
2001d *Natale con Montalbano*, Milano: Mondadori.
2002a *Gocce di Sicilia*, Roma: Edizioni dell' Altana, 2001.
2002b *La paura di Montalbano*, Milano: Mondadori.
2002c *Storie di Montalbano*, Milano: Mondadori.
2002d *L'ombrello di Noè*, Milano: Rizzoli.
2002e *Montalbano a viva voce*, Milano: Mondadori.
2003a *Il giro di boa*, Palermo: Sellerio.
2003b *La presa di Macallé*, Palermo: Sellerio
2003c *Le inchieste del commisario Collura*, Roma: Libreria dell'Orso.
2004a *La prima indagine di Montalbano*, Milano: Mondadori.
2004b *La pazienzia del ragno*, Palermo: Sellerio
2005a *Privo di titolo*, Palermo: Sellerio.
2005b *La luna di carta*, Palermo: Sellerio.
2006 *La pensione Eva,* Milano: Mondadori.
2009 *La triple vita di Michele Sparacino*. Milano: Rizzoli.

ASOR ROSA Alberto
1987 *La centrifugazione degli stili, in Letteratura italiana. Storia e geografia. L'età contemporanea*. Vol. III, Turin: Einaudi.
BASSNETT-MCGUIRE Susan
1991 *Translation Studies*, Londres: Routledge.
BENJAMIN Walter
(1971) *Angelus Novus* [trad. de H. A. Murena, prólogo de Ignacio de Solá-Morales], Barcelona: Edhasa.
BERRUTO Gaetano
1994 "Come si parlerà domani: italiano e dialetto", en DE MAURO Tulio (acura di), *Come parlano gli italiani*, La Nuova Italia, Florencia, 1994: 15-24.
CAMILLIERI Andrea
1999 *L'uso strumentale del dialetto per una scrittura oltre Gadda,* in *Il concetto di popolare tra scrittura, musica e immagine,* Atti del Convegno di Sesto Fiorentino, 30-31 maggio 1997, in "Bollettino dell'Istituto De Martino", n. 9.
CAPECCHI Giovanni
2000 *Andrea Camilleri*, Fiesole, Firenze:Cadmo.
CATFORD John Cunnison
1980 *A Linguistic Theory ofTranslation,* London: Oxford University Press.
CHATMAN Seymur
(1981) *Storia e discorso*, Parma: Pratiche Editrice.
CORTI María
1975 *Dialetti in appello*, en BECCARIA Gian Luigi, *Letteratura e dialetto*, Bolonia: Zanichelli. 1975: 177-182.
1999 *Capire le parole*, Roma-Bari: Laterza.
DEMONTIS Simona
2001 *I colori della letteratura*, Milán: Rizzoli.
DOLFI Anna
2001 *Identità e linguaggio*, *Identità alterità doppio nella letteratura moderna*, Roma: Bulzoni.
ECO Umberto
1979 *Lector in fabula*, Milano: Bompiani.
2003 *Dire quasi la stessa cosa*, Milano: Bompiani.
FRANCHI Francesco Piero
1979 "Clausole d'una memoria infelice. Appunti sul "clavus" venetico nel "Filò" di Andrea Zanzotto", *in* DE BIASIO Giordano (a cura di), *Lingua, dialetto e culture subalterne*, Longo: Ravenna, pp. 73-110.
GADDA Carlo Emilio
1958 "Lingua letteraria e lingua d'uso", in *I viaggi la morte*, Milano: Garzanti.
1987 *Quer pasticiaccio brutto de via Merulana*, Milano: Garzanti.
GRASSI Corrado, SOBRERO Alberto, TELMON Tullio
2003 *Introduzione alla dialettologia italiana*, Roma: Laterza.
HATIM Basil & MASON Ian
(1995) *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, [trad. esp. Salvador PEÑA], Ariel: Barcelona.
HERCZEG Giulio
1963 *Lo stile indiretto libero*, Florencia: Sansoni.
HOUSE Juliane
1977 *A Model for Translation Quality Assessment,* Tübingen: TBL Verlag Gunter Narr.
HURTADO ALBIR Amparo
2001 *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Madrid: Cátedra.

LA FAUCI, Nunzio
2001 "Prolegomeni ad una fenomenologia del tragediatore: saggio su Andrea Camilleri", en *Lucia Marcovaldo ed altri soggetti pericolosi*, Roma: Maltemi.
LEONE Alfonso
1982 "Gli ipercorrettismi", in *L'italiano regionale di Sicilia: esperienze di forme locali nella lingua comune*, Bologna: Il Mulino, pp. 57-64.
1995 *Profilo di sintassi siciliana*, Palermo: Centro Studi Filologici e Linguistici Siciliani.
MARCHESE Angelo
1990 *L'officina del racconto*, Milán: Mondadori.
MAYORAL Asensio Roberto
1990 "Comentario a la traducción de algunas variedades de lengua", *Sendebar*, 1:35-46.
1999 *La traducción de la variación lingüística*, Soria: Diputación Provincial de Soria.
MUÑIZ MUÑIZ María
2004 "Lo stile della traduzione: Camilleri in Spagna" en AA.VV. *Il caso Camilleri. Letteratura e Storia*", Palermo: Sellerio, pp. 206-212.
NEWMARK Peter
1981 *Approaches to translation*, Oxford: Pergamon Press; New York, Prentice Hall, 1988.
NIDA Eugene A.
1964 *Toward a Science ofTranslating,* Leiden: E.J. Brill
ORTEGA Y GASSET José
1937 "Miseria y esplendor de la traducción", *La Nación*, Buenos Aires, 13 de junio, p.1.; *Revista de Occidente*, 1942: 134; Granada: Universidad de Granada, 1980.
PIRANDELLO Luigi
1904 *Il fu Mattia Pascal* ; (tr. esp.: *El difunto Matías Pascal,* [trad. Julio García Prieto.], Madrid: Nórdica, 2008).
RABADAN Rosa
1991 *Equivalencia y traducción*. *Problemática de la equivalencia translémica inglés-español*, Zamora: Universidad de Leon.
ROHLFS Gerhard
(1970a) *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, *Vol. I: Fonetica,* Torino: Einaudi
(1970b) *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, *Vol. II: Morfologia*, Torino: Einaudi.
(1970c) *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, *Vol. III: Sintassi e Formazione delle parole*, Torino: Einaudi.
SALIS Stefano
1997 "In attesa della mosca: la scrittura di Andrea Camilleri", *La grotta della vipera*, XXIII (79-80): 37-51.
SANTOYO Julio-César
1987 *Teoría y crítica de la traducción. Antología*, Universitat Autónoma de Barcelona, Barcelona: Bellaterra.
1996 *El delito de traducir*, León: Universidad de León, 3ª ed.
SCIASCIA Leonardo
1961 *Il giorno della civetta*, Torino:Einaudi (tr.esp.: *El día de la lechuza*, [trad. J. Ramón Azaola] Barcelona: Tusquets, 2008).
SOBRERO Alberto
1993 *Dialetti in Italia,* Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
SORGI Marcello
2000 *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo: Sellerio.

STEINER George
(1995) *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, [Traducción de Adolfo Castanon y Aurelio Major], México: FCE.
VERGA Giovanni
1881 *I Malavoglia*, Milano: Treves (tr. esp.: *Los Malavoglia*,[trad. M. Teresa Navarro] Barcelona: Círculo de Lectores, 1999).

Bibliografía de consulta:

CAPRARA Giovanni
2005 "Andrea Camilleri: consideraciones sobre la (in)visibilidad del traductor", *Trans. Revista de Traductología*, Universidad de Málaga, (8): 41-52.
2006 "Traducción, experimentación, lengua y dialecto: entrevista a Andrea Camilleri", en *Trans. Revista de Traductología*, (10): 147-155.
2007 "La variación lingüística en la obra de Andrea Camilleri", en *HIKMA, Revista de Estudios de Traducción*, Universidad de Córdoba, (5): 49-76.
2007 *Variación lingüítica y traducción: Andrea Camilleri en castellano*, Tesis Doctoral, Málaga: Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones.
CORTELLAZZO Michelle
1972 *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana*, Pisa: Pacini.
2000 *Italiano d'oggi*, Padua: Esedra.
CORTELLAZZO Michele, MIONI Alberto M
1990 *L'italiano regionale, Atti del Congresso Internazionale di Studi della SL*I, Roma: Bulzoni.
CORTELLAZZO Michelle, PACCAGNELLA Ivano
1992 "Il Veneto", In BRUNI Francesco, *L'italiano nelle regioni: lingua nazionale e identità regionali*, Torino:UTET, pp. 302-315.
LO PIPARO Franco *et. al* (a cura di)
1990 "*La Sicilia linguistica oggi".* Palermo: Centro Studi Filologici e Linguistic*i* Siciliani.
NEWMARK Peter
1988 *A Texthook ofTranslation,* London: Prentice Hall International.
NORD Christiane
(1991) *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology and Didactic Application of a Modelfor Translation-Oriented Text Analysis,* Rodopi, [traducción de Christiane Nord & Penelope Sparrow], Rodopi: Amsterdam/Atlanta.
SOBRERO Alberto
1993b *Introduzione all'italiano contemporaneo*, Bari–Roma: Laterza.

ARTÍCULOS

[Update]

Per una metrica della memoria

VINCENZO CONSOLO
Scrittore, letterato

Un velo d'illusione, di pietà,
come questo sipario di teatro,
come ogni schermo, ogni sudario
copre la realtà, il dolore,
copre la volontà.
La tragedia è la meno convenzionale,
la meno compromessa delle arti,
la parola poetica e teatrale,
la parola in gloria raddoppiata,
la parola *scritta e pronunciata*.
Al di là è la musica. E al di là è il silenzio.
Il silenzio tra uno strepito e l'altro
del vento, tra un boato e l'altro
del vulcano. Al di là è il gesto.
O il grigio scoramento,
il crepuscolo, il brivido del freddo,
l'ala del pipistrello; è il dolore nero,
senza scampo, l'abisso smisurato;
è l'arresto oppositivo, l'impietrimento.
Così agli estremi si congiungono
gli estremi: le forze naturali
e il volere umano,
il deserto di ceneri, di lave
e la parola che squarcia ogni velame,
valica la siepe, risuona
oltre la storia, oltre l'orizzonte.
In questo viaggio estremo d'un Empedocle
vorremmo ci accompagnasse l'Empedoklès
malinconico e ribelle d'Agrigento,
ci accompagnasse Hölderlin, Leopardi.
Per la nostra inanità, impotenza,
per la dura sordità del mondo,
la sua ottusa indifferenza,
come alle nove figlie di Giove
e di Memoria, alle Muse trapassate,
chiediamo aiuto a tanti, a molti,
poiché crediamo che nonostante
noi, voi, il rito sia necessario,
necessaria più che mai la catarsi. [...]

Questi versi sono tratti dal Prologo di una mia opera teatrale intitolata *Catarsi*, in

cui è messo in scena il suicidio sull'Etna d'un moderno Empedocle.

La tragedia rappresenta l'esito ultimo della mia ideologia letteraria, l'espressione estrema della mia ricerca stilistica. Un esito in forma teatrale e poetica, in cui si ipotizza che la scrittura, la parola, tramite il gesto estremo del personaggio, si ponga al limite dell'intellegibilità, tenda al suono, al silenzio.

[...] *Empedocle - La tragedia comincia nel fuoco più alto.*
In questa nuda e pura, terrifica natura,
in questa scena mirabile e smarrente,
ogni parola, accento è misera convenzione,
rito, finzione, rappresentazione teatrale.
Emette ululati, guaiti, belati, singhiozzi.
Empedocle Ermetici suoni, versi bestiali o ululare
del vento fra picchi, gole o accordi
d'arpa eolia, cembalo, siringa o il silenzio
come il tuo di pietra, creatura mia,
solo questo è degno, la tua cruda assenza,
la tua afasia, la tua divina inerzia. [...]

Un testo, questo, dal linguaggio di voluta comunicabilità, privo di innesti dialettali, lontano dal *pastiche* espressionistico praticato nelle mie opere narrative, intenzionalmente alto, in qualche modo declamatorio, puntellato di rimandi impliciti e da esplicite citazioni di testi classici: da Hölderlin, naturalmente, ai frammenti di *Perì Phuseos* e di *Katharmoì* di Empedocle.

Per spiegare questo approdo, devo partire dall'esordio, dalla mia scelta di campo letterario, dalla prima impostazione stilistica. E il discorso cade fatalmente sulla scrittura, sulla lingua. La lingua italiana, sin dalla sua nascita, sappiamo, è stata, come dice Roland Barthes, «molto parlata», non nel senso del numero dei parlanti, ma per il fatto che molto si è scritto su di essa. Dal suo grande creatore, da Dante, che nel *De vulgari eloquentia* conia il bellissimo ossimoro «la lingua volgare è la più nobile delle lingue», a Castelvetro, al Caro, e giù fino a Leopardi, a Manzoni, fino a Pasolini. Quasi tutti gli scrittori insomma hanno parlato di questo strumento, della lingua che sono stati costretti a usare. Mi voglio soffermare su Leopardi, sulle riflessioni che il poeta fa sulla lingua italiana in quel grande mare che è lo *Zibaldone*. Attraversandolo, si può cogliere in pieno il discorso di Leopardi sulla società, sulla lingua e sulla letteratura italiane. Lavoro che ha fatto con intelligenza e amore Vitaliano Brancati nel 1941, compilando una sorta di antologia tematica dello *Zibaldone*. Leopardi confronta la lingua italiana con la lingua francese, stabilisce un continuo parallelo fra le due lingue, così prossime e insieme così lontane. Il francese, dice, tende all'unicità, mentre l'italiano è un complesso di lingue piuttosto che una lingua sola, potendo essa variare secondo i vari soggetti e stili e caratteri degli scrittori, per cui diver-

si stili sembrano quasi diverse lingue; il francese, sin dall'epoca di Luigi XIV, si è geometrizzato, è diventato lingua unica. E cita, Leopardi, una frase di Fénelon, il quale definisce la lingua francese «una processione di collegiali». La lingua italiana, dice ancora, non ha mai rinunciato al potere di adoperare quelle parole, frasi, modi, che sebbene antichi e non usati, sono però intesi da tutti senza difficoltà e possono cadere nel discorso senza affettazione.

Personalmente sacrificherei volentieri la grande ricchezza espressiva della lingua italiana per raggiungere quella geometrizzazione che Leopardi lamentava nella lingua francese. Credo che quella geometrizzazione, quel cartesianesimo, quella razionalizzazione, quella perdita di infinito della lingua francese dipenda dal fatto che in Francia s'era creata una società, uno stato, mentre in Italia, fino al tempo di Leopardi, uno stato, una società non si erano creati, temiamo che non si siano creati fino ad oggi. Esistevano tanti stati, esistevano molti linguaggi, molte identità. Leopardi stesso, pur adottando il codice toscano, ha un'"infinita" espressività interna, rimanda ai classici; c'è, nelle sue liriche, una continua citazione dei classici italiani, latini, greci, al punto che Tommaseo dice, e lo dice in senso critico, che la scrittura di Leopardi è come un palinsesto mal cancellato.

Nello *Zibaldone* Leopardi afferma che la lingua italiana, il toscano raggiunge la sua massima eleganza nel Cinquecento. Finisce questa eleganza, questa centralità toscana con la Controriforma, con l'esplosione di quel leibniziano cataclisma armonico, di quell'anarchia equilibrata che va sotto il nome di Barocco. Per Croce però il Barocco non nasce dalla Controriforma, ma da una concomitante decadenza, dall'affievolirsi di quell'entusiasmo morale, di quello spirito del Rinascimento che aveva illuminato l'Europa. Era stata Firenze dunque centro di quella lingua attica, di quell'italiano platonico, di quella scrittura borghese, laica, elegante dei poeti, dei filosofi, degli scienziati a cui ogni scrittore, da ogni corte o convento, da ogni accademia o piazza, da ogni centro o periferia aspirava. Ma questa lingua dell'Ariosto e del Tasso, del Machiavelli e del Guicciardini, del Galilei, del Bruno e Campanella, nel tempo si irrigidisce, si fa aulica, perde contatto col suo fondo popolare, si geometrizza, perde in estensione.

Leopardi ammira la perfezione stilistica raggiunta dagli scrittori del nostro Secolo d'oro, ma predilige l'immensità, la varietà, la vertiginosa libertà espressiva di uno scrittore secentista, barocco, del gesuita Daniello Bartoli, l'autore dell'*Istoria della Compagnia di Gesù*. «Vi trovate una lingua nuova, locuzioni e parole e forme delle quali non avevate mai sospettato, benché le riconosciate ora per bellissime e italianissime; efficacia ed evidenza tale di espressioni che alle volte disgrada lo stesso Dante» scrive Leopardi di Bartoli. E ancora: «Il padre Daniello Bartoli è il Dante della prosa italiana. Il suo stile in ciò che spetta alla lingua, è tutto risalti e rilievi», scrive.

Risalti e rilievi, aguzzi e impervi come quelli del Resegone, che Manzoni ironizza ironizzando il Seicento, il tempo della disgregazione, del marasma

sociale. Ironizza prima esplicitamente trascrivendo nell'introduzione del suo grande romanzo il «dilavato e graffiato autografo» dell'anonimo secentista, inzeppato «d'idiotismi lombardi», di «declamazioni ampollose», di «solecismi pedestri» e seminato qua e là da qualche eleganza spagnola. Ironizza ancora nascostamente, ma con effetto più vigoroso, parodiando nell'*incipit*, in «Quel ramo del lago di Como», un brano del Bartoli riguardante l'India, la regione del Gange, riportando il disordine lombardo all'ordine, alla geometria fiorentina. Che era per Manzoni un'aspirazione all'ordine, all'armonia sociale, a un illuministico, cristiano paese di cui la lingua, comune e comunicativa, doveva essere espressione. Utopia mai realizzatasi, si sa. E dunque la moderna storia letteraria italiana, con le rivoluzioni linguistiche degli Scapigliati, di Verga e dei veristi, con il preziosismo decadente di D'Annunzio, con la esplosione polifonica del «barocco» Gadda e di altri sperimentalisti, da una parte, con lo sviluppo della «complessa» semplicità leopardiana dei rondisti e degli ermetici, con l'asciutta, erosa lingua di Montale, dall'altra, è la storia del convivere e dell'alternarsi della linea rinascimentale e illuministica e della linea barocca. È la storia di speranza e di fiducia degli scrittori in una società civile; la storia di sfiducia nella società, di distacco da essa, di malinconia, di disperazione. Da tali altezze, scendendo alle bassure del mio caso, a quel poco o niente che ho potuto e saputo fare, posso dire questo. Ho mosso i miei primi passi nel campo narrativo (e questo risale al 1963) nel momento in cui si concludeva in Italia la stagione del neorealismo e stava per affacciarsi all'orizzonte quel movimento avanguardistico che va sotto il nome di Gruppo '63. Quest'ultimo, come tutte le avanguardie, opponendosi alle linee letterarie che erano in quel momento praticate dalla neo-realistica, alla illuministica e razionalistica, alla sperimentalistica, programmava l'azzeramento d'ogni linguaggio che proveniva dalla tradizione e proponeva un nuovo e artificiale linguaggio di difficile praticabilità. L'operazione non era nuova, naturalmente, era già stata fatta dal Futurismo e dal suo fondatore, da Marinetti, che aveva dettato il decalogo della nuova scrittura.

1) Bisogna distruggere la sintassi, disponendo i sostantivi a caso, come nascono.
2) Si deve usare il verbo all'infinito.
3) Si deve abolire l'aggettivo.
4) Si deve abolire l'avverbio ... eccetera.

Questa ideologia linguistica marinettiana riproponeva uno dei teorici del Gruppo '63, affermando che bisognava praticare «il disordine sintattico e semantico come rispecchiamento del disordine della società». Credo che si fosse nel campo della indecifrabilità, della pseudo-afasia, speculare alla indecifrabilità e alla pseudo-afasia del potere.

Dicevo che ho mosso i primi passi in quel clima letterario e insieme in quel clima politico in cui un partito di maggioranza dal '48 al potere aveva cambiato profondamente l'assetto sociale e culturale del nostro paese. Aveva cambiato la

nostra lingua. Pasolini nel '61 aveva pubblicato quell'ampio, articolato saggio dal titolo *Nuove questioni linguistiche* in cui dimostrava che, con il neo-capitalismo italiano, l'asse linguistico italiano s'era spostato dal centro-meridione, da una realtà burocratica e contadino-dialettale, al centro-settentrione, a una realtà piccolo-borghese, aziendale e tecnologica. Analizzava un brano di un discorso di un uomo politico emblematico, di Aldo Moro, pronunziato nel momento significativo dell'inaugurazione dell'autostrada del Sole. E concludeva: «Perciò, in qualche modo, con qualche titubanza, e non senza emozione, mi sento autorizzato ad annunciare che è nato *l'italiano come lingua nazionale*». Non era certo questo italiano, uguale al francese unico e geometrizzato di cui parlava Leopardi, ma una sorta di sotto o extra-lingua, di astorica, rigida, incolore *koinè*. Sono passati più di trent'anni dal 1961 e tutti conosciamo la situazione linguistica di oggi.

In quel tempo scrivevo dunque il mio primo romanzo breve o racconto lungo, che dir si voglia, dal titolo *La ferita dell'aprile*. Un romanzo scritto in prima persona, mai più ripresa, una sorta di Telemachia, di romanzo d'iniziazione, di formazione. Mi ponevo con esso subito, un po' consapevolmente, un po' istintivamente sul crinale della sperimentazione, mettendo in campo una scrittura fortemente segnata dall'impatto linguistico, dal recupero non solo degli stilemi e del glossario popolari e dialettali, ma anche, dato l'argomento, di un certo gergo adolescenziale. Gergo quanto mai parodistico, sarcastico, quanto mai oppositivo a un ipotetico codice linguistico nazionale, a una lingua paterna, comunicabile. E organizzavo insieme la scrittura su una scansione metrica, su un ritmo poetico, con il gioco, ad effetto comico, delle rime e delle assonanze. Prendeva così il racconto, nella sua ritrazione linguistica, nella sua inarticolazione sintattica, nella sua cadenza, la forma di un poemetto narrativo.

> Dei primi anni che passai a viaggiare mi rimane la strada arrotolata come un nastro, che posso svolgere: rivedere i tornanti, i fossi, i tumuli di pietrisco incatramato, la croce di ferro passionista; sentire ancora il sole sulla coscia, l'odore di beccume, la ruota che s'affloscia, la naftalina che vapora dai vestiti. La scuola me la ricordo appena. C'è invece la corriera ....

Questo era l'*incipit*. E c'erano nel libro, certo, residui neo-realistici, c'era la lezione sperimentalistica di Gadda e di Pasolini, c'era l'ineludibile grande matrice verghiana, ma c'era insieme la volontà di uscire da queste ipoteche attraverso il polemico spostamento della prosa verso la forma poetica: segno esterno di diffidenza verso la società, verso la sua lingua.

Tredici anni sono trascorsi tra il primo e il secondo libro. Un tempo lungo che poteva anche significare dimissione dalla pratica letteraria. Un tempo che ha coinciso con la mia vicenda personale, con il mio trasferimento nel '68 dalla Sicilia a Milano. In questa città provai subito spaesamento per la nuova realtà,

urbana e industriale, in cui mi trovai immerso, realtà di cui mi mancava memoria e linguaggio; per l'acceso clima politico, per i duri conflitti sociali di quegli anni. Fu un tempo quello di studio e di riflessione su quella realtà e sul dibattito e culturale che allora si svolgeva. Frutto di tutto questo fu la pubblicazione, nel 1976, presso Einaudi del romanzo *Il sorriso dell'ignoto marinaio*. Un romanzo storico-metaforico, ambientato in Sicilia negli anni intorno al 1860, che voleva naturalmente rappresentare il grande rinnovamento, l'utopia politica e sociale che nel '68 di vagheggiava in Italia e altrove, che nel nostro paese doveva frantumarsi a causa dei suoi esiti tragici e disastrosi.

L'ambientazione storica e il ripartire dal luogo della mia memoria mi permetteva di intensificare la mia sperimentazione linguistica. La quale, per l'adozione della terza persona, non poteva più svolgersi sul tono del sarcasmo, con i recuperi gergali e l'assunzione acritica delle forme dialettali, ma sul tono dell'ironia, adottando l'espediente della parodia e del discorso indiretto libero che mi permetteva di rompere la barriera fra autore onnisciente e personaggi, di far aderire la scrittura al loro sentimento, alla loro lingua. L'esito era quindi quella «plurivocità» ben individuata da Cesare Segre. In cui era incluso il linguaggio alto del protagonista, un erudito dell'Ottocento, che mi permetteva di assumere un glossario consapevolmente vagliato, che avesse giustificazione filologica, di fare rimandi e citazioni classiche; era inclusa la lingua popolare dei contadini, la cui estremità era rappresentata da un antico dialetto gallo-italico o mediolatino che si parlava in Sicilia in isole linguistiche della zona dell'azione del romanzo. La sperimentazione in questo romanzo era anche sul piano della struttura. I cui jati, le cui fratture erano riempite da inserti storiografici, da documenti, la cui funzione era quella di connettere i vari lacerti narrativi. Espediente questo, parallelo a quello della digressione linguistica, che chiamava il lettore a un maggiore impegno, a una maggiore partecipazione. Anche, come si vede, c'è la messa in crisi del genere romanzo: sotto l'apparenza di una maggiore discorsività rispetto al primo romanzo, di una maggiore articolazione sintattica, c'è nella negazione della rotondità della struttura, nello smontaggio dell'intreccio narrativo, nella forte carica simbolica, ancora la polemica della scrittura narrativa nei confronti della società. Società che contiene la cosiddetta industria culturale che mercifica e distrugge il romanzo.

Dopo un buon numero di anni, (le mie assenze, la mia laconicità sono inveterate), ho pubblicato nel 1985 *Lunaria*, un racconto, una favola dialogata che fatalmente prendeva la forma teatrale. Rappresentava ancora quest'operetta una contestazione del romanzo. La favola, ambientata in un vago Settecento, alla corte di un viceré di Sicilia, prendeva spunto dal frammento lirico di Leopardi *Spavento notturno*. L'epoca e il tema favolistico o onirico, mi facevano intensificare ancor più il gioco linguistico. Il quale approdava qualche volta a soluzioni tonali, apparentemente di puro significante, come questa:

Lena lennicula,
lemma lavicula,
làmula,
lémura,
màmula.
Létula,
màlia,
Mah.

Della stessa epoca e dello stesso clima favolistico è anche *Retablo*, pubblicato nel 1987. Iperletterario e di più larga ricerca linguistica, il racconto mi permetteva di sperimentare, così come recita il titolo, nuove forme strutturali. &EGRAVE; un viaggio nella Sicilia classica, una metafora della ricerca, al di là delle ideologie, della dimensione sentimentale, della completa dimensione umana, della perduta eredità umanistica.

Tralascio la raccolta di racconti dal titolo *Le pietre di Pantalica*, del 1988, in cui però vi è un racconto significativo, *I linguaggi del bosco* in cui scandaglio l'origine e dò conto della mia passione linguistica.

Nottetempo, casa per casa, del 1992, è un ritorno al romanzo. Un romanzo però ancora una volta scandito come un poema narrativo, come una tragedia in versi. La storia è ambientata negli anni Venti, all'arrivo del fascismo in Italia visto dall'angolazione di un paese siciliano, di Cefalù. Vi si parla della follia privata, esistenziale, dolorosa, tragica, innocente, e della follia pubblica, la follia della società, della storia. Personaggio simbolico del libro è un satanista inglese, Aleister Crowley, che incarna il decadentismo estremo della cultura europea di quegli anni e la nascita in essa di nuove metafisiche, di nuovi, folli misticismi. La metafora storica è chiaramente riferita ai nostri giorni, prevede anzi l'ingresso nel governo del nostro paese di forze politiche che erano state condannate dalla storia.

Il protagonista del romanzo, Petro Marano, è costretto all'esilio a rifugiarsi in Tunisia. Il libro termina con questa frase:

> Pensò che ritrovata calma, trovate le parole, il tono, la cadenza, avrebbe raccontato, sciolto il grumo dentro.
> Avrebbe dato ragione, nome a tutto quel dolore.

Il mio ultimo libro, *L'olivo e l'olivastro*, del 1995, inizia con questa frase:

> Ora non può narrare. Quanto preme e travaglia arresta il tempo, il labbro, spinge contro il muro alto, nel cerchio breve, scioglie il lamento, il pianto.

Qui è negata la finzione letteraria, l'invenzione del racconto. Il libro è un viaggio nella realtà contingente e nella memoria. È il ritorno di un Ulisse a Itaca, dove non trova che distruzione, macerie, violenza, barbarie.

Per dire di questo libro devo tornare alla tragedia *Catarsi*, in cui il deuteragonista di Empedocle, Pausania, così recita:

Pausania Io sono il messaggero, l'anghelos, sono il
vostro medium, colui a cui è affidato il
dovere del racconto, colui che conosce i
nessi, la sintassi, le ambiguità, le
astuzie della prosa, del linguaggio ...

Ne *L'olivo e l'olivastro* l'anghelos, il narratore, non appare più sulla scena poiché ormai la cavea è vuota, deserta. Sulla scena è rimasto solo il coro, il poeta, che in tono alto, lirico, in una lingua non più comunicabile, commenta e lamenta la tragedia senza soluzione, la colpa, il dolore senza catarsi.

Così canta il coro in uno dei suoi movimenti:

> Ai regni opulenti, ai re soddisfatti, ai poteri sicuri e iattanti, ai sontuosi palazzi, alle piazze di giochi, di salti, alle ridondanze solari, ai bronzei corsetti, alle nude mammelle, alle tiare, alle armille dorate, agli onici, ai lapislazzuli, agli smalti celesti rispondono le dimore infernali, le putride viscere, gli incrinati pilastri, le fratture allarmanti, i liquami, gli oscuri sentieri, i labirinti angoscianti. Là, alla fine del tortuoso degrado, lo scivoloso cammino lungo cui s'aprono porte, grotte, trappole, inganni, s'odono voci, bisbigli, rimbalzano echi di sibili, fiati, squittii, baluginano sprazzi, palpiti fiochi, là, all'estremo, contro la parete grondante è l'anello mutante, il bestiale legame, il lecito infranto, la coscienza oscurata e venduta, la corruzione politica, il delitto nascosto, il testimone occultato. Una mente perversa e servile ha ideato la prigione perfetta.
>
> Regna il toro a Cnosso, la bestia potente che irrompe sull'orlo di un fasto che si sfalda e decade, sforza e invade regine di noie e mollezze. Il prezzo di tanto regresso, il ritorno ad ere pregresse, è il sacrificio barbarico a scadenze fatali. Nessun Teseo qui giunge, nessuno può liberar dall'oltraggio l'Atene civile.

Dopo è l'arresto, l'afasia. È il silenzio.

ARTÍCULOS

[Update]

La memoria culturale nei paesi europei: un approccio interdisciplinare
(Presentazione della Rete Tematica Europea ACUME)

VITA FORTUNATI
IERS
✉

Sommario: "Cultural Memory", è una Rete Tematica, a scadenza triennale, co-finanziata dalla Comunità Europea, con lo scopo di rinnovare la didattica e la ricerca scientifica a livello universitario in Europa interagendo con i master e i dottorati. Il progetto intende articolarsi in cinque aree di ricerca: *a*) Cultural Amnesia; *b*) Bearing Witness *c*) Landscape and places; *d*) Oral and Written History; *e*) Foundation texts and mythology

Il tema della memoria culturale è centrale non solo per l'identità di una nazione o di una collettività, ma anche per quella d'ogni individuo. La memoria è un fatto attivo, dinamico; ognuno di noi nel ricordare eventi ed accadimenti è selettivo, opera una scelta: "elimina", ma allo stesso tempo "riprende". Il ricordare è quindi un processo "metabolico" di trasformazione, di metamorfosi e rinnovamento, complesso e in continuo divenire.

La memoria è quindi strettamente connessa all'identità nazionale: scopo della nostra ricerca non è tanto quello di operare una sua sacralizzazione, quanto piuttosto quello di volgere uno sguardo critico su di essa, vale a dire far emergere come nella storia delle varie nazioni vi sia stato sempre un nesso molto stretto tra la memoria e il potere. In questo senso, la nostra ricerca si vuole configurare come una sorta di "antropologia" della memoria, perché si sforza di valorizzare i veri valori fondanti di una nazione e di operare un'analisi critica delle modalità d'utilizzo del passato nel presente. Un'operazione complessa che implica inevitabilmente un'etica della memoria, un legame imprescindibile, tra memoria e giustizia.

Parole chiave: Costruzione identitaria – Identità nazionale – Antropologia della memoria.

Cultural Memory in European Countries: an Interdisciplinary Approach

Summary: "Cultural Memory" is a Thematic Net, which expires every three years, co-funded by the European Community, with the aim of renovating the didacticism and the scientific research at academic level in Europe interacting with master and doctoral programs. The project intends to be articulated in five areas of research: *a*) Cultural Amnesia *b*) Bearing Witness *c*) Landscape and places; *d*) Oral and Written History; *e*) Foundation texts and mythology.

The topic of cultural memory is* central not only for the identity of a nation or community, but also for the identity of every single individual. The memory is an affective, dynamic fact; each one of us is selective when remembering events and happenings, each one makes a choice: "eliminates", but at the same time "resumes". Remembering is thus a "metabolic" process of transformation, of metamorphosis and renovation, complex and in continuous development.

Memory is then closely related to national identity: the aim of our research is not so much to sacralise it, but more likely to turn a critical look on it, that is to say, to make evident how in the history of the different nations there has always been a direct bond between memory and power. In this sense, we intend to shape this research as a kind of "anthropology" of memory, because there is in it an effort to valorise the true foundational values of a nation and to operate a critical analysis of the modalities of utilization of the past in the present. A complex operation that inevitably implies and ethic of memory, an indispensable link between memory and justice.

Key Words: Identity construction – National identity – Anthropology of memory.

I. I processi della memoria

Il progetto "Cultural Memory", il cui acronimo è ACUME (*Approaching Culture Memory*) è una Rete Tematica, a scadenza triennale, co-finanziata dalla Comunità Europea, con lo scopo di rinnovare la didattica e la ricerca scientifica a livello universitario in Europa interagendo con i master e i dottorati.

Credo valga la pena soffermarsi sulle ragioni della scelta del tema, la "memoria culturale". Per sottolineare la complessità del nostro oggetto di ricerca, partirei da due citazioni: la prima di Robert Louis Stevenson: "Il passato sono io. Il passato è la mia storia, il seme dei miei pensieri attuali, la matrice della mia attuale disposizione"; la seconda di Walter Benjamin: "Solo a una umanità redenta tocca in eredità il suo passato. Il che vuol dire: solo a una umanità redenta il passato è diventato criticabile in ognuno dei suoi momenti". Da queste due citazioni si evince quanto il tema della memoria culturale sia centrale non solo per l'identità di una nazione o di una collettività, ma anche per quella di ogni individuo. La memoria è un fatto attivo, dinamico; ognuno di noi nel ricordare eventi ed accadimenti è selettivo, opera una scelta: "elimina", ma allo stesso tempo "riprende". Il ricordare è quindi un processo "metabolico" di trasformazione, di metamorfosi e rinnovamento, complesso e in continuo divenire. La ricerca e la formazione della propria identità, come quella di una nazione, implicano sempre due operazioni opposte: la prima di separazione e la seconda di assimilazione, di memoria e di oblio. Questo procedimento, che il filosofo Hegel (1807) aveva denominato "operazione da intelletto tabellesco", caratterizza da sempre ogni processo di costruzione identitaria. Gli uomini hanno bisogno di incasellare, ordinare, tagliare, filtrare, setacciare; è intrinseco nel loro essere imbastire un processo lento e prolungato di catarsi (dal verbo greco *kataireo*, che ha come significato originario quello di purificare, levar via, separare, eliminare), che si completa puntualmente con operazioni che compor-tano una "ricucitura", il ricreare cioè connessioni tra tutto ciò che precedente-mente è stato "diviso". Proprio questa operazione di separazione e assimilazio-ne si riflette specularmente in ogni processo mnemonico: l'identità può essere pensata come una "costruzione simbolica che per sussistere deve fondarsi prin-cipalmente sulla memoria", perché identità e memoria sono intrinsecamente le-gate e si nutrono vicendevolmente in una catena infinita (Fabietti e Matera 1999:9)

II. Memoria e identità nazionale

La memoria è quindi strettamente connessa all'identità nazionale: scopo della nostra ricerca non è tanto quello di operare una sua sacralizzazione, quanto

piuttosto quello di volgere uno sguardo critico su di essa, cioè far emergere come nella storia delle varie nazioni vi sia stato sempre un nesso molto stretto tra la memoria e il potere. In ogni epoca, infatti, l'immagine del passato si accorda con i pensieri dominanti, comportando il rischio della cancellazione, dell'oblio di un passato scomodo. Ricordare non significa quindi imbalsamare la memoria, rendendola sterile, quanto piuttosto confrontarsi criticamente con il proprio passato. Vorrei qui riprendere alcune importanti considerazioni che Todorov nel 1996, nel suo libro *Noi e gli altri*, faceva sull'uso buono e cattivo del passato, sui pericolosi criteri che hanno inciso sui processi di selezione e conservazione della memoria di un popolo. In questo senso, la nostra ricerca si vuole configurare come una sorta di "antropologia" della memoria, perché si sforza di valorizzare i veri valori fondanti di una nazione e di operare un'analisi critica delle modalità di utilizzo del passato nel presente. Un'operazione complessa che implica inevitabilmente un'etica della memoria, un legame imprescindibile, come diceva Todorov, tra memoria e giustizia. Il tema della memoria così intesa non conduce a intolleranze, chiusure dogmatiche o aggressioni, perché non sottende quell'idea errata di nazionalismo che finisce per cristallizzare le singole culture nazionali (Jean-Loup Amselle, *Connessioni: antropologia dell'universalità delle culture*, 2001), ma implica soprattutto un fecondo dialogo con il presente.

Memoria significa, come dimostrano giornate dedicate al "ricordo" di efferati crimini, non dimenticare gli eventi di un passato doloroso e le testimonianze delle vittime, e soprattutto riuscire a risarcire il male compiuto comprendendone e analizzandone le radici: questo significa dare responsabilità e dignità alla memoria.

Da quanto sono venuta dicendo, si evince come il tema della memoria sia legato all'idea della nazione come comunità, la cui coesione si fonda su un patrimonio di valori comuni. Già Renan nel suo saggio seminale sul concetto di nazione (*Q-est ce qu' une nation?*, 1882) metteva in luce come esso fosse sempre in di-venire, modificandosi quotidianamente alla luce di un progetto che unisce idealmente gli uomini che appartengono alla "nazionecomunità", per dirla con Benedict Anderson, facendoli sentire partecipi ad un destino comune. Per Renan, quindi, non è l'interesse individuale a produrre il consenso, ma sono le sofferenze, i lutti, e soprattutto la memoria e il culto degli antenati.

Per la memoria di una nazione i dolori valgono più dei trionfi, perché essi impongono dei doveri e richiedono uno sforzo comune. Perciò una nazione è struttura di solidarietà in larga scala, costituitasi attraverso il sentimento dei sacrifici che si sono fatti in passato e quelli che ci si prepara a fare in un futuro. Essa dunque presuppone un passato, riassunto in un presente reso tangibile: si tratta di esprimere in modo chiaro il desiderio di continuare una vita comune.

III. Lo spazio-tempo della memoria

Il processo di selezione e di recupero di certi eventi, sia a livello individuale che collettivo, è legato indissolubilmente all'emotività del soggetto che ricorda. I ricordi più pregnanti sono quelli che hanno un più alto valore emotivo e simbolico: ricordi che possono essere legati a determinati luoghi o a determinati oggetti. Fondanti per il progetto appaiono gli studi ripresi e ristudiati di Maurice Halbwachs, allievo di Emile Durkheim che sottolineava quanto la memoria di un passato condiviso potesse esistere e conservarsi solamente in relazione a tre fattori specifici: il riferimento a determinate coordinate spaziali e temporali, una serie di relazioni simboliche intrattenute da un certo gruppo e infine una rielaborazione continua della memoria stessa. L'emotività non può prescindere da riferimenti spazio-temporali specifici; esistono "i luoghi della memoria", "siti in cui si condensano le immagini di un passato carico di significati". I luoghi della memoria sono punti, spazi fisici investiti di un significato totale che evocano il senso di appartenenza degli individui ad un determinato gruppo. Allo stesso modo, fondanti per la memoria appaiono le relazioni simboliche basate sulla condivisione di cose, oggetti, beni, i cosiddetti "segna memoria", che aiutano a ricordare e che consentono di evocare e di legare il soggetto alla realtà spaziale e temporale. Gli oggetti della memoria sono tutti i prodotti materiali dell'attività umana, dai primissimi graffiti ai libri, dagli oggetti di uso quotidiano alle grandi opere artistiche dell'uomo: la storia degli archivi e dei musei diventa una grande testimonianza del ricordo e dell'oblio. Infine, vi sono gli eventi "storici" che ci pongono di fronte all'aspetto forse più complesso della memoria, perché pongono in primo piano l'aspetto di costruzione e ricostruzione del ricordo, il rapporto cioè tra memoria e storia, tra micro e macro storia. Qual è il valore della testimonianza e dell'io testimoniante? Che rapporto ha la memoria con la Storia e con la percezione soggettiva della Storia? Non si vuole qui entrare nello specifico di un dibattito molto articolato che vede impegnati storici, antropologi, letterati, quanto piuttosto mettere in evidenza, a titolo di esempio, come i recenti studi sulla prima e sulla seconda guerra mondiale si sono serviti di materiali non canonici, di nuove forme di testimonianza quali lettere, autobiografie, fotografie, interviste.

IV. Le aree di ricerca

Per ora il nostro progetto coinvolge discipline legate alle scienze umane e sociali: storia delle idee, filosofia, letteratura e studi sulla traduzione, antropologia (folklore e studi etnografici), studi culturali (cinema, media e cultura popolare), "*gender studies*" e arti visive. Sarebbe forse importante confrontarsi

anche con le scienze, perché il cervello è oggi al centro di studi sulla complessità, e la memoria è un sistema complesso.

Il progetto intende articolarsi in cinque aree di ricerca:

a) *Cultural Amnesia*. Sottoprogetto dedicato al rapporto tra "memoria" e "oblio".

Ecco alcuni percorsi di ricerca: i processi di revisione e di critica della storia ufficiale in rapporto alle varie identità nazionali; la letteratura come testimonianza o oblio; le politiche della memoria di guerra e delle commemorazioni; la censura dei film di avanguardia nel periodo stalinista e post-stalinista nell'ex- Unione Sovietica;

b) *Bearing Witness*

Sottoprogetto dedicato alle testimonianze, che ha tra i possibili percorsi di ricerca: il complesso rapporto tra macro e micro storia (riflessioni sulle storie di vita, sulle biografie, autobiografie, sulle lettere, sui documenti); la memoria e i grandi conflitti del Novecento (la ricostruzione della prima e della seconda guerra mondiale nei diari, nelle lettere dei soldati, nei romanzi, nelle arti, nella cinematografia e nei media); gli studi di genere e la memoria; la "vaporizzazione" della Storia nelle antiutopie del Novecento (il rapporto tra ideologia, linguaggio e arti negli stati totalitari); gli "archivi" della memoria;

c) *Landscape and places*

Sottoprogetto dedicato ai luoghi e ai paesaggi della memoria: si cercherà di studiare quanto il paesaggio e determinati luoghi siano stati fondanti per caratterizzare una nazione (per esempio, uno dei tratti fondamentali per capire il concetto di "*Englishness*" è senza dubbio quello legato alla percezione del paesaggio). In questa sezione, importante sarà anche vedere come, in ogni nazione, certi luoghi si sono caricati, per svariati motivi, di una profonda valenza simbolica, il cui segno tangibile, a volte, è la pregnanza del nome (toponomastica).

d) *Oral and Written History*

Incentrato sulla storia orale e storia scritta, questa parte indagherà quanto il patrimonio di cultura orale (canzoni, interviste, tradizioni, folklore, ecc.) talvolta derubricato, sia invece essenziale per capire le caratteristiche specifiche di determinate nazioni (per esempio l'Estonia, che ha una serie di canzoni popolari legate al patrimonio culturale e che recentemente hanno costituito un importante collante e ausilio nell'acquisizione dell'indipendenza nel 1992).

e) *Foundation texts and mythology*

Sottoprogetto dedicato allo studio dei testi fondanti e degli archetipi: in questa parte si esaminerà quanto ancora oggi il ruolo dei classici e quanto alcune figure "mitiche", "mitologiche" e "storiche", legate al patrimonio culturale di ogni nazione, siano presenti nella memoria culturale dei giovani.

Referencias bibliográficas

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich
1807 *Phänomenologie des Geistes*, Bamberg/Würzburg: Göbhardt (tr. it.: *Fenomenologia dello spirito* Testo a fronte, trad. di Vincenzo Cicero, Milano, Bompiani, 1995).
TODOROV Tzvetan
1989 *Nous et les autres,* París: Seuil (tr. it.: *Noi e gli altri*, Torino:Einaudi)
FABIETTI Ugo, MATERA Vincenzo (a cura di)
1999 *Memorie e identità. Simboli e strategie del ricordo.* Roma, Meltemi.
AMSELLE Jean-Loup
2001 *Connessioni: antropologia dell'universalità delle culture*, Bollati Boringhieri.
RENAN Ernest
1882 *Q-est ce qu' une nation?* Conférence faite en Sorbonne, le 11 mars, *in*" ROMAN, Joel (comp.). *Q-est ce qu' une nation?* et d'autres essais politiques, Paris, London: Presses Pocket.

ARTÍCULOS

[Full paper]

Secuencialidad narrativa y espacios mentales en un brevísimo relato

ROBERTO FLORES
Escuela Nacional
de Antropología e Historia
México
✉

Resumen: Un análisis semiótico del dicho de Julio César, *Veni. Vidi. Vici*, muestra las razones por las que puede ser considerado un relato, aunque sea muy breve. De hecho, al adoptar un enfoque cognitivo, es posible interrogarse acerca de cómo es que estas palabras adquieran una articulación narrativa y no sean leídas como un simple caso de yuxtaposición paratáctica.

Se trata de un relato cuya secuencialidad descansa en las múltiples inferencias que permite y que apelan a distintos espacios mentales.

Para realizar el análisis en términos de espacios mentales, en primer lugar, se hace el recuento de los numerosos tropos involucrados en este fragmento extremadamente denso en el empleo de recursos retóricos; a continuación, se examinan los escenarios estereotipados a los que apela y las estructuras narrativas convocadas, por último, se examinan las operaciones cognitivas que sustentan las inferencias le dan el pleno sentido histórico a las célebres palabras.

Palabras clave: Narración – Secuencialidad – Espacios mentales – Operaciones cognitivas. intencionalidad

Narrative sequentiality and mental spaces in a very short story

Summary: A semiotic análisis of Julius Caesar, *Veni. Vidi. Vici.*, shows why we can consider it a story, albeit extremely short: despite the apparent parataxis, a cognitive approach brings out its narrative articulation.

In this story narrative sequentiality is based on several inferences that may be drawn from the word's juxtaposition and resorts to different mental spaces. First, the paper considers the rhetorical figures involved; then it presents the frames or typical scenarios evoked and the underlying narrative structures; finally, it shows the mental operations required in order to make the necessary inferences that give its full historical sense to Caesar's famous words.

Key Words: Narration – Sequentiality – Mental spaces – Cognitive operations – Intentionality.

Introducción

Es célebre el dicho de Julio César con el que informa de su victoria sobre Farnaces en Cela (actual Turquía, sobre las orillas del Mar Negro), durante la guerra del Ponto (47 a.c.)

Veni. Vidi. Vici.

Estas palabras nos llegan a través de Suetonio, quien las refiere en su *Vidas de los doce césares*, y de Plutarco, en su *Vidas paralelas*. Citemos primero a Plutarco:

> L.- Trasladado desde allí al Asia, supo que Domicio, vencido por Farnaces, hijo de Mitrídates, había huido del Ponto con muy poca gente, y que Farnaces, sacando el mayor partido de la victoria, y teniendo ya bajo su mando la Bitinia y la Capadocia, se encaminaba a la Armenia llamada Menor, poniendo en insurrección a todos los reyes y tetrarcas de aquella parte. Marchó, pues, sin dilación contra él con tres legiones; y viniendo a una reñida batalla junto a la ciudad de Cela, arrojó a Farnaces del Ponto en precipitada fuga, destrozó enteramente su ejército, y *dando parte a Roma de la prontitud y celeridad de esta batalla, lo ejecutó en carta que escribió a Amincio, uno de sus amigos, con estas tres solas palabras- Vine, vi, vencí;* las cuales, teniendo en latín una terminación muy parecida, son de una graciosa concisión. [El destacado es propio].

Ahora a Suetonio:

> XXXV. De Alejandría pasó a Siria, y de allí al punto donde le llamaban urgentes mensajes, porque Farnaces, hijo del gran Mitrídates, aprovechando los disturbios, hacia la guerra, habiendo ya obtenido numerosos triunfos que le habían llenado de orgullo. *Bastáronle a César cuatro horas de combate, al quinto día de su arribo, para aniquilar a aquel enemigo, por cuya razón se burlaba con frecuencia de los triunfos de Pompeyo, quien había debido en gran parte su fama militar a la debilidad de tales enemigos.*
>
> XXXVII. (...) *Cuando celebró su victoria sobre el Ponto, se advertía entre los demás ornamentos triunfales un cartel con las palabras VENI, VIDI, VINCI (llegué, vi, vencí), que no expresaba como las demás inscripciones los acontecimientos de la guerra, sino su rapidez***.** [El destacado es propio].

La cita de Julio César es tan conocida como para que me extienda en mayores comentarios. Quiero, sin embargo, someterla a análisis para mostrar que su

extrema brevedad encubre una gran densidad semántica. Como indicio de ello destaco tres datos de las informaciones que las fuentes primarias proporcionan:

- La concisión de César responde a la rapidez de la victoria, lo que en términos de nuestras disciplinas corresponde a una correlación entre la semiótica de la lengua y la del mundo y que se nos invita a ver como un isomorfismo (iconismo, se apresuran a decir los que no entienden de estos menesteres).
- En Suetonio, las palabras fueron inscritas como un lema en un ornamento de las festividades triunfales, mientras que en Plutarco se trata de una misiva dirigida en primer instancia a Aminicio y, en segunda, a Roma: esta diferencia introduce una caracterización distinta del acto enunciativo, celebratorio de una parte e informativo de otra.
- En referencia a la rapidez de la victoria, el mismo Suetonio indica que César hacia mofa de Pompeyo por hacer pasar la debilidad del enemigo como fuerza militar propia, lo que sugiere que las palabras mismas están cargadas de contenido polémico.

Celebración (quizá a modo de alarde), información y polémica enmarcan, pues, la correlación entre brevedad y rapidez, cara a Zilberberg (1999:13-14) y cubren una profusión de efectos retóricos que desmienten la simplicidad aparente de las palabras. ¿De qué multiplicidad se trata? Dar respuesta a esta interrogante conduce a reflexionar sobre las condiciones de emergencia de estructuras narrativas a partir del significado léxico y oracional y la confluencia de recursos retóricos.

1. Tres palabras, once tropos, un relato

Hardy Hansen (1999), profesor de filología clásica de la City University of New York, ha contado al menos once efectos retóricos distintos. Pero, como ese mismo autor advierte, no se trata simplemente de asociar el tropo con el rasgo correspondiente de las palabras de Julio César, ejercicio estéril, más cercano al truco de magia que al análisis del lenguaje, sino de mostrar el modo en que distintos efectos retóricos se conjugan para producir un efecto global de sentido. En esta empresa, la concisión se torna una ventaja en la medida en que siempre está accesible la claridad del texto en su conjunto.

Dada la profusión de recursos puestos en juego, es preciso efectuar una selección de ellos, de manera que se muestre la riqueza de su significación. De modo que, aprovechando la brevedad del texto y de acuerdo a las propuestas hechas hace tiempo por el Grupo μ (1982) voy a privilegiar, en primer lugar, los

efectos que remiten al sentido de las palabras empleadas y a su ordenamiento. Con ello, quiero responder a una añeja interrogante sobre las palabras de César: ¿cómo es que una serie de tres palabras, que podría ser considerada una mera lista sin ningún orden específico y, con mayor razón, sin ninguna secuencialidad, llegamos a tener la impresión de que estamos frente a todo un relato?

Frente a nosotros tenemos una serie homogénea (*isocolon con ritmo espondaico*) que presenta un conjunto de isomorfismos inducidos por la estructura tripartita (*tricolon*), la que pone en relieve el valor que en lenguas y culturas indoeuropeas se le asigna al número tres como indicio de énfasis, completud, culminación, definitividad, término de una serie cerrada y culminada: es decir absolutamente perfectiva. La ausencia de nexos (*asíndeton*) acelera este discurso, que se presenta como una enumeración, y produce efectos de énfasis, al tiempo que facilita (¡quién podría olvidar!) su rememoración. Las repeticiones, tanto iniciales como finales (*aliteración, homoteleuton*), ofrecen rimas asonantes y consonantes que también incrementan la velocidad del discurso al introducir una espera intensa de lo mismo.

Las repeticiones permiten establecen equivalencias entre sus miembros (*paromoeosis*) lo que induciría un efecto de permanencia en detrimento de la progresión narrativa. Pero, al no ser igualdades absolutas, estas misma repeticiones, paradójicamente, hacen la diferencia, siendo las oraciones (*commata breve*) distintas aunque –por lo demás- sean similares. En efecto, las palabras de Julio César ponen en tensión la identidad de los sucesos que componen su proeza, al punto que parecen intercambiables, de modo que los casi homónimos llegan a parecer sinónimos (*paronomasia*), efecto sustentado también por la ausencia de nexos entre oraciones (*aliteración*).

Si la velocidad parece favorecer el desarrollo de la trama, la intercambiabilidad de los lexemas parece abogar, en cambio, por la *stasis*. Ambas, sin embargo, dependen de la culminación de la serie, de la perfectividad fuertemente marcada por el último término, cuyo semantismo tiñe el conjunto de la commata e impide que se inhiba el desarrollo narrativo.

En el plano del contenido, más que hablar simplemente de *elipsis*, el elemento notorio es quizá una *metalepsis*, mediante la cual una oración de la serie es escamoteada (*pugnavi*) y en su lugar aparece otra, no del todo ajena a la serie invocada. Pero en este caso cada una de las oraciones aparece manifestada por un único lexema, al tiempo que corresponden a secuencias narrativas enteras, por lo que la supresión de un elemento y la adjunción de otro tienen efectos léxicos, oracionales y narratológicos. La supresión de un término como *pugnavi* y la adjunción del término *vidi* modifica el orden secuencial de los sucesos narrados. Aunque la simple sucesión de esas dos operaciones no basta pues con ello no podría lograrse el efecto de substitución mediante el

cual *vidi* se emparenta con un lucha, por ello es necesario examinar el efecto que esa sustitución produce en el conjunto de lo que constituye un relato entero.

Tenemos aquí un tempranísimo y extremo ejemplo de discurso histórico, que niega la identidad entre brevedad y laconismo, al verter en tres palabras una gran multiplicidad de efectos de sentido. Esa misma característica es la que hace de él un caso ideal para examinar la manera en que el orden aditivo o composicional de palabras y oraciones no garantiza el sentido del relato; que este sentido es una propiedad emergente de las relaciones contextuales entre los elementos del relato, pero que el surgimiento de nuevas significaciones no invalida la vigencia de los sentidos léxicos y oracionales. Dicho de otro modo, *vidi* conserva el sentido que posee fuera del contexto además de que asume el sentido que deriva de la sustitución que opera de "luché", lo que no está exento de posibles efectos paradójicos en los que el sentido que deriva de un nivel entra en conflicto con los de otro. Tres son los niveles que aquí serán considerados: el nivel léxico-oracional, el nivel narrativo y un tercer nivel que corresponde a las inferencias que es posible realizar a partir del relato –como es el hecho de que las palabras de César puedan ser leídas como una burla a Pompeyo o como una jactancia-: este tercer nivel lo llamaré nivel interpretativo. El modelo de análisis que será empleado se apoya en las propuestas de Gilles Fauconnier (1984) sobre los espacios mentales y su reelaboración por parte de Per Age Brandt en el seno de lo que este último llama una *semiótica cognitiva*.

2. El enfoque cognitivo

¿Cómo es que reconocemos un relato detrás de esas tres palabras? Las tres corresponden a sendas oraciones equivalentes, en última instancia, a otras tantas secuencias de un relato, que identificamos como el relato de una guerra de conquista o algo similar. Esto supone que el sentido léxico autónomo de cada una de las tres palabras pasa a constituir un sentido unitario. La tesis que aquí se sostiene es que este proceso corresponde a una integración de las oraciones en secuencias dentro de una red de espacios cognitivos, lo que nos exige remitirnos al modelo de integración de espacios mentales, también conocido como *blending* (Fauconnier, 1984; Brandt, 2004).

La ecuación que lleva de los componentes al relato exige ser demostrada al investigar a qué operaciones del espíritu corresponden las relaciones entre palabras, oraciones y discurso. No es lo mismo que una palabra pase a ser considerada una oración, operación lingüística que la gramática de la lengua permite, a que una operación pase a ser una secuencia textual, operación de

carácter narratológico que pone en juego la constitución de las palabras-oraciones en magnitudes semióticas.

El modelo utilizado integra cuatro espacios (*figura* 1) que sirven de *input* para integrar las palabras en relato: el espacio de base, el espacio de presentación, el espacio de referencia y el espacio regulador.

En primer lugar un *espacio de base* que corresponde a la situación enunciativa amplia en la que este discurso se inserta. En primera instancia, es posible presentarla de la siguiente manera: alguien quiere saber qué ha sucedido, César responde a esa carencia de información y nosotros escuchamos la respuesta, perplejos. ¿Qué quiso decir? ¿Qué significan sus palabras? ¿Qué conclusiones sacar de ellas? Quizá este escenario corresponda al texto de Plutarco, en el que César manda una carta a su amigo, Aminicio. Esta situación limita el campo de ejercicio de nuestras interpretaciones y, a lo más, nos sugiere una suerte de jactancia, pero en un ámbito privado.

El texto de Suetonio añade otras informaciones que tornan más rico el escenario. En ese caso no es César quien pronuncia o escribe esas palabras sino que éstas aparecen inscritas en un pendón, aunque nadie duda de la autoría de las mismas, como lo sugiere la primera persona del singular. Que esto sea así se colige de la rivalidad con Pompeyo, la que ponen en la mesa el tema de la rapidez de la victoria. La jactancia de César adquiere un carácter de polémica pública.

Sea cual sea la versión, es preciso reconocer que las tres palabras no limitan su significado a su contenido léxico-oracional y ni siquiera informativo: César no informa que llegó a un lugar, que algo vio y que venció a alguien, actos independientes que no nos autorizarían a integrarlos en un único relato.

El *espacio de presentación* no sólo nos presenta las palabras mismas, en el orden de su enunciación, sino relacionadas por presuposición –*vici* tiene como antecedente a *vidi,* que es el consecuente de *veni*– y con los efectos retóricos expresivos que ya han sido señalados aquí, aunque todavía sin analizar: el texto no es un dato bruto sino un corpus presentado con vistas a un análisis, es decir, presentado desde una perspectiva específica, en este caso la narrativa. En ese espacio, las palabras nos suscitan más preguntas que la información que ofrecen: ¿a dónde llegó?, ¿qué vió?, ¿a quién o a quienes venció? Para poder responder a esas interrogantes ese espacio nos remite a un *espacio de referencia* que las propias palabras evocan: un espacio que sirve de marco de referencia, que está constituido por una serie de acciones cuya identidad, así como su orden, es estereotipada y que reconocemos como el dominio temático de la guerra de conquista. Al igual que espacio enunciativo de base produce el enunciado que constituye el espacio de presentación, el espacio de referencia es convocado por la misma situación enunciativa, es decir por espacio base: se trata de un parte de guerra y por lo tanto debemos entender que detrás de las palabras proferidas se encuentra una referencia (es decir, un anclaje deíctico) a

una guerra específica, la del Ponto. Pero esa referencia es también a una forma estereotipada, como es la noción general de guerra. Veremos también que el modo en que este espacio es convocado apela al orden secuencial de las acciones mencionadas y a principios de resemantización presentes en los relatos.

El último espacio que sirve de *input* es el de *regulación*. Es claro que el espacio de presentación remite al espacio de referencia para su cabal comprensión. Sin embargo, inscribir palabras en una temática no es un proceso automático, ni siquiera cuando las palabras están siendo empleadas en su sentido lato, es decir, en su sentido más habitual. Con mayor razón, cuando se producen juegos semánticos a partir de los valores fónicos y de la composición, la asociación de las palabras con una situación determinada deja mucha latitud interpretativa, por lo que se requiere de un espacio de regulación que provea de los principios de relevancia o de pertinencia que serán aplicados al discurso para su lectura. Es decir, si reconocemos las tres palabras como una serie cuyo orden es el de un relato y nos remitimos al tema de la guerra, salta a la vista el carácter incongruente de *vidi* con respecto a estereotipo. Quizá *vidi* suponga una lucha pero no en el sentido hasta ahora señalado sino porque ver con claridad le haya costado trabajo a César: vine, me costó trabajo ver con claridad pero por fin lo logré. Quizá también sea otro el escenario pertinente y nos hemos equivocado de situación enunciativa; es posible, por ejemplo, decir esas palabras al presentar un examen: en tal caso, además de la suspensión de un término no identificado y la adjunción de *vidi*, *vici* tendría que ser entendida como “tener éxito en la resolución del examen”. En cualquier caso la identificación de un escenario, de entre varios posibles, no garantiza la pertinencia de lectura, por lo que se requiere de un espacio que regule la intervención de las referencias.

Entre otros aspectos, este espacio permite establecer el vínculo entre *pugnavi* y *vidi*, lo que hace intervenir tanto los tropos de dicción como los de composición ya identificados, pero no simultáneamente sino jerárquicamente, de modo que permitan un procesamiento cognitivo. El orden de su intervención está regido esencialmente por el programa narrativo de /lucha/ que da sentido al relato y cuyas propiedades aspectuales, modales y actanciales determinan las correlaciones del fonetismo con los valores semánticos de *tempo*, tiempo y aspecto: /rapidez/, /brevedad/ y /perfectividad/.

La instauración de un *espacio de integración* es el resultado de la interacción entre los espacios que sirven de *input*. En este espacio se opera la sustitución de *pugnavi* por *vidi*, como si el acto de ver fuera equivalente a uno de combate. Tal sustitución elige un sentido en el que deberá ser interpretado *vidi*, por encima de su significado léxico-oracional, el cual no pierde: esta elección constituye el proceso de surgimiento de una estructura lingüística emergente de segundo grado que habitualmente los estudios lingüísticos niegan o simplemente ignoran. Este nuevo sentido corresponde a un estrato de

significación constituido por las estructuras narrativas y dan pie a un tercer estrato que consistirá la instauración de un espacio de inferencias, en el que las palabras de César adquirirán su carácter, simultáneamente, celebratorio, jactancioso y polémico, que ya fue reconocido en el espacio de base, como lo indica la figura 1, en la que se presenta la integración de espacios correspondiente a la versión de Suetonio.

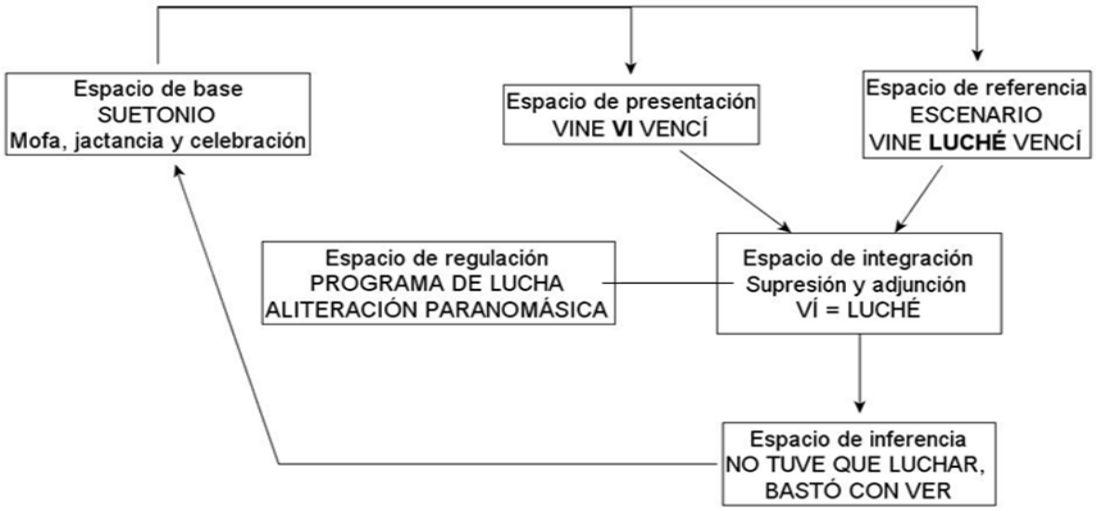


Figura1. Espacios mentales

De modo que la serie de tres palabras adquieren un sentido informativo -digo que vi-, narrativo –ver fue como haber luchado- e interpretativo –bastó con ver y no hubo necesidad de luchar, ver fue como luchar, ya sea porque mi fuerza era inmensa o por lo grande de mi prestigio-.

3. La secuencialidad

Las palabras de César adquieren sus sentidos de la metalepsis mediante la cual *vidi* adquiere el rasgo aferente /polemicidad/. Es preciso examinar el modo en que ese rasgo se ve actualizado en el discurso. Para captar este efecto de sentido se requiere suponer que algo sucede entre los tres verbos que torna posible la lectura secuencial, responsable del progreso en la narración: las acciones se suceden unas a otras hasta la victoria romana. Los tres verbos así articulados proponen un recorrido de lectura que permite su interpretación

unitaria: el orden de las acciones conducen a la culminación del suceso que ellas componen y cuya existencia semiótica debemos suponer.

Pero al examinar las cosas de cerca aparece frente a nosotros un ordenamiento complejo, hasta cierto punto paradójico. El efecto de sentido global se inscribe en el escenario de guerra, pero el léxico utilizado pertenece a tres campos semánticos distintos: el desplazamiento, la percepción y el conflicto. Sólo el tercero es susceptible de ser leído directamente desde el espacio de referencia. La autonomía semántica de los verbos presenta un obstáculo para su captación conjunta: si se toman los verbos en otro orden, no sería posible identificar la isotopía subyacente.

Es preciso reconocer que el efecto de sentido global no es resultado de una adición de sucesos atómicos. Como tipo de suceso (Vendler 1967), es posible suponer que *veni* pertenece a la clase de las ejecuciones, por lo que posee el rasgo /perfectivo/ que, como ya se vio, también es requerido, además del de /polemicidad/. Situado en el extremo final de una serie verbal, recibiría el rasgo /terminativo/, pero por su posición en el tricolon recibe el rasgo aspectual /incoativo/.

Vidi corresponde tanto a una ejecución como a un logro: es decir, corresponde a un suceso durativo en su conjunto o al instante terminal. En el caso presente, en virtud de los rasgos /brevedad/ y /rapidez/ requeridos, la opción /terminativa/ y /puntual/se ve favorecida: la duración de la acción tiende a reducirse hasta adquirir la mayor brevedad posible, la del logro.

Por último, *vici* corresponde, sin ambigüedad, a un logro que se sitúa en el polo final del proceso entero definido por el tricolon. La univocidad de este término induce una isotopía aspectual que afecta al conjunto de la serie e imprime su sentido a los dos términos antecedentes, es decir, obliga a reinterpretarlos desde la isotopía de guerra mediante un efecto de contextualización.

Un pequeño experimento realizado sobre los tres términos –en español, para facilitar la comprensión– permite probar la unidad de la serie. Si se cambia el orden de los términos se obtienen cinco series distintas, además de la ya considerada. Del conjunto de seis series, sólo la primera es susceptible de ser considerada como un relato unitario, las otras cinco tienden a ser interpretadas como dos series yuxtapuestas que pertenecen a dominios temáticos distintos:

1. Vine. Vi. Vencí.
2. Vine. Vencí. // Vi.
3. Vi. // Vine. Vencí.
4. Vi. Vencí. // Vine.
5. Vencí. // Vi. Vine.
6. Vencí// Vine. Vi.

En (2), (4), (5) et (6), los rasgos /perfectivo/, /puntual/ y /terminativo/ hacen de *vencí* el fin de la secuencia narrativa; en cambio, en (3), ese papel le

corresponde a *vi*. De las seis series, sólo la primera permite plantear la existencia de un suceso englobante: la guerra. No sucede lo mismo con las otras cinco, pero en cualquier caso, *vencí* aparece como una discontinuidad fuerte que cierra una secuencia compleja que incluye todos sus antecedentes. Cuando se encuentra en medio de la serie, como sucede (2) y (4), ese término aisla el último término, que queda disponible para servir de término incoativo de una nueva serie secuencial.

Vine también podría tener el sentido de cierre terminativo, pero su sentido inherente la permite servir como término incoativo o terminativo, lo que lo torna ambiguo. En todo caso, si induce un efecto de discontinuidad entre secuencias, este cierre es débil: al admitir la preposición *de* que culmina un desplazamiento (*venir de*), además de la preposición *a*, con la que se inicia una nueva (*venir a*), es susceptible de servir como bisagra entre secuencias narrativas.

El sentido inherente de *vi* no postula la existencia de un proceso más amplio en el que se insertaría y más bien se interpreta como un suceso aislado, como sucede en (3). La discontinuidad que induce es débil, pues sólo lo involucra a sí mismo. Más bien lo que sorprende es la posición mediana en las palabras de César y su dependencia total con respecto al macro suceso que lo contiene. Por su posición adquiere el rasgo /durativo/ que hace de él una ejecución y no un logro; sin embargo el laconismo de las palabras, la extrema brevedad del relato, apunta hacia un suceso puntual situado paradójicamente en posición mediana y durativa. Este efecto de resemantización es el resultado del orden lógico de los sucesos y, en especial, de la influencia del último término sobre sus antecedentes.

Para que el último resemantice los primeros (Brandt, 1992 y Flores, 1999), es preciso postular un efecto de sentido global con respecto al cual las acciones que contiene serían fases de suceso. En tal caso, la perspectiva global prima sobre el sentido de las partes, en detrimento de la autonomía lexico-oracional de éstas. De modo que en lugar de hablar de tres palabras pertenecientes a dominios semánticos diversos, es posible hablar de los aspectos incoativo, mediano y terminativo de un macro suceso,[1] pero sin abandonar la independencia semántica relativa de las partes (recordemos que, a pesar de todo, *vidi* sigue significando ver).

Es ahí que reside la complejidad del ejemplo planteado y la perplejidad que suscita: el punto de vista local vela el punto de vista global e impide la captación unitaria del sentido de relato. El caso es frecuente en los relatos. Es necesario encontrar los mecanismos mediante los cuales acciones aparentemente heterogéneas inducen efectos de sentido homogéneos y permiten el tránsito de un suceso narrado a otro.

[1] Entre los valores aspectuales se distinguen las fases de suceso (incoativo, mediano y terminativo), los tipos de suceso (estados, actividades, ejecuciones y logros) y los modos de ocurrencia (semelfactivo, iterativo, intensivo, etc.).

4. Las operaciones cognitivas y la intencionalidad

La interpretación de la serie en términos aspectuales exige la realización de varias operaciones:

- suspender el término mediano: *pugnavi*;
- tomar el último término: *vici*;
- a partir de él, plantear la isotopía englobante: *guerra;*
- tomar un elemento antecedente del escenario: *vidi*;
- resemantizarlo a partir de la isotopía englobante: *vidi* = *pugnavi*.

Sólo a partir de este tipo de operaciones es posible superar la heterogeneidad de los dominios involucrados (anisotopía) y entender el carácter argumentativo del relato, además de su extrema concisión.

Aceptemos, sin explicación por el momento, que el primer término, al igual que el último, es congruente con la isotopía guerrera dominante. Una simple lectura en términos de sustitución diría que *vidi* se limita a remplazar el término *pugnavi*, sin tener que plantear de entrada un macro suceso englobante y sin suponer un efecto argumentativo. Es preciso partir de una serie completa de sucesos *veni, vidi, pugnavi, vici* para poder operar primero la suspensión y, después, la promoción de *vidi* al rango de término mediano durativo. Sólo entonces se plantea la interpretación del orden de las acciones y su uso argumentativo: *vi, no luché pero vencí,* de modo que *vi y no tuve que luchar para vencer, bastó con ver*. Si nos limitáramos a suprimir un término, no sería posible plantear la eficacia causal de la vista en el combate, que es lo que permite entender la jactancia de César. Estamos, pues, frente a una metalepsis, en la que un término antecedente sustituye a uno consecuente que no pertenece al mismo dominio semántico y que no está relacionado con él directamente sino de manera oblicua. Son éstas las operaciones necesarias para dar cuenta de brevedad y contundencia de las palabras.

Al escuchar las palabras de Julio César seguimos el hilo del discurso, su decurso, de inicio a fin. Esa lectura consecutiva conjuga tanto una espera protensiva, como una retención, términos ambos con los que se articula el concepto husserliano de intencionalidad y que permite entender la progresión narrativa de este pequeño relato, es decir, la articulación de los términos como secuencias que avanzan hacia un fin.

Desde una perspectiva fenomenológica, en la retención no basta con sumar un suceso a otro y guardar el resultado en la memoria: es preciso tener conciencia de esa sucesión, la que debe ser objeto de "representación" (Husserl (1964): 58). Al fluir el discurso, no sólo se retiene la mención a un suceso A y a un suceso B, sino que se retiene la sucesión misma A-B, de modo que son tres los elementos involucrados: A, B y el conjunto sucesivo que conforman. Es así que *vidi* debe ser juzgado en relación con su antecedente *veni* y con su

consecuente, *vici*, no sólo como términos semánticamente autónomos sino en la medida en que con ambos crea una sucesión formada por una relación retensiva *veni* > *vidi* y protensiva *vidi* > *vici*.

Además, la expresión "retener" es susceptible de introducir una confusión: no es que el enunciatario recuerde actualmente esos tres elementos, la intencionalidad es abordada aquí, no desde los actos efectivos de conciencia, es decir, desde el sujeto intencional, sino desde el objeto intencional mismo. Es el discurso el que tiene la característica de que, para ser captado en su extensión, cada suceso enunciado se "tiende" hacia sus antecedentes y consecuentes próximos. La identidad misma de los sucesos no es, pues, atómica, sino intencional: los sucesos poseen atributos semánticos que provienen de su entorno inmediato, atributos que no les son ajenos, sino que constituyen su identidad narrativa, además de su identidad léxico-oracional.

En *veni, vidi, vici*, el elemento intermedio es resultado de la sustitución *pugnavi* > *vidi* y de la resemantización *vidi* = *pugnavi*. Estas dos operaciones y su articulación permiten inscribir los términos involucrados en una continuidad, en una sucesión. Tal posibilidad está dada por la conciencia misma de la sucesión, que entra en juego en el momento en que al enunciatario se le ofrece la posibilidad de considerar las dos parejas: *veni-vidi* y *vidi-vici*. En el primer caso es la consecutividad, en la que *veni* es primero -por lo cual es *retenido*-, *vidi* es el segundo pero no el último, por carecer de objeto: es una actividad que suspende su sentido habitual como logro e instaura una expectativa, (*protensión*), con ello se inaugura una nueva isotopía cognitiva y perceptual: hay una suerte de incógnita o de suspenso narrativo acerca del sentido de *vidi* que es resultado de la suspensión de su sentido habitual. En el segundo es la retrolectura, en la que *vici* es el último que culmina la serie: es un logro terminativo, suspende el suspenso pero también rompe la expectativa (interrumpe la actividad de ver), rompe la isotopía inicialmente planteada. En ese caso *vici* no retiene *vidi* en su sentido cognitivo-perceptual y tampoco su caracterización como actividad (el acto de ver considerado como ejercicio de la capacidad de la vista),[2] sino que permite leer este término como una ejecución o como un logro.

Por su parte, *vici*, como terminativo absoluto, invita a una relectura del conjunto, ya no consecutiva, puesto que ya no hay más que leer hacia adelante, sino una retrolectura, en términos de fases de un macro-suceso (por ello es que un último siempre resemantiza a un primero). De modo que a *vici* le toca la fase terminativa, mientras que a *veni* y *vidi* les toca, respectivamente, las fases incoativa y mediana. Ahora bien: en virtud de la resemantización se instaura la isotopía guerrera, que va a ser la rectora.

[2] Como sucede también en otros verbos: *Juan corre al trabajo* (ejecución) y *Juan corre* = *tiene la capacidad de correr* (actividad).

De hecho *veni* no es objeto de ninguna resemantización: se trata de un término de disjunción espacial susceptible de entrar en multitud de programas narrativos. Prueba de ello es el hecho de que, junto con las disjunciones temporales y actoriales, es la que señala con mayor claridad la segmentación de los relatos. En el esquema de Propp, el ordenamiento de las funciones narrativas se produce alrededor de la segmentación operada por este tipo de disjunciones.

La resemantización opera en el término *vidi* y tiene un doble carácter. Primero la resemantización aspectual: para que *vidi* pueda ser mediano, es preciso que no sea una actividad, sino una ejecución dotada de fronteras temporales intrínsecas o un logro puntual: en ambos casos el suceso culmina y no continúa indefinidamente; la culminación está justamente representada por *vici*, que es un logro. Después una resemantización temática, que apela a un espacio de referencia, como es el *combate* (nótese que ese tema no es el único al que es posible apelar: considérese la serie de tres verbos analizada en el contexto de una exposición de pintura abstracta –vine, vi la exposición y vencí– en tal caso lo que es objeto de una resemantización no es la fase mediana, sino la terminativa –*vencí* debe ser entendido como *entendí* o algo similar–). Este espacio de referencia es uno entre muchos posibles y la multiplicidad de opciones da cuenta de la multiplicidad de interpretaciones sobre la base de una unidad de significación. Si se elige la *guerra* es claro que la fase mediana de la que *vencí* es la culminación corresponde propiamente a *luchar*. Se asume entonces:

1. que *pugnavi* estaba ya presente en la serie, pero que fue suspendido (*no luchó*);
2. que *vidi* es conforme con la serie en la que *pugnavi* es la parte mediana (de hecho sería uno de sus componentes posibles: *ver para poder luchar*);
3. que *vidi* sería la última acción emprendida antes de *pugnavi* (pero ésta ha sido suspendida);
4. que, al suspender *pugnavi* y realizar *vidi*, no se interrumpe la serie, por lo que *vidi* cumple el papel de *pugnavi*;
5. que *pugnavi* deja de ser considerado una condición necesaria para *vici*;
6. que *vidi* es condición suficiente.

5. Conclusión

El análisis de las célebres palabras de Julio César ha permitido mostrar el modo en que los efectos de sentido retóricos adquieren su sentido a partir de las operaciones cognitivas que permiten. De esta manera, es posible apreciar la emergencia de estratos más complejos de significación a partir del

significado léxico-oracional. También es posible entender el valor interpretativo y argumentativo de esas palabras que se obtiene no del sentido directo de las oraciones y la narración que conforman, sino de las inferencias que es posible hacer a partir de ellas. En el caso analizado, la emergencia de nuevos sentidos y valores se produce a partir de una metalepsis, forma de integración de espacios mentales, que permite la expresión de un suceso o acción mediante otra, con el que está en relación, en el seno de un relato. Esta metalepsis se encuentra regulada por tropos de dicción y esquemas narrativos puestos en operación por la instancia de enunciación.

El enfoque cognitivo aquí empleado corresponde a los fundamentos planteados por Brandt para una semiótica cognitiva y se apoyan en las tesis de Fauconnier sobre las relaciones entre espacios mentales y su operación más característica, el *blending* o integración. Este acercamiento es complementario de una reflexión fenomenológica que, mediante las relaciones retentivas y protensivas, características de la intencionalidad, permite abordar, desde los sucesos constitutivos, la secuencialidad narrativa de los relatos. Valga este pequeño análisis como una sugerencia de vías de reflexión para mostrar la interpenetración de efectos de sentido retóricos, lingüísticos y narrativos.

Referencias bibliográficas

BRANDT Per Aage
1992 "Vers une dynamique de la quantification", en FONTANILLE Jacques, *La quantité et ses dimensions qualitatives. Nouveaux Actes Sémiotiques*, Limoges: PULIM/Benjamins.
2004 *Spaces, Domains and Meaning*, Bern-New York: Peter Lang.
FAUCONNIER Gilles
1984 *Mental Spaces*, Cambridge: MIT Press.
FLORES Roberto
1999 "Aspecto y orden en la secuencialidad narrativa del discurso histórico", *Escritos*, 19-20, enero-diciembre: 153-171.
GRUPO µ
1982 *Rhétorique genera*l, París: Seuil.
HANSEN Hardy
1999 Greek Sentence Structure: Loose and Periodic Style, *Center of the City University of New York* [en línea], última revisión: 21 de junio de 2003, (citado 3/03/2006), disponible en http://web.gc.cuny.edu/dept/class/rhetfig.htm
HUSSERL Edmund
(1964) *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, París: PUF.
PLUTARCO
s.I aC **Vidas paralelas** [en línea], traducción de Antonio Ranz Romanillos, en INTERCLÁSICA, *Interclásica Traducciones*, (citado 22 de julio de2008), disponible en <http://interclassica.um.es/divulgacion/traducciones/obras/vidas_paralelas/cayo_julio_cesar/antonio_ranz_romanillos_1759_1830__1/1/(offset)/49>
SUETONIO
s.I aC **Vida de los doce césares** [en línea], captura y diseño Chantal López y Omar Cortés, en ANTORCHA NET, *Biblioteca virtual Antorcha* (citado 22 de julio de 2008), disponible en <http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/historia/suetonio/1.html >
VENDLER Zeno
1967 *Linguistics in Philosophy*, Ithaca: Cornell University Press.
ZILBERBERG Claude
1999 *Semiótica tensiva y formas de vida,* Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

ARTÍCULOS

[Update]

La escritura en la conversación virtual
Para una retórica de la tele-presencia

SILVIA TABACHNIK
Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Xochimilco
México D.F.
✉

Resumen: Las nuevas prácticas conversacionales en la Red se ofrecen como un laboratorio particularmente idóneo para estudiar las mutaciones que comienzan a descomponer las formas tradicionales de escritura: hibridación con formas de la oralidad, transliteración, transposiciones, mixturas de diferente tipo entre lo arbitrario y lo analógico, un conjunto de intervenciones sobre la sustancia gráfica que está configurando una escritura alterada, intervenida por diferentes formas de figurabilidad.

Este trabajo aborda en particular algunos de los procesos de impregnación de rasgos de oralidad en la escritura conversacional, un género discursivo en formación que se practica en las comunidades virtuales y en cuya génesis participarían dos referentes principales: por un lado el prestigioso modelo (actualmente casi en desuso) de la correspondencia epistolar y, por el otro, el de la conversación ordinaria ("cara a cara").

Palabras clave: Red – Hibridación – Sustancia gráfica – Oralidad – Figurabilidad.

The writing of virtual conversation. For a rhetoric of tele-presence

Summary: New conversation practices on the Web present a particularly ideal space to study the mutations that trigger the decomposition of traditional forms of writing, i.e. the hybridisation with aspects of orality, transliteration, transpositions, different type of mixtures between the arbitrary and the analogical – a group of interventions in the graphic essence which is configuring an altered writing form, interfered by different forms of figurability.

This work addresses in particular some of the processes of infusing orality traits in conversational writing, a discursive genre in the forming, used in virtual communities and in whose genesis two main references participate. On one side is the prestigious epistolary model, presently almost not used; and on the other, the ordinary conversation – face to face.

Key words: Web – Hibridisation – Graphic essence – Orality – Figurability.

Mediante la fórmula "*escritura conversacional*" proponemos identificar un género discursivo que se está gestando en el contexto de las comunidades virtuales y cuya práctica concreta consiste en el intercambio de mensajes escritos a través del correo electrónico entre un grupo variable de participantes. Lo que se establece así es una especie particular de *conversación escrita* que a diferencia del *chat,* supone un *intervalo*, cierta distancia temporal de duración indeterminada –aunque breve por lo general– entre cada una de las réplicas. De modo que en principio una diferencia en la dimensión rítmica (entre lo inmediato y lo diferido), distingue a la conversación virtual tanto del género "*chat*" como de la conversación "cara a cara".

Si se considera que escritura y conversación son dos órdenes de lenguaje por definición incompatibles, la conjunción "escritura conversacional" entrañaría un oxímoron: la escritura, por su propia naturaleza, se resiste al modelo conversacional –con su estructura de alternancia de turnos, pares adyacentes, etc.– y la conversación, por su parte, por definición indisociable del régimen de oralidad,[1] no se amolda sino defectuosamente a los ritmos, tiempos y requisitos formales de la escritura.

Más que de una amalgama o fusión acabada entre los dos términos, el sintagma pretende dar cuenta de la *contaminación recíproca* que se produce entre dos órdenes semióticos heterogéneos: "el mundo fugaz del sonido" y el "mundo silencioso y cuasi permanente del espacio" (Ong (1987): 93).

*****

Es pues una nueva especie de escritura la que se plasma en la conversación virtual y es una nueva modalidad de conversación la que se establece a través de la escritura. El resultado de este proceso de hibridación es una especie lingüística algo "anómala", un género en formación en cuya génesis participarían dos referentes principales: por un lado el prestigioso modelo (actualmente casi en desuso) de la correspondencia epistolar y, por el otro, el de la conversación ordinaria ("cara a cara").

Por su estilo familiar, coloquial, espontáneo, el género epistolar ya desde la Antigüedad clásica era concebido como la forma de escritura más próxima a la conversación. Séneca, por ejemplo, reconocía en esta última el modelo ideal de la carta: "Tal como sería mi conversación, si estuviésemos juntos sentados o paseando, espontánea y simple – así desearía yo que fuesen mis cartas".[2] Auxiliar de proximidad, la carta se concebía como un medio para restaurar la presencia del ausente, y en última instancia, un verdadero sustituto de la persona (Burnet).

[1] Así por ejemplo, desde la perspectiva del interaccionismo y de la etnografía de la comunicación, la conversación se define como una actividad verbal *oral* de carácter interactivo organizada (o estructurada) en turnos de palabra.

[2] Séneca, (*à lucilius* 75, 1).

El epistolario, prototipo de los diálogos virtuales, constituye un prestigioso antepasado (filosófico y literario) en la genealogía de los dispositivos de "tele-presencia".

*****

En su materialidad significante, los diálogos virtuales, desarrollados íntegramente en pantalla (tanto en las condiciones "síncronas" del *chat*, como en las diferidas de las listas de correo electrónico) no son sino escritura, pero una escritura "conversada", modulada (o alterada) por ritmos, tonos, acentos, y giros propios de la interacción oral.

En principio no bastaría postular un único proceso de hibridación entre oralidad y escritura, sino más bien describir las diversas combinaciones posibles y los diversos grados de incidencia de uno u otro régimen en las diferentes prácticas de interacción simbólica que se despliegan en la Red.

Ese predominio obedece entre otros factores a las propiedades particulares de los diferente *regímenes* y *géneros discursivos* que se inscriben en el formato de la conversación virtual: algunos de ellos acusan una mayor incidencia de la oralidad (sobre todo aquellos tradicionalmente relacionados con la retórica argumentativa, la polémica en el espacio público o bien con los géneros simples de la interacción cotidiana); otros, en cambio, como las "auto-ficciones" de diverso tipo y los textos narrativos muestran un tendencial predominio del modelo de la escritura.

De modo que la preponderancia de uno u otro régimen contribuiría a proyectar en el entorno virtual –según particulares modalidades enunciativas– la divisoria entre los géneros públicos, privados o íntimos de la discursividad social.[3]

Así, por ejemplo , en los frecuentes debates que se producen en el marco de la conversación –ya se trate de asuntos políticos, ideológicos o bien de conflictos internos– el recurso a la interpelación directa de los interlocutores, el uso del vocativo, de epítetos injuriosos o burlones, bromas, ironías, y otros procedimientos asociados por lo general a la conversación "cara a cara" y al régimen coloquial de la oralidad, contribuyen a generar cierto "efecto de presencia", de inmediatez y proximidad entre los interlocutores. Ese tipo de interacción virtual recrea en la escritura la sonoridad polifónica de un espacio público atravesado por voces y acentos múltiples y discordantes.

En contraste, las ficciones del yo, que figuran un diálogo en soledad del sujeto consigo mismo, y que se basan precisamente en la simulación monológica, suelen recrear otro imaginario de la escritura: el de una escena silenciosamente modulada por las inflexiones de la "voz interior".

[3] Por supuesto no estamos postulando una correspondencia unívoca entre oralidad y discursividad pública, por una parte y escritura y géneros íntimos y ficcionales, por la otra. Nos limitamos a señar unas tendencias que parecen esbozarse exclusivamente en el marco particular de la conversacion virtual.

No deja de resultar paradójica esta simulación de aislamiento o secreta confidencialidad en un entorno transitado por una multitud de visitantes desconocidos, eventuales lectores e incluso posibles interlocutores dispuestos a quebrar el silencio del texto con una respuesta que alteraría inevitablemente la ficción monológica.

Como sea, en las *autoficciones* de diverso tipo[4] –como en diferente grado en otros géneros narrativos de la conversación virtual y, en particular, en el epistolario sentimental– los tiempos y modos de la escritura asumen un claro predominio sobre las formas de oralidad constatándose una mayor adhesión a las reglas de la escritura tradicional "pre-electrónica". Además en estos textos íntimos, el proceso introspectivo, la reflexividad, la búsqueda de un "estilo" propio, etc. dejan entrever en alguna medida, una vocación cuyo objeto es la escritura en sí misma como ejercicio poético o experimentación estética, lo cual se revela también en la incidencia en esos textos de los modelos de ciertos géneros literarios tradicionales (la autobiografía, el soliloquio, el diario íntimo, el epistolario, las confesiones, los recuerdos de infancia, entre otros).

Este tipo de escritos se coloca en un espacio diferenciado, al margen del flujo de la conversación virtual y demanda (o cuando menos espera) del lector otras competencias y modalidades de lectura que permitan valorar o eventualmente disfrutar las cualidades literarias del texto.

En consecuencia, más allá del proceso de hibridación que estamos analizando, *conversar* y *escribir* pueden perfilarse en las comunidades virtuales también como *dos prácticas separadas y diferenciadas* que requieren una relación y un compromiso diferente con la escritura y con la propia subjetividad, así como distintas competencias y distintos "contratos de lectura". La conversación virtual ofrece entonces dos modalidades diferentes de apropiación de la escritura: una modalidad instrumental, teleológica, con fines "comunicativos" (la participación en el diálogo colectivo) y otra modalidad entre poética y literaria (orientada a la experiencia reflexiva con el lenguaje y con la propia subjetividad).

En otros términos se trata de dos "juegos de lenguaje" que coexisten en la conversación virtual y se pueden practicar simultáneamente o alternadamente. En ocasiones incluso el tránsito del régimen de la conversación al de la escritura conlleva el pasaje del nombre propio a un seudónimo, o más frecuentemente, la alternancia entre dos seudónimos diferentes[5], por efecto de una especie de desdoblamiento entre el sujeto involucrado en la experiencia de la escritura misma y el sujeto que participa en la conversación general. Se

[4] Tomamos el concepto de "autoficción" de Doubrovsky (1977) quien lo define como un relato cuyas características corresponden a las de la autobiografía, pero que proclama su identidad con la novela reconociendo integrar hechos tomados de la realidad con elementos ficcionales.

[5] Es habitual que los integrantes de las comunidades virtuales adopten uno o varios seudónimos para interactuar en la Red.

insinuaría así por una vía oblicua la reaparición de la figura y del "nombre de autor" en el régimen virtual.

*****

Uno de los aspectos donde se revela la incidencia de la oralidad en la conversación virtual consiste en la tendencial omisión del proceso auto-correctivo propio de la escritura la cual, a diferencia de la conversación oral, cuenta con una temporalidad diferida que permite eventuales relecturas y ulteriores intervenciones –borraduras, tachaduras– sobre el texto. Esto no ocurre en la conversación virtual síncrona (el género *chat*) por la instantaneidad de las réplicas. Por lo que concierne a la escritura conversacional, si bien existe un intervalo mayor que en el *chat* entre las réplicas, también se valora especialmente la inmediatez de la respuesta, probablemente porque contribuye a instaurar una suerte de **i***lusión de presencia o de cercanía* entre los participantes. Ciertos valores como la espontaneidad, la agilidad, la rapidez de la respuesta sin duda predominan sobre la corrección formal de la escritura.

Así por lo general los errores –aunque el mismo concepto de error está siendo resignificado o neutralizado–[6] de diferente tipo (gramaticales, ortográficos, de sintaxis, particularmente de tipeo, etc.) no se cancelan ni modifican y por lo tanto se trata de una escritura que deja leer las palabras a medias y las medias palabras, las frases inconclusas, los errores de ortografía, las rectificaciones, las reticencias, las repeticiones, etc.

De modo que la diferencia práctica y conceptual entre "borrador" y versión final (producto de uno o varios procesos de relectura y corrección) no resulta pertinente en la escritura conversacional. Contribuye a esto el carácter efímero del texto y su modalidad casi espectral[7] de aparición/desaparición en la pantalla. En tanto fragmento inacabado de una conversación el texto se consume en el instante del puro presente y además no se lo concibe ni se lo destina a la conservación material mediante algún tipo de registro e impresión. Si bien muchas comunidades virtuales cuentan con un archivo conversacional, éste suele estar signado por la cesación, destinado a desaparecer en un plazo no demasiado extenso. La escritura electrónica respondería entonces *al régimen de caducidad e incompletud* que Ong atribuía al manuscrito:

> "(....) se supone que el texto impreso representa las palabras de un autor en su forma definitiva o "final" pues el medio natural de lo impreso es sólo lo concluido. (…) Por contraste, los manuscritos, con sus observaciones o

[6] Las competencias tradicionalmente requeridas para la correcta escritura (reglas de redacción, puntuación,ortográficas, etc.) estarían siendo desplazadas por otro tipo de competencias –y por tanto otro orden de "errores"- relacionados con el uso más o menos experto de las nuevas tecnologías.

[7] "La imagen del texto «tratado» en ordenador es fantasmal en la medida en que es menos corpórea, más «espiritual», más etérea. Se produce en ella como una desencarnación del texto" (Derrida 1996 (1999)).

> comentarios al margen (...) sostenían, fuera de sus propios límites, un diálogo con el mundo y se identificaban más con la dinámica de intercambio de la expresión oral" (Ong (1987):131)

Por otra parte, el ritmo acelerado de las réplicas en la conversación virtual favorecería una suspensión –relativa, parcial– de los mecanismos de censura que intervienen en cambio en el proceso de la escritura (sea manuscrita, mecánica o electrónica), propiciando incluso la eventual intervención de cierto automatismo inconsciente.[8]

Como ha señalado Derrida (1996), la relación del usuario con la escritura también resulta alterada por efecto de la velocidad, la instantaneidad del ordenador que parece restituir "una cuasi-inmediatez del texto, una sustancia desustancializada, más fluida, más ligera, por tanto más próxima a la palabra, incluso a lo que se llama voz interior".

Es como si una voluntad ajena y extraña interviniese en la escritura:

> "(...) un otro-Inconsciente maquinal que nos devolvería nuestra propia palabra desde un lugar lejano (…) como si (…) un destinatario invisible, un testigo omnipresente nos oyese leer de antemano, captase y nos reenviase *sin esperar,* en un careo, la imagen objetivada de nuestra palabra inmediatamente, una palabra de la que ya se ha apropiado el otro que ha emitido el otro, una palabra del inconsciente también (Derrida 1996 (1999)).

*****

También se relacionaría con el debilitamiento de los mecanismos de autocensura en el proceso de producción del texto, otra propiedad que la escritura conversacional conserva de la interacción oral y que consiste en lo que Roland Barthes (2002:12) designaba como las "migajas de lenguaje": todas las inflexiones –incluso las muletillas–que marcan una transición cuando hablamos y que la escritura suprime o bien sustituye por nexos de tipo lógico otorgándole un suplemento de cohesión al texto. Barthes relacionaba esas "interpelaciones vacías de sentido" con la *función fática* del lenguaje, en la medida en que estarían destinadas a despertar la atención del interlocutor: "son llamados, modulaciones (...) a través de lo cuales un cuerpo busca a otro cuerpo" (2002:13).

En la conversación virtual, siempre tensionada por la posibilidad de cesación y donde además el "acto de presencia" solo puede manifestarse mediante una intervención escrita, la función fática constituye un recurso primordial. La interpelación, la interjección, el enunciado vocativo, son tácticas elementales

[8] En Tabachnik (2007b) se aborda el tema de los lapsus y actos fallidos en la escritura conversacional.

para comprobar la asistencia[9] de los interlocutores y eventualmente estimular su participación.

En ese mismo texto Barthes sugería la posibilidad de "...ver en la letra, a semejanza de los antiguos calígrafos, la proyección enigmática de nuestro propio cuerpo" (2002:158). Algo de este orden parece suscitarse en la conversación virtual: un efecto de correspondencia (tal vez fortuita en su origen) entre *la voz* (el tono, el timbre) y *la letra* en su materialidad semiótica (ambas ligadas al cuerpo significante). Una transposición de este tipo se sugiere, por ejemplo, en la curiosa advertencia incluida a menudo en el instructivo[10] que regula la participación en la conversación virtual, sobre la inconveniencia del uso de las mayúsculas (considerada como falta de cortesía y equivalente a la acción de "gritar").

Evidentemente esta es una convención diríase "autóctona", válida exclusivamente en los términos del "contrato" de la escritura conversacional. Así, en el pasaje "del habla a la escritura" virtual la mayúscula muda de valor y de sentido cobrando sonoridades particulares. Se convierte en un recurso grafico para elevar el tono ("alzar la voz"), en un modalizador pragmático del enunciado, e incluso un índice de la actitud del enunciador respecto de su interlocutor.

De hecho la escritura en mayúsculas es un recurso a menudo adoptado por ciertos personajes que habitan el universo virtual y se identifican con el término "*troll*": agitador y provocador por vocación, el *troll* se caracteriza y reconoce por sus artimañas para desviar el rumbo de las conversaciones y producir conflictos y trastornos a través del envío de mensajes incendiarios desaforadamente agresivos e insultantes, con una fuerte dosis de sarcasmo. La mayúscula se convierte en estos casos en *la caligrafía del insulto.*

Los recursos para dotar de cierta cualidad acústica a los enunciados escritos son sumamente elementales pero eficaces: la disminución o el aumento progresivo del tamaño de los grafemas, el uso conjunto de mayúscula y negritas (una especie de escritura "a gritos"), las letras muy pequeñas casi ilegibles o en color blanco sobre fondo claro (escritura en voz baja, a media voz, confidencial o secreta), la repetición exhaustiva de grafemas o formas onomatopéyicas (risas, aplausos, sollozos, besos… etc.), el uso enfático de signos interrogativos y exclamativos, etc.. En términos generales consisten en un tratamiento hiperbólico con fines expresivos de los significantes gráficos que contribuiría también a generar cierto efecto de proximidad física entre los interlocutores o, cuando menos, a alterar visualmente la silenciosa neutralidad

[9] En muchas comunidades virtuales existe la práctica periodica –con cierto matiz ritual– de "tomar asistencia", con el fin de constatar precisamente la (tele)presencia de los participantes en la conversación.

[10] Se conoce como "Netiqueta" al conjunto de reglas que regulan el comportamiento de un usuario en una comunidad virtual.

de la escritura. Los múltiples recursos de la escritura electrónica favorecen la reapropiación y reinterpretación de códigos retóricos habituales en la publicidad gráfica así como de variantes tipográficas propias de la prensa escrita (particularmente las que se emplean en los titulares con efectos de jerarquización semántica).

Tampoco parece del todo arbitraria la elección –más libre en la conversación virtual que en otros géneros de la Red– de una "fuente" tipográfica, así como de un estilo, un color y un tamaño determinados.

Existe, de hecho, un repertorio ya relativamente establecido de los usos "normales", de las fuentes en la escritura electrónica. Estos constituyen la tipografía instituida de una escritura pública en la Red, la que se emplea regularmente para documentos oficiales, burocráticos, administrativos, académicos, etc. La cursiva, en cambio, semeja una escritura más próxima al manuscrito epistolar y frecuentemente se asocia con géneros "a media voz", de la esfera íntima y privada (correspondencia amorosa, escrituras del yo, confesiones, etc.).

En la escritura conversacional, como se señaló, cada usuario es libre de escoger a su gusto una o varias fuentes, con todas sus variables de estilo, y adecuarlas incluso al contenido de su mensaje o según su estado de ánimo. En esta operación, aparentemente tan simple, algo de la materialidad sonora de la voz retornaría a la escritura. Como señalaba Barthes (2002: 112) esos distintos tipos escriturales, fundados en diferencias formales en cierto modo gratuitas suscitan *a posteriori* diferentes efectos de sentido asociados con la expresividad de los enunciados.

Interviene también aquí el imaginario de una psicología de la personalidad,[11] que se expresaría en ese repertorio mínimo de rasgos distintivos (la preferencia por una fuente, un color, etc.) indicios supuestamente reveladores de la interioridad o de la singularidad del sujeto que escribe.

Por otra parte, en su dimensión visual el texto de la escritura conversacional es sometido a menudo a un tratamiento estético de tipo ornamental. De manera que estas mínimas elecciones propenden también a valorizar el texto electrónico no sólo como un objeto visualmente atractivo sino también como un recurso potencialmente expresivo de una personalidad, un estilo, un carácter.

"La letra es *precisamente* lo que no se parece a nada", afirmaba Barthes (2002: 123-124) sosteniendo su estatuto radicalmente contra-analógico. Sin embargo en estas nuevas prácticas de escritura se estaría plasmando una suerte de "caligrafía analógica" donde el significante –fuente, estilo, tamaño, color– procura" imitar" o reflejar el contenido.

[11] El mismo tipo de *doxa* interviene por lo general en los breves textos de autopresentación de los sujetos en las comunidades virtuales (cfr.Tabachnik,2007a).

Las misivas amarillas, rosas o grises que Barthes afirmaba no poder siquiera imaginar son frecuentes en la escritura conversacional. Implícitamente también se le atribuiría a la elección del color efectos de sentido no sólo estéticos, sino también expresivos y modalizantes. Barthes señalaba que las "arbitrariedades cromáticas" pueden alterar el sentido "modal" (no así el lexicográfico) de las palabras. "El color –concluía– debería formar parte de esa gramática sublime e inexistente de la escritura: una gramática utópica y en absoluto normativa" (Barthes *ibid*).

Como la caligrafía manuscrita o como el timbre y la textura de la voz en la oralidad, la elección de una fuente tipográfica con determinadas variables formales, etc. puede llegar a constituirse con el paso del tiempO en un distintivo, una marca identificatoria de cada participante de la conversación virtual. Así, –en un contexto donde la incertidumbre sobre la identidad de los sujetos es permanente– estos rasgos formales contribuyen a reconocer al autor de los mensajes o, eventualmente, a desenmascarar a algún presunto imitador que se haya apropiado ilícitamente del seudónimo de otro participante.[12] Curiosamente la escritura electrónica permitiría recuperar parcialmente ciertas propiedades invalidadas por las "máquinas de escribir" (manuales o eléctricas) que, por sus propias limitaciones técnicas, no habilitaban una apropiación personalizada de la escritura.

Así, el sujeto en la Red puede munirse de una *escritura segunda* que, a pesar de su naturaleza tecnológica, intentaría recuperar mediante un trabajo semiótico de refiguración, algunos rasgos expresivos de la letra manuscrita.

En el juego de identidades que propicia la Red, esa escritura segunda puede convertirse en la marca distintiva (la letra propia) de ese personaje ("avatar") que bajo seudónimo se presenta y se ausenta de la escena virtual.[13]

*****

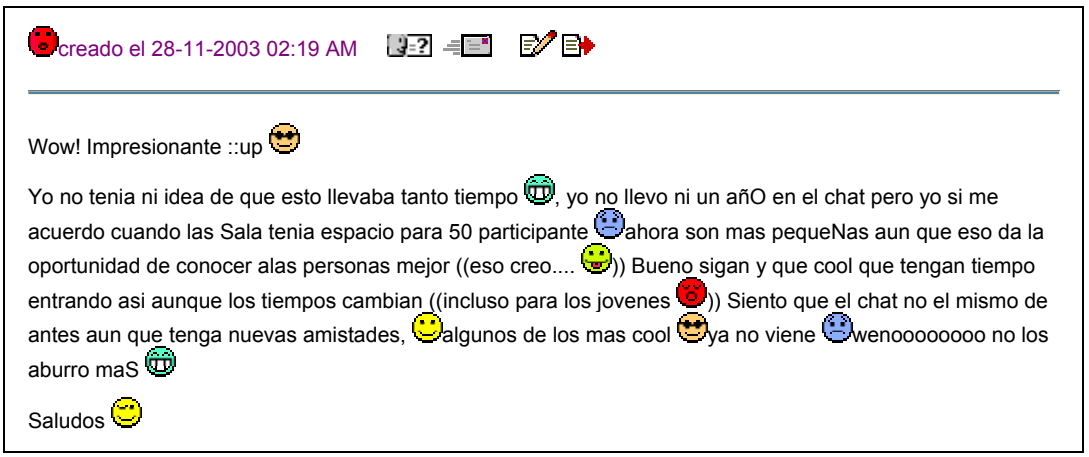
Una multiplicidad de regímenes semióticos heterogéneos interviene en la conversación virtual. Los dialogantes disponen de una variedad cada vez mayor de recursos para elaborar imaginativa y lúdicamente sus intervenciones, jugando con diferentes lenguajes e induciendo relevos intersemióticos. El diálogo puede desarrollarse mediante puras imágenes fijas o animadas; una réplica puede consistir exclusivamente en un signo de exclamación o de interrogación, en un *emoticon*, una canción, un video, o remitir a enlaces de diferente tipo.

La escritura asume a menudo matices ideográficos,[14] intentando reponer, mediante códigos icónicos primarios el espesor significante de una gestualidad

[12] (Por Ej.: "no es G, ya que G. nunca escribe con negrita y en mayúscula").
[13] En Tabachnik (2007) se analiza el tema de los seudónimos y los avatares.
[14] Veáse la teoría de la "ideografía dinamica", como una "escritura de imágenes" en Pierre Levy (1991).

invisible: los guiños de la complicidad o de la ironía, las expresiones de la euforia y la tristeza, la mímica de la decepción o de la sorpresa.

Pequeñas imágenes fijas o animadas (proporcionalmente del tamaño de una letra) se insertan en la linealidad de la escritura alterando su inmovilidad, como se advierte en este ejemplo:


creado el 28-11-2003 02:19 AM

Wow! Impresionante ::up

Yo no tenia ni idea de que esto llevaba tanto tiempo, yo no llevo ni un añO en el chat pero yo si me acuerdo cuando las Sala tenia espacio para 50 participante ahora son mas pequeNas aun que eso da la oportunidad de conocer alas personas mejor ((eso creo....)) Bueno sigan y que cool que tengan tiempo entrando asi aunque los tiempos cambian ((incluso para los jovenes)) Siento que el chat no el mismo de antes aun que tenga nuevas amistades, algunos de los mas cool ya no viene wenooooooo no los aburro maS

Saludos

Si, como afirma, Walter Ong (1987:103) es imposible pronunciar oralmente una palabra sin entonación alguna; si necesariamente en el habla toda palabra asume una determinada entonación (enérgica, excitada, sosegada, irritada, resignada…) estos íconos que irrumpen en la escritura, no solamente refiguran lúdicamente la gestualidad y la expresividad del rostro sino que también le confieren un determinado tono a los enunciados, y, en esa medida funcionan a modo de interpretantes icónicos de las modulaciones de la voz**.**

Hasta los signos de puntuación, por naturaleza indiciales, se transforman en elementos figurativos, componiendo imágenes o impregnándose de matices expresivos. La materia gráfica de la escritura se torna lábil, maleable, adquiere cierta plasticidad, eventualmente los grafemas no escriben sino dibujan

----
----------> \-!-/ <
**----------/ (@ @) **
----------o0O-(_)-O0o-

Los “emoticones” y los *smileys*,[15] funcionan como modalizadores pragmáticos marcando la expresividad y la subjetividad en el texto e indicando la actitud (distancias, adhesiones, relativizaciones) que establece el sujeto con sus

[15] Pequeños íconos construidos mediante variables alfanuméricas y signos de puntuación.

enunciados. Son índices –instruccione– que sugieren cómo debe ser leída una intervención, por ejemplo, irónica o humorística.

:-) Una cara sonriente
;-) guiñando el ojo
:-(Cara triste
:-(*) a punto de vomitar, profundo desagrado
:-P sacando la lengua
>:-o alguien gritando de miedo, con los pelos de punta
:-& con los labios sellados
!#!&:-) un esquizo!

Recursos primarios por lo cuales la escritura se obstina en negar –o se divierte en burlar– la distancia, la ausencia, la imposibilidad efectiva del contacto, refigurando con elementales estrategias de transposición semiótica, las inflexiones de la voz ausente, los estados y los movimientos del cuerpo actuante, los humores, los gestos , las miradas, etc.

*****

No es pues solamente la menor duración del intervalo entre una intervención y su respuesta lo que distingue a la escritura conversacional de la correspondencia epistolar tradicional, sino un rasgo tal vez más original, que consiste precisamente en la heterogeneidad de los soportes y materias significantes en juego: lo que algunos autores caracterizan como “multimedialidad”.

Esto relativiza hasta cierto punto, el argumento sobre un supuesto empobrecimiento semiótico en comparación con la conversación cara a cara que dispone de todos los recursos kinésicos y proxémicos (el cuerpo significante, la voz con sus ritmos e inflexiones, tonalidades, la mirada, el gesto, la actitud corporal, la apariencia en general, que contribuye a fijar la significación de las réplicas). Esos recursos faltantes generan precisamente otras estrategias semióticas, que lejos de ser meramente sustitutivas, compensatorias, movilizan nuevas competencias en la apropiación de las tecnologías.

Si bien en el transcurso de su historia, la escritura siempre ha sido híbrida en mayor o menor medida incluyendo elementos icónicos con función ornamental, ilustrativa, descriptiva o incluso metafórica, los actuales dispositivos tecnológicos están inventando un nuevo régimen (y tal vez un nuevo concepto) de escritura en cuya propia materialidad significante se incorporan imágenes en movimiento, voces, sonidos, música, etc. En última instancia, queda por determinar, qué significa “escribir” en las actuales condiciones tele-tecnológicas, qué nuevo tipo particular de escritura –no equiparable al

manuscrito ni a otros dispositivos mecánicos anteriores– es la que se está practicando en el régimen virtual.

El trabajo de desfiguración/refiguración de los significantes gráficos, evoca en ciertos aspectos las experiencias de la poética surrealista o la retórica onírica, la escritura cifrada del rebus, el caligrama, las fórmulas adivinatorias, etc. De modo tal que por fuera o en una frontera del espacio tradicionalmente reservado a la "literatura" se estaría ensayando una práctica (y una concepción) no teleológica ni expresiva de la escritura.

. ««SØ¥ Ûn ®£LªMpªgØ ªZuL··· ¢ûidªT£ Ð£ mi LÜz
pØ®qÜ£ PûêÐÊ §£® FãTªL««

(¯`♥._.•¤» **Ðįαηą -и- Яєиз** «¤•._.♥´¯)

♥ ł Łôvз ų мōгε †ђαη ąпч ωôŕđ ¢ąη §α¥....
ł Łôvз ų мōгε †ђαη ąпч д¢†ïôи ł †ąkз....
и' î'ŁŁ ßε ђзŕз Łōvįпĝ ų †īŁŁ †ђз έиđ

Д§ЗЯỈ†Ỉ̃ژõ £I LøvØ §øLîtД®ïØ
('·.¸(`'·.¸(`'·.¸¸.·'´)¸.·'´)¸.·'´)
♠♣ДئэЯ†ĭĴõ♣♠
(¸.·'´(¸.·'(¸.·'´ `'·.¸)`'·.¸)`'·.¸)
♥♥♥♥♥♥♥♥Ï*Løvê*¥øú♥♥♥*Î*NëêÐ*YøU♥♥♥*Ì*Ðê§ï®è*¥øü♥♥♥♥♥♥♥♥
Un segundo,dos personas,tres miradas cuatros promesas cinco sueños, seis palabras,siete caricias
ocho besos, nueve silencios tu y yo
(¯`v´¯)
`·.¸.·´
¸.·´¸.·´¨) ¸.·*¨)
(¸.·´ (¸.·´ .·´·-*♥Nì®Lè¥♥ ¥ ♥Løvë♥ ¥♥ű
???? ▓▒░╚> ♀♥♂ <╝▒▓ ŊĭяĿэ×∂ ♥¥♥ ДئэЯ†ĭĴõ ▓▒░╚> ♀♥♂ <╝▒▓
????

ششششص٥Ж Ŝīзмряє ў Р∂я∆ Ŝīзмряє Жششششص٥

Estos ejercicios de transliteración[16] no constituirían pues una operación meramente compensatoria orientada a disimular la ausencia del cuerpo

[16] Usamos el término en un sentido aproximado. En sentido estricto la transliteración, consiste en la representación de letras de una lengua a otra que hace uso de diferentes caracteres. Idealmente es el reemplazo de carácter por carácter.

significante, se trata más bien de la apertura de un espacio lúdico de experimentación, disponible para ensayos e invenciones y que engendra códigos rudimentarios más o menos estables.

*****

La tele-presencia no deja de ser una condición inquietante, entre otras razones, por su ambivalencia constitutiva, esa necesaria cuota de ausencia que le es inherente. Es en principio una operación mucho más compleja que la mera proyección de imágenes en pantalla.

Al sustituir la ausencia de la voz, la escritura virtual marca esa ausencia, la hace visible mediante su propia des-figuración material, en un proceso discreto de mutaciones en curso, donde cobra a veces matices sonoros: alza la voz, susurra, se torna estridente, se calla…

Además, en la conversación virtual, hay una tendencia a asignarle a la materia escrituraria la misión algo utópica de "expresar" al sujeto, dar color y forma a sus emociones, sentimientos, etc., condensar en unos pocos rasgos formales y con sus precarios recursos algo como el espíritu, el carácter, la personalidad, los estados de ánimo de quien escribe y, en ultima instancia, tornarse caligráfica y adquirir la validez identificatoria del manuscrito y la eficacia performativa de la firma.

En tal sentido constituye una de las estrategias posibles para atenuar los efectos des-subjetivantes del anonimato, régimen regularmente adoptado por los participantes de la conversación virtual.

Como los seudónimos, los breves textos de presentación de sí ante la comunidad, las pequeñas imágenes identificatorias ("avatares") que acompañan los mensajes, las firmas electrónicas animadas, el sujeto se asoma también entre las letras de una escritura materialmente alterada , imaginariamente dotada de cualidades no solo estilísticas sino también expresivas e identificatorias.

En su conjunto estas estrategias de figuración (el seudónimo, el avatar, el perfil, la firma electrónica y el tratamiento de la materia escrituraria) permiten esbozar un repertorio inicial de operaciones destinadas a actualizar los inciertos modos de presencia en el entorno virtual, abriendo así el espacio posible para *una retórica de la tele-presencia*.

Referencias bibliográficas

BARTHES Roland
(2002) "Presentación de "La conversación"", en *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona, Paidós.
BURNET Régis
2003 **Le genre épistolaire dans l'Antiquité**, *Folia Electronica Classica (Louvain-la-Neuve)* (en línea), 5, janvier-juin (citado noviembre 2009), disponible en disponible en <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/fe/05/epistolaire.html>
DERRIDA Jacques
1996 Sur le 'traitement de texte, *La quinzaine littéraire*, 698, agosto, pp.:4-7 (tr.esp.: "El tratamiento del texto", entrevista con Béatrice y Louis Seguin, [traducción de R. Ibáñez y M. J. Pozo], en *No escribo sin luz artificial,* Valladolid: Cuatro Ediciones, 1999 (edición digital disponible en: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/procesador_de_texto.htm>
DOUBROVSKYSerge
1977 *Fils*, Paris: Galilée.
LÉVY Pierre
1991 *L'idéographie dynamique. Vers une imagination artificielle?* Paris: Editions La Découverte.
ONG Walter
(1987) *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México: FCE.
TABACHNIK Silvia
2007a **Retratos secretos. Figuraciones de la identidad en el espacio virtual**, *Revista Latina de Comunicación Social* [en línea], 62, pp:1-12 (citado noviembre de 2009), disponible en <http://www.revistalatinacs.org/200701TabachnikS.htm>
2007b **La escritura entre-líneas en la conversación virtual. Las paradojas del malentendido***,* FUNDACIÓN DESCARTES, *e-tetxs* [en línea], (citado noviembre de 2009), disponible en <http://www.descartes.org.ar/etexts-tabachnik.htm>

ARTÍCULOS

[Full paper]

La belleza del/de lo muerto

CARLOS O. REPETTO
UBA
✉

Resumen: ¿Existe una cultura popular? ¿O es sólo el sueño sugerente de una clase (de hombres?) que, en sus desvaríos de poder e *intelligentzia,* creen ser capaces de determinar el mundo físico y social y aún el mundo oculto de la subjetividad, de "los otros"? "Esos otros", sin luz, sumidos en sus sueños, sus pesadillas, sus amores y fracasos cotidianos, sus dichos y textos "mal hablados", "mal leídos", iletrados. Sin prensa, ni códices, ni palimpsestos que guarden una cultura no borrable por los dueños del saber. Sin soporte escritural (piedra, árbol, caverna, papiro, cuero, pergamino). Sin folletines, teatro, cine, radio, circo. Reptando por la tierra como simples adláteres, esclavos, labradores, servidores, cuchilleros *de las pampas argentinas* –para no ser menos que los de otras comarcas allende los mares– (Juan Moreiras de alsinistas y mitristas) muñecos recordados o inventados en leyenda o ficción por las élites, *urbi et orbi*, por los superhombres que se conciben como nuevos dioses creadores de todas las especies. ¡Hágase la cultura popular!, y la cultura popular –y/o masiva, para construirla con universo casuístico– se hizo.

Pero supone una operación que no se confiesa. Es necesario que sea censurada, desnaturalizada, idealizada, menoscabada o ilusa para ser estudiada. Se ha convertido, entonces, en un objeto de interés porque su peligro ha sido eliminado.

Palabras clave: Cultura popular – Censura de clase – Literatura argentina – Michel De Certeau.

The Beauty of What is Dead

Summary: Does a popular culture exist? Or is it just a suggestive dream of a class (of men?) that, in its delusions of power and *intelligentzia*, believe that it is capable of settlement in the material and social world, and even in the hidden world of subjectivity, of “the others”? “Those others”, without light, plunged in their dreams, in their nightmares, in their affairs and daily failures, in their sayings and “foul-mouthed” texts, “badly-read”, illiterates. Without press, nor codices, or palimpsests that would save a non-erasable culture by the owners of knowledge. Without scriptural support (stone, tree, papyrus, leather, sheepskin). Without feuilleton, theater, cinema, radio, circus. Creeping on the ground like simple acolytes, slaves, yeomen, servers, cutlers of *the Argentinean pampas* (versions of Juan Moreira as alsinists and mitrists) puppets remembered or invented in legend or fiction by the elites, urbi et orbi, by the supermen who conceive themselves as the new gods creators of all the species.

Let there be popular culture! And the popular culture- and/or mass-culture, to build it with a casuistic universe- was created. But it implies an operation that is not confessed. It is necessary to censor it, to de-naturalize it, to idealize it, it is necessary that it is impaired or deluded for it to be studied. It has become then an object of interest because its danger has been erased.

Key Words: Popular culture – Class censorship – Argentinean literature – Michel de Certeau.

¿Quién construyó Tebas de las siete puertas? pregunta
el lector obrero de Brecht.
Las fuentes nada dicen de aquellos albañiles anónimos,
pero la pregunta conserva toda su carga.
(Ginzburg 1976 (1999): 9)

Se ven ciertos animales salvajes, machos y hembras,
esparcidos por el campo, oscuros, lívidos y quemados por el sol,
agarrados a la tierra que excavan y remueven
con una obstinación invencible;
ellos tienen una voz articulada, y cuando se elevan sobre sus pies,
muestran un rostro humano, y en efecto son hombres.
Durante la noche se retiran en sus cavernas,
donde viven de pan negro, de agua y de raíces.
Ellos ahorran a los otros hombres la pena de sembrar,
de labrar y de cosechar para vivir,
y ameritan así el que no falte ese pan
que ellos han sembrado.
(La Bruyère (1688: IV. 128).

¿Existe una cultura popular? ¿O es sólo el sueño sugerente de una clase (de hombres?) que, en sus desvaríos de poder e *intelligentzia,* creen ser capaces de determinar el mundo físico y social y aún el mundo oculto de la subjetividad, de "los otros"? "Esos otros", sin luz, sumidos en sus sueños, sus pesadillas, sus amores y fracasos cotidianos, sus dichos y textos "mal hablados", "mal leídos", iletrados. Sin prensa, ni códices, ni palimpsestos que guarden una cultura no borrable por los dueños del saber. Sin soporte escritural (piedra, árbol, caverna, papiro, cuero, pergamino). Sin folletines, teatro, cine, radio, circo. Reptando por la tierra como simples adláteres, esclavos, labradores, servidores, cuchilleros (Juan Moreiras de alsinistas y mitristas) de las élites, de los superhombres que se conciben como nuevos dioses creadores de todas las especies.

Hágase la cultura popular, y ¡la cultura popular se hizo! La "cultura popular" (excepto quizás en su tradición oral) supone una operación que no se confiesa. Es necesario que sea censurada para ser estudiada. Se ha convertido, entonces, en un objeto de interés porque su peligro ha sido eliminado. El nacimiento de los estudios consagrados a la literatura de "colportage" (de cordel) (Nisard, 1854) está, en efecto, ligado a la censura social de su objeto.

La palabra procede del francés medieval *comporteur*. Con el tecnicismo *literatura de colportage* se alude en los estudios culturales a los libros que, a mediados del siglo XIX, difundían los vendedores ambulantes en ámbitos rurales de Francia.

> Los términos del problema cambian radicalmente si nos proponemos estudiar no ya la cultura producida por las clases populares, sino la cultura impuesta a las clases populares. Es el objetivo que marcó hace diez años R. Mandrou, basándose en una fuente hasta entonces poco explotada: la *literatura de colportage*, es decir, los libritos de cuatro cuartos toscamente impresos (almanaques, coplas, recetas, narraciones de prodigios o libros de santos) que vendían por ferias y poblaciones rurales los comerciantes ambulantes. El inventario de los temas más recurrentes llevó a Mandrou a formular una conclusión precipitada. Esta literatura, que él denomina de evasión, habría alimentado durante siglos una visión del mundo imbuida por de fatalismo y determinismo, de portentos y de ocultismo, que habría impedido a sus lectores la toma de conciencia de su propia condición social y política, con lo que habría desempeñado, tal vez conscientemente, una función reaccionaria (Ginzburg 1976 (1999):11).

Prácticas cotidianas, cultura popular, cultura originaria

Michel De Certeau las abarca como "representaciones culturales y organizaciones sociales propias de esos seres marginalizados" (¿serán los pequeños *hombres infames* de Foucault a quienes escribas alfabetos les armaban escritos para llegar al rey, en apelación de situaciones, o agresiones, de conmiseración y luchas personales intestinas: mujeres quejosas, maridos traicionados, padres maltratados, vecinos escandalizados del *Ancien Régime*?). Cultura (¿popular?, pero no masiva) de la intimidad en *souffrance* (en sufrimiento o en espera). ¿Entrarían en esta calificación de "seres marginalizados" Vicenta y *Alma* (*Gaucha*) y los *Juan Moreira* y los delincuentes o los vendedores ambulantes (de calles y playas latinoamericanas o de libros de cordel de la Biblioteca Azul nisardiana) o lo "cuentapropistas" posmodernos? No así el no marginalizable *Santos Vega*, a quien Mitre le dedica un poema juvenil, confirmando el núcleo de verdad de la leyenda y el paradigma indiciario de virtudes del personaje: "A Santos Vega, payador argentino..." cuyos versos "viven en la memoria de la turba popular" (¿turba será igual a masa marginal?) sin necesidad de "tinta ni papel" (Mitre 1854) Martín Fierro es marginal a medias en *La Ida,* pero vuelve a la centralidad en su *Vuelta* enervante o apaciguante, asimilable a la ubicación folklorizable de los

vendedores de trufas de Carpentras o los *rosières* de la campiña francesa, que son "populares", pero de la centralidad, no de la marginación.

De cualquier manera hay un registro que los une. Se sabe de ellos por anecdotarios orales de costumbres populares, por los procedimientos de juicio como las historias criminológicas o las acusaciones verbales de "la ley" a Juan Moreira, o las payadas legendarias, o los escribientes de las declaraciones de Menocchio, o sus propios escritos de campesino letrado en lectura y escritura. Marginales, sin territorio propio, como las "circulaciones" de Juan Moreira, su uso de un territorio clasificado, nominado: ciudad campo, pueblos capital, de Lobos a Navarro, de Navarro a Saladillo, y otra vez Lobos, hasta morir. Santos Vega, en cambio, creado como ángel "nativista", se mueve en un espacio imaginario en el mismo campo de Juan Moreira, pero no nominado, sólo supuesto en una universalidad de desierto. Por eso su cuerpo se esfuma al final de la payada asesina sin saberse dónde va, sino a la tierra en general, a la patria de Echeverría (quien oficia como padrino espiritual del autor-creador), a la tierra de Santos Vega, preparada para él desde siempre. Y su guitarra puede volver en la cruz de cualquier pozo de agua en noches de rocío y ser escuchado su sonido por los chicuelos (se autodenomina, uno entre ellos, Rafael Obligado), purretes de la oligarquía de la Vuelta de Obligado.

Faltaría hablar del *lector in fabula*, del contrato de lector u oyente de la historia popular recreada. No es lo mismo un "lector-élite" que alguien que supuestamente sería el mismo tipo de usuario que los héroes y antihéroes de las leyendas populares. Por eso los usuarios de las escenificaciones de Juan Moreira se metían en la realidad de la ficción. No estaban confundidos. Se trataba de su propia historia que era contada por oficiantes que pretendían relatar lo que ellos podían vivir entrañablemente. Vicenta (o Andrea, su verdadero nombre, según Chirino) es el paradigma de quién fué invitada a cruzar, como *La rosa púrpura del Cairo* en el formato cinematográfico neoyorkino, esa ficción de la realidad que le tocó vivir. Se opuso diciendo indignada, con la indignación de quién recorre un precipicio por el borde exacto de la vida y la leyenda, de ser real o heroína virtual, que debía respetar a su Juan. De cualquier manera no queda claro en calidad de qué hubiera sido colocada en cada representación, si hubiera aceptado. ¿Habría estado en el escenario o la pista circense? ¿Hubiera gritado: ¡No! cada vez que Juan Moreira pasara por algunas de la estaciones de la via crucis que repetía folletinescamente en cada nueva representación? ¿Habría sido admirada, defendida, acompañada, como María, en una crucifixión, venerada, vilipendiada, por los mismos espectadores o usuarios que peleaban con los actores que representaban a los oponentes ficcionales de Juan Moreira? ¿Habría estado ubicada, como *mujer sentada* (Copi), en un altar-sitial? ¿Con qué puesta en escena que incluyera realidad y ficción (como lo resuelve Woody Allen en el pasaje de una pantalla primera, de completud ficcional, a otra pantalla cómplice con el espectador) como las viudas de héroes nacionales que

circulan junto con la memoria indubitable de sus hombres muertos? Alma gaucha no existió, no tiene leyenda (no hay hechos relatados de una posible existencia real). No sufrió ver la representación del martirio y muerte de su amor más que en la ficción teatral en que ella estaba incluída. Lo trabajado por Eduardo Gutierrez, en cambio, es una gauchesca personalizada a partir de una verdad a medias, de una leyenda con fuerte componente de verdad originaria (que admite archivos legibles, entrevista a su matador). Mientras Hernández cuenta su propia historia en clave gauchesca innominada, no personalizada, incorporal, sin decir de los rasgos del héroe. Y Obligado intenta recuperar para "la civilización" (por eso su edición francesa acotada y bucolizada y su posterior establecimiento seriado en ediciones de texto escolar), poetizar y "hacer culto" al gaucho (nativismo) y su destino trágico, conmovedor y con vuelta en la leyenda y la estabilización histórica: "la patria de Echeverría y la tierra (en general) de Santos Vega".

Denuncia Michel de Certeau que:

> Un equívoco se insinúa en nuestras sociedades con el uso de los medios “populares” [se llama “popular” simplemente lo que una clase dominante hace, nombra y crea como tal] con lo que hacen con las culturas difundidas o impuestas por las élites productoras de lenguaje autorizado (1990 (2000):XLIII).

En ese equívoco se enredó Obligado y su nativismo, como paradigma, con *Santos Vega* (1885).

Insiste De Certeau: "El enunciado, lo que es dicho, la frase grabada que se puede volver a escuchar", o leer, o recordar "y analizar a discreción" y la enunciación (el acto de decir, ligado a la circunstancia, a la situación del locutor, a su relación con los demás). "(...) la enunciación como apropiación de la lengua al hablar". ¿Quién habla? ¿por quién y para quién? La escritura requiere de este posicionamiento. Sustenta y necesita una marca de autor. Soporta un lector que la recrea. Siempre hay un destinatario aunque alguien hable sólo. Aparentemente Rafael Obligado "se" escribía (Santos Vega redivivo) y publicaba en edición francesa y bucólica (querubines, guardas florecidas y patos campestres, naturaleza al fin), de pocos ejemplares, para sus amigos, lectores privilegiados de la fábula, quizás los mismos escuchantes del relato del viejo campesino. Aquel traductor oral de los efectos nocturnales de la guitarra y la cruz, del pozo de agua cuyo misterio era develado por el iluminismo iluminatorio de los "chicuelos" que reconocían al rocío como causa última del mantenimento o supervivencia (suspérstite) de la leyenda y su confirmación siempre repetida y redoblada en su apuesta. Eduardo Gutiérrez escribía con un contrato de lector diferente, con el formato folletín de extensa tradición y edición en Francia (Sue, Dumas, Ponson Du Terrail). De la invasión,

como material de lectura "popular", de esos autores rocambolescos, se quejaban los italianos fascistas, a quienes criticaba Antonio Gramsci, aduciendo la no existencia de escritores nacionales que escribieran literatura para "el pueblo". José Hernández parece haber escrito para completar o reforzar su vida política. Ghiraldo incluía su alma gaucha en un vasto epistolario anarquista donde el interlocutor era el posible pueblo al cual transformar y convencer a su ideario, en base a lo que él escribía en su *Martín Fierro* revisteril. Era "panfletario" y todos los escritos de su revista tenían o esperaban tener ese contrato de lectura. Le daba voz poética al saber y posicionamiento anarquista.

Hombres y animales

Pero algo enlaza a estos personajes y autores, existenciales o legendarios. Se dice de ellos que son hombres. Hay otras leyendas donde los hombres dejan de ser humanos. No se podría pensar a Santos Vega o a Juan Moreira o a los vendedores de trufas de Carpentras en esa situación de decaimiento de especie. El caballo overo y el perro Cacique le hacen guiños humanos, pero Juan Moreira persiste en su apropiado antropomorfismo.

Hay, sin embargo, hombres-lobo (¿es verdadera superstición o leyenda y forma parte de la cultura popular?) En este relato de la historia popular y superticiosa no hay héroes. Nadie puede ser héroe siendo hombre-lobo. Aunque en la saga de las brujerías pueda aparecer como per-signado por los dioses o los diablos. Pero sí hay cierta heroicidad en el sentido de ser marcado denigratoriamente por el destino (descendiendo a los infiernos, a los azufres de la salamanca) que lo animaliza por ser séptimo hijo varón y en relación densa con la mujer. El deseo de la mujer y la luna llena lo convierten en lobo. Hay versiones burguesas o aristocráticas de la supertición y la leyenda, que, en general, se le adjudica al pensamiento mágico, primitivo, "popular" (manía lupina). Existen hombres-lobos que son "personajes sociales" (*El hombre y la bestia*), de élite, como Mr. Hyde y Mr. Jeckyll, que pasean sus figuras por el cine y la noche, y filosofan, o el rey Artus de Inglaterra que, convertido en cuervo, lleva a que el Imperio Británico alimente cuervos para no matar de hambre al rey. Nunca los de élite se hacen élite-lobos en las leyendas campesinas. ¿Se hacen hombres-lobos o fueron brujos quemados en la hoguera los burgueses o los dueños del poder? (el conde Drácula resulta una simpática excepción con su diente lobuno hincado). A Galileo no se lo acusó de brujo. No se le dijo que estaba poseído por el diablo. No se le preguntaron los nombres que lo referían como a los embrujados. No se vió obligado a repetir que era Satanás, ni Luzbel... ¿Hay una elección de clase para los personajes de las leyendas pupulares?

Hasta el psicoanálisis se permite tener un hombre lobo de su cosecha, pero mantenido honrosamente en su hominidad. Sólo soñando con serlo y asustándose de él mismo, como lobo multiplicado, encaramado a los árboles de una ventana de "escena originaria".

Los hombres de los lobos y el saco amniótico

"Castillos en el aire" titula, en 1908, el "paciente" hombre de los lobos de Freud, su reminiscencia rememorada: "El ánimo eufórico que tan súbitamente se había apoderado de mí al salir de San Petersburgo se mantuvo sin mengua durante nuestro viaje y después de nuestro arribo a Moscú". Y el "viaje" continúa en el mismo tono:

> La primavera se hallaba mucho más avanzada en Munich que en la fría y húmeda San Petersburgo, lo que también resultaba muy agradable. Hasta la gente que andaba por las calles aparecía menos tensa y más cordial en Munich. Al segundo día de haber llegado a la ciudad fuimos al despacho del Profesor Kraepelin. El doctor H. le informó sobre mi caso y el profesor, un robusto caballero de edad, declaró después de examinarme que, en su opinión, lo indicado era una prolongada estadía en un sanatorio (Ginzburg 1999).

¿Qué hombre-lobo no hubiera necesitado de los mismos cuidados y profesorales gentilezas? Repica ese episodio de ascenso a la primavera alemana y caída en los infiernos sanatoriales con el recuerdo infantil, del que sería llamado hombre de los lobos, de haber nacido

> (...) en la Nochebuena de 1886 de acuerdo con el calendario juliano que tenía vigencia en ese momento en Rusia, en la finca que poseía mi padre sobre la riberas del Dniéper... En toda la comarca circundante la finca era muy conocida, porque parte de nuestras tierras se usaba a modo de plaza de mercado donde solían celebrarse ferias. De pequeño cierta vez tuve ocasión de atisbar una de esas ferias campesinas de Rusia. Mientras caminaba por nuestro jardín oí ruidos y gritos del otro lado del cerco. Al mirar por una hendidura, divisé fogatas –era en invierno– alrededor de las cuales se agrupaban gitanos y otras gentes extrañas. Los gitanos gesticulaban desaforadamente y todo el mundo gritaba al mismo tiempo. Había muchos caballos y era evidente que la gente discutía por el precio de los mismos. La escena me provocó una impresión de confusión

> indescriptible y pensé para mis adentros que lo que sucedía en el infierno debía ser muy semejante a eso (*ibidem*).

Este relato sincerado no es más que una angustiada autobiografía. No aparece en el historial clínico que sobre la historia del constructor de este relato construyó Freud. Quizás Herr Profesor nunca conoció estos recuerdos de su paciente. No eran necesarios. La historia se escribe según las circunstancias y las opciones. Y la opción de Carlo Ginzburg nos dice:

> Es así como en el sueño del hombre de los lobos podemos descifrar un sueño de carácter iniciático, inducido por el ambiente cultural que lo circundaba, más concretamente, por una parte de ese ambiente. sometido a presiones culturales contradictorias (...) (la “chacha” , que venía de “las ferias”, la institutriz inglesa, que venía de un imperio, sus padres, sus maestros) (...) y el hombre de los lobos no emprendió el camino que dos o tres siglos antes hubiera tenido expedito. En lugar de convertirse en lobizón, se volvió un neurótico al borde de la psicosis (Ginzburg 1999).

El sudario amniótico con que, según su "chacha", había nacido, como niño envuelto, lo preparaba para ser un señalado por los dioses. Pero, al mismo tiempo, lo deslizaba legendariamente a entrar en la zooantropomorfia, por el sendero de los lobos con los que apenas alcanzó a soñar, pero que lo terminaron re-nombrando, dejándolo en la historia, aunque sea minúscula, para los "estudios culturales", del repertorio psicoanalítico.

Las varias culturas populares. La unión existencial de las culturas. Sus intersecciones

"La suprema sinrazón de la suerte esquiva" (Martín Fierro 1872) sería la queja existencial de las culturas.

Martín Fierro "nace bueno" pero se ha transformado, por injusticias, en "gaucho malo". Por "la fatalidad que más allá del azar abruma a nuestra raza campesina", dice José Hernández. ¿Identificación de Hernández, en su *Ida*, como rebelde en descenso a los infiernos y en la *Vuelta* como acuerdista o conciliador?

> Vamos suerte,vamos juntos
> Desde que juntos nacimos

> y ya que juntos vivimos
> Sin podernos dividir
> Yo abriré con mi cuchillo
> El camino pa seguir

recita Fierro (Hernández 1872:42), cuando se lanza, como Juan Moreira, al asesinato serial. El gaucho y su suerte son reservorio de angustias existenciales que los "patricios" no pueden contener en la estructura de sus "estilos de vida", de sus grandes relatos, de su textualidad, en que culpan a la falta de *Orden y Progreso* positivista, a la barbarie o incultura (*Facundo* sarmientino), de los males de la vida y de la patria. La adhesión de Cruz, que se pasa de bando, es un reconocimiento de la injusticia como causa de "la suerte esquiva". Se la historiza, se devela la "naturalización" del sufrimiento. No hay lunas llenas, ni series de sietes hijos varones, ni deseos de la mujer que hagan un hombre lobo. Hay una justicia-diablo (romántico encantador o racional positivista) que aleja al hombre del paraíso perdido y lo animaliza. En Ghiraldo, otro Cruz denuncia el enrolamiento forzado a un ejército de élites criminosas:

> El capitán, su amigo íntimo. Los otros oficiales, compinches todos. El comandante, su pariente... Bah! Estoy resuelto: me voy de aquí. Qué m'importa lo demás! Huir sí, huir de esta infamia, d'este dolor, d'esta sombra. No aguanto más (Ghiraldo 1907).

Otra intersección cultural que marca este recorrido es el exilio entre "salvajes" impuesto por el infortunio. Santos Vega, exquisito, no necesita de esa escatología, de ese descenso a los infiernos que sí obliga a Juan Moreira.

> Moreira tomó rumbo al oeste y empezó a galopar de una manera vertiginosa. Había descubierto su cabeza, que azotaba el viento, haciendo ondular su negra cabellera, que parecía el estandarte de la muerte (...) Se hallaba en los alrededores de 25 de Mayo, pueblo fronterizo donde iban a comerciar los indios amigos y donde no conocían a Moreira ni siquiera de nombre (...) Así llegó Juan Moreira para hacerse olvidar de la justicia, compartiendo con los indios esa vida nauseabunda del ocio y la borrachera (Gutiérrez 1888: 147-148).

En Ghiraldo, en cambio, el indio no aparece, ni parece existir, es una popularidad o un pueblo que no existe como problema o para la justicia (como sujeto de derecho, como entidad social). Las "tolderías puertos secos del desierto", dice Hernández.

¿Qué esconde el palimpsesto donde se escriben las sagas de Moreira, Vega y Fierro o el Facundo de Sarmiento?

Fierro tiene la posibilidad de *La ida* y *La vuelta*, como en los folletines resucitadores de situaciones y personajes, pero esta vez soportadas y separadas por formatos librescos donde aparece el saber popular:

> Yo sé como cualquier otro
> El porqué retumba el trueno
> Por qué son las estaciones
> del verano y del invierno
> Sé también de dónde salen
> las aguas que cain del cielo.
> (Hernández 1879: 51).

Hernández funciona como un titiritero que pone en boca de Martín Fierro lo que el mismo quiere decir de sí.

Se esconde lo que se pretende mostrar. La creación elitista de una supuesta cultura popular, que dificulta un conocimiento más cercano a una realidad cultural que sólo se adivina en una "rústicofilia" aparente. ¿De dónde este retorno a una pureza original de la campaña, del campo, símbolo de las virtudes reservadas, del buen salvaje desde los tiempos más lejanos?

Negación de la superstición , la leyenda y el ritual como categorías de encuentro con saberes "realmente" populares.

¿Cómo obtener lo popular? ¿sería siempre necesario un Menocchio, campesino de la Edad Media francesa para llevar adelante un discurso de atravesamiento, de procesamiento de ese dicho, ese saber popular, como el de las *lettres de cachet* de los hombres infames de Foucault? ¿Santos Vega era famoso, pero era a la vez infame con la infamia de los desconocidos populares y masivos? En la cárcel, en el ejército o el relato esos "desconocidos" se hacen personajes, pasan a la fama. La utilización de un dispositivo encuadrador de historias de vida como el antropológico o el psicoanalítico o el saber informático o el discurso académico (del Centro Universitario de Devoto), en el supuesto "tratamiento penitenciario", los produce en un formato, los lanza a la fama, a lo masivo. ¿Es popular lo que pasa con los internos de ”causa” conocida mediáticamente y de referencia social previa de supuesta fama; o es una cuestión de clase social relevante? Vicenta, ¿por qué no quiso entrar a la fama y prefirió quedar en la realidad ficcional del personaje que de ella habían creado? Un gesto que muestra cómo lo popular es forzado (¿o creado?) por

quienes lo escriben en folletines o titulares amarillos, en las pistas circenses, o en los historiales o historias criminológicas de los "delincuentes".

“Fué muerto Juan Moreira. Otro asesinato del asesino serial Juan Moreira”, podría haberse leído en páginas policiales de diarios más o menos amarillentos, pero surgió a la fama procesado textualmente (a través de un texto). Se tomó su leyenda y se la escribió como los clérigos escribieron las declaraciones de Menocchio o la administración del rey archivaba las letras de cachet que escribían los escribientes de los pueblos o ciudades. ¿Menocchio era un "delincuente"? Tuvo que defenderse, así nació su fama. Queda escritura del benedictino que da cuenta de su enjuiciamiento. Los lleva a salir de la infamia a la fama.

Un tratamiento romántico recrea a Santos Vega y su enamorada; a Juan sin Ropa, el agonista de Santos Vega que le gana la partida y lo disuelve en la tierra; al antihéroe Sardetti (inmigrante agonista de Juan Moreira). Moreira es trabajado por la injusticia, sin ella no hubiera existido. ¿"Los pueblos" son "lo muerto"? ¿"No eran" antes del accionar del poder? "El ser" de Juan Moreira, ¿era el tranquilo trabajador gaucho que vivía con su mujer, hijo y suegro y cuidaba "de sus ovejas y unos animales vacunos, que constituían su pequeña fortuna"? y ¿"Allá en sus pagos y años atrás...había sido también una especie de trovador romancesco"? En el soporte "película" de Favio, Juan Moreira está cambiado, ya no es el mismo, ha recibido la marca de los setenta de un nuevo siglo, ha bajado de lugar social, ya el teniente-alcalde Rudy no comprende de dónde puede tener esa cantidad de dinero cómo para habérselo prestado a Sardetti. En Gutiérrez, en cambio, hasta parece ser un prestamista, además de criador de ovinos y vacunos y llevar "en su mano derecha y pendiente de la muñeca... un látigo de plata... en el dedo meñique un brillante de gran valor, y, sobre su pecho, cayendo hasta uno de los bolsillitos del tirador, brillaba una cadena de oro que sujeta un reloj *remontoir*" (Gutiérrez 1888:9-10).

"El muerto" Moreira bien descripto por sus asesinos reales o ficcionales (Chirinos multiplicados en la realidad y en la escritura) ¿es "lo muerto" en De Certeau?: "¿...existiría literatura popular sin sus censores, sin sus asesinos?" ¿Es que hay algo que sea popular y masivo que no transite por el poder, por sus discursos, sus hábitos escriturales e historificadores, por sus rituales de iniciación, de tensión, de cambio, de persistencia, de reproducción de Bourdieu o de aparatos ideológicos del Estado de Althusser? Sólo restan quizás, como recuerdos y resabios del muerto y de lo muerto, las mañas, las tácticas, las prácticas de pequeño detalle, las astucias, las transformaciones de lo que recibe: "...porque sabía que entregarse era morir irremediablemente y porque en su insolente orgullo había dicho y repetido que no existía una partida de policía suficientemente fuerte para prenderlo", nos dice Gutiérrez (1888:10).

¿Qué queda de lo popular, si es que tiene existencia, si no es a través de los escribas esclavos de la Grecia antigua o los benedictinos solitarios de la Edad

Media? O los periodistas o intelectuales escribas de la modernidad que ya no son esclavos La propia burguesía descubre "su letra" con la imprenta, el periodismo, la investigación positivista, la criminología, la teoría de la degeneración, el naturalismo de Emile Zola. ¿Qué es la investigación sino usar, o buscar o crear lo que está oculto y cuya existencia es cuestionable? Los mitos, los ritos, las supersticiones, las leyendas indican una realidad que transciende los relatos de la racionalidad, del iluminismo, de la ciencia. Juan Moreira parece estar más allá de un cuerpo real. Chirino dice que la gente creía que tenía una malla que cubría su pecho, como los cruzados, pero, al morir, se vió que tenía costurones de heridas incontables. Santos Vega parece no tener cuerpo. Ni hay descripción del mismo, ni color de sus ojos o de su pelo. Y se disuelve corporalmente cuando pierde la payada con Juan sin ropa, desharrapado pero extraño representante endiablado del progreso, que rompe tradiciones y personajes de leyenda dejando sólo notas de guitarra al viento. En *Martín Fierro* no hay descripción de su aspecto. En el texto, sólo los dibujos, en algunas ediciones, le dan descripción gráfica a su corporeidad. Quiénes los crean (¿a los personajes, a las leyendas?) ¿Los que detentan el poder, los escribientes o los mismos textos (dichos populares, tradiciones orales, conversaciones corrientes, discurso de la cotidianeidad) que se inventan intertextualmente en sí mismos en formatos diversos? Juan Moreira, apareciendo en la crónica periodística policial, o simplemente en las actuaciones de un Juez de Paz de provincia, o en un folletín que hace suponer su existencia real, con muchas marcas en ese sentido pero que, también, al ser pasado a la ficción, lleva a la duda sobre esa misma humanidad real. Hay distinta corporeidad entre lo descripto en el folletín y la descripción de los que lo conocieron (Chirino) o de los médicos que inspeccionaron su cadáver. En el folletín Gutiérrez le agrega un aspecto de belleza que se corresponde con la fisonomía (fotogenia) de la época sobre cómo podía ser un héroe perdido de campaña.

Santos Vega muere en una payada desintegrándose en la tierra. Sus acordes vuelven cada vez que un pozo de agua haga tañir en la noche, con gotas de rocío, la campana-guitarra. Juan Moreira busca la muerte matando primero, peleando después, hasta perder todo sentido su cabalgar, enfrentando partidas que, al final, lo terminen matando, definitivamente, ya que el folletín de Gutiérrez no usa el recurso de la resurreción o la salvación final, como sus antecesores folletinescos franceses. ¿Se esperaría o se supondría al gaucho como "bello-muerto" que soliviantara una obligación nativista de recuperarlo en los dueños del país unitario o federal ya perdido? ¿Es el gaucho un resto de luchas fenecidas, de un nuevo conflicto moderno entre voces que circundan las ciudades pero que no llegan a inmigrarse en sus contornos o en su núcleo? Juan Moreira volvió a la ciudad en circo, con un acompañante antihéroe Cocoliche, inmigrante foráneo en que fué convertido Sardetti por la necesidad de Podestá de enfrentar dramáticamente protagonista y agonista (a gusto del público, del espectador *in fabula*). Pero "la turba" pueblerina o ciudadana

restablecía marcos de recuperación de la figura mítica peleando contra aquellos actores que representaran a los contrincantes de Juan Moreira. Santos Vega llegó a la ciudad a través de lo libresco instalado en los programas docentes a transmitir a los escolares que iban formando los hombres de la patria del Centenario. Pero ambos vuelven de vez en cuando a la tierra de donde no deberían haber salido, como "delicuentes" que reinciden cada vez que la ciudad de "los honestos" les permite un estrecho sendero de resocialización. "Con un poco de psicoanálisis, se explicará fácilmente el rechazo o la expulsión o la represión de ese origen (de las culturas) y el retorno de lo reprimido en el lenguaje mismo de la represión" (De Certeau 1999).

El nativismo en América intentó convertir a los gauchos en socializados, bien hablados, parlantes al estilo porteño culto y afrancesado, rupturante de una tradición oral en sus contenidos (convertidos en menos peligrosos), y en su forma, (con cambios de su lenguaje supuestamente originario). Por eso la lucha de los nativistas por llevar al lenguaje culto las maneras de hablar de sus héroes gauchescos. En cambio Hernández, positivista, federal, hace hablar a Martín Fierro con un lenguaje como sería aparentemente la manera de hablar "supuesta" de los gauchos. Gutiérrez hace un intento intermedio, y en la versión que escribe para teatro con José J. Podestá (1886) Sardetti habla en "cocoliche", en el supuesto idioma trastocado y entremezclado en que hablarían los inmigrantes. El lenguaje verdadero lo tenía el escritor, el periodista, menos el folletinero o el escritor de literatura de cordel o amarilla. Coincidiendo en ésto con los planteos positivistas del anarquismo de Ghiraldo y su *Alma gaucha* y las clasificaciones criminológicas de la época (Meléndez, Ingenieros y su simulación y locura en la lucha por la vida o su hombre mediocre). *Hay una ilusión de apareamiento, de emparejamiento, entre culturas que inventan personajes en la naturaleza de otras culturas.* El *Santos Vega* de Rafael Obligado es un señorito francés que viste poncho y usa guitarra y melancólicamente se deja vencer por un don nadie, un *Juan sin Ropa* que le enrostrará "el progreso". Pero todo esto es literatura. El tratamiento o ejercicio literario acerca de una cultura originaria, popular, masiva, de cuya existencia se sabe en general a través de sus epígonos. ¿Qué versión nos dan los antropólogos con sus historias de vida acerca de cómo llegar al corazón de lo popular y lo masivo? ¿Necesitaremos siempre un Menocchio que sepa leer y escribir para llegar al meollo de los saberes populares?

Yo soy psicoanalista. Trabajé durante siete años en una cárcel federal argentina haciendo grupos con internos de la unidad penitenciaria. Allí sufrí los vicisitudes de un lenguaje que iba más allá del lenguaje de los sueños o los olvidos. Encontré Juan Moreiras que no llegaron trágicamente al final de su destino. Que quedaron a mitad de camino, encerrados en la falta de un autor que los recreara, que los sostuviera en un recodo novelado o folletinesco, rimado o teatral. Que los hiciera personajes y que sus mujeres, almas gauchas o Vicentas, pudieran desencarnarse y subir al circo, al que la supuesta

verdadera mujer de Juan Moreira (Andrea) no quiso acceder por respeto a la memoria de su Juan, según contó Chirino, su brazo ejecutante matador, en un reportaje sobre la existencia real o folletinesca de su víctima. Doble proceso, cultura popular o masiva, a desentrañar desde alguno de sus índices o signos o personajes populares y masivos, creados con el fin de dar cuenta del personaje mucho antes y mucho más que un ser real. Gaucho "delincuente", migrante, testaferro ideológico de las luchas de los dueños de la verdad, del dinero, de la razón, de la tierra y de la patria. (Juan Moreira, como "mina" de tango, era pasado por las manos de alsinistas y mitristas, sólo como ejecutor de mentores ideológicos o partidistas, con el sentido partidista indiferenciado de la unidad y la conciliación nacional, como el fútbol sirve en la actualidad para esa misma supuesta unión de clases y deseos).

Los hijos de Moreira

> Moreira fue enterrado en el cementerio de Lobos, cuarenta y ocho horas después de su muerte, y durante ellas la casa de la policía estuvo siempre llena de gente que venía de la campaña a ver el cadáver. Un dato para concluir que prueba el prestigio de Moreira: tanto Valerio (el hijo) como el sargento Chirino nos han declarado respectivamente que conocen más de veinte hijos apócrifos del matrero y otros tantos matadores (Fabio Carrizo en Barcia 1979: 295)

La dimensión familiar del psicoanálisis a partir de un grupo de internos de una unidad carcelaria

Del grupo de condenados en una unidad carcelaria surgió, en cierto momento, de la situación de uno de los internos que estaba encarcelado desde su adolescencia por robos a taxistas, una figuración de su grupo familiar, una leyenda de un antihéroe ciudadano o de los suburbios que recorre una versión antiética de *Juan Moreira* y no poética de *Santos Vega*. La historia ya se ha hecho a la subjetividad de otra época y de otro tipo de relato, no tipo Chirino o Eduardo Gutierrez y el folletín. Pero suena a folletín: un padre que se fué de la casa temprano en su infancia. Una madre muy hermosa que ejercía la prostitución en el barrio. Varios hermanos. Uno menor que él de quien teme que siga su carrera delictiva. Otro, mayor, dueño, según el interno, de una flotilla de taxis. La familia, la madre está casada de nuevo, no lo visita más que esporádicamente. Pensamos, el grupo de condenados y el interno, en la utilidad de citar a su familia para realizar una entrevista familiar. Todo el grupo de los internos quedó pendiente de esa posibilidad que resonaba en cada uno de ellos en relación a cada una de sus propias novelas familiares (en el sentido

freudiano pero también en el sentido de novela oral escrita en las leyendas y ritos de una familia). Se citó a la familia del interno a través del Servicio de Asistencia Social de la Unidad (archivo de relatos de sufrimientos, análisis de situaciones sociales y/o familiares). Vinieron la madre y el hermano taxista. El "interno" recordaba, pero el recuerdo familiar del paciente era un mito muerto. La presencia de lo real transforma las fantasías cristalizadas. La madre, el tiempo ha pasado, tiene 48 años. Es ahora una rubia desteñida y detenida en un tiempo mítico de clase pobre. Silencios entre ellos. Ya nada es familiar. Yo digo nos escuchamos (establezco un estilo de saber psicoanalítico que me hace escuchar con marcas y puntuaciones las "astucias" del inconsciente). No les explicito algún sentido del encuentro. Ahí estamos como petrificados en un lugar indefinido. La habitación del Servicio Social en el Penal. Fuera de las rejas entre las que lo veo comúnmente. Ellos se ven por primera vez en ese lugar y con un psicoanalista. Notoria situación "intercultural": desde mi lado el positivismo médico transformado por el romanticismo y la irracionalidad ensoñante del psicoanálisis, del ello nietzchiano. Del "otro" lado "el interno" dice algunas cosas sobre mí para definirme y hacerme conocer por la familia. Que soy un psiquiatra que voy todas las semanas a psicoanalizarlos. Habla seriamente pero con una cierta ironía de tristeza y triunfo frente a los familiares y frente a mí. ¿Será la primera vez que él ocupa ese lugar de centro, de ser el que nos une? ¿Qué pactos a partir de allí se podrán establecer? Qué representará para esa familia, en una cárcel, un psiquiatra, que el interno aclara que no pertenece a la cárcel, y que los reúne para decirles que los escucha? ¿Habría necesidad de cierta actitud "pedagógica" que explicara algo? ¿o tendré que dejar que se conforme una situación indefinible, sólo con reglas de urbanidad, de que alguien aparentemente con cierto poder de discurso médico y mágico psicoanalítico los vaya a escuchar a ellos y ellos me vayan a escuchar a mí? Se ha constituido allí un "grupo familiar psicoanalítico". Se miran hablar un poco. Les pregunto si será mi presencia que los silencia y los apoca. El “interno” dice que al contrario. ¿Será así? ¿Habrán hablado ellos tres antes en su casa, en el barrio? ¿Habrán estado en ese recorte familiar ellos tres solos alguna vez? La madre y el hermano dicen también “diplomáticamente”, tristemente, que no soy yo la causa del silencio. La madre con su rostro desvaído como su cabello, sus pocos dientes en la boca, aquella hermosa madre prostituta de la idealidad de ese hijo que asalta hombres que conducen y que piensa que el hermano tiene una flotilla de esos taxis que él asaltaba en su adolescencia (ahora tiene 22 años). No se explican nada entre ellos. Les aclaro que el motivo de nuestro encuentro es ver qué pasa con la falta de visitas y qué pasará una vez que el interno se haga externo, salga en libertad provisional un año más tarde. “Ya se verá”, dice la madre. Y tiene razón. Pero no sólo eso. Quizás por primera vez surge la pregunta implícita del lugar de ese hijo-hermano de una prostituta y un taxista, de una familia en la distancia espacial e histórica enfrentados a una escucha; y además psicoanalítica. (Freud relacionó al analista con el cobro por el paso del tiempo

en los coches-taxis y en las prostitutas de su época. ¿Seré yo, en ese lugar, como espectro de Freud, el ejecutor en La Estrella-muerte de Moreira?) ¿Trabajará el interno en la flotilla de taxis? ¿Establecerán alguna unión allí los hermanos? ¿O reincidirá en el robo a taxistas? (parecen las preguntas con que finalizaban los folletines en cada capítulo o las audiciones radioteatrales).

Interpreté la relación entre la "anécdota" del delito y la "anécdota" de la flotilla.[1] Pasaje de lugar de la cotidianeidad libre a la cárcel. Pequeño detalle de esa novela familiar. De un asaltador de taxistas a un dueño de flotillas de taxis. ¿Será verdad? O sólo la invención reparatoria de esa falta esencial de padre robado y reduplicado como cabeza de medusa en taxis infinitos y cobros por paso del tiempo que también corre en la cárcel y en la prostitución. Si uno, al crearlos como grupo diagnosticable o tratable, o creerlos, en sus referencias externas, sale del discurso, de la palabra, se encuentra con una realidad de hechos que trascienden, insondables. La "cultura popular" que no es "aprehendida-aprendida" por un discurso como el psicoanalítico, que necesitaría, quizás, de un procesamiento de búsqueda de "informantes claves" del grupo familiar o del barrio o de la realidad y contexto de clase. ¿Cuál es la teoría de la asociación libre y la atención flotante en una situación familiar y en la recuperación, a través de un artificio de un saber como el psiconalítico, de un saber "popular" sobre qué es una familia, qué es una similitud y diferencia entre hermanos acerca de robos, flotillas, madre de varios hombres, nuevo marido y abandono notorio del hijo encarcelado? ¿Cómo acordar el deslizamiento, la filtración de la palabra con la ilusión de una realidad "real" que trasciende a ese recorte de grupo familiar que instalamos allí donde la dimensión familiar del psicoanálisis encuentra su posible lugar? ¿Qué efectos sobre el interno y en sus compañeros de grupo, y aún sobre los otros compañeros condenados de la Unidad y en los integrantes del Servicio Penitenciario y Criminológico, habrá producido este "brote familiarista" del encuadre con que nos manejábamos hasta ese momento? Más tomando en cuenta los "brotes familiaristas" de los empleados penitenciarios de identificación de los condenados con los integrantes de sus propias familias. Y siendo, este tipo de entrevistas familiares, impensables dentro del "autodenominado" (por lo penitenciarios) tratamiento penitenciario. ¿Qué uso realizan estos usuarios, estos espectadores de lo que yo les escribo o les digo acerca de significados posibles de las cosas que me dicen? Algunos internos venían al grupo psicoanalítico porque decían que era "muy humano". Aparente palabra indiferenciadora al estilo de los efectos del fútbol sobre sus usuarios donde quedan renegadas o suprimidas las diferencias. Allí eramos aparentemente todos lo mismo. Eso es la ilusión, el imaginario que puede crear un grupo

[1] Carlos Repetto *Anécdota y cotidianeidad* (trabajo en elaboración donde jerarquizo lo "anecdótico" como pequeño detalle develador, aunque parezca "insignificante", homologándolo con los restos diurnos nimios e indiferentes que Freud describe como marcas del deseo en la elaboración onírica).

psicoanalítico, en los confines de una "institución total" como la cárcel, como lugar de entrecuzamiento cultural entre un seguidor de José Ingenieros e hijos de Juan Moreira. Frente al gran relato del psicoanálisis los "dispositivos de astucia" aparecían en los internos, las burlas al "piloto", como me llamaron alguna vez, como trascribidor de sus historias ¿delictivas? ¿o populares?

Informe psicológico de una historia criminológica

"Porque lo que el árbol tiene de florido, vive de lo que tiene sepultado", responde un interno, que fue indultado meses después de que participara activamente en el grupo, frente a la pregunta que le hace la psicóloga del Servicio Criminológico después de haberle administrado el test HomeTreePerson (casa, árbol, persona nos traduce el cuervo Rey Arthus) y ante su reiteración en dibujar siempre un pino enhiesto. En base a éste y otros datos de la entrevista, el interno, que después formó parte, con un liderazgo muy activo, de nuestro grupo psicoanalítico, y que recibió el indulto de diciembre de 1990, había sido diagnosticado, en septiembre del 82, como "personalidad psicopática (a los 19 años), con un buen cociente intelectual o nivel mental, de características agresivas y peligrosidad potencial". Se agrega a su historia criminológica en marzo del 86 cuando pasa de procesado a condenado: "Impactado por la pena impuesta y con una autocrítica aceptable, se presume que una correcta psicoterapia y la acción del tratamiento penitenciario alcanzarán logros positivos". Después de cinco meses de su inclusión en el grupo, en junio del 89, se afirma que "se pueden observar algunos cambios en su conducta demostrados a través de una mejor adaptación al régimen imperante en esta Unidad al intentar una mejor vinculación con sus pares y el deseo aparente de ver, a través del tratamiento grupal al cual se *sometió*,[2] cuáles fueron las causales de su accionar delictivo". Este interno fue indultado meses después de este agregado evaluativo, en su historia criminológica, de su paso hasta ese momento por el grupo, en el que continuó hasta su salida en libertad. El relativo azar del indulto lo libró de tener que seguir *"sometiéndose"* al tratamiento grupal.

Agrego un relato, tradición oral "intimista", que el interno nominado en el informe psicológico hizo, durante el transcurso de una "sesión psicoanalítica grupal carcelaria", muy detallada y dramáticamente, acerca de su "azaroso apresamiento", después de su robo a mano armada a un negocio, con muerte de sus dos compañeros de acción y fuga de él, herido y sangrando profusamente, en un auto, de contramano, cinco cuadras, hasta llegar a la General Paz. La secuencia de este relato provocó un impacto tal en el grupo, que produjo el desmayo, con golpe en la cabeza al caer sobre la mesa alrededor de la que nos reuníamos, de una de las psicólogas del equipo. En

[2] Lo resaltado me pertenece.

ese momento todos estábamos muy movilizados y se dió una reacción inmediata y "solidaria", como si se hubiera reproducido en sesión el acto relatado. Pidió disculpas por el efecto que había producido en nosotros (“nosotros” significaba, a esa altura, todos los integrantes del grupo), disculpas que entre ellos parecían imposibles antes del grupo terapéutico y como seguramente no las pidió ni lo pediría por su hecho delictivo. En el final del relato, que completó en la sesión siguiente, contó que desangrándose lo habían "capturado". Siendo internado de urgencia, bajo custodia, muy cerca de la muerte, durante dos meses, y, al mejorarse, fue encarcelado.

"No se consiente voluntariamente en ser enterrado vivo, y la magnificencia de la tumba no hace encontrar el propósito (o la jornada) más saludable" [Charles Nisard en su libro acerca de la literatura "popular" –de *colportage*, de cordel– (1854) que inaugura, en Francia, los estudios consagrados a esa literatura. Estudios sobre la "literatura popular" que han sido posibles gracias al "gesto" que la reniega "al pueblo y la reserva a los letrados o los amateurs" (De Certeau 1999)].

Letrados e iletrados. Algunas secuencias de la sesión del viernes 23 de agosto de 1991 en base a observaciones tomadas por la psicóloga de nuestro equipo y comentarios míos.

Por primera vez, el "orden" de distribución de los internos en la sala fue distinta en el sentido de que, en esta oportunidad, estaban intercalados, casi uno a uno, en círculo, internos y "externos" o terapeutas. La reunión era en la escuela (generalmente se hacía en la capilla del penal). Al llegar Carlos (se refiere al autor de este trabajo) preguntó por los que no estaban y por el “nuevo” integrante. Dijo nos escuchamos. Y le solicitó al nuevo el nombre y las circunstancias de su incorporación al grupo. Rita (psicóloga del Servico Criminológico) explicó por qué se lo había incorporado: recién entraba a la Unidad y tenía algunos problemas. El nuevo, Juan Pablo, preguntó en que consistía la reunión y qué se hacía en el grupo. Carlos, el coordinador, le contestaría al final de la reunión. Al inicio también se hizo un resumen de lo visto hasta ese momento: el tema de la muerte que había propuesto un interno, Diego, quien habría hablado de un artículo que leyera en *Clarín* sobre dicho tema.

Carlos lo retoma interpretando la elección del tema como una advertencia sobre la posibilidad de muerte del grupo o de su transformación (¿en qué? podrían haber preguntado). Mencionó la cuestión del cambio de horario que él mismo había propuesto (pasar el grupo a las dos de la tarde ante las dificultades que tenían los internos para recibir el permiso de los carceleros e instructores de las trabajos que debían realizar en la Unidad) como un cambio vivido como peligroso por el grupo, por la posibilidad de deserción o dispersión, y que se manifestaba en el abandono o ausencia de los que no habían asistido ese día.

Diego insiste en que él tiene algo importante que decir y que el tema de la muerte no está agotado.

La muerte no se agota nunca, dice Carlos, siempre nos está buscando y lo hace de muchas maneras, aún sin matar del todo. A veces la provocamos.

Los demás le dicen que no los asuste, medio en broma, medio en serio.

Diego insiste y, antes de comenzar su relato, dice que para él el grupo debería ser otra cosa, que se los debería informar –a los internos– sobre las cosas que suceden afuera, que se debería tomar un tema y desarrollarlo totalmente, "en orden".

A Diego le interesa oir hablar de la calle y no de la cárcel, de lo que pasa allí adentro, donde indudablemente está muy solo por tener cierta deficiencia y una patología caracterológica seria, con dificultades para ejercer un liderazgo que levantara su autoestima y le diera algún sentido a su permanencia en la prisión. Se habían ido los líderes mas “reconocidos” de grupos anteriores que dejaron una leyenda de que allí se decían e interpretaban "cosas inteligentes" y que todos los internos estudiaban promovidos por la dinámica grupal. Cosa que Diego no hacía. Volvió al tema del inicio acerca "de la muerte" y relató que él sí había estado muerto. Explicitó que cuando tenía 18 años en una pelea lo golpearon y vió cómo el sol se achicaba y crecía el negro, hasta quedar sólo una pequeña luz y que luego vió una mano y volvió a la vida. Uno de los internos le dice a Diego que tiene problemas de memoria, mientras en el grupo se sigue hablando de diferentes "creencias sobrenaturales": picazón de la mano derecha ante la proximidad de buenas noticias, de la izquierda por las malas noticias. Carlos (yo) pregunta qué mano nos picará o les pica y le quita peso a la historia de muerte de Diego diciendo que esas cosas pasan todos los días y a cualquiera. Diego mira con cara de incomprendido. El psiconanálisis tiene sus prejuicios acerca de las supersticiones. Y Diego estaba "tres siglos atrasado", como el hombre de los lobos, para hacerse hombre-lobo o para ser "el resucitado". Un psicoanalista siempre pretende que sus pacientes dejen de lado representaciones ancestrales (de los orígenes culturales). Sólo acepta las representaciones de los orígenes subjetivos, escenas primarias con mamá y papá y no con la tribu enardecida. Además, según Freud, no hay representación de la muerte en el inconsciente. Así Diego venía a mal puerto. Y recibió, a solas, ya que el psicoanalista buscó la "complicidad" del resto de grupo, una interpretación como la consignada, "destructora" de creencias "populares", que busca generalizar como "común y corriente", casi vulgar, el que la gente pueda morir y resucitar. Después de todo eso tranquiliza o apacigua el lugar del muerto o lo muerto en que es colocado todo aquello que debe reprimirse. Y la sesión continuó: Carlos le explica al nuevo integrante en qué consiste la actividad del grupo al filo del final y como resumen de lo que pasó allí: "muerte, resurrección, discriminación, fallas en la memoria u olvidos de encuentros pasados, incomprensión y todo con una dirección de cura, el

grupo debería ser terapéutico, creo que hasta ahora lo va siendo bastante para todos nosotros", e incluye claramente al equipo terapéutico. Con un clima de buen humor nos despedimos. Esto pasó en la sesión, según la base de la versión de la psicóloga que me acompañaba en esa etapa y de comentarios míos. Se agrega en el informe: Diego con su relato le dio a la reunión un tono de cuentos de aparecidos. O, más real y concretamente, de muertes y olvidos pasados y de miedos presentes a la locura y la discriminación. Lleva a hablar de misterios, no de cosas reales como las que el mismo Diego reclamaba de una actividad grupal más interesante para seguir viniendo al grupo. Y sigo yo: o el grupo era eso que él reclamaba ("hablar del afuera"), o era un lugar donde las fantasías e irrealidades eran volcadas, llevadas, "expulsadas" con libertad. O la racionalidad de un lugar informativo, como una escuela, o el otro extremo en el sitio de la capilla de la prisión, donde se realizaban generalmente las sesiones, con las verdades misteriosas, inconscientes, de la irracionalidad, de la discriminación, la mentira o la locura que los provocaba y asustaba. Vuelve a informar la psicóloga: durante el relato de Diego sobre su muerte y resurrección, creo que había cierta "vergüenza ajena" por parte del resto de los internos, uno se fue. No era un tema o lenguaje o estilo o retórica compartida, ni un tipo de experiencia que tuviera interés para la mayoría. Uno de los internos puso las cosas “en orden”, mostrando a Diego "fallas de memoria" y señalándole cierta deficiencia que le hacía confundir tiempo y espacio. Yo (dice la psicóloga) le pregunté a Diego si él creía que esa cercanía con la muerte le había cambiado en algo. El dijo que sí, que a partir de allí podía predecir algunas cosas que aún no habían sucedido. Cierta magia adivinatoria, o algo así. Diego (informo yo), siguió viniendo, pero tuvo dificultades para participar cuando aparecían liderazgos más fuertes y racionales o de ironía, broma o demostración de afecto. Fue como una estrella que estalló ese único día en la escuela y quedó “pulverizada” al volver a hacerse las sesiones en la capilla. No alcanzó a ejercitar sus tácticas. A tomar en cuenta "un cálculo de fuerza que no puede contar con un lugar propio ni con una frontera que distinga al otro como totalidad visible" (y transformable). "No dispone de bases en las que pueda capitalizar sus ventajas, se halla dentro del instante". (De Certeau 1979).

....

Recorrido alentador, pero extenuante e interminable, como el análisis, con sensaciones de inconmensurabilidad, con ganas de tener un caballo overo bayo y un perro cacique, y una guitarra payadora como Santos Vega, beber en un pozo de agua del balde que cuelga de la cruz y dejarse atravesar por las llamaradas, que sobre los árboles y la pampa, produce una y otra vez juan sin ropa, entre la risas de las brujas en la Salamanca y los sueños y aullidos de "mi paciente" hombre de los lobos y la muerte-resurreción de "mi delincuente" Diego. Yo también veo, a veces, como él, que el sol se achica y crece el negro, hasta quedar sólo una pequeña luz y veo luego una mano que me vuelve a la vida, Y a mí también me dan mucho miedo las ferias que "gente extraña",

gitanos y caballos, organizan y discuten en los bordes de la finca-reserva que mis padres-tribu poseían a orillas del Dniéper, en las afueras de Lobos, provincia de Buenos Aires.

"Entregado a estos tristes pensamientos, Moreira pasó toda la mañana, mientras su overo se reponía del fuerte galope de la noche anterior" (Gutiérrez 1888: 148).

Luis Felipe Noé dice que "los artistas latinoamericanos, más que dedicarse a la nostálgica búsqueda de una tradición inexistente deben adoptar el tipo de percepción que engendre un espacio atiborrado, un colorido vibrante" [y agrega García Canclini que] "quizás la importancia del barrroquismo en nuestra historia y en pintores contemporáneos resulte de una incapacidad de hacer síntesis frente al exceso de objetos" (1990). Quizás sea éste uno de los problemas de este trabajo. Pero continúo, aún, como Moreira, una cabalgata, un trecho, una lucha, una payada final:

Joyce, siempre tan campante, nos alecciona en *Finnegan's Wake* (1939) lo que ocurre con las generaciones perdidas, con las supuestas "tradiciones inexistentes". Está Mutt, uno de sus mentandos personajes, sentado a la entrada del cementerio de Clontarf, esperando un turista conquistador que quiere saber de una historia maniquea de flores y rencillas, que busca paisajes, lenguas novedosas, monedas de otro calibre. En el confín, todo aquello que pueda luego relatar en su recuerdo del viaje a sus amigos de la feria. El turista se llama Jute y se encuentra con Mutt creyéndolo un guía, guía para preparar los datos de su viaje para recordarlo, diagramarlo y volver a hacerlo, en la reminiscencia, aún con mucha mayor justeza de lo que lo hizo en realidad. Pero Mutt, centinela, insiste sobre la historia de su pueblo, intenta que el advenedizo sepa que allí existieron, otros amores, otros triunfos, otras vanas o gloriosas ilusiones. Que todo pereció en la sombra y sólo calaveras y huesos persisten en las tumbas y los recuerdos. Pero cada lápida tiene un nombre y una historia que el extranjero pretende negar. No hay ni olvido porque hay desconocimiento, un no haber vivido. ¿Cual será además el centinela de su propia historia? ¿Cómo se comportaría, invirtiendo roles y situaciones, el guía Mutt si fuera a visitar los pueblos del Jute turista extranjero? La textura de la historia ocurrida y contada acerca su categorización al invento de sí misma. Una leyenda, una superstición, un rito, una autobiografía, un historial clínico o criminológico, una historia de vida a solas o la historia como reminiscencia de los hechos real o noveladamente ocurridos soportan, dan soporte y desglosan ese posicionamiento ficcional en el orden de los relatos.

Referencias bibliográficas:

Textual básica:

GHIRALDO Alberto
1907 *Alma Gaucha.* Buenos Aires: Pascual Mediano, 2ª ed.; "Alma gaucha" en *Teatro argentino. Repertorio completo*, Buenos Aires: Americalee, [1946].
GUTIÉRREZ Eduardo
1888 *Juan Moreira*, Buenos Aires: N.Tommasi.
GUTIÉRREZ Eduardo y PODESTÁ José J.
1886 *Juan Moreira*, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, Sección de documentos, Tomo VI, N° 1, Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1935
HERNÁNDEZ José
1872 *El gaucho Martin Fierro*, Buenos Aires: La Pampa.
1879 *La vuelta de Martin Fierro*, Buenos Aires: Librería del Plata, 2º ed.
LA BRUYÉRE, Jean de
1688 *Les Caracteres ou Les moeurs de ce siècle*, Paris: Etienne Michallet.
MITRE Bartolomé
1854 "A Santos Vega, payador argentino" en *Rimas*, Buenos Aires: Imprenta de Mayo.
NISARD Charles
1854 Histoire des livres populaires, ou de la littérature du colportage depuis le XVe siècle jusqu'à l'établissement de la Commission d'examen des livres du colportage, Paris: Librairie d'Amyot.
OBLIGADO Rafael
1885 *Santos Vega*, Buenos Aires: Pedro Irume editor.

Metatextual:

BARCIA Pedro (Comp.)
1979 *Fray Mocho desconocido*, Buenos Aires: Ediciones del Mar de Solís.
DE CERTEAU Michel de
1979 *Les cultures populaires*, Paris: Montiel.
DE CERTEAU Michel, JULIA Dominique y REUEL Jacques
1990 *L'invention du quotidienI, Arts de faire*, París: Gallimard; (trad.esp.:*La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer,* México: Universidad Iberomaericana, 2000).
(1999) "La belleza del muerto". En DE CERTEAU Michel, *La cultura plural*, Buenos Aires: Nueva Visión.
GARCÍA CANCLINI Néstor
1990 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo.
GINZBURG Carlo
(1999) "Freud, el hombre de los lobos y los lobizones", *Mitos,emblemas, indicios*. Barcelona: Gedisa.
1976 *Il formagio e i vermi, Turin:* Einaudi; (tr. esp.: *El queso y los gusanos*, Barcelona: Muchnik, 1999_3).
JOYCE James
1939 *Finnegan's Wake*, London: Faber and Faber.

Bibliografía de consulta

ALTHUSSER Louis
1970 “Ideologie et appareils ideologiques d´Etat”, *La Pensee*, Nº 151.
BLACHE, Martha
1988 "Folklore y cultura popular", *Revista de Investigaciones Folklóricas*, Nº 3: 23-34.
BOURDIEU Pierre
(1997) *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción.* Barcelona:Anagrama
ECO Umberto
1979 *Lector in fabula*, Milano: Bompiani.
FOUCAULT Michel
(1996) *La vida de los hombres infames*, La Plata: Altamira.
GEERTZ Clifford
1992 "Géneros confusos", en REYNOSO Carlos (comp.) *El sugimiento de la antropología posmoderna*, Barcelona: Gedisa.
GRAMSCI Antonio
(1961) *Literatura y vida nacional,* Buenos Aires: Lautaro.
INDART Juan Carlos
1974 “Mecanismos ideológicos en la comunicación de masas: el modelo de la anécdota”, en *Lenguajes*, Nº 1, Buenos Aires: Nueva Visión, 1974.
REPETTO Carlos
1993 *Cárcel y Psicoanálisis. Implementación del dispositivo psicoanalítico en grupo de internos de una unidad penitenciaria* (Tesis de Doctorado en Salud Mental) Bibliotecas Facultad de Medicina y Facultad de Psicología. Universidad de Buenos Aires).
ROMANO Eduardo
1991 *El nativismo como ideología en "Santos Vega" de Rafael Obligado,* Buenos Aires: Biblos.

ARTÍCULOS

[Review]

El *tablao* flamenco en Buenos Aires de principios de siglo XX como espacio de apertura cultural del gitano *Calé*

GABRIEL NOACCO
FFyL, Artes, UBA
✉

Resumen: Sabido es que los Rom fueron un pueblo nómade que se movió de ciudad en ciudad europea. En el marco de una historia de persecuciones sustentada en la discriminación hacia aquella cultura desconocida, el gitano *Calé* abrió las puertas de su cultura a mediados del siglo XIX, con la fundación de los primeros *tablaos* flamencos en Andalucía y tuvieron su primer gran arribo inmigratorio a la ciudad de Buenos Aires a finales de siglo XIX. Poco se sabe de su llegada a la Argentina, y al tratarse de una población de tradición oral se vuelve extremadamente complicada la recolección de documentación que de cuenta de este arribo.

El objetivo en este trabajo es presentar una revisión de la bibliografía fundamental publicada sobre el flamenco y en su caso sobre la cultura gitana *Calé*, particularmente respecto a la formación de su identidad y la instalación de los *tablaos* como modo de aproximación a la conformación de un espacio de apertura cultural en la Buenos Aires de principios de siglo. Complementariamente se analizan perspectivas teóricas posibles para el estudio etnomusicológico de la cultura gitana en la Ciudad de Buenos Aires, de fines de siglo XIX y principios del XX, que podría dar cuenta de sus interrelaciones o encuentro cultural con la sociedad porteña como modo de supervivencia y resguardo social a través de una negociación identitaria.

Palabras clave: Etnomusicología – Cultura gitana – Identidad cultural – Memoria – Historia.

The Flamenco *Tablao* in Buenos Aires at the Beginning of the Twentieth Century as a Space for Cultural Apperture of the Calé Gypsy

Abstract: It is well known that the Rom was a nomad people that moved from town to town around Europe. In the frame of a history of persecutions based in the discrimination towards this unknown culture, the *Calé* gypsy opened the doors of his/her culture in the mid Nineteenth Century with the establishment of the first flamenco *tablaos* in Andalusia; which had their first great migratory arrival in Buenos Aires city by the end of the Nineteenth Century. Little is known about their arrival in Argentina, and since it is a culture of oral tradition the recollection of documentation that grounds this arrival is extremely difficult.

The aim of this research is to present a revision of the fundamental bibliography published about flamenco and in this case about the *Calé* gypsy culture, particularly regarding the shaping of their identity and the setting-up of the *tablaos* as a way of approach to the conformation of a space of cultural aperture in Buenos Aires at the beginning of the century. Complementarily, this research will analyze the possible theoretical perspectives for the ethno-musicological study of the gypsy culture in Buenos Aires city at the end of the Nineteenth Century and beginning of the Twentieth, which could account for its interrelations or its encounter with the Buenos Aires society as a way of survival and social protection through a negotiation of the identity.

Key Words: Ethno-musicology – Cultural Identity – Memory – History.

Introducción

Sabido es que los Rom,[1] fueron un pueblo nómade que se movieron de ciudad en ciudad europea; en el marco de una historia de persecuciones sustentadas en la discriminación hacia aquella cultura desconocida, el gitano *Calé* abrió las puertas de su cultura a mediados del siglo XIX con la fundación de los primeros *tablaos* flamencos en Andalucía. Este fenómeno fue acompañado de la revalorización del arte flamenco y de otras músicas populares con el surgimiento del Romanticismo, abriéndose así la primera etapa de gran difusión de éste arte (luego la ciudad de Madrid se convertiría junto a Sevilla en los dos centros por excelencia para escuchar y ver bailar flamenco).[2]

Gitano *Calé* es la denominación que recibe el grupo de gitanos de habla *Caló*[3] que migró a la península Ibérica. Su primera aparición en Aragón y Cataluña data de 1447, entrando por el sur de Francia. A partir de entonces fueron dispersando su población llegando a Portugal y al norte de África. Aquí sólo nos ocuparemos de los Calé provenientes de España, ya que estos han sido los que han abarcado el arte flamenco en todas sus expresiones y lo han llevado consigo a donde fuera que se dirigieran o establecieran.[4]

Los *Calé* tuvieron su primer gran arribo inmigratorio a la ciudad de Buenos Aires a finales de siglo XIX, período en el que fundaron los primeros *tablaos* flamencos en esta ciudad. Poco se sabe de su llegada a la Argentina, y al tratarse de una población de tradición oral se vuelve extremadamente complicada la recolección de documentación que de cuenta de este arribo; sin embargo, hay fuentes que indicarían que el primer *tablao* flamenco fue el *Cantares* ubicado sobre la calle Rivadavia, abierto en 1901.

En el saber popular hay una fuerte vinculación entre gitano y flamenco. Esto nos da la pauta de que aquella lectura hegemónica del *cante y el* baile llevadas a cabo en el *tablao* como lugar donde se produce "exotismo" y que se transforma en metonimia de la cultura gitana, tiene una fuerte incidencia en la sociedad porteña, y que la apertura (Eco, 1962) cultural del gitano se vería estrechamente vinculada a esta. En la actualidad se puede pensar en el flamenco sin necesidad de pensar en el *tablao* por las tecnologías de grabación sonora, pero a principio de siglo estas tecnologías no existían,

[1] Nos referiremos alternativamente como pueblo Rom y gitano a pesar de considerar que el término más apropiado es Rom. El término gitano está cargado de un cierto etnocentrismo por tratarse del nombre asignado por los europeos en la primer gran inmigración Rom por los países orientales de Europa. Gitanos proviene de la palabra egipcianos, deriva del supuesto origen de la nobleza egipcia que narraban los Rom al llegar a estos países para ser aceptados con ciertos privilegios. Sin embrago, para algunos estudiosos del tema, el término gitano hoy en día se adecua más para hablar de los Calé por el abandono de esta etnia a las costumbres Rom, así como a su lengua. Para más información ver Angus Fraser (2005).

[2] Para más información ver José Blas Vega 1987 y 2006.

[3] El Caló, es la lengua hablada por los gitanos en España, que combina la gramática española con vocablos provenientes de su lengua madre, el Romaní.

[4] Si bien durante muchos años los Rom fueron un pueblo nómade, al llegar a Europa muchos de ellos eligieron el sedentarismo, esto ocurrió también con una gran parte de los Calé.

y en el único lugar donde se podía hallar este arte era en los *tablaos* abiertos en la Avenida de Mayo y alrededores.

Por otro lado, históricamente, en los *tablaos* de la Ciudad de Buenos Aires, se ejecutaron aquellos *palos*[5] flamencos que entran en la denominación de *cante chico*; estos son los cantos alegres, mundanos, como ser los fandangos, las alegrías y las bulerías.[6] De esto se puede inferir que el gitano realiza un gran recorte cultural basado en aquello que quiere mostrar como parte de su patrimonio cultural musical, guardando para un círculo de gitanería más cerrado el *cante jondo,* en el que se cantan los lamentos y penas más profundas del pueblo Romaní. Actualmente se pueden escuchar algunas *seguiriyas (palo jondo)* en los *tablaos,* y esto es consecuencia de una gran demanda, por parte del público, de la *seguiriya* como danza, sin embargo sigue habiendo una gran tendencia a la ejecución de los *palos chicos.*

El objetivo en esta trabajo es presentar una revisión de la bibliografía fundamental publicada sobre el flamenco y en su caso sobre la cultura gitana *Calé*, particularmente respecto a la formación de su identidad y la instalación de los *tablaos* como modo de aproximación a la conformación de un espacio de apertura cultural en la Buenos Aires de principios de siglo. Complementariamente se analizan perspectivas teóricas posibles para el estudio etnomusicológico de la cultura gitana en la Ciudad de Buenos Aires, de fines de siglo XIX y principios del XX, que podría dar cuenta de sus interrelaciones o encuentro cultural con la sociedad porteña como modo de supervivencia y resguardo social a través de una negociación identitaria.

Estudios sobre la historia del pueblo Rom y la etnia *Calé*

La mayor cantidad de estudios disponibles sobre la etnia[7] *Calé* tratan sobre el flamenco, su historia, desarrollo en distintas ciudades españolas, artistas, descripción

[5] La Real Academia Española define como “palo” a "cada una de las variedades tradicionales del cante flamenco". El flamenco está catalogado por diferentes “palos” según sus características tanto musicales como en la danza. Algunos de estos son el tango, la soleá, el fandango, la seguiriya, etc., y a su vez éstos se dividen en subgéneros, por ejemplo, dentro de los tangos podemos encontrar el tanguillo, el tango y los tientos. Para más información ver José Blás Vega y Manuel Ríos Ruiz (1985)

[6] Otra manera de catalogar al flamenco es según sus orígenes. El cante chico es aquel que se lo conoce como un “aflamencamiento formal de tonadas folclóricas y coloniales” y el cante *jondo* es “aquel de más inequívocas influencias gitanas” (Molina, Ricardo y Mairena Antonio, 2005).

[7] Es muy común escuchar a un gitano hablar de raza en lugar de etnia, aquí nos referimos a etnia porque lo entendemos como un término más adecuado para hablar de un pueblo humano. En su segunda acepción, según la Real Academia Española, raza significa: “cada uno de los grupos en que se subdividen algunas especies biológicas y cuyos caracteres diferenciales se perpetúan por herencia.” Por otro lado, etnia, palabra derivada del griego que

de los distintos *palos* flamencos y desarrollo de la danza. En este marco podemos mencionar, como fuente principal por su rigurosidad científica los trabajos de José Blas Vega. Este autor editó un libro sobre los cafés cantantes de Sevilla (1987) y otro sobre los cafés cantantes de Madrid (2006), en los que presenta un relevamiento histórico, geográfico y sociológico sobre los *tablaos* en ambas ciudades. El autor sostiene que los cafés cantantes fueron de gran importancia en el surgimiento de *La edad de oro del flamenco* y que, gracias a estos, se consolidó el flamenco como género artístico, se definieron escuelas y estilos, hubo un gran enriquecimiento artístico por la gran competencia musical que se generaba en estos espacios, lo que produjo la "conquista de nuevos escenarios en derivación hacia un público más numeroso, o sea, el espectáculo como masificación y comercialización plena, con sus ventajas y posibles inconvenientes" (Blas Vega, 2006: 16). También publicó el *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco* (1985) junto a Manuel Ríos Ruiz, libro de gran importancia para cualquier estudio sobre el flamenco, ya que se trata de la obra más completa escrita hasta el momento sobre este arte.

Por otro lado, podemos encontrar estudios sobre flamenco escritos por el argentino radicado en Andalucía, Anselmo González Climent. En su primer libro, *Flamencología* (1955), propone una nueva forma de estudiar al flamenco, de hecho se le adjudica ser el pionero en implementar un método científico para el análisis del *cante,* sin embargo, su obra no está únicamente centrada en éste. Sus estudios alcanzaron una dimensión mucho mayor, al punto de ser el primero en utilizar el término *flamencología*, éste será desarrollado por muchos otros autores deviniendo en una nueva disciplina denominada de esa forma. El objetivo de su trabajo es trazar algunos aspectos de la mentalidad andaluza que desemboca en la práctica del flamenco y del toreo (la primera parte del libro se titula "Estética taurina", y la segunda "Flamencología", título final del libro). Con vistas interdisciplinarias, utiliza conceptos provenientes de la filosofía y de la psicología, y realiza un excelente trabajo de recolección de fuentes primarias para su contextualización histórica. Algunos aspectos interesantes que aborda son: la explicación del sentido del *cante*, las formas y temáticas del flamenco, el estudio sobre la *copla* (poesía) y el *jipío (*"el grito flamenco que es, por esencia, concreción natural de ese tríptico, difícil equilibrio entre cuerpo, alma y espíritu" (González Climent 1955), la interpretación sobre la comunicación, el espíritu de las palmas, y la estética flamenca. Otras investigaciones del mismo autor que presentan gran interés para el estudio de los *tablaos* son sus trabajos sobre la recepción en la escucha del *cante* titulado *¡Oído al Cante!* (1960), y su libro *Bibliografía flamenca* (1966).

Otro estudioso que trató los orígenes de los cafés cantantes fue Félix Grande. En su libro *Memorias del flamenco* (1979) hace un recorrido histórico desde los orígenes del flamenco en España hasta la formación de los *tablaos*, concluyendo en el flamenco moderno con la aparición en escena de Paco de Lucía y Camarón de la Isla.

---

significa pueblo tiene su definición como: "comunidad humana definida por afinidades raciales, lingüísticas, culturales, etc.".

El trabajo de Gerhard Steingress (2005) ofrece una perspectiva sociológica del tema. Afirma que a partir del discurso artístico de un grupo social, puede indagarse en las raíces de esta sociedad y que el estudio del flamenco debe llevarse a cabo a partir del entendimiento de esta base (teoría opuesta a la de González Climent , para quien cada *cantaor* es un mundo dialéctico distinto; sacraliza al *cantaor* y lo pone como centro de estudio entendiendo a cada uno de ellos como un objeto de estudio aparte.)

Un texto que narra de forma muy concisa la historia del pueblo Rom es el de Jules Bloch, titulado *Los gitanos* (1953). Pese a ser escueto en muchos aspectos, Bloch realiza un interesante trabajo de compilación de datos documentados en los volúmenes de *Journal of the Gypsy Lore Society.*[8] En su trabajo, se aproxima a temas importantes de la historia del pueblo gitano: sus rutas migratorias, su asentamiento en Europa oriental y occidental, las raíces indias de la lengua romaní, sus vestimentas, alimentos y oficios, sus relaciones familiares, sus ritos, la medicina y la organización social.

Desde una perspectiva sociológica, Jean Pierre Liégeois realiza en *Los Gitanos* (1988), un estudio sobre estos en toda Europa, teniendo en cuenta sus orígenes (leyendas, hipótesis y certidumbres), su cultura (el nomadismo, configuraciones sociales, diversidad, organización, las alianzas, el control social, los trabajos ejercidos, e introduce el concepto de estilo gitano), su entorno (los poderes públicos, las colectividades locales, el rechazo y la reclusión) y por último, las asociaciones gitanas de trabajo social (en este punto toca temas como la escolarización, los estereotipos y prejuicios sociales y la mutación hacia una liberación)

Otro libro que posee un valor más anecdótico que científico, es el del español, radicado en Argentina hasta su muerte, Clemente Cimorra (1944). A pesar de no poseer un marco teórico firme (en muchos casos basa sus conclusiones en meras entrevistas) y si bien el título del libro sugiere un estudio sobre el pueblo gitado, sin embargo se basa casi exclusivamente en el pueblo *Calé*. De todas formas se aproxima a algunos temas de interés como la estructura de la lengua *Caló,* su instinto para el *cante* y el baile y la concreción de algunos rituales como el casamiento y los velatorios.

Por lo que expuesto hasta aquí podemos dar cuenta de una gran cantidad de libros publicados en Europa sobre la historia del pueblo Rom y sobre la etnia *Calé* en particular, contemplando toda clase de enfoques disciplinarios, sin embargo, no pareciera haber rastros de investigaciones exhaustivas sobre el pueblo gitano *Calé* en Argentina.

Por otro lado, en Argentina se publicó un libro sobre patrimonio cultural gitano, presentado como una recopilación de las actas de las jornadas *Memorias del pueblo Rrom. Patrimonio cultural gitano,* llevadas a cabo en el año 2005 (Maronese y Tchileva, 2005). Resulta de interés para entender cuál es el grado de inserción social de los gitanos que habitan en nuestro país, y, a un nivel académico, para estar al tanto de cuáles son los intereses de los investigadores argentinos en torno a estos temas,

[8] Colección de documentos que relatan historias, biografías, vocabularios y gramática, textos folklóricos, melodías, etc. del pueblo gitano.

aunque no todos los estudios son sobre el pueblo *Calé*. Igualmente resultan de utilidad pues las distintas comunidades gitanas comparten algunos aspectos sociales similares. Entre los trabajos compilados por Maronese y Tchileva, uno que resulta de gran interés es el de Daniel Feierstein (2005), quien plantea un tipo de identidad propio de los Estados-nación modernos a partir de la "identidad por exclusión"". Es interesante este concepto para entrever en qué punto la apertura cultural que ofrece el *tablao* constituye parte de la identidad del *Calé* radicado en Argentina, como inserción en un Estado-nación que excluye las identidades culturales que no siente como propias. Otro autor que habla de identidad gitana en dicho libro es Enrique Oteiza, en su estudio que se titula "Política inmigratoria y construcción de la identidad en la Argentina; la colectividad Rom en nuestro país" (2005). En este trabajo, presenta su tesis sobre la formación identitaria gitana, constituida sobre constantes persecuciones y la discriminación que este pueblo sufrió a través de su larga existencia. Si bien esta idea ya fue postulada por diversos autores, es interesante en nuestro estudio contextualizarlo en relación a la *copla* (tipo de poesía andaluza que utiliza el flamenco). El libro presenta otros trabajos sobre lengua y tradición, música, nomadismo y oralidad, que son más bien presentaciones de temas ya muy desarrollados por otros autores.

A continuación se detallan algunos artículos de interés para el estudio de los *tablaos* flamencos publicados en revistas especializadas en artes y ciencias sociales.

La revista *Nassarre* es una publicación musicológica semestral especializada en temas de investigación relacionados con el mundo musical aragonés. En su edición n° XXI, publicada en el segundo semestre del 2005, dió a conocer las actas del *VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. Allí se pueden encontrar dos ponencias de interés: una realizada por Francisco Bethencourt Llobet (2005) titulada "El flamenco como música popular: encontrando un lugar en la 'popular music'" y la escrita por Rolf Backer (2005) titulada "«Lo decisivo fue la mezcla: y esa mezcla sólo ocurrió en Andalucía». Algunas reflexiones acerca de la identidad andaluza en el discurso flamencológico".

Bethancourt Llobet parte de la idea de que el flamenco es una construcción entre gitanos, *payos* y extranjeros. A su vez, plantea la tesis de que el flamenco, como música popular, es también una construcción etnocentrista poco conveniente para el estudio de este arte que poco tiene que ver con preconceptos europeos, por este motivo deshecha la idea de una análisis formalista de esta música. Por otro lado propone un marco teórico con conceptos provenientes de la antropología y de la sociología para el estudio de la *performance* flamenca, y algunos provenientes de la semiología para el estudio posterior. Según el autor, el flamenco se ha nutrido de distintas culturas para su mutación y evolución, tesis que no contemplaría que esa mutación es producto no de una cultura nutriéndose de otra sino de una relación de retroalimentación, de un choque cultural con incidencia en todas las culturas implicadas. Por su parte, Rolf Backer plantea la problemática del cruce de identidades en Andalucía, oponiendo identidad andaluza a identidad gitana. A su vez plantea que el flamenco con sus raíces originarias es el que proviene de los gitanos,y que, justamente, la aparición de los cafés cantantes en España fue un primer síntoma de la desaparición

de un flamenco tradicional unido a sus raíces: por la diversificación de culturas en la ejecución y en la apreciación que permitieron estos espacios hubo una *andaluzación* de este arte, concluyendo en una mutación del estilo en un *estilo mixto* que se seguirá llamando flamenco y se lo seguirá ligando a lo gitano pero que en realidad será una mezcla muy confusa y heterogénea. De ésta forma, la identidad flamenca ahora quedará ligada a aquella mezcla de andaluces y gitanos.

Otro trabajo que encontramos de interés para el estudio del flamenco ligado a la identidad lo podemos encontrar en la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. Allí, en el año 2007, se publicó el trabajo de Alberto Urrutia Valenzuela titulado "La música en el barrio como elemento de afirmación identitaria (El ejemplo de Vallecas)" en el cual el autor sostiene que los inmigrantes del sur de España que llegaron a Vallecas a principios del siglo XX llevaron con ellos el flamenco cultivándolo y difundiéndolo para combatir el sentimiento de desarraigo.

La revista *Cuadernos Hispanoamericanos* publicó en 1976 un artículo de uno de los más grandes estudiosos del arte flamenco, Felix Grande. En este artículo titulado "El «siglo de oro» del flamenco. Historia y balance de los cafés cantantes" (1976), el autor presenta un recorte de su póstumo libro *Memorias del flamenco* (1979), para repasar la incidencia de los cafés cantantes en lo que él denominó *el siglo de oro del flamenco*. Para Felix Grande, al contrario de lo planteado por Rolf Backer, la apertura del tablado hacia la sociedad fue enriquecedora en todos los aspectos performativos llevados a cabo en ellos.

Finalmente, otra revista de musicología en la que podemos hallar estudios de interés es *Música Oral del Sur.* Esta revista de edición anual, publicó en el 2005 las actas del *Coloquio Int. Antropología y Música. Diálogos 4. Pensar el Flamenco desde las Ciencias Sociales* llevado a cabo en la ciudad de New York en 2001 y en la ciudad de Granada en 2003. Allí se publicaron los trabajos sobre flamenco de Eugenio Cobo ("Flamencología histórica"), de Jaime Fatás Cabeza ("El flamenco en los Estados Unidos: el mestizaje o la obsolescencia"), el de Timothy Mitchell ("Sobre la exportabilidad del flamenco inconsciente") y el de Manuel Lorente Rivas ("El flamenco como transculturación").

Entre las tesis concluidas en los últimos años, podemos mencionar tres trabajos de interés: 1) *El Fado Vadío* (2002), de Luz García Castañon, quien realiza una analogía entre los *tablaos* flamencos en España y las *Casas de Fado* en Portugal, para luego defender que estos lugares están resignificados hoy en día, ya que no existen como fueron en el momento de su creación. Para la autora, los *tablaos*, como existen hoy en día, son patrimonio cultural español y no patrimonio cultural gitano. *2*) Delgado Olmos, en su estudio que se titula *Las peñas, nueva etapas en la historia del flamenco* (1995), realiza una reseña histórica de la formación de los *tablaos* en Sevilla, defendiendo la tesis de que éstos, al contrario de lo que vaticinaba Machado, generaron tal competencia entre los artistas que provocó un gran enriquecimiento del flamenco en el material musical y, *3*) Oscar Priero i Flores quien en su trabajo titulado *Sobre la identidad gitana y su construcción panétnica: el caso gitano en Barcelona* (2007)

plantea una hipótesis principal de la que se desprenden tres subhipótesis: *a*) que a identidad gitana experimentó ciertos cambios en los últimos años que llevaron a desarrollar nuevos conceptos teóricos; de aquí se deduce que la identidad gitana se basa en un movimiento social ascendente; *b*) que el desconocimiento de la identidad gitana se debe a un proceso de ocultación de éste pueblo por la discriminación sufrida, y por último, *c*) el autor plantea que los límites étnicos del pueblo gitano se están abriendo como consecuencia de una reconfiguración de los procesos de globalización.

Conclusiones y perspectivas

Si bien la bibliografía revisada se acerca a algunos conceptos provenientes de la antropología y la lingüística, la teoría de la *performance* puede resultar de significativo interés para comprender algunos aspectos sobre los *tablaos*. Para Edward Bruner (1986), la *performance* es una expresión, en tanto ésta es estructurada y estructurante de la experiencia, por lo tanto, es una actividad que se manifiesta mediante la cultura de la sociedad que lleva a cabo tal experiencia. Vale aclarar que Bruner proviene de la corriente denominada antropología de la experiencia, y por lo tanto propone entender a la cultura como la formulación y re-formulación de la experiencia. De esta corriente antropológica también proviene Milton Singer, para quien las actividades performativas son:

> (…) actividades claramente delimitadas que para los miembros de un grupo social son encapsulamientos de su cultura, las cuales exhiben a los visitantes y a ellos mismos. Desde el punto de vista formal comprenden un límite de tiempo, un comienzo y un final, un programa de actividades organizado, un grupo de ejecutantes, una audiencia, un lugar, y una ocasión específica. (Singer cit. En García, 2002: 16).

La teoría de la *performance* abre varios campos de análisis a su vez, por lo que permite un triple desprendimiento de la experiencia para pensar en conceptos relacionados con la *ejecución*, la *recepción* y el *método de análisis* de la información que se desprende de la la misma.

Asimismo, un abordaje más enriquecedor (que contribuiría a la recopilación de fuentes orales realizada por parte de la bibliografía publicada) para entender la recepción en el público de los efectos causados por la experiencia performativa del flamenco en el *tablao*, es la teoría de la apertura de Umberto Eco; en tal sentido sería posible considerar no sólo la apertura en la obra, sino también (de forma más global y tal como lo plantea el concepto de metáfora *epistemológica*) la apertura cultural de un pueblo en interacción con una sociedad distinta. Para Eco, "(...) una obra de arte, forma completa

y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo abierta, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada" (Eco, 1962 (1985): 65-66), y esta apertura es parte esencial de la obra de arte. También para Eco, las producciones artísticas son performativas, tienden a modificar los fenómenos culturales (antes que a reflejarlos). Esta cualidad performativa de la obra está dada por la impronta del lector de la obra –del espectador– que completa aquella experiencia artística, hecho que sucede porque el artista mismo no es dueño de su propio código sino que la obra funciona como estimulo al espectador y éste la resignifica.

Otros conceptos que resultarían de interés en futuras investigaciones sobre *tablaos*, son los planteados por Clifford Geertz, particularmente en lo que respecta a la relación entre aspectos culturales y formación identitaria.

> La concepción que un pueblo tiene de la vida aparece en muchos otros ámbitos de su cultura, y no sólo en su arte… Toda reflexión sobre el arte que no sea simplemente técnica o bien una mera espiritualización de la técnica pretende básicamente situar el arte en el contexto de esas otras expresiones de la iniciativa humana, y en el modelo que estas sostienen colectivamente (Geertz, 1983 (1994):119).

Para Geertz, la conexión entre el arte y vida colectiva reside en un plano semiótico:

> (…) los signos o los elementos sígnicos que componen ese sistema semiótico… se hallan conectados ideacionalmente con la sociedad en la que se encuentran. Son documentos primarios… concepciones que buscan por sí mismas un lugar significativo en el repertorio de los restantes documentos, igualmente primarios. (Geertz (1983) 1994: 123).

En este sentido, resulta de interés complementario la idea de *texto* de Lotman (1998), quien lo entiende como todo objeto de la cultura que además de tener una función comunicativa es un generador de sentidos. En el choque cultural entre gitanos *Calé* y la sociedad porteña de principios de siglo XX, es posible actualizar interpretativamente (Eco 1979) los "nuevos mensajes", ubicables en el *tablao* como centro de producción de esos nuevos sentidos.

El gitano *Calé*, siempre despreciado por la sociedad española, encuentra un punto de inflexión en el cual deja de ser desconocido y marginado; su arte comienza a ser visto con "simpatía". Este fenómeno de *apertura* (Eco, 1962) *cultural* que se dio con los *tablaos* en un país con una cultura ajena (Lotman, 1998) podría ser visto como una forma de *preservación cultural*, al mismo tiempo que cumpliría una función de resguardo social.

De esta consideración del *tablao* como espacio de apertura cultural del gitano *Calé* es posible desprender una interpretación sobre la lectura hegemónica de este pueblo: el flamenco habría sido tan aceptado que llegó a considerarse el rasgo más característico de esta cultura. A su vez, en este acto performativo generado en el *tablao*, entendiéndolo como *texto* según Lotman (1998), se gestaría una nueva identidad en el *Calé*, producto de la interacción cultural.

En síntesis, lo expuesto se propone como un programa posible en el estudio de los *tablaos* flamencos como espacio de apertura cultural del gitano *calé* en la Buenos Aires de principios del siglo XX, que contribuiría a la comprensión de la interrelación entre ambas culturas y al conocimiento de la formación de la identidad *Calé*. Esto es, la *performance* –que forma parte del *tablao*– considerada como una narratividad, dada por la experiencia misma y una discursividad, ofrecida por los artistas ejecutantes en dicha *performance* y por la recepción del público. A su vez, esta narratividad, mediada por el universo sígnico generado en el *tablao* entendido como texto, y estos, se unen directamente con la teoría de la recepción de Eco, en la cual, el lector completa en si mismo una obra o una cultura que sigue abierta, y se sigue resignificando ilimitadamente.

Referencias bibliográficas

BÄCKER, Rolf

2005 **Lo decisivo fue la mezcla: y esa mezcla sólo ocurrió en Andalucía. Algunas reflexiones acerca de la identidad andaluza en el discurso flamencológico**, *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*,(on line), XXI: 109-120, (consultado el 1 de octubre de 2008), disponible en http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/24/21/_ebook.pdf#page=107

BETHENCOURT LLOBET, Francisco

2005 **El flamenco como música popular: encontrando un lugar en la "popular music"**, *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología* (en línea), XXI: 121-132, (consultado el 1 de octubre de 2008), disponible en http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/24/21/_ebook.pdf#page=119

BLÁS VEGA José y RÍOS RUIZ, Manuel

1985 *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. Madrid: Cinterco.

BLAS VEGA José

1987 *Los cafés cantantes de Sevilla*. Madrid: Cinterco.

2006 *Los cafés cantantes de Madrid*. (1846-1936). Madrid: Guillermo Blázquez Editor.

BLOCH Jules

1953 *Les Tsiganes*, París: Presses Universitaires (tr. esp. *Los gitanos*. Buenos Aires: Eudeba, Edición revisada por Eliseo Verón, 1962).

BRUNER Edward

1986 "Experience and its expressions", *in* TURNER Victor & BRUNER Edward (eds.), *The Anthropology of experience*. Chicago: University of Illinois Press.

CIMORRA Clemente

1944 *Los Gitanos*. Buenos Aires: Ed. Atlántida S.A.

COBO Eugenio

2005 **Flamencología histórica**, *Música Oral del Sur,* (on line), 6: 85-103, (consultado el 1 de octubre de 2008) disponible en http://bddoc.csic.es:8080/detalles.html;jsessionid=C1CBDEDA17E7CE0DA76DCC8862008EC1?tabla=docu&bd=ISOC&id=510396

DELGADO OLMOS José

1995 **Las peñas, nueva etapa en la historia del flamenco**, Actas del *I Congreso Provincial Flamenco de Almería,* (on line), (consultado el 28 de septiembre de 2008), disponible en http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2246834&orden=78711

ECO Umberto

1962 *Opera Aperta*, Milano: Bompiani (tr. Roser Berdagué; Obra Abierta, Barcelona: Planeta Agostini, 1985).

ECO Umberto

1979 Lector *in Fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano: Bompiani (tr. Ricardo Pochtar; Lector in fabula : la cooperación interpretativa en el texto narrativo, Barcelona: Lumen, 1981).

FATÁS CABEZA Jaime

2005 **El flamenco en los Estados Unidos: el mestizaje o la obsolescencia**, *Música Oral del Sur,* (on line), 6: 37-53, (consultado el 1 de octubre de 2008), disponible en http://bddoc.csic.es:8080/detalles.html;jsessionid=C1CBDEDA17E7CE0DA76DCC8862008EC1?tabla=docu&bd=ISOC&id=510392

FEIERSTEIN Daniel

2005 "Modos de construcción de identidad en los Estados-Nación modernos. El caso argentino", en MARONESE,Leticia y TCHILEVA Mira, 2005,: 25-30.

FRASER Angus
2005 *Los gitanos.* Barcelona: Ariel Pueblos.

GARCÍA Miguel Ángel
2002 *Paisajes sonoros de un mundo coherente. Prácticas musicales y religión en la sociedad wichí*. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

GARCÍA CASTAÑÓN Luz
2002 **El fado vadío**, *Anaquel de estudios árabes* (on line), Madrid: Servicio de publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, (consultado el 28 de septiembre de 2008), disponible en http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fll/11303964/articulos/ANQE0202110033A.PDF

GEERTZ Clifford
1983 *Knowledge. Further Essay in Interpretative Anthropology*, New York: Basics Books (tr.esp.: *Conocimiento Local*. Barcelona: Paidós, 1994).

GONZÁLEZ CLIMENT Anselmo
1955 *Flamencología*. Madrid: Escelier.
1960 *¡Oído al Cante*! Madrid: Escelier.
1966 *Bibliografía flamenca*. Madrid: Escelier.

GRANDE Félix
1976 **El "siglo de oro" del flamenco. Historia y balance de los cafés cantantes**, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, (en línea), 313: 68-88, (consultado el 1 de octubre de 2008), disponible en http://bddoc.csic.es:8080/detalles.html;jsessionid=C1CBDEDA17E7CE0DA76DCC8862008EC1?tabla=docu&bd=ISOC&id=9952
1979 *Memoria del flamenco*. Madrid: Espasa Calpe.

LIÉGEOIS Jean Pierre
1988 *Los gitanos*. Mexico D.F.: Fondo de Cultura Económica.

LOTMAN Iuri M.
(1998) *La Semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio* (Selección y traducción del ruso de Desiderio Navarro), Madrid: Cátedra.

LORENTE RIVAS Manuel
2005 **El flamenco como transculturación**, *Música Oral del Sur*, (on line), 6: 363-384, (consultado el 1 de octubre de 2008), disponible en http://www.manuellorente.com/pdf/articulo3.pdf

MARONESE Leticia y TCHILEVA Mira (comp.)
2005 *Patrimonio Cultural Gitano en temas de patrimonio cultural* (vol. 14). Buenos Aires: Comisión para la preservación del patrimonio histórico cultural de la Ciudad de Buenos Aires.

MITCHELL Timothy
2005 **Sobre la exportabilidad del flamenco inconsciente**, *Música Oral del Sur,* (on line), 6: 349-361, (consultado el 1 de octubre de 2008), disponible en http://bddoc.csic.es:8080/detalles.html;jsessionid=C1CBDEDA17E7CE0DA76DCC8862008EC1?tabla=docu&bd=ISOC&id=510410

MOLINA Ricardo y MAIRENA Antonio
2005 *Mundo y formas del cante flamenco*. Sevilla: Ediciones Giralda.

OTEIZA Enrique
2005 "Política inmigratoria y construcción de la identidad en la Argentina; la colectividad Rom en nuestro país" en MARONESE Leticia y TCHILEVA Mira, 2005: 37-42

PRIETO I FLORES Oscar
2007 **Sobre la identidad gitana y su construcción panétnica: El caso gitano en Barcelona**, en *Tesis Doctorales en Zarza* (on line), tesis presentada en la Universidad de Barcelona para la titulación de dosctorado en sociología, (consultado el 30 de septiembre de 2008), disponible en http://www.tesisenxarxa.net/TDX-0724107-083533/

STEINGRESS Gerhard
2005 *Sociología del cante flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía, S.L.
URRUTIA VALENZUELA Alberto
2007 **La música en el barrio como elemento de afirmación identitaria (El ejemplo de Vallecas**), *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, (on line) enero-junio, LXII (1): 85-110 (consultado1 de octubre de 2008), dsponible en http://rdtp.revistas.csic.es/index.php/rdtp/article/download/27/28

Bibliografía general de consulta

ECO Umberto
1990 *I limiti dell'interpretazione*, Milano: Bompiani (tr. Helena Lozano; Los límites de l a interpretación, Barcelona: Lumen, 1992)
LOTMAN Iuri M.
(1999) *Cultura y explosión*, Barcelona: Gedisa.
(2000) *La Semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura* (Selección y traducción del ruso de Desiderio Navarro), Madrid: Cátedra (Colección Frónesis).

ARTÍCULOS

[Update]

La comprensión auditiva en la enseñanza del español como lengua extranjera

DARLÉN MÉNDEZ LLORET
Universidad Central
"Marta Abreu" de Las Villas
Facultad Humanidades
Cuba
✉

Resumen: El objetivo que se persigue en este trabajo es orientar a los docentes en una posible metodología para el desarrollo de la habilidad escuchar en la enseñanza de lenguas. Se evidencian resultados alentadores con la implementación de la didáctica aplicada en las clases de la asignatura tomando como punto de partida el desarrollo de las habilidades: hablar, leer, escribir y escuchar, teniendo en cuenta esta última como elemento de suma importancia dentro de la competencia comunicativa y la lengua materna.

Se presenta una metodología que puede ser utilizada como material de apoyo por los profesores y también algunas actividades que sirven de guía al profesor para desarrollar la comprensión auditiva y lograr una comunicación eficaz en los estudiantes.

Palabras clave: Competencia comunicativa – Lengua materna – Memoria.

Listening comprehension when teaching Spanish as a foreign language

Summary: The aim pursued in this research is to guide teachers in a possible methodology for the development of the listening comprehension competence in the teaching of languages. Encouraging results are evident with the implementing of the didactic applied to the classes on the topic, taking as a point of departure the development of the abilities: speaking, writing and listening, considering the latter as an element of major importance in the communicative competence and the mother language.

This research presents a methodology that can be used as complementary material by teachers, and also some activities that are of use to teachers to improve listening comprehension and to achieve an efficient communication among students.

Key Words: Communicative competence – Mother language – Memory.

Introducción

La fuerza con que han irrumpido los enfoques comunicativos de la lengua, tanto en el ámbito de la enseñanza como en el de la investigación, pueden hacer olvidar que, hasta hace relativamente poco tiempo, hablar de lengua era hablar, finalmente, del conocimiento de sus aspectos estructurales y focales, de su análisis. Hablar de lengua y, sobre todo, enseñarla, se identificaba con hablar y enseñar gramática. Sólo a partir de los años sesenta se aprecia un movimiento que tiende a enfatizar el uso de lengua y a atribuirle una dimensión instrumental en sentido amplio.

Así, se entiende que hablar de lengua es hablar de comunicación, de instrumento que permite explorar los ámbitos de la cultura y de herramienta que organiza y ordena nuestro pensamiento, nuestra actividad y, en buena medida, la de los demás. No cabe ninguna duda que esta definición es más satisfactoria, más real, que la que relacionaba la lengua con sus componentes estructurales; a la vez, es una definición más compleja, que ha obligado a revisar en profundidad lo que supone enseñar lengua en la educación escolar.

Desde el punto de vista de la enseñanza, este es un aspecto crucial, que ha sido puesto de manifiesto por muchos autores. Dicho de forma rápida, aparece como una idea directriz la necesidad de ir convirtiendo el aula en un ámbito en el que tenga sentido ponerse a leer y a escribir, en el que se necesite hablar y escuchar, lo que equivale a buscar situaciones que lo requieran, las cuales son muchas y muy variadas.

La habilidad auditiva se encuentra actualmente muy lacerada por los estudiantes, además ha sido la menos estudiada y una de las más complejas a la hora de trabajarla en el aula. Se han realizado investigaciones donde la línea central es el tratamiento dado a habilidad auditiva; en el ámbito internacional uno de los más reconocidos investigadores sobre esta temática es el lingüista español Daniel Cassany (1994) el cual ha proporcionado la solución deproblemas en el área de la didáctica de la lengua haciendo énfasis en esta habilidad y es autor de una vasta bibliografía sobre estos temas; en el ámbito nacional (Cuba) se encuentran Magalys Ruiz Iglesias (1999), Rosario Mañalich (1999) y Ernesto García Alzola (1992), los cuales se han dedicado también a la indagación de la misma problemática y han obtenido resultados alentadores aunque las soluciones han sido parciales puesto que es un problema que está latente en el ámbito nacional, en nuestros grupos.

En este trabajo se presenta una metodología para desarrollar la habilidad auditiva, que puede ser utilizada como material de apoyo por los profesores que imparten la asignatura *Idioma Español I* a los estudiantes extranjeros del primer año de las carreras de ingeniería de la Universidad Central "Marta Abreu" de las Villas. Esta temática se perfecciona y desarrolla a lo largo del

presente curso pues se puso en práctica con alumnos cubanos implementándose en la tesis de maestría de la autora y obteniéndose logros satisfactorios en cuanto al tema.

Desarrollo

La amplia y rica literatura que se ocupa de la enseñanza de la lengua convierte en ridícula cualquier pretensión porque proyecta directrices muy concretas en relación a la intervención pedagógica en este ámbito. En un sentido, parece imprescindible, si se quiere modificar la enseñanza de la lengua, reflexionar sobre lo que esta supone y formarse en aquellos aspectos en que sea necesario. Algunas consecuencias de adoptar estos enfoques han llegado felizmente a la escuela por ejemplo, hoy nadie duda que es necesario trabajar con distintos tipos de texto en el aula, pero no es seguro que los principios en los que se apoyan y, en consecuencia, las exigencias que plantean las situaciones de enseñanza sean ampliamente compartidas.

Se ha dicho ya tantas veces que la clase debe convertirse en un escenario comunicativo y esta frase corre el riesgo de ser trivial, cuando en realidad encierra la clave de lo que debería constituir la enseñanza de la lengua en la universidad. Encontrar razones y encontrar ayudas adecuadas es lo que necesita el aprendiz para ser un usuario competente.

Para encontrar ayudas, también hay que ofrecerlas. La tarea del profesorado es, en este caso insustituible. En buena medida, dicha ayuda se desprenderá de una representación más ajustada de lo que suponen las habilidades lingüísticas: negociación de los objetivos que las guían, planificación, tiempo, necesidad de volver sobre lo hecho y de modificarlo, aceptación de formas quizá menos convencionales de lo que se suele esperar. Todo ello puede conducir a variar aspectos organizativos relacionados con el espacio y el tiempo; trabajar en tareas más globales requiere, a veces, proponer actividades compartidas y, casi siempre, un período temporal más amplio que el que concede una clase de lengua.

En este sentido, parece bastante claro que el profesorado tiene un papel importante que desempeñar. Ofrecer modelos de cómo él resuelve el problema que se plantea a los estudiantes y, especialmente, implicarse con ellos de forma que pueda ir ofreciendo las ayudas que van a necesitar, constituyen los puntos centrales de su actuación. Todos los docentes saben que, con frecuencia, el estudiantado necesita tiempo para entender qué se les pide que hagan; acordar objetivos para las actividades de lectura, de escritura o de lenguaje oral no se identifica con decirlos, se trata más bien de una negociación a través de la cual los estudiante pueden irse representando tanto

el producto final que se espera como su propia actuación. Lo mismo cabe decir de las actividades que requiere poner en marcha, si no se les explica, se les muestra y se les ayuda, los estudiantes van a tener dificultades para representarse la audiencia de un textooral o escrito; pueden encontrar criterios para decir lo que es fundamental de un texto que no coincidan con los del autor ni con los del docente; pueden, en fin, perderse en un universo en el que no tienen guía que les vaya señalando el camino adecuado.

Lo que caracteriza a una persona competente en el uso de las habilidades lingüísticas recae en la posibilidad que esta persona tiene de adaptar dichas habilidades a diversos propósitos y circunstancias. Esto aboga por diversificar en la escuela las experiencias educativas que se propone a los estudiantes con la finalidad de ampliar su competencia comunicativa en todos los ámbitos. A veces, en el aula, se habla, fundamentalmente, para responder preguntas, y se escucha para tener preparada la respuesta; se escribe para decir cosas sobre lo que se hizo en el fin de semana y eso, todos los lunes; se lee en voz alta un texto que todos tienen ante los ojos para que alguien que ya sabe las respuestas formule cuestiones bastante aburridas sobre lo que se leyó.

En definitiva, innovar en el área de la lengua suele suponer cambios bastante profundos, tanto en la representación que de ella nos hacemos, así como en la planificación, organización y puesta en práctica de las propuestas didácticas a través de las cuales se pretende contribuir al aprendizaje de los estudiantes. No hay que pensar, pues, que es algo que pueda imponerse, hacerse de un día para otro ni que no vaya a ser costoso; más bien hay que ir partiendo de lo que constituye la vida cotidiana con el fin de cuestionársela, de introducir pequeñas modificaciones que nos hagan sentir más satisfechos, porque se ajustan más a lo que se quiere a lo largo de la escolaridad obligatoria, y es que aprendan que las habilidades lingüísticas son poderosísimos instrumentos para la comunicación, el aprendizaje y el disfrute personal.

Si se define el concepto de habilidad se hablaría de la capacidad para realizar ciertas tareas o resolver algún tipo de problema. El estudio de las habilidades, de su desarrollo, tipos y mecanismos subyacentes interesa especialmente a la psicología del desarrollo y de la educación.

El término de habilidad comunicativa se refiere a los niveles de competencias y destrezas que adquieren los individuos por la sistematización de determinadas acciones a través de la experiencia y la educación que obtienen en el transcurso de sus vidas que les permiten el desempeño y la regulación de la actividad comunicativa.

A continuación se presenta el *Decálogo del oyente perfecto* utilizado por muchos autores especialistas en el tema y docentes también, este ayuda a la práctica de la escucha con un fin educativo-instructivo:

1. Adoptar una actitud activa. Tener curiosidad.

2. Mirar al orador.
3. Ser objetivo. Escuchar lo que dice una persona distinta de nosotros mismos.
4. Conectarse con la onda del orador. Comprender su mensaje y su manera de ver las cosas.
5. Descubrir en primer lugar la idea principal.
6. Descubrir los objetivos y el propósito del orador.
7. Valorar el mensaje escuchado.
8. Valorar la intervención del orador.
9. Reaccionar al mensaje.
10. Hablar cuando el orador haya terminado.

Resulta de mucho interés el *Perfil del buen receptor* para ponerlo en práctica en el aula y que la escucha tenga un desarrollo efectivo:

1. Manifestar comprensión del discurso (decir: sí, ya comprendo...).
2. Animar al emisor a seguir hablando (¿y entonces?, ¿estás seguro?...).
3. Anticipar el discurso (y seguro que después se marchó, y se acaba aquí...).
4. Acompañar el discurso con un buen comportamiento no verbal (mirar a los ojos, asentir, sonreír...).

Se han realizado muchos estudios acerca del grado de efectividad de los sentidos humanos, los investigadores coinciden con los siguientes datos:

- La vista es efectiva en el 83%
- El oído es efectivo en el 11%
- El olfato es efectivo en el 3,5%
- El tacto es efectivo en el 1,5%
- El gusto es efectivo en el 1%

También existen estudios de la retención del conocimiento por parte de los estudiantes, esto se refiere al aprendizaje escolar:

- El 90% de la información se retiene a través de lo que se dice y se realiza.
- El 70% de la información se retiene a través de lo que se dice y se discute.
- El 50% de la información se retiene a través de lo que se ve y escucha.
- El 30% de la información se retiene a través de lo que se ve.
- El 20% de la información se retiene a través de lo que se escucha.
- El 10% de la información se retiene a través de lo que se lee.

Es por ello que se le presta mayor atención a la habilidad audición en esta investigación.

Se diagnosticaron 25 estudiantes de habla inglesa, árabe, francesa y portuguesa, que asistieron a un curso de idioma español en las facultades de ciencias técnicas de la Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas (Facultades de Ingienería Eléctrica, Mecánica, Industrial y Turismo, Química y Farmacia, Industria y Turismo).De estos estudiantes 8 fueron más competentes comunicativamente (5 de la Facultad de Ingeniería Eléctrica, 1 de la Facultad

de Mecánica, 1 de la Facultad Industrial y Turismo y 1 de la de Química y Farmacia); 17 estudiantes tuvieron serias dificultades en la competencia comunicativa (10 de la facultad de Ingeniería Eléctrica, 3 de la Facultad de Mecánica, 1 de la Facultad de Construcciones, 2 de la de Química y Farmacia y 1 de la Facultad Industrial y Turismo).

En la toma de notas se detectaron problemas en la audición, lo cual entorpeció el procesamiento de la información y la escritura de la misma. No organizan correctamente las notas.

Las conversaciones sostenidas evidenciaron que los estudiantes se comunican oralmente, aunque presentan insuficiencias fonéticas, articulatorias, de entonación, poca fluidez, pobreza de vocabulario; en ocasiones el ritmo es muy lento y las respuestas son monosilábicas. El diálogo lo mantienen y comprenden bastante bien los temas sobre la vida cotidiana.

El diagnóstico realizado reflejó que la competencia comunicativa en idioma español de la mayoría de los estudiantes extranjeros de primer año de las carreras de ciencias técnicas no está lo suficientemente desarrollada y constituye una barrera para el proceso de enseñanza-aprendizaje. No obstante, esta situación puede variar con la intensificación del estudio del idioma, de las relaciones interpersonales con los estudiantes y profesores cubanos, entre otros aspectos. Para muchos los términos escuchar y oír significan lo mismo; sin embargo, actualmente el proceso docente educativo realza su valor y es un objetivo esencial el desarrollo de la competencia comunicativa de los estudiantes, oír se refiere a la recepción física de las ondas sonoras a través del oído; escuchar, en cambio, incluye además de oír, la capacidad de recibir y responder al estímulo físico y de utilizar la información captada a través del canal auditivo.

Estudios realizados han constatado que de las habilidades comunicativas, la que más se practica es la de escuchar, pero contradictoriamente en la universidad no se desarrolla adecuadamente en las clases de lengua. La habilidad de saber escuchar es un indicador de gran valor en el comportamiento de un buen comunicador. En este esquema se evidencia la relación que se establece entre la escucha y otras habilidades del proceso comunicativo (figura 1):

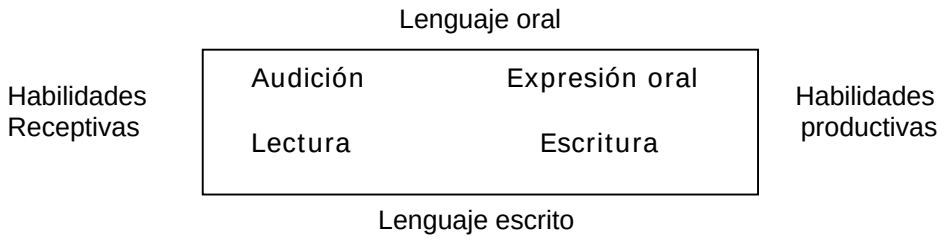


Figura 1. Relación entre escucha y habilidades del proceso comunicativo

Por esto se debe cumplir con la definición que dan los autores acerca de la audición y fundamentalmente la de Daniel Cassany (1994) al que se suscribe la autora: escuchar es comprender un mensaje oral, para hacerlo se pone en marcha un proceso cognitivo de construcción de significados y de interpretación de las palabras, gestos, etc., el que escucha no tiene un papel pasivo y silencioso sino que suele ser muy activo, se debe entender al que habla para comprender el mensaje de una forma u otra, se escucha con un objetivo determinado: obtener información, recibir una respuesta, entender algo, raramente se escucha algo sin intención.

Se sugieren los siguientes pasos para desarrollar la audición en la clase:

- Introducir el tema que se escuchará y presentar la situación. Puede relacionarse con los intereses personales de los estudiantes para motivarlos. Este punto es muy importante porque permite la anticipación.
- Presentar de forma concreta y clara la tarea que debe realizar el estudiante. Por ejemplo: entender una idea, contar las veces que se repite una palabra, inferir información sobre el hablante, etc. Especificar cómo debe darse la respuesta: escribiendo, hablando, etc.
- Escuchar el discurso oral: hacerlo frente a ellos, leer en voz alta, poner una grabación.
- Pedir que realicen el ejercicio.
- Pedir que comparen sus respuestas por parejas o pequeños grupos.
- Escuchar nuevamente el texto oral.
- Comparar nuevamente las respuestas por parejas, en pequeños grupos o a nivel del grupo clase.
- Verificar si las respuestas son correctas volviendo a escuchar el discurso oral y deteniéndose en los puntos importantes.

Sobre el desempeño de los estudiantes para el desarrollo de la audición se deben tener en cuenta los siguientes elementos:

- Deben tener una razón para escuchar que sería la tarea del ejercicio.
- Deben formular de forma visible su comprensión: anotando, hablando, dibujando, imitando, etc., por eso es interesante trabajar con soportes visuales.
- Tienen que escuchar más de una vez el texto oral, para que puedan concentrarse en puntos determinados: la pronunciación, el significado de alguna palabra, la entonación, etc.

Para mantener una audición adecuada hay que poder responder a diversas preguntas:

- ¿Qué pretendo escuchar? ¿Por qué?
- ¿Qué dificultades encuentro para comprender el mensaje?
- ¿Las puedo ir salvando?

- ¿Qué es esencial para el objetivo de escuchar?
- Todas ellas están supeditadas a una respuesta positiva:
- ¿Por qué tengo que escuchar? ¿A qué proyecto responde?
- ¿Me resulta interesante hacerlo? ¿Es atractivo para mí?
- ¿Me siento con recursos suficientes y con la ayuda necesaria?
- ¿Podré obtener una experiencia satisfactoria?

Desde luego, no se trata de un formulario que se conteste antes de implicarse en una actividad de lengua; más bien son cuestiones que se van formulando de forma más o menos consciente en el desarrollo de la actividad y que nos conducen a gestionarla, a persistir en ella o a abandonarla, a modificarla para que resulte satisfactoria o, a veces, cuando no se plantean o cuando responden a una exigencia vivida exclusivamente como externa, a realizarla de forma un tanto mecánica.

Se debe dominar también el tipo de audición que se realiza y clasificarla de acuerdo a las que aparecen a continuación:

- Audición fingida: significa en la práctica no escuchar en lo absoluto, fingir lo contrario o sencillamente interrumpir a la persona que habla sin dejarla que concluya.
- Audición selectiva: en este caso se oyen solo ciertas partes de la conversación, generalmente aquellas que reafirman nuestros propios puntos de vista.
- Audición atenta o activa: se presta atención y se centra toda nuestra energía en las palabras que se pronuncian pero con la intención de contestar, controlar, contrarrestar y manipular. Cuando el oyente atiende para obtener información y poder participar activamente. Se utiliza con mucha frecuencia en el aula para escuchar órdenes, instrucciones, mensajes.
- Audición analítica: cuando el oyente analiza el mensaje para responder o resolver alguna cuestión, si llega a emitir un juicio, entonces es un "escuchar crítico". Esta forma puede manifestarse al escuchar para responder preguntas, para dar la opinión, resumir ideas, etc.
- Audición empática: se traduce en una escucha indagatoria que da la oportunidad al otro de expresa su criterio de forma completa con el objetivo de comprenderlo y respetarlo. En ella uno escucha con los oídos, aunque más importante con los ojos y con el corazón. Se escuchan los sentimientos, los significados y la conducta; es donde se percibe, intuye y siente.
- Audición apreciativa: cuando se escucha para disfrutar y deleitarse como goce espiritual o estilístico. Se utiliza al oír la música, una canción o una obra literaria, poemas, fábulas, cuentos.

- Audición marginal: Cuando no constituye una actividad principal, sino que se escuchan los sonidos que están en otro plano, como los sonidos del ambiente, la música de fondo, se escucha sin proponérselo.
- Otro tipo de audición: esta consiste en tratar de entender cabalmente lo que nos dicen. Esta modalidad nos ofrece la posibilidad de conocer cuál es la verdad de la otra persona y así poder valorar críticamente nuestros puntos de vista derivando de esta forma conclusiones superiores. Desafortunadamente este tipo de escucha no es espontánea, hay que cultivarla, requiere de un cuidado sistemático.

Seguidamente (tabla 1) se presentan los momentos por los que transita la audición, los objetivos y actividades que se llevan a cabo, esto sirve de guía al docente para la evolución de la habilidad en las clases

Tabla 1. Objetivos y acciones en los momentos de la escucha

Momentos de la escucha	Objetivos que se persiguen	Acciones
Antes de la audición	Interesar/motivar a los estudiantes en el tema. Descubrir lo que conocen acerca del tema y compartir ese conocimiento. Activar el vocabulario relacionado con el tema.	Observación de láminas y hablar acerca de ellas. Lluvia de ideas sobre el tema. Predicciones a partir de palabras tomadas del texto.
Durante la audición	Desarrollar determinadas habilidades y estrategias.	Selección de elementos en láminas. Relación de láminas con lo que se escucha. Nombramiento de elementos Selección de elementos en una lista. Seguimiento de una ruta.
Después de la audición	Redondear la actividad. Integrar la actividad de audición.	Discusión del tema. Juego de roles sobre el tema. Focalización de algunos elementos lingüísticos en el texto. Realización de un escrito sobre el tema o algo relacionado sobre el mismo.

Conclusiones y recomendaciones

La audición, importante habilidad lingüística que implica comprender un mensaje oral a través de la construcción de significados e interpretación de las palabras, se ha mostrado en la investigación desde la óptica que lo proporciona el lingüista español Daniel Cassany, es por ello que se ha establecido su conceptualización como punto de partida para orientar metodológicamente al docente.

Se diagnosticaron los estudiantes extranjeros de primer año que estudian las carreras de ciencias técnicas de la Universidad Central "Marta Abreu" de Las Villas y se realizó una tabulación de errores para que el profesor que imparte la asignatura *Idioma Español I* trabaje teniendo en cuenta la situación actual de cada estudiante.

Se orientó metodológicamente al docente, explicando detalladamente cómo puede desarrollar en su clase la habilidad audición, teniendo en cuenta el nivel del estudiante y su estado actual.

Se recomienda concebir una estrategia metodológica a largo plazo para desarrollar adecuadamente la habilidad audición en los estudiantes extranjeros de primer año que estudian en las carreras de ciencias técnicas de la Universidad Central "Marta Abreu" de Las Villas.

Referencias bibliográficas

CASSANY Daniel, LUNA Martha y SANZ PINYOL Gloria
1994 *Enseñar Lengua*, Barcelona: Graó.
GARCÍA ALZOLA Ernesto
1992 *Lengua y Literatura*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
MAÑALICH SUÁREZ Rosario
1999 *Taller de la palabra*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
RUIZ IGLESIAS Magalys
1999 *Didáctica del enfoque comunicativo*, México: Instituto Politécnico Nacional.

Bibliografía de consulta

ADDINE FERNÁNDEZ, Fátima (comp.)
2004 *Didáctica: teoría y práctica*. La Habana: Pueblo y Educación.
ARRECHEA GONZÁLEZ, Carmen Julia
2001 *Estrategia educativa para la formación de valores a través de la obra martiana*, (Tesis en opción al grado de Máster en Ciencias Pedagógicas. Tutora: Esperanza Salmerón Reyes y Selva Dolores. ISP: "Félix Varela").
BÁEZ GARCÍA, Mireya
2006 *Hacia una comunicación más eficaz*, La Habana: Pueblo y Educación.
BELLO MUIÑAS, Juana Caridad
2000 *Una propuesta de adecuación curricular para organizar contenidos en secuencia a partir de las áreas lingüísticas escuchar y leer*. ISP Félix Varela.
BOSCH VILCHES, Héctor
2003-4 *Visión martiana de la historia en "La Edad de Oro"*, (Tesis presentada en opción al título académico de Máster en Historia y Cultura de Cuba. Tutor: Ricardo Pino Torrens. ISP: "José de la Luz y Caballero")
CAMPS A.
1992 *Hacia una renovación de la enseñanza de la composición escrita en la escuela. Aula de innovación educativa*. La Habana: Pueblo y Educación.
1993 "La enseñanza de la composición escrita. Una visión general", *Cuadernos de Pedagogía*. La Habana: Pueblo y Educación.
COLECTIVO DE AUTORES
2001 *Metodología de la investigación educacional (parte I y II)*, La Habana: Pueblo y Educación.
2002 *Compendio de Pedagogía*, La Habana: Pueblo y Educación.
2004 *Temas de introducción a la formación pedagógica*, La Habana: Pueblo y Educación.
2006 *Maestría en Ciencias de la Educación. Diplomado Fundamentos de la investigación educativa*. La Habana: Pueblo y Educación.
2006 *Mención en educación preuniversitaria. Módulo III primera parte. Maestría en Ciencias de la Educación*. La Habana: Pueblo y Educación.
COLL César
2001 *Desarrollo psicológico y educación. Psicología de la educación escolar. Tomo 2.* La Habana: Alianza.
DEL RÍO, María José
1993 *Psicopedagogía de la lengua oral: un enfoque comunicativo*. Barcelona: Horsori.

DIEGO J., PESO T.
1992 *La lengua escrita en el parvulario. Cómo trabajaría a partir de sus usos sociales. Aula de innovación educativa*. La Habana: Pueblo y Educación.
FERNÁNDEZ A.M.
1992 "Las habilidades para la comunicación", en *Teoría y practica de la comunicación en la escuela*. La Habana: Pueblo y Educación.
FRAGA LUQUE Odalys
1999 *Propuesta metodológica para la preparación del maestro primario del 2º ciclo en el estudio de las ideas éticas de "La Edad de Oro",* (Tesis en opción al grado científico de Máster en Ciencias Pedagógicas. Tutora: Esperanza Salmerón Reyes. ISP: "Félix Varela").
GARCÉS PÉREZ Mercedes
2006 *El PEA en la asignatura Lingüística General I de la carrera de Letras a través de la Estación Computarizada de Análisis de Habla como medio de enseñanza*, (Tesis en opción al grado científico de Doctor en Ciencias Pedagógicas)
GARCÍA MARTÍNEZ Melva
2004 *Propuesta alternativa de un sistema de trabajo metodológico para la O.P.P. en los IPVCP*, (Tesis en opción al título de Máster en Ciencias Pedagógicas)
GONZÁLEZ MORALES Julio César
2005 *Ambos: autoexpresión y comunicación interpersonal en la organización*. La Habana: Logos.
GONZÁLEZ MORANTE, Reinerio Félix
2003 *Sistema de actividades para la práctica profesional pedagógica de los estudiantes del IPVCP: "Marcelo Salado Lastra"*, (Tesis en opción al título de Máster en Ciencias Pedagógicas)
GONZÁLEZ SOCA Ana María y REINOSO CÁPIRO Carmen
2002 *Nociones de sociología, psicología y pedagogía*, La Habana: Pueblo y Educación.
HERNÁNDEZ GALARRAGA, Elina F.
2004 *Hacia una educación audiovisual*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
MARTÍN FERNÁNDEZ, Consuelo
2004 *Psicología social y vida cotidiana. Comunicación, propaganda y publicidad*. Tomo 2. La Habana: Félix Varela.
MARTÍNEZ ESPINOSA Ariana, SALAZAR FREDERICKSEN Gloria
1996 *Módulo de habilidades lingüísticas. Lenguaje y comunicación.* MINED. República de Chile. 1996.
NOCEDO DE LEÓN Irma.
2001 *Metodología de la investigación educacional*, La Habana: Pueblo y Educación.
OJALVO Victoria.
1999 *Comunicación Educativa*, La Habana: Universidad de La Habana.
PINO TORRENS Ricardo
1999 *La obra martiana como fuente para la enseñanza de la Historia de Cuba en 5º grado* (Tesis en opción al Grado Científico de Doctor en Ciencias Pedagógicas. Tutora: Esperanza Salmerón Reyes. ISP: "Félix Varela")
RODRÍGUEZ DEL CASTILLO María Antonia
1998-9 *Lectura y lector en "La Edad de Oro" espacio dentro de una didáctica inmanente para la formación del hombre americano*, (Tesis en opción al título de Máster en Enseñanza Comunicativa del Español y la Literatura. Tutor: Benito Pírez Noy. ISP: "Félix Varela").
RODRÍGUEZ COPA Alberto
2003-4 *La recepción de los textos de José Martí en la Secundaria*

Básica: una propuesta de actividades,(Tesis en opción al título de Máster en Enseñanza Comunicativa del Español y la Literatura. Tutora: María Antonia Rodríguez del Castillo.
ISP: “Félix Varela”)

SOLÉ Isabel
1992 *Estrategias de lectura*. Barcelona: Grao.

URÍAS ARBOLÁEZ Graciela
2003 *Ideas psicológicas en la obra educativa de José Martí como antecedente de la psicología pedagógica cubana actual*. ISP: “Félix Varela”. Curso:

VERDECIA Cecilia
1999 "¿Escuchar es simplemente oír o supone algo más?", *Con luz propia*, mayo-agosto, 6.

DOSSIER
Croce historiógrafo, esteta y político

DOSSIER
[Documenta]

[Croce historiógrafo, esteta y político]

Entrevista a Pierre Nora*

POR **CHARLES DE ROMRÉE DE VICHENET**

Charles de Romrée de Vichenet: **Los últimos años en Francia, en Bélgica y en toda Europa se volvió a plantear en la discusión pública el problema de la memoria, de la mano de nuevos revisionismos y contra-revisionismos y del derecho de los historiadores de volver a estudiar temas que el sentido común o el sentido común de los *mass media* considera "resueltos" o que causa inquietud o molesta en que vuelvan a ser abordados desde una perspectiva científica. ¿Cómo y por qué se puede entender esta inquietud?**

Pierre Nora: Yo lo plantearía a partir de la necesaria diferenciación entre memoria e historia puesto que responden a ámbitos que funcionan en dos registros radicalmente diferentes, aun cuando es evidente que ambas tienen relaciones estrechas y que *la historia se apoya, nace*, de la memoria. La memoria es el recuerdo de un pasado vivido o imaginado. Por esa razón, la memoria siempre es portada por grupos de seres vivos que experimentaron los hechos o creen haberlo hecho. La memoria, por naturaleza, es afectiva, pasional, abierta a todas las transformaciones, inconsciente de sus sucesivas transformaciones, vulnerable a toda manipulación, susceptible de permanecer latente durante largos períodos y de bruscos despertares. La memoria es siempre un fenómeno colectivo, aunque sea psicológicamente vivida como individual. Por el contrario, la historia es una construcción siempre problemática e incompleta de aquello que ha dejado de existir, pero que dejó rastros. A partir de esos rastros, controlados, entrecruzados, comparados, el historiador trata de reconstituir lo que pudo pasar y, sobre todo, integrar esos hechos en un conjunto explicativo. La memoria depende en gran parte de lo mágico y sólo acepta las informaciones que le convienen. La historia, por el contrario, es una

* El entrevistado no necesita presentación, es uno de los más grandes historiadores del siglo XX. Baste recordar que fue fundador (en 1980) y todavía director de la revista científica *Débat*. Autor de la monumental obra *Les lieux de mémoire* (1984-1993). Pierre Nora nació en 1931, en el seno de una familia burguesa judía de París. Su padre, miembro de la resistencia, se suicidó en 1943 para no caer prisionero de la Gestapo. Es miembro de la Academia Francesa. Fue editor en jefe de Gallimard en ciencias sociales y fue el responsable de le publicación en esa editorial de las obras de Pierre Foucault, Raymond Aron, Jacques Le Goff, George Dumézil, Elias Canetti y George Duby.

operación puramente intelectual, laica, que exige un análisis y un discurso críticos. La historia permanece; la memoria va demasiado rápido. Yo siempre repito que *la historia une; la memoria divide y separa*.

ChRV: **Entonces, me veo obligado a preguntar: ¿Por qué parecería que hoy en día presenciamos el abandono de la historia en beneficio de la memoria?**

PN: Ante todo cambió la naturaleza misma del trabajo del historiador. Los historiadores fueron durante mucho tiempo los depositarios de la memoria comunitaria en la medida en que tenían, casi, el monopolio de la interpretación, que, de paso, no era libre, porque con frecuencia el historiador era instrumento del poder. Con el tiempo, el historiador se independizó, para asumir una actitud científica. Pero casi al mismo tiempo apareció una vida mediática densa, que contribuyó a crear una forma de memoria colectiva, independiente del poder puramente científico. Las tragedias del siglo XX contribuyeron, en gran medida, a democratizar la historia, es decir, a hacerla vivir. El hombre comenzó a sentir que lo que vivía era la historia, contrariamente a lo que sucedía en las sociedades campesinas tradicionales. Cuando un campesino vivía, no tenía el sentimiento de que lo que hacía se inscribía en una gran corriente o tenía un significado que superaba su propia vida y la de su familia. Todo cambió cuando el hombre comenzó a decirse que no vivía en la tradición, sino en la historia.

ChRV: **Pero una historia que en realidad era memoria, máxime, manipulada cada vez más por los medios de comunicación masivos, muchos de ellos al servicio del poder, de alguno de los poderes de la sociedad contemporánea ¿Es así?**

PN: Simbólicamente, cuando Goethe dijo en Valmy: "Usted podrá decir «yo estuve»[1]. En otras palabras: "No crea usted que está viviendo un hecho anodino; está viviendo una batalla de gran importancia histórica". Desde entonces el mundo comenzó a valorar al testigo. El testigo se transformó en aquel que conserva la memoria viva para hablar del drama europeo de 1914, del drama comunista, de la guerra de colonización, de la colonización mundial. El problema es que ese personaje tiene un gran valor histórico, pero no decisivo.

[1] P. Nora cita una frase famosa e infinitamente repetida del libro *Campañas de Francia y de Maguncia* (1817) sobre la batalla de Valmy.

ChRV: **Es decir, era un elemento en un todo y empezó a sentirse la totalidad…**

PN: Precisamente, yo diría que en ese momento, simbólicamente, comenzó el *drama actual* [SIC]. Lo que vivimos desde hace 20 años es el paso de una memoria modesta, que quería hacerse reconocer, de una cantidad de víctimas que querían que sus penas y sufrimientos fueran tenidos en cuenta, a *una memoria que se pretende dueña de la verdad histórica*, más que toda *otra forma de historia, y que está dispuesta incluso a querer cerrarles la boca a los mismos historiadores*. En 20 años, hemos pasado de la defensa del derecho a la memoria a la defensa del derecho a la historia.

ChRV: **¿Esto quiere decir también que las sociedades de los países occidentales estarían en vías de dejar de vivir su historia para vivir numerosas y diferentes historias?**

PN: El ejemplo francés es muy apropiado. Creo que Francia es, en este momento, una especie de caldo de cultivo particularmente sensible por numerosas razones. La primera es que siempre tuvo una relación particularmente intensa con la historia. Desde el siglo X, la relación de Francia con su pasado se intensificó cada vez más, porque la historia fue el instrumento formador de la conciencia cívica y nacional. La historia fue la disciplina prioritaria que hacía de los niños unos auténticos franceses. De esta manera, la historia cumplió un papel capital, porque consiguió reprimir las memorias, limitarlas al seno de las familias, al ejercicio privado. Un niño podía ser hijo o nieto de un aristócrata asesinado en la Revolución, hijo de un obrero asesinado en la Comuna, judío emancipado desde hacía poco, inmigrante o bretón. Pero cuando estaba en la escuela era un pequeño francés como cualquier otro, que recitaba "nuestros ancestros, los galos". Lo que sucedió en los últimos 40 años es que se rompió ese doble registro privado/público y que esas memorias particulares de las minorías en vías de emancipación y de integración en el colectivo nacional reclaman ser como las demás, reconocidas por la mayoría nacional, y, a la vez, conservar algo de sus identidades. Algo que llaman "su" memoria.

ChRV: **En mi opinión algo similar ocurre en Latinoamérica, en especial con el neo-indigenismo en el contexto del próximo Bicentenario de la Independencia de las colonias españolas, donde se plantean reclamos similares, basados en memorias del todo parciales, legítimas pero manipuladas ideológicamente. Creo que la identidad particular, étnica, familiar, si bien es parte de la conciencia nacional no es toda la**

conciencia nacional. Algo análogo explica Luigi Lombardi-Satriani en sus notables estudios sobre la conciencia campesina del Sur de Italia y la memoria migratoria de campesinos a las ciudades industrializadas del Norte de Italia o a países de Ultramar.

PN: Sí exacto, es memoria, cada comunidad tiene, puede entender su propia memoria y potencialmente su propia historia. Los obreros tienen una memoria obrera que comenzó a establecerse cuando la clase obrera del siglo XIX estaba desapareciendo. Comenzamos a hablar de memoria campesina en los años 70, cuando no había más campesinos en Francia o en Italia. Por entonces, el porcentaje de la población activa ocupada en la agricultura cayó por debajo del 10%, mientras que después de la Segunda Guerra Mundial alcanzaba el 45%. Se comenzó a hablar de memoria femenina sólo con la emancipación y la integración de la mujer en la sociedad moderna.

ChRV: **En otras palabras, la memoria es siempre memoria del pasado, en cambio la historia –como repetía Croce– siempre es historia presente. ¿Podríamos decir que la memoria sectorial o comunitaria aparece después de una tragedia?**

PN: En cierto sentido pero no necesariamente, aunque las tragedias son un gran estímulo para el desarrollo de lo que podríamos llamar “matriz memorial”. Fue justamente Auschwitz lo que dio origen a la expresión "deber de memoria".

ChRV: **Esta necesidad de memoria particular parece estar provocando una crisis de identidad nacional en toda Europa, fenómeno notablemente aumentado por la presencia migratoria extra-comunitaria.**

PN: Obviamente, porque el sujeto nacional portador de esa ideología de la nación está en grave crisis. A las guerras, a la reducción del poderío, a la crisis del modelo, a la dificultad de la transmisión del mensaje se agregaron cantidad de cosas en los últimos 40 años. Francia tiene, desde entonces, una historia en migajas que provocó una profunda fisura en el nivel de su memoria. Piense en la Segunda Guerra Mundial y en el gobierno colaboracionista de Vichy. Francia salió de esa experiencia trágicamente dividida: había una memoria de los resistentes, una memoria de los racistas, una memoria colaboracionista, una de los ocupados y otra de los no ocupados, de los prisioneros, de la derrota militar...

***ChRV:* ¿Por qué ese desgarramiento?**

PN: Porque cada uno creía encarnar una parte real de este país.

***ChRV:* Una parte que tenía vocación de totalidad, de toda la verdad… ¿Fue en ese momento cuando la historia oficial de Francia, de Europa, de América, comenzó a ser difícilmente transmitida?**

PN: En efecto. En las escuelas francesas, por ejemplo, comenzó a ser muy difícil transmitir una memoria oficial. A eso se agregó el drama de la descolonización amplificada por la guerra de Argelia, porque, a diferencia de los ingleses, los franceses manejamos muy mal ese proceso. Y porque teníamos en esas colonias una verdadera población francesa. Argelia, por ejemplo, no era simplemente una colonia, sino mitad colonia y mitad departamento francés. La descolonización fue una auténtica guerra civil. Los franceses vivimos la guerra de Argelia como los norteamericanos vivieron la Guerra de Secesión.

***ChRV:* Un nuevo desgarramiento.**

PN: Fue un traumatismo nacional, un desgarramiento de la conciencia, al mismo tiempo que el fin de la proyección mundial de Francia y un regreso a las fronteras nacionales. En ese mismo momento comenzaron a nacer las obligaciones europeas, que disminuyeron las libertades y soberanías de los ciudadanos de los países fundadores de la CEE.[2]

***ChRV:* En los últimos años hay en Francia una tendencia a dictar leyes que sacralizan las memorias sectoriales: la ley Gayssot, que considera crimen toda actitud negacionista; la ley Taubira, que califica la trata de negros de crimen contra la humanidad; por fin, un artículo de ley, en 2005, que preconizaba la "necesidad de enseñar en las escuelas el papel positivo" de la colonización francesa (artículo que acaba de ser anulado por el Consejo Constitucional). Muchos historiadores siempre estuvieron en contra. Usted en primer lugar.**

[2] Recuérdese el Tratado de Roma, firmado por Alemania, Bélgica, Francia, Italia, Luxemburgo y los Países Bajos en 1957.

PN: Porque la historia no puede ser dictada por los legisladores. *Eso sucede sólo en los países totalitarios, no en una democracia. Si cada hecho histórico se vuelve intocable tras haber sido declarado por ley genocidio o crimen contra la humanidad, se está condenando a muerte la investigación histórica y, por ende, cristalizando la historia de una nación*. Cuando, en 1990, se comenzó a discutir la ley Gayssot, yo me opuse. Por entonces trabajaba sobre la memoria y, a pesar de las buenas intenciones de ese texto, pensaba que estábamos poniendo el dedo en un engranaje del que no podríamos salir. Comenzaríamos con los judíos y continuaríamos con todas las demás comunidades.

ChRV: **Y así fue.**

PN: Sí. Si no conseguimos poner freno a esta desviación, mañana veremos en Francia a los protestantes venir a reclamar al Estado una ley en nombre del "genocidio" por la masacre de San Bartolomé en 1572, o a los habitantes de la Vendée por las víctimas de la contrarrevolución entre 1793 y 1796. Nunca terminaríamos. Lo que en realidad es preocupante es un peligroso aumento de la ideologización de "la" víctima en todo el mundo.

ChRV: **¿Cuál es la diferencia entre lo que usted llama ideologización actual de las víctimas y la posición de la izquierda europea en los años 60, cuando comenzó a denunciar la colonización, la marginación y otras formas de explotación?**

PN: El problema es que esa izquierda ha dejado de existir. La actual ya no tiene más nada que decir y nada más para hacer. Le queda una sola cosa: indicar lo que está bien y lo que está mal. Entonces se apodera de los temas históricos y trata de convertir la historia en purgatorio de la humanidad.

ChRV: **Pero en mi opinión no se preocupa de señalar todos los males sino algunos: se repudian las Cruzadas de reconquista del Santo Sepulcro (siglo XI) pero no la anterior conquista de la Palestina cristina (siglo VII) por parte de los musulmanes; reclaman por la conquista de América (1492) pero no por la Conquista de Constantinopla y el Imperio Bizantino por parte de los turcos (1453), dos hechos casi contemporáneos y en muchos sentidos idénticos; repudian el genocidio nazista pero no el genocidio leninista y estalinista… ¿Por qué la opinión pública es ahora sensible al ejercicio de la/una memoria sectorial en vez de pensar en la historia?**

PN: Debido a la supremacía del presente. En el mundo actual, el presente se ha vuelto el juez supremo. Es el registro de temporalidad con el que vivimos nuestro cuerpo, nuestra vida familiar, nuestro placer y nuestro juicio del pasado. En Francia, el peso del presente se traduce, por ejemplo, en algo tan simbólico como haber permitido a las parejas dar a los niños el apellido paterno o materno indistintamente. Eso es una ruptura de la genealogía y de la filiación. Dentro de dos o tres generaciones, nadie sabrá de quién desciende. Y nadie parece darse cuenta del significado profundo que tendrá ese cambio para la sociedad. Esto quiere decir, entre otras cosas, que las personas han dejado de vivir para sus hijos: sólo viven para sí mismas. Creo que estamos ante un oscurecimiento completo de la proyección de futuro.

ChRV: **En otras palabras, ¿el hombre moderno ha dejado de saber adónde va?**

PN: Así es. Cuando uno sabía vagamente, o creía saber, adónde iba, era posible saber de dónde venía. Usted y su familia se transformaban, entonces, en un instrumento de transmisión, aun cuando los historiadores eran quienes permitían al pasado preparar el futuro. Pero a partir del momento en que los hombres dejan de saber adónde van, que las cadenas interpretativas han dejado de permitirles proyectarse en el futuro, es necesario constatar que estamos en una situación totalmente imprevisible.

ChRV: **Chesterton decía que cuando los hombres dejan de creer en Dios terminan creyendo en cualquier cosa. ¿Eso se podría aplicar a la historia?**

PN: Perfectamente. Y si se deja de creer en la historia, en cualquier historia, que vaya hacia alguna parte, tampoco se sabe qué es lo que hay que retener del pasado para justificar el futuro. Es entonces cuando el hombre se pone a vivir bajo el control absoluto del presente y termina por juzgar la historia con los criterios del presente. Esa idea de crimen contra la humanidad que invocan todos esos grupos memoriosos es una noción que data de Nuremberg. La idea de aplicarla a fenómenos que sucedieron hace cinco o seis siglos es aberrante. Esto no quiere decir que no hubo horrores. Al contrario.

ChRV: **Los historiadores romanos ya decían "*Sic transit gloria mundi*". Las crónicas relatan las pilas de calaveras en las puertas de las ciudades sitiadas por los asirios…**

PN: Toda la historia de la humanidad está repleta de crímenes contra la humanidad. Pero si toda la historia se vuelve una serie de crímenes contra la humanidad, ¿por qué enseñarla? *Sólo nos queda expiarla*.

ChRV: **Tal vez la situación sea aún más grave, que no se refiere solamente al pasado: en mi opinión no se puede discutir tampoco, de modo racional, cuestiones como el calentamiento global o la incidencia que en él tiene el desarrollo humano… parecen ser hechos auto-evidentes, decretados y no analizables. En este contexto hostil a la historia y a la ciencia en general ¿qué hacer? ¿Qué debe hacer el historiador?**

PN: Creo que somos más necesarios que nunca. En un mundo delirante, es imprescindible que reasumamos una misión de vigilancia intelectual, racional y cívica. La tarea del historiador es ayudar a la sociedad a reflexionar sobre sí misma, pero sin emitir juicios de valor. No tiene razón de ser un historiador obligado a llegar a conclusiones políticamente correctas. Los historiadores no tienen lugar en un mundo donde sólo reinan el "bien" y el "mal".

Universidad de Lovaina “Louvain-la-Neuve“ (Bélgica)
4 de julio 2009

DOSSIER

[Croce historiógrafo, esteta y político]

Un incontro romano sulla prima Estetica crociana

PAOLO D'ANGELO

Il 2002 non fu solo l'anno del cinquantenario della morte di Benedetto Croce [1866-1952]1 ma anche quello del centenario della pubblicazione della prima grande opera di estetica del filosofo napoletano, *l'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, apparsa per i tipi dell'editore Sandron di Palermo appunto nel 1902. Se la prima ricorrenza è stata celebrata in un grande convegno che si è tenuto a Napoli e a Messina nei giorni dal 26 al 30 Novembre, la seconda è stata oggetto di un piccolo ma interessante incontro organizzato dalla Facoltà di Filosofia dell'Università di Roma "La Sapienza", a cura di Mario Reale e di Pietro Montani. L'incontro si è svolto il 12 e 13 Novembre a Roma, e ha visto la partecipazione, accanto ad alcuni studiosi italiani dell'opera di Croce, anche di alcuni studiosi stranieri, a riprova del fatto che l'opera di Croce continua a trovare cultori anche al di fuori del nostro paese. Le tre sedute del convegno *Cent'anni dall'Estetica di Benedetto Croce. Filosofia, Estetica e Linguistica* sono state introdotte da Gennaro Sasso, Pietro Montani ed Emilio Garroni, ognuno dei quali non si è limitato a coordinare i lavori ma ha portato un contributo personale alla discussione.

Tra le relazioni, quella di Mario Reale ha affrontato il tema del rapporto tra materia e forma nell'estetica di Croce, un tema che il filosofo eredita dalla tradizione estetica ottocentesca –in cui è ricorrente, almeno in ambito tedesco, il contrasto tra un'estetica della forma, di matrice herbartiana, e un'estetica del contenuto, di matrice più o meno genuinamente hegelian– ma che, non ostante esso trovi nel testo del 1902 una soluzione apparentemente molto netta (l'espressione "è forma e nient'altro che forma") è ben lungi dal raggiungere nell'estetica di Croce una risposta del tutto soddisfacente, così che, a parere di Reale, essa continua a travagliare Croce nelle opere estetiche successive. Anche Marcello Musté (*L'evoluzione delle teorie estetiche di Croce*) ha ritenuto necessario seguire il filo della speculazione crociana dalla grande *Estetica* del 1902 fino al *Breviario di Estetica* del 1913, perché solo così è possibile a suo parere, affrontare nella loro effettiva complessità alcune questioni nevralgiche come quella del carattere conoscitivo dell'intuizione o quella del rapporto tra le categorie spirituali, e in particolare di come la forma pratica dello spirito possa, per il Croce successivo all'Estetica, costituire nel circolo delle forme spirituali la materia per la forma estetica. Il problema del nesso tra forma estetica e forma logica è stato invece l'oggetto dell'intervento di Renata Viti Cavaliere (*Abbozzo di una logica*

nell'Estetica del 1902), ma anche la relazione di Fabrizio De Luca (*Luigi Scaravelli interprete dell'Estetica crociana*), centrata sull'analisi del giudizio estetico compiuta da Scaravelli nella Critica del Capire, è servita a mettere a fuoco le difficoltà della struttura logica dei giudizi categoriali nel sistema crociano.

Ben tre relazioni hanno preso ad oggetto le teorie linguistiche di Croce. Fabrizia Giuliani (*La parola tra espressione e ethos*) ha mostrato come sia possibile ritrovare, anche al di fuori degli scritti estetico-linguistici di Croce, in particolare in quelli di natura etico-politica e storica, una serie di prese di posizione sulla natura e l'uso del linguaggio che rivestono un interesse notevole tanto sul piano teorico che su quello dell'educazione linguistica, perché mostrano un Croce intento a teorizzare un liberalismo linguistico la cui funzione positiva nell'ambito culturale nazionale non può essere sottovalutata. Tullio De Mauro, parlando di *Croce, il linguaggio e le teorie linguistiche del Novecento* ha tracciato un profilo della linguistica italiana di inizio Novecento, mettendo in rilievo l'arretratezza della scienza linguistica italiana a tale altezza cronologica e segnalando i numerosi fraintendimenti cui sono andate incontro le teorie crociane, le quali, se rettamente intese, possono invece fornire utili stimoli anche alle scienze del linguaggio. Lo studioso ungherese Jànos Kelemen si è soffermato a sua volta sul *Problema dell'estetizzazione della linguistica in Croce* mostrando alcune convergenze tra le posizioni crociane e quelle fatte proprie dalla più recente filosofia del linguaggio, in particolare quella di Donald Davidson.

I rapporti dell'estetica crociana con la critica letteraria e artistica è stato affrontato, da varie angolazioni, da Emma Giammattei, dallo studioso canadese di origine italiana Massimo Verdicchio e da Gilles Tiberghien. Quest'ultimo, traduttore in francese di alcuni scritti crociani di estetica e studioso dell'estetica italiana del Novecento, si è soffermato in particolare sul nesso tra le teorie estetiche crociane e gli orientamenti della critica d'arte in Italia, discutendo la ricezione delle teorie di Wölfflin e i rapporti di Croce con Roberto Longhi e Lionello Venturi. Verdicchio, autore di una recente monografia su Croce (*Naming Thinghs: Aesthetics, Philosophy and History in Benedetto Croce*, Napoli, La Città del Sole, 2002) ha mostrato tutta la complessità che si nasconde dietro le posizioni crociane in materia di allegoria, all'apparenza tanto cristalline; Emma Giammattei ha ricordato che Walter Benjamin leggeva i saggi di Croce, come dimostra in particolare L'origine del dramma barocco tedesco, e ha imbastito una sorta di dialogo a distanza tra i due pensatori. Felicita Audisio, infine, ha portato la sua testimonianza di filologa, collaboratrice all'edizione nazionale delle opere di Croce diretta da Mario Scotti per l'edizione critica della Filosofia di Giambattista Vico e, ora, per quella in corso dell'Estetica del 1902.[1]

[1] *Studi di estetica* pubblica i testi delle relazioni tenute al convegno romano da Paolo D'Angelo e da Luigi Russo, dedicate rispettivamente alla Parte Teorica e alla Parte Storica dell'Estetica del 1902.

DOSSIER

[Croce historiógrafo, esteta y político]

“Gli uomini della *Voce*”

CESARE ANGELINI

Ciascuno di noi, qualunque sia il suo orientamento spirituale e l'educazione e l'abito e gli umori, ma che della coltura faccia una condizione di civiltà e di vita e, direi, un aumento di onestà, deve qualcosa a lui: chi più, chi meno, a seconda della sua capacità a prendere da un uomo che ha dato tanto. Molto Croce vive in noi, anche in chi non lo confessa. Se D'Annunzio fu un modo tutto esteriore di vivere, Croce è, più severamente, un modo di pensare, che è un vivere interno e intenso.

E ognuno di noi ha il suo «episodio» con Croce, che vorrà narrare in forma di ricordo o d’augurio, di riparazione o di ringraziamento. Il mio, mi è tanto più caro in quanto c’è di mezzo Renato Serra. Eran gli anni ch’ero capitato a vivere nella pura e cara città di Romagna – ditemi: che ne è di Cesena?– e Serra, che aveva scoperto qualche piccolo pregio in un mio quadernetto andatogli in mano –ma lo riguardava troppo da vicino, parlava addirittura di lui– mi consigliò di mandarlo a Napoli, al Croce. Aggiunse: "vedrà che lo leggerà e le risponderà". Croce difatti rispose: alleggerissi le pagine di qualche indugio lezioso e fastidioso, e le mandassi alla Voce di Prezzolini come a luogo naturale: forse l’avrebbe pubblicate. Per una disciplina cui mi piacque esser docile, le tenni invece nel cassetto. Ma il buon consenso di Croce mi rallegrò, e glie ne fui grato come d’un credito che mi faceva e d’uno stimolo al lavoro.

Come fu, dunque, che poco dopo e proprio sulla Voce passata da Prezzolini a De Robertis gli dissi contro male parole con una sufficienza gratuita che non mi pare mi sia mai appartenuta e ancora oggi mi umilia? In quel tempo Croce "aveva detto male" del Pascoli. Ed io, che le Myricae le leggevo in ginocchio quasi per divozione, e a San Mauro di Savignano ci andavo da Cesena ogni settimana come in pellegrinaggio, anch’io mi ritenni offeso. Quasi un fatto personale. Toccava un mio amore; mio e di tanti, in quegli anni sensibili in cui era ancor lecito ammalarsi per la poesia. Più tardi (ma molto più tardi) capii quanto sciocca era la mia irritazione. Anche nel caso del Pascoli, Croce non mutilava ma purificava, non negava ma ripuliva, e le sue osservazioni sul poeta romagnolo - fra tant’altre fluide e sempre perplesse - rimangono ancora oggi severe ma ferme e orientative. A ogni modo Croce era un uomo troppo superiore per volermene male; e mentre so che quel "quadernetto serriano", con verdissima memoria e sorriso benevolo, ancora negli ultimi suoi anni ne

accennava ad amici, dalla sua bocca seppi che quell'altre mala parole egli intese e giustificò come un giovanile amore di poesia; quell'amore per il quale ben più gagliardamente egli spese i suoi grandi e fecondissimi anni. E non conosco più cristiano umanismo di questa comprensione.

Si ricorda quando per la prima volta, nel 1912, lei mi scrisse dal seminario di Cesena? Il suo nome è restato da allora congiunto nel mio animo con quello del povero Serra.

L'ultima volta che lo vidi fu nel '30 (o '31), e proprio in questo Borromeo, dov'egli era venuto per incontrarsi (che da anni vi era ospite) col poeta russo Venceslao Ivanov. Ricordo quel loro colloquio su cose di religione e di lettere come un'impegnatissima lotta di due giganti cortesi. L'amico di Merezkovkii, convertito da poco al cattolicismo, spiegava il suo lucente fervore di neofita; il nipote di Spaventa difendeva le sue posizioni idealistiche col sentimento con cui si difende un'eredità. Un vento di foresta soffiava sulle loro parole. Ma per sapere che avvenimento fu il Croce per la coltura italiana (la Critica è del '903 e l'Estetica del '902), bisogna essere stati giovani ancora verso il 1910 quando ampiamente si respiravano i benefici del suo rinnovamento prima delle arbitrarie applicazioni e esasperazioni.

Naturalmente non parlo della sua filosofia: e chi la conosce tutta? Sappiamo poi che c'è su la condanna della Chiesa, e non ne diciamo di più. Certo molte riserve deve fare un cattolico sulla sua dottrina: e a troppe astiose «postille» egli ha ceduto e non tutte serene. Ma, al di là delle riserve, resta il valore morale del suo insegnamento, che è grande; restano i suoi meriti che non sono facilmente elencabili, specialmente nel campo della critica letteraria, che è il più suo. Rinnovamento di coltura per il Croce voleva dire rinnovamento di spirito, e la serietà del metodo e la sincerità della ricerca in una religiosa tenacia di volontà. Croce insegnava che bisogna leggerli i libri, prima di parlarne o di citarli; che bisogna studiarla la storia d'un soggetto prima di trattarne. E combatté la superficialità, il dilettantismo, l'equivoco decadentismo e i fabbricatori del vuoto, per giungere a schiettezza di coltura e sanità di gusto.

L'influenza esercitata dalla sua *Estetica* fu immensa. Non partita dall'università, entrò nelle università e nelle scuole e in tutti gli Italiani. Con l'estetica o scienza della espressione, Croce ha aiutato a chiarire, a ripulire il concetto di poesia. Se l'arte è intuizione, è chiaro il carattere fondamentalmente lirico d'ogni opera d'arte. E, partendo dall'abolizione dei generi letterari, è arrivato alla distinzione fra struttura e poesia o poesia e il diverso dalla poesia, o, più semplicemente, poesia e non poesia, che è la semplificazione di molte situazioni e problemi. Viva è anche l'altra distinzione fra poesia e poesia della poesia, che è tutt'altro che un gioco. Croce ebbe naturalmente una scuola, che si disse dei «critici nuovi»; i quali, dando alle loro pagine presupposti filosofici, parvero opporsi a critici di stampo vecchio o di puro metodo storico-filologico, e che non diremo carducciani per rispetto al Carducci, benché dessero occasione alla «polemica

carducciana» del 1912. Fedele alla sua estetica, Croce ha sollevato secoli che parevano decaduti; ha fatto giustizia a scrittori dimenticati, ha risuscitato libri trascurati; ha riveduto tutti i nostri poeti dell'Ottocento, i maggiori e i minori (e i forastieri), in medaglioni pressoché definitivi e con giudizi ai quali si dovrà per sempre tornare ogni volta che si vorrà discorrere di alcuno di essi. Ha sollecitato l'interesse per il Vico; ha fatto conoscere agli Italiani De Sanctis, difendendolo dagli attacchi carducciani.

Punti deboli nella sua critica? Certo, ce ne sono; dovuti più che altro alla rigorosa coerenza del suo sistema. Ma oltre alla potentissima coltura, alla ricchezza del pensiero, alla sicurezza del gusto, alla pienezza dell'informazione, alla sincerità del lavoro, che fanno di lui un maestro, in Croce è particolarmente da notare la chiarezza, la nitidezza dell'espressione. E un giorno, volendoci occupare dello stile di Croce, dovremo pur concludere che, sopra le mode e i rumori e gli ingrati bastardumi che ci infestarono e c'infestano, Croce è stato in questi decenni il nostro scrittore più potente, certo più italiano. Che non è l'ultimo suo insegnamento. Dice che dovere dello scrittore è quello d'essere italiano anche quando scrive.

E in questo è il nostro nuovo classicismo

Questo brano è il capitolo IX del libro *UOMINI DELLA «VOCE»*, di Cesare Angelini, a cura di Vanni Scheiwiller; Milano 1986. Il volume è stato impresso dalla stamperia Valdonega di Verona in millecinquecento copie numerate il 27 settembre 1986)

“Questa mia Bassa (e altre terre)”: ricordo di Croce

[...] Leggo in una cartolina di Benedetto Croce, scritta nel settembre del ‘37: "Le rinnovo i ringraziamenti per il ricordo della mia figliola pregante in Cieldoro di Pavia". In uno dei suoi ritorni a Milano per trovare gli amici, sopra tutti Alessandro Casati, quell’anno il Croce era venuto anche a Pavia a cercare nella biblioteca del Museo civico un libro del Seicento, di rarissima edizione. Gliel’aveva segnalato il Casati, bibliofilo di fiuto sicuro.

Aveva dietro la figlia Elena, e lo accompagnavano lo stesso Casati, Gallarati Scotti, Francesco Flora, Stefano Iacini, Balsamo Crivelli, e un Treves, non so più se Pietro o Paolo: lo stato maggiore della cultura milanese di quegli anni. Nel gruppo c’era anche il volatore-scrittore Beonio Brocchieri, appena tornato dal mondo.

Dopo un caffè al Demetrio (che rischiò d'essere disturbato per zelo politico troppo grossolano) si andò insieme in Cieldoro [Chiesa di S. Pietro in Cieldoro di Pavia, ndr]. Il desiderio era stato dello stesso Croce che, piuttosto loquace per strada, entrando nel tempio s'era fatto silenzioso e quasi allontanato in se stesso, come se i suoi pensieri avessero cambiato registro. Il filosofo si trovava tra i suoi, coi suoi, Agostino e Boezio [nella chiesa pavese ne sono custodite le reliquie, ndr], uomini che avevano udito parlare la Filosofia; e uno ne trascrisse le "consolazioni", l'altro ne ebbe il colmo della "rivelazione", la Grazia. Nell'epitaffio metrico inciso sulla tomba di Boezio, giù nella cripta, il Croce notò, puntandovi il dito, l'accenno alla traduzione che il grande romano fece della logica di Aristotele: "Nobis Logicen de graeco transtulit artem". Altra commozione non lasciò trasparire.

Intanto la figliola che in una cappella di destra aveva visto ardere una gran macchia di lumi, mi domandò quale santo vi si onorasse. E, avendole risposto che si onorava Santa Rita, ritenuta in Pavia "la santa degli impossibili", disse: "Allora vado a pregarla per mio padre". E la vedemmo inchinata a quell'altare. Non so se ce ne fosse bisogno; ma certo Dio concede tante cose per le preghiere d'una figliola.

DOSSIER

[Croce historiógrafo, esteta y político]

Saggio sullo Hegel – “Il pensamento filosofico”*

BENEDETTO CROCE

Il pensamento filosofico è, per Hegel: 1°, concetto; 2°, universale; 3°, concreto. È concetto, vale a dire non è sentimento o rapimento o intuizione o altro simile stato psichico alogico e privo di forze dimostrativa. Il che stabilisce la differenza della filosofia rispetto alle teorie del misticismo e del sapere immediato; le quali hanno, tutt’al più, un significato negativo, in quanto riconoscono che la filosofia non può costruirsi col metodo delle scienze empiriche e naturali, delle scienze del finito; e sono, se così si vuole, profonde, ma di una « profondità vuota ». Contro il misticismo, le smanie, i sospiri, il levare gli occhi al cielo e piegare i colli e serrar le mani, gli sdilinquimenti, gli accenni profetici, le frasi misteriose da iniziati, Hegel diventa ferocemente satirico; e mantiene sempre che la filosofia deve avere forma intelligibile e ragionata; dev’essere « non esoterica, ma essoterica », non cosa di setta, ma di umanità.

- Il concetto filosofico è universale, e non già meramente generale: non è da confondere con le rappresentazioni generali, come, ad esempio, la « casa », il « cavallo », l’ «azzurro », le quali, per un uso, come Hegel dice, barbarico, si denominano ordinariamente concetti. Il che stabilisce la differenza tra la filosofia e le scienze empiriche o naturali, che si soddisfano di tipi e concetti di classe.
- L’universale filosofico, infine, è concreto: non ischeletrimento della realtà, ma comprensione di questa nella sua pienezza e ricchezza: le astrazioni filosofiche non sono arbitrarie ma necessarie, e perciò si adeguano al reale, e non lo mutilano o falsificano.
- E ciò stabilisce la differenza della filosofia rispetto alle discipline matematiche; le quali non giustificano i loro punti di partenza, ma « li comandano », e bisogna (dice Hegel) ubbidire al comando di tirare proprio queste e queste linee, con la buona fiducia che la cosa sarà « opportuna » per l’andamento della dimostrazione. La filosofia invece ha per oggetto ciò che realmente è; e deve giustificare pienamente sé stessa, non ammettendo né lasciando sussistere alcun presupposto.

* Nota: El texto citado data de 1913, pero el *Saggio sullo Hegel* original es del 1912

DOSSIER

[Croce historiógrafo, esteta y político]

Carta de Albert Einstein a Benedetto Croce

Princetown, 7 giugno 1944

Apprendo che una persona di qui, che ebbe la fortuna di visitarla, ricusò di lasciarle la lettera da me indirizzata a lui ma scritta a Lei. Pure, di ciò mi consolo nel pensiero che Ella è ora presa da occupazioni e sentimenti incomparabilmente più importanti, e particolarmente dalla speranza che la sua bella patria sia presto liberata dai malvagi oppressori di fuori e di dentro. In questo tempo di generale sconvolgimento possa a Lei essere concesso di rendere al suo paese un servigio oltremodo prezioso, perchè ella è dei pochi che, stando di sopra dei partiti, hanno la fiducia di tutti.

Se l'antico Platone potesse in qualche guisa vedere quello che ora accade, si sentirebbe come in casa sua, perchè, dopo lungo corso di secoli, vedrebbe ciò che di rado aveva visto, che si viene adempiendo in certo modo il suo sogno di un governo retto da filosofi; ma vedrebbe altresì, e ciò con maggiore orgoglio che soddisfazione, che la sua idea del circolo delle forme di governo è sempre in atto.

La filosofia e la ragione medesima sono ben lungi, per un tempo prevedibile, dal diventare guide degli uomini, ed esse resteranno il più bel rifugio degli spiriti eletti; l'unica vera aristocrazia, che non opprime nessuno e in nessuno muove invidia, e di cui anzi quelli che non vi appartengono non riescono neppure a riconoscere l'esistenza.

In nessuna altra società i vincoli fra viventi e morti sono così vivi, e i nostri simili dei secoli precedenti stanno con noi come amici, i cui detti non perdono mai la loro attrattiva, la loro fecondità e la personale loro magia. E, infine, chi realmente appartiene a quella aristocrazia, potrà bensì dagli altri uomini essere messo a morte, ma non offeso.

Con rispettosi saluti e auguri.

A. Einstein

DOSSIER

[Croce historiógrafo, esteta y político]

Carta de Benedetto Croce a Albert Einstein

Sorrentino, 28 de julio de 1944

Illustre amico,

La sua lettera mi è stata carissima, perchè ho avuto sempre nel ricordo la lunga conversazione che facemmo in Berlino nel 1931, quando ci accomunammo nello stesso sentimento ansioso sul pericolo in cui versava la libertà in Europa: comunanza di sentimento e di propositi che vidi confermata allorchè mi trovai a collaborare con Lei, - fatta esule dalla sua patria per l'inferocita lotta contro la libertà - nel volume di saggi sulla libertà (Freedom), preparato, or son quattro anni, in New York.

Delle due teorie di Platone, che Ella richiama, non è stata, in verità, ricevuta, anzi è stata respinta, dal pensiero moderno quella della repubblica perfetta, costruita e governata dalla ragione e dai filosofi; ma l'altra è stata serbata, che a lui non era particolare, del circolo delle forme, ossia delle forme necessarie in cui perpetuamente si muove la storia: con questo di più che quel circolo è stato rischiarato dall'idea complementare del perpetuo avanzamento ed elevamento dell'umanità attraverso il percorso necessario, o, secondo l'immagine che piacque al vostro Goethe, del suo <<corso a spirale>>. Questa idea è il fondamento della nostra fede nella ragione, nella vita e nella realtà.

Quanto alla filosofia, essa non è severa filosofia se non conosce, con l'ufficio suo, il suo limite, che è nell'apportare all'elevamento dell'umanità la chiarezza dei concetti, la luce del vero. È un'azione mentale, che apre la via, ma non si arroga di sostituirsi all'azione pratica e morale, che essa può soltanto sollecitare. In questa seconda sfera a noi, modesti filosofi, spetta di imitare un altro filosofo antico, Socrate, che filosofò ma combattè da oplita a Potidea, o Dante, che poetò ma combattè a Campaldino, e, poichè non tutti e non sempre possono compiere questa forma straordinaria di azione, partecipare alla quotidiana, e più aspra e più complessa guerra, che è la politica. Anch'io frequento la compagnia della quale Ella parla con così nobili parole, di coloro che già vissero sulla terra e ci lasciarono le opere loro di pensiero e di poesia, e mi rassereno e ritempro in esse. Di volta in volta m'immergo in questo bagno spirituale, che è quasi la mia pratica religiosa. Ma in quel bagno non è dato restare, e da esso bisogna uscire per abbracciare gli umili e spesso ingrati doveri che ci aspettano sull'uscio.

Perciò mi sento oggi, conforme ai miei convincimenti e ai miei ideali, impegnato nella politica del mio paese; e vorrei, ahimè, possedere per essa a dovizia le forze che le sono più direttamente necessarie, ma tuttavia le do quelle, quali che siano, che mi riesce di raccogliere in me, sia pure con qualche stento. e ringrazio Lei dell'augurio generoso che fa all'Italia, la quale ha sofferto una triste e dolorosa vicenda preparata dal collasso prodotto in essa come in altri paesi dalla guerra precedente onde fu possibile ai dissennati e violenti d'impadronirsi dei poteri dello Stato, non senza il gran plauso e la larga ammirazione del mondo intero, e volgere e sforzare l'Italia in una via che non era la sua, che tutta la sua storia smentiva. Perchè non mai l'Italia, dalla caduta dell'Impero romano, ha delirato di dominio nel mondo ed essa per secoli ha attuato o ha cercato libertà e nella libertà si è unificata, e il suo nazionalismo e fascismo è venuto da concetti forestieri, che solo quei dissennati e violenti potevano adottare a pretesto del loro malfare. Neppure Roma antica ebbe cotesto delirio, perchè l'opera sua fu di proseguire quella luminosamente iniziata dall'Ellade e creare un'Europa, dando leggi civili ai barbari che non ne avevano o le avevano barbariche.

La guerra è la guerra e non ubbidisce ad altro principio che al suo proprio, e anche le più nobili ideologie sono per essa mezzi di guerra, come ogni conoscitore di storia sa e ogni uomo sagace intende. La lotta interna per la civiltà e la libertà si svolgerà poi, a guerra finita, nei paesi vincitori non meno che nei vinti, tutti sconvolti dalla guerra sostenuta, tutti dal più al meno disabituati alla libertà; e durerà anni e sarà assai travagliosa e assai perigliosa. Ma poichè le guerre mirano, come a naturale loro effetto, a un assetto di pace, è da augurare e da raccomandare che gli uomini di Stato, che oggi le dirigono, pensino sin da ora a non preparare nei vari paesi condizioni tali che renderebbero impossibile una solida pace e danneggiando così la causa stessa della libertà, preparerebbero una nuova guerra, la quale non potrà mai essere impedita dalla semplice coercizione, ma richiede la disposizione degli animi alla pace, alla concordia e alla dignità del lavoro. <<Le lingue legano le spade>>, come diceva un vecchio filosofo italiano.

Ma non voglio tediarla con entrare a discorrere di quel che io osservo e giudico nelle cose della politica internazionale, in riferimento particolare all'Italia; chè anzi dovrei altresì chiederle venia di avere tolto occasione dalle sue parole gentili e cordiali per esporle i miei pensieri sulle alte questioni da Lei toccate. Ma <naturam expelles furca, tamen usque recurret>; la natura cioè del filosofo che distingue e teorizza. E, ringraziandola della sua buona lettera, Le stringo la mano

Suo
B. Croce

Nota 1: la frase en latín de Croce se puede traducir como "caza cuanto quieras de la naturaleza aún con el arpón, sine embargo ésta siempre volverá hacia atrás" (Horacio; Epístola I,10,v. 24).

DOSSIER

[Croce historiógrafo, esteta y político]

Discurso de Benedetto Croce el 24-7-1947 en la Asamblea Constituyente

Io non pensavo che la sorte mi avrebbe, negli ultimi miei anni, riservato un così trafiggente dolore come questo che provo nel vedermi dinanzi il documento che siamo chiamati ad esaminare, e nell'essere stretto dal dovere di prendere la parola intorno ad esso. Ma il dolore affina e rende più penetrante l'intelletto che cerca nella verità la sola conciliazione dell'interno tumulto passionale.

Noi italiani abbiamo perduto una guerra, e l'abbiamo perduta tutti, anche coloro che sono stati perseguitati dal regime che l'ha dichiarata, anche coloro che sono morti per l'opposizione a questo regime, consapevoli come eravamo tutti che la guerra sciagurata, impegnando la nostra patria, impegnava anche noi, senza eccezioni, noi che non possiamo distaccarci dal bene e dal male della nostra patria, né dalle sue vittorie né dalle sue sconfitte. Ciò è pacifico quanto evidente.

Senonché il documento che ci viene presentato non è solo la notificazione di quanto il vincitore, nella sua discrezione o indiscrezione, chiede e prende da noi, ma un giudizio morale e giuridico e la pronunzia di un castigo che essa deve espiare per redimersi e innalzarsi o tornare a quella sfera superiore in cui, a quanto sembra, si trovano coi vincitori gli altri popoli, anche quelli del continente nero.

E qui mi duole di dovere rammentare cosa troppo ovvia, cioè che la guerra è una legge eterna del mondo, che si attua di qua e di là da ogni ordinamento giuridico, e che in essa la ragion giuridica si tira indietro lasciando libero il campo ai combattenti, dall'una e dall'altra parte biasimati o considerati traditori se si astengono da cosa alcuna che sia comandata come necessaria o conducente alla vittoria.

Chi sottopone questa materia a criteri giuridici, o non sa quel che si dica o lo sa troppo bene e cela l'utile, ancorché egoistico del proprio popolo o Stato, sotto la maschera del giudice imparziale. Segno inquietante di turbamento spirituale sino ai giorni nostri (bisogna pure avere il coraggio di confessarlo), i tribunali senza alcun fondamento di legge, che il vincitore ha istituiti per giudicare, condannare e impiccare, sotto i nomi di criminali di guerra, uomini politici e generali dei popoli vinti, abbandonando la diversa pratica, esente d'ipocrisia, onde un tempo non si dava quartiere ai vinti o ad alcuni dei loro uomini, e se ne

richiedeva la consegna per metterli a morte, proseguendo o concludendo con ciò la guerra.

Giulio Cesare non mandò innanzi a un tribunale ordinario o straordinario l'eroico Vercingetorige, ma esercitando vendetta o reputando pericolosa alla potenza di Roma la vita e l'esempio di lui, poiché gli si fu nobilmente arreso, lo trascinò per le strade di Roma dietro il suo carro trionfale e indi lo fece strozzare nel carcere. Parimente si è preso oggi il vezzo, che sarebbe disumano se non avesse del tristemente ironico, di tentar di calpestare i popoli che hanno perduto una guerra, con l'entrare nelle loro coscienze e col sentenziare sulle loro colpe e pretendere che lo riconoscano e promettano di emendarsi: che è tale pretesa che neppur Dio, il quale permette nei suoi ascosi consigli le guerre, rivendicherebbe a sé, perché egli non scruta le azioni dei popoli nell'ufficio che il destino o l'intreccio storico di volta in volta a loro assegna, ma unicamente i cuori e i reni, che non hanno segreti per lui dei singoli individui. Un'infrazione della morale qui indubbiamente accade, ma non da parte dei vinti, si piuttosto dei vincitori, non dei giudicati ma degli illegittimi giudici.

Noi italiani, che abbiamo nei nostri grandi scrittori una severa tradizione di pensiero giuridico e politico, non possiamo dare la nostra approvazione allo spirito che soffia in questo dettato, perché dovremmo approvare ciò che sappiamo non vero e pertinente a transitoria malsania dei tempi: il che non ci si può chiedere. Ma altrettanto dubbio suscita questo documento nell'altro suo aspetto di dettato internazionale che dovrebbe ristabilire la collaborazione tra i popoli nell'opera della civiltà e impedire, per quanto è possibile, il rinnovarsi delle guerre. Il tema che qui si tocca è così vasto e complesso che io non posso se non lumeggiarlo sommariamente e in rapporto al solo caso dell'Italia e nelle particolarità di questo caso.

L'Italia, dunque, dovrebbe, compiuta l'espiazione con l'accettazione di questo dettato, e così purgata e giustificata, rientrare nella parità di collaborazione con gli altri popoli. Ma come si può credere che ciò sia possibile se la prima condizione di ciò è che un popolo serbi la sua dignità e il suo legittimo orgoglio, e voi, o sapienti uomini dei tripartito, o quadripartito internazionale, l'offendete nel fondo più geloso dell'anima sua, perché, scosso che ebbe da sé l'Italia, non appena le fu possibile, l'infesto regime tirannico che la stringeva, avete accettato e sollecitato il suo concorso nell'ultima parte della guerra contro la Germania, e poi l'avete, con pertinace volontà, esclusa dai negoziati della pace, dove si trattava dei suoi più vitali interessi, impedendole di fare udire le sue ragioni e la sua voce e di suscitare in sè spontanei difensori in voi stessi o tra voi?

E ciò avete fatto per avere le sorti italiane come una merce di scambio tra voi, per equilibrare le vostre discordi cupidigie o le vostre alterne prepotenze, attingendo a un fondo comune, che era a disposizione.

Così all'Italia avete ridotto a poco più che forza di polizia interna l'esercito, diviso tra voi la flotta che con voi e per voi aveva combattuto, aperto le sue frontiere vietandole di armarle a difesa, toltole popolazioni italiane contro gli impegni della cosiddetta Carte Atlantica, introdotto clausole che violano la sua sovranità sulla popolazioni che le rimangono, trattatala in più cose assai più duramente che altri stati ex nemici che avevano tra voi interessati padroni, toltole o chiesto una rinunzia preventiva alle colonie che essa stessa aveva acquistate col suo sangue e amministrate e portate a vita civile ed europea col suo ingegno e con dispendio delle sue e tutt'altro che ricche finanze, impostole gravi riparazioni anche verso popoli che sono stati dal suo dominio grandemente avvantaggiati, e perfino le avete, come ad obbrobrio, strappati pezzi di terra del suo fronte occidentale da secoli a lei congiunti e carichi di ricordi della sua storia, sotto pretesto di trovare in quel possesso la garanzia contro una possibile irruzione italiana, quella garanzia che una assai lunga e assai fortificata e assai vantata linea Maginot non seppe dare.

Non continuo nel compendiare gli innumeri danni ed onte inflitte all'Italia e consegnati in questo documento, perché sono incisi e bruciano nell'anima di tutti gli italiani; e domando se, tornando in voi stessi, da vincitori smoderati a persone ragionevoli, stimate possibile di avere acquistato con ciò un collaboratore in piena efficienza per lo sperato nuovo assetto europeo.

Il proposito doveroso di questa collaborazione permane e rimarrà saldo in noi, e lo eseguiremo perché corrisponde al nostro convincimento e l'abbiamo pur ora comprovato col fatto; ma bisogna non rendere troppo più aspro all'uomo il già aspro suo dovere, né dimenticare che al dovere giova la compagnia che gli recano l'entusiasmo, gli spontanei affetti, l'esser libero dai pungenti ricordi di torti ricevuti, la fiducia scambievole che presta impeto ed ali.

Noi italiani, che non possiamo accettare questo documento perché contrario alla verità, e direi alla nostra più alta scienza, non possiamo, sotto questo secondo aspetto dei rapporti fra i popoli, accettarlo, nè come italiani curanti dell'onore della loro patria, né come europei, due sentimenti che confluiscono in uno; perché l'Italia è tra i popoli che più hanno contribuito a formate la civiltà europea, e per oltre un secolo ha lottato per la libertà e l'indipendenza sua e, ottenutala, si era per molti decenni adoperata a serbare con le sue alleanze e intese difensive la pace in Europa.

E cosa affatto estranea alla sua tradizione è stata la parentesi fascistica, che ebbe origine dalla guerra del 1914, non da lei voluta, ma da competizioni di altre potenze, la quale, tuttoché essa ne uscisse vittoriosa, nel collasso che seguì dappertutto, la sconvolse a segno da aprire la strada in lei alla imitazione dei nazionalismi e totalitarismi altrui. Libri stranieri hanno testé favoleggiato la sua storia nei secoli come una incessante aspirazione all'imperialismo, laddove l'Italia una sola volta fu imperiale, e non propriamente essa, ma l'antica Roma, che peraltro valse a creare la comunità che si chiamò poi l'Europa; e,

tramontata quell'egemonia, per la sua posizione geografica divenne campo di continue invasioni e usurpazioni dei vicini popoli e stati.

Quei libri, dunque, non sono storia, ma deplorevole pubblicistica di guerra, vere e proprie falsificazioni.

Nel 1900 un ben più sereno scrittore inglese, Bolton King, che con grande dottrina narrò la storia della nostra Unità, nel ritrarre l'opera politica dei governi italiani nel tempo seguito all'Unità, riconosceva, nella conclusione del suo libro, che, al confronto degli altri popoli di Europa, l'Italia "possedeva un ideale umano e conduceva una politica estera comparativamente generosa".

Ma se non approveremo questo documento, che cosa accadrà? In quali strette ci cacceremo? - Ecco il dubbio e la perplessità che può travagliare alcuno o parecchi di voi, i quali nel giudizio di sopra esposto e ragionato del cosiddetto trattato so che siete tutti e del tutto concordi con me ed unanimi, ma pur considerate l'opportunità contingente di una formalistica ratifica.

Ora non dirò ciò che voi ben conoscete: che vi sono questioni che si sottraggono alla spicciola opportunità e appartengono a quella inopportunità inopportuna o a quella opportunità superiore che non è del contingente, ma del necessario; e necessaria e sovrastante a tutto è la tutela della dignità nazionale, retaggio affidatoci dai nostri padri, da difendere in ogni rischio e con ogni sacrificio.

Ma qui posso stornare per un istante il pensiero da questa alta sfera che mi sta sempre presente, e, scendendo anch'io nel campo del contingente, alla domanda su quel che sarà per accadere rispondere, dopo avervi ben meditato, che non accadrà niente, perché in questo documento è scritto che i suoi dettami saranno messi in esecuzione anche senza l'approvazione dell'Italia: dichiarazione in cui, sotto lo stile di Brenno, affiora la consapevolezza della verità che l'Italia ha buona ragione di non approvarlo. Potrebbero bensì, quei dettami, venire peggiorati per spirito di vendetta; ma non credo che si vorrà dare al mondo di oggi, che proprio non ne ha bisogno, anche questo spettacolo di nuova cattiveria, e, del resto, peggiorarli mi par difficile, perché non si riesce a immaginarli peggiori e più duri.

Il governo italiano certamente non si opporrà alla esecuzione del dettato; se sarà necessario, coi suoi decreti o con qualche suo singolo provvedimento legislativo, la seconderà docilmente, il che non importa approvazione, considerato che anche i condannati a morte sogliono secondare docilmente nei suoi gesti il carnefice che li mette a morte.

Ma l'approvazione no! Non si può costringere il popolo italiano a dichiarare che è bella una cosa che esso sente come brutta, e questo con l'intento di umiliarlo e di togliergli il rispetto di se stesso, che è indispensabile a un popolo come a un individuo, e che solo lo preserva dall'abiezione e dalla corruttela.

Del resto, se prima eravamo soli nel giudizio dato di sopra del trattamento usato all'Italia, ora spiritualmente non siamo più soli: quel giudizio si avvia a diventare un'opinio communis e ci viene incontro da molti altri popoli e perfino da quelli vincitori, e da minoranze dei loro parlamenti che, se ritegni molteplici non facessero per ora impedimento, diventerebbero maggioranze, e fin da ora ci esorta a ratificare sollecitamente il trattato per entrare negli aeropaghi internazionali da cui siamo esclusi, e nei quali saremmo accolti a festa, se anche come scolaretti pentiti; e ci si fa lampeggiare l'incoraggiante visione che le clausole di esso più gravi e più oppressive non saranno eseguite e tutto sarà sottoposto a revisione.

Noi non dobbiamo cullarci nelle facili speranze e nelle pericolose illusioni e nelle promesse più volte provate fittizie, ma contare anzitutto e soprattutto su noi stessi; e tuttavia possiamo confidare che molti comprenderanno la necessità del nostro rifiuto dell'approvazione, e l'interpreteranno per quello che esso è: non un'ostilità contro il riassetto pacifico dell'Europa, ma , per contrario, non ammonimento e un contributo a cercare questo assetto nei modi in cui soltanto può ottenersi; non una manifestazione di rancore e di odio, ma una volontà di liberare noi stessi dal tormento del rancore e dalle tentazioni dell'odio.

DOSSIER

[Croce historiógrafo, esteta y político]

“Croce, da ‘papa laico’ a grande dimenticato” (*L’Unità*, 22-1-2000)

GUIDO LIGUORI

Singolare, la sorte di Croce in Italia. Dopo essere stato per decenni grazie anche a una vita e a una attività intellettuale lunghissime il "papa laico" (così lo ebbe a definire Gramsci) della cultura italiana, dopo aver influenzato in vario modo molti passaggi decisivi del Novecento, italiano e non solo dal dibattito marxista di inizio secolo alla lotta al "giolittismo", dagli anni agitati del primo dopoguerra alla riscoperta della democrazia e all’opposizione al fascismo, fino alla costruzione della democrazia postfascista, a partire dalla morte (1952) Croce è stato sostanzialmente dimenticato. Con eccessivo ottimismo, infatti, si è parlato di "ritorno di Croce", agli inizi degli anni Novanta, forse in coincidenza con la nuova, pregevole edizione delle sue opere presso l’editore Adelphi, a cura di Giuseppe Galasso.

Perché questo sia accaduto non è difficile a dirsi. Non tanto per colpa di quella "battaglia per l’egemonia" che la "filosofia della prassi", ossia il marxismo italiano, sulla scorta dei Quaderni del carcere, avrebbe dovuto intraprendere contro il pensiero di Croce: perché anzi riconoscendolo a lungo (e forse erroneamente, cioè in parte fraintendendo lo stesso Gramsci) come il "nemico principale" - il marxismo italiano non faceva altro se non riconfermarne indirettamente la centralità. No, Croce piuttosto è stato sconfitto, o meglio travolto, dalla piena di quella cultura europea e americana che egli a lungo si era adoperato di tenere ai margini del discorso filosofico e ideologico, almeno nel nostro Paese, e che poi, rotti gli argini, tutto ha pervaso e sommerso, con un mare di traduzioni (del resto meritorie), studi critici, tesi di laurea.

"Nessuno dei miei allievi –afferma Norberto Bobbio nel libro che vogliamo qui presentare–, dalla prima generazione degli anni quaranta all’ultima degli anni ottanta, si è mai occupato di Croce. Nessuno mi ha mai chiesto di avviarlo allo studio della filosofia crociana". E sarebbe ingeneroso obiettare che se ciò è accaduto, la ragione va forse ricercata anche nell’insegnamento del maestro in questione, di Bobbio stesso. La realtà è che - con le profonde trasformazioni vissute dall’Italia dei decenni cinquanta e sessanta - il pensiero di Croce, il suo modo così forte e così peculiare di rispecchiare quel mondo che non c’era più, è irrimediabilmente sembrato lontano. Fino a pochi anni prima la sua presenza era tutto o quasi, sulla scena culturale italiana. Solo pochi anni dopo - per un

ingiusto contrappasso, si potrebbe dire - è stato niente, o poco più. Quelle stagioni sono ormai lontane. E se certo Croce non è più destinato a "tornare" in modi e forme paragonabili a quelli registrati mentre ancora egli era in vita, è altrettanto certo che è non solo ingiusto, ma sciocco, per gli intellettuali italiani, lasciarlo nell’oblio in cui è stato a lungo tenuto. Croce è un grande classico. E’ un grande patrimonio della cultura italiana. E come tale va trattato. E’ quindi da apprezzare lo sforzo di Paolo Bonetti, che ha saputo raccogliere in un volume da lui curato "Per conoscere Croce", a cura di Paolo Bonetti, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 275, £. 35.000) i contributi di alcuni dei migliori studiosi ed esperti di Croce, impegnati a riflettere, in modo anche accessibile a un pubblico colto ma non specialistico, su tutti i principali te mi del vasto sapere crociano: dalla sua lettura del marxismo (Giuseppe Bedeschi) alle varie sfaccettature del suo liberalismo (Norberto Bobbio), dal rapporto con la cultura del suo tempo (Giuseppe Galasso) al rapporto col cristianesimo (Nicola Matteucci), dalla concezione della libertà (Giovanni Sartori) e dal rapporto con la tradizione liberale (Gennaro Sasso) alla polemica col decadentismo (Gianni Vattimo).

La prima parte del volume che comprende le conversazioni di Bonetti con gli autori sopra richiamati - è seguita da una seconda parte, saggistica, in cui altri studiosi completano il quadro ricostruttivo, a volte con risultati di grande interesse. E’ il caso innanzitutto del contributo di Giuseppe Cacciatore, su Filosofia della pratica e filosofia pratica in Croce, o del saggio di Pio Colonnello sullo storicismo di Croce e sulla sua concezione dell’individuo. E di tanti altri ancora. Insomma, un volume ricco e di grande interesse, che permette letture a più livelli.

E che può contribuire a riportare l’attenzione su Croce come sarebbe giusto. In fondo, in un momento in cui tutti parlano, spesso a sproposito, di liberalismo (e spesso anche, ahimè, di liberismo) è davvero originale che non si torni a fare i conti con questo grande classico del pensiero italiano.

DOSSIER

[Croce historiógrafo, esteta y político]

"Croce - Un insolito ritratto del filosofo nelle lettere allo zio di Luigi Pintor: perché non ripubblicarle?" (*Il Mattino,* 19-10-2001)

GIORGIO FRASCA POLARA

Tra poco, l'anno venturo, saranno cinquant'anni dalla morte di Benedetto Croce, ricordato oggi in un importante convegno a Napoli. Tra le prevedibili, innumerevoli iniziative, sarebbe assai utile la ristampa, da parte del Senato, di un prezioso volume curato dieci anni fa dall'allora presidente dell'assemblea di Palazzo Madama: «Il carteggio di Benedetto Croce con la Biblioteca del Senato». Nell'inesauribile produzione di Spadolini questa rappresentò una vera chicca: la pubblicazione di un grosso complesso di inediti crociani - 341 tra lettere, biglietti e cartoline: la gran parte conservati in Senato, e in minor misura ritrovati, grazie a Marino Raicich, in un fondo dell'Archivio centrale dello Stato - che testimoniano di cinquant'anni esatti, dal 1903 sino ai prodromi della morte nel '52, di stretti rapporti del filosofo con la ricca biblioteca senatoriale. Sono tutte richieste di prestiti di libri, o suggerimenti di acquisti, o sollecitazioni di pareri o chiarimenti bibliografici e non solo.

È insieme una preziosa documentazione per la storia e del pensiero e degli studi di Croce, una fonte inesauribile di informazioni sul retroterra di molte opere crociane, un ritratto curioso e affascinante di «don Benedetto» e una essenziale integrazione dei poderosi, ormai leggendari Taccuini che Croce stese praticamente per tutta la vita. Ed è proprio il Croce bibliofilo che più affascina, consentendo di misurare il suo atteggiamento nei confronti degli usi e costumi inveterati delle biblioteche. Alcuni manoscritti del primo dopoguerra sono in questo senso assolutamente deliziosi. È l'agosto del '18 (Croce da otto anni è senatore del regno: non per meriti culturali attenzione, ma per censo), e dalla villeggiatura, dove sta studiando il teatro elisabettiano, chiede in prestito un libro su Shakespeare di Friedrich Gundolf, stampato a Berlino e non ancora tradotto. Dal Senato gli fanno sapere che il volume è stato rintracciato alla Nazionale di Milano ma che al momento lo ha qualcun altro.

A fine settembre Croce torna alla carica e, scoprendo che il libro non è stato ancora riconsegnato, sbotta: «E Gundolf? Vorrei conoscere quello studioso shakesperiano che vi medita tanto sopra!» (Nell'ordinare il carteggio, i documentaristi della Biblioteca del Senato scopriranno più di settant'anni dopo l'arcano, forse mai rivelato a Croce: era stato lo stesso direttore della Nazionale

di Milano a prorogare il prestito al meditabondo studioso ma, allertato da così pressante e prestigiosa richiesta, si affrettò a comunicare al collega del Senato che «con un ritardo di soli pochi giorni il suo illustre cliente potrà essere servito, com’è suo e mio vivissimo desiderio»...).

Un altro ingiallito biglietto, questa volta dell’estate del ‘29 documenta con precisione come, quanto e perché il filosofo e storico napoletano non si desse pace per l’uso disinvolto di un inestimabile bene comune di cui era invidiosissimo, lui che pur poteva contare già allora su una immensa raccolta personale. Da direttore della Critica eccolo dunque chiedere che gli si mandi una miscellanea di libri «assicurata per lire 300». «Io la rimanderò allo stesso modo», e spiega: «Queste precauzioni, dato il mio amore e la mia gelosia per i libri delle pubbliche biblioteche, mi fanno piacere». Dai riscontri, la conferma del rispetto di Benedetto Croce per i libri altrui: di norma egli non trattiene più di un mese i volumi in prestito (che, spiega in un’altra lettera, «sono da me serbati in uno scaffale speciale per non confonderli coi miei propri») e un mese non è certo gran tempo dal momento che le fotocopiatrici sono ancora di là da venire.

Tra richieste sofisticate («Mi occorre il seguente opuscolo: Apologia del genere umano accusato di essere stato una volta bestia, appendice all’opera di G.F. Finetti, Venezia 1786»), e richieste che lo sono assai meno («Abbiate pazienza, desidererei trovare sabato presso il Senato le seguenti opere di Marco Praga (...) Bella roba che sono costretto a leggere! Compiangetemi»), continui sono i suggerimenti su come arricchire e in quale direzione il patrimonio bibliografico del Senato. Una volta il motivo vero è che un certo libro serve a lui, altra volta è che «se la Bibl. del Senato li acquistasse, acquisirebbe volumi di monografie su odierni scrittori italiani, il che non sarebbe ripugnante alla sua indole».

Il suo referente privilegiato è il leggendario Fortunato Pintor, zio di Giaime e di Luigi, filologo e bibliofilo finissimo, per molti anni direttore della Biblioteca del Senato nell’età giolittiana e anche nei primi anni del fascismo, ma che proprio a cagione della dittatura sarà costretto a lasciarne la responsabilità effettiva a soli cinquantatré anni. Così, nel ‘14, «all’amico Pintor presento, e non ho bisogno di raccomandare, il Prezzolini che desidera studiare nella Bibl. del Senato», e nel ‘27 segnala che «l’amico De Ruggero» ha bisogno di consultare alcuni rari libri «per un suo lavoro di storia della filosofia» (che sarà poi la monumentale Storia edita più tardi, come tutte le opere crociane, da Laterza) e suggerisce a Pintor di insistere perché, una volta ottenuto il prestito, «egli venga a studiare quei libri presso la Bibl. del Senato».

Di grande interesse sono anche le tracce del lavoro preparatorio di alcuni classici di «don Benedetto». Nel ‘27 sta scrivendo la Storia d’Italia dal 1871 al 1914. È il momento in cui s’indurisce la sua opposizione al fascismo, e il carteggio rivela non solo il complesso di approfondimenti che andava facendo mentre scriveva, ma anche come la riflessione storica diventi per lui strumento di battaglia politica. La storia del movimento socialista è al centro di gran parte

delle richieste. Il 15 ottobre vuole addirittura sapere come e quando esattamente D'Annunzio aveva annunciato alla Camera l'abbandono della Destra: «Mio caro Pintor, volete farmi il favore di darmi questa indicazione: in quale giorno (del 1900, durante l'ostruzionismo) il D'Annunzio, deputato, disse "Colà è la vita ecc." e, staccandosi dalla destra, passò all'estrema sinistra? E quali furono le sue precise parole?». Per la Storia d'Europa Croce era andato a caccia di libri alla Biblioteca di Berlino, ed era tornato con una lista di «altre storie molto importanti» che anche a Roma «non dovrebbero mancarvi». Croce la trasmette a Pintor proponendo l'acquisto di 10 opere in 17 volumi: eseguito.

L'ultima pagina del carteggio è del '52, poco prima della scomparsa di Croce. Con una cartolina postale il filosofo ricorda di aver fatto acquistare «una trentina di anni fa» un saggio dello storiografo Maritz Ritter. «Ora, dopo tanti anni, ho bisogno di rileggerlo e, sebbene lo abbia richiesto ai librai tedeschi, non so se e quando l'avrò, cosicché incomodo lei per che abbia la cortesia di mandarmi in lettura di nuovo il volume». Ma quando il libro arriverà a Napoli, Croce è appena morto.

DOSSIER

[Croce historiógrafo, esteta y político]

“Nel ‘44 doveva diventare la prigione di Benedetto Croce”
(*Il Mattino,* 1-6-2002)

GENNARO PAPPALARDO

C’è nella millenaria storia della Baia di Jeranto una pagina non scritta ma ben presente nella memoria degli eruditi, degli storici e dei filosofi: nel 1944 la mitica alcova delle Sirene, all’epoca una cava di macigni calcarei destinati agli altoforni di Bagnoli ormai in via di dismissione, avrebbe dovuto essere una prigione fascista per Benedetto Croce.

Il piano per rapire il filosofo napoletano, ospite della Villa del Tritone di Sorrento dopo il suo trasferimento da Napoli nel 1942 a causa dei bombardamenti, era perfetto nella mente dei suoi organizzatori: secondo le disposizioni dei gerarchi fascisti Croce doveva essere rapito perché potesse essere portato a Firenze per commemorare il suo amico-rivale di pensiero, ed anche di azione politica, Giovanni Gentile assassinato il 17 aprile ‘44. La messa in opera del programma era affidata all’avvocato Nando Di Nardo, una vita politica spesa tra la milizia fascista e la carica di deputato del Msi nel dopoguerra: dopo un suo sopralluogo tra Sorrento e Massa Lubrense si costituì un «commando» di volontari, quattro esponenti del fascismo della penisola sorrentina. A capo l’avvocato Sorrentino Stelio Sguanci e tre massesi: l’impiegato comunale Vittorio Marcia, il falegname Domenico Zarrella ed il custode della cava di Jeranto Cataldo Massa. Insomma Benedetto Croce sarebbe stato rapito dai quattro a Sorrento e con un’auto, rubata poco prima, trasportato sulla strada statale 163 amalfitana verso Positano: giunti ai Colli di San Pietro i quattro avrebbero proseguito a piedi col prigioniero fino alla Baia di Jeranto attraverso una serie di stradine da Sant’Agata sui due Golfi fino a Nerano. Il delicato compito di nascondere e vigilare su Benedetto Croce era affidato a Cataldo Massa.

Per fortuna il piano fallì: lo stesso Di Nardo, che ne aveva riferito ai principi Pignatelli per avere l’autorizzazione da Mussolini, si pentì e lasciò che altri consigliassero ed attuassero il trasferimento di Croce e delle figlie Silvia e Lidia nella più sicura isola di Capri, dove poi fu raggiunto dalla moglie Adelina e dalla figlia Alda. Malgrado già avesse nel ‘42 espresso le prime resistenze di a lasciare prima Napoli e poi Sorrento dopo le prime minacce subite per il suo antifascismo Croce accettò a malincuore i convincimenti a raggiungere Capri da parte del genero Raimondo Craveri, dell’amico avvocato Giuseppe Brindisi

all'epoca commissario prefettizio nell'isola azzurra e d'un ufficiale della marina inglese di origini spagnole Federico Gallegos. In una sua intervista poco prima della morte (avvenuta a Massa Lubrense il 30 marzo 2000 - gli altri componenti del) commando erano già deceduti anni prima) il mancato carceriere di Croce a Jeranto Cataldo Massa, che intanto era stato operato alla laringe, ebbe ad esprimere a gesti di essersi commosso nel sapere della grandissima statura culturale del suo mancato prigioniero.

DOSSIER

[Croce historiógrafo, esteta y político]

“Così spiavano don Benedetto” (*La Repubblica,* 23-6-2002)

LUCIO VILLARI

Era luminosa e calda l’alba del primo giorno d’estate di settanta anni fa, ed erano le 5.55 quando alla stazione di Campobasso si fermava, sbuffando, il diretto proveniente da Napoli. Ne scendevano pochi viaggiatori insonnoliti e tra questi due signori, uno anziano l’altro più giovane, dall’aria tranquilla e distinta. Al cocchiere della vettura pubblica chiesero di essere portati al Grand Albergo. Era il 21 giugno 1932. Poco più di un mese dopo, il 28 luglio, il prefetto di Campobasso veniva raggiunto da un secco telegramma del capo della polizia Arturo Bocchini.

«N° 18440/442. Viene riferito che notte 21 giugno decorso giunse codesta città noto Senatore Benedetto Croce cui sera successiva fu offerta cena dal Ragioniere Alberto Cancellario Vice Podestà codesto Comune et alla quale parteciparono anche Avv. Antonino Mancini Archivista presso codesta Amministrazione provinciale, elemento notoriamente avverso Regime, Avv. Alberto Florio Podestà codesto Comune et tale Cortese Lino stop Pregasi riservati accertamenti riferendo esito pel Ministro Bocchini».

Evidentemente il capo della polizia citava informazioni ricevute da agenti che da tempo, per ordine di Mussolini, tenevano sotto controllo Benedetto Croce e ne seguivano puntigliosamente gli spostamenti segnalando anche (vi era un agente fisso nell’ingresso di palazzo Filomarino di Napoli, dove Croce abitava) le persone che lo frequentavano. C’era però nel telegramma di Bocchini una malcelata irritazione, presagio di una tempesta in arrivo, per la familiarità dimostrata al «noto Senatore» dal podestà e dal vice podestà, autorità di sicura fede fascista.

Il lavoro di Intelligence degli agenti era stato impeccabile ma non era andato oltre il racconto minuzioso della giornata particolare trascorsa da Croce a Campobasso. Il 22 giugno era stata stilata una «Relazione circa il soggiorno in questa città di S.E. il Senatore Croce Benedetto», dove la cronaca nuda e cruda da «mattinale», dell’agente che seguiva i passi di Croce non avrebbe certamente soddisfatto il capo della polizia. Anche in questa occasione il puntuale servizio di Intelligence non investigava, naufragando nel povero linguaggio della burocrazia.

«S.E. Benedetto Croce furono Pasquale e Sipari Luigia, nato a Pescasseroli il 25.2.1866, Senatore del Regno, residente Napoli, arrivò in questa Città alle ore 5,55 di ieri in compagnia del Prof. di Università CORTESE Lino fu Vincenzo e di Spermide Emilia, nato a Perugia il 25.9.1896, residente a Napoli, prendendo alloggio al locale Grand Albergo.

Verso le 9 circa, in compagnia del Cortese e dell'Avv. Mancini Antonino, archivista della locale Biblioteca di Stato, si recarono sui Monti, ove visitarono quei paraggi.

Verso le ore 11 discesero recandosi al Municipio ove incontrarono il V. Podestà Sig. Cancellario, il quale li accompagnava, a desiderio di S.E. Croce, negli Uffici di detto Municipio.

Alle ore 15 circa discesero dal Municipio recandosi al Grand Albergo ove consumarono il pasto in compagnia anche del Podestà Avv. Florio, del V. Podestà Sig. Cancellario e delle surripetute persone.

Verso le ore 15 circa tanto il V. Podestà che il Podestà e il Mancini se ne andarono.

Verso le ore 17.30 venne rilevato dal Mancini e dal Prof. Verrecchia del locale R. Liceo-Ginnasio e insieme si recarono di nuovo al Monte Monforte ove visitarono la Chiesa di S. Giorgio in quei paraggi, il Castello Monforte e la Chiesa dei Cappuccini discendendo verso le ore 19 circa, per recarsi alla Biblioteca di Stato di via Pennino.

Verso le 20 dopo aver passeggiato per la città rincasava al Grand Albergo ove consumò la cena col prof. Cortese.

Stamane verso le 8.30 è uscito dall'albergo in compagnia del Prof. Cortese del Prof. Verrecchia e dell'Avv. Mancini e si è recato con essi a visitare la Chiesa di S. Antonio Abate.

Alle ore 9,15 sempre insieme si recarono al Convitto Nazionale Mario Pagano per salutare quel Preside.

Alle ore 10 ha fatto visita a S.E. il Vescovo e alle 11 si è recato nello studio fotografico del Prof. Trombetta.

Accompagnato dal Prof. Trombetta verso le 11,40 è tornato all'albergo ove ha pranzato insieme al Prof. Cortese.

Alle ore 12,30 accompagnato dall'Avv. Mancini, dal Prof. Verrecchia e dal Prof. sacerdote Verna e dal Trombetta, si è diretto allo scalo ferroviario e col Prof. Cortese è partito col treno delle ore 12,50 diretto a Benevento e Napoli».

Un profluvio di orari, avvocati, professori, eccellenze (con qualche errore: il nome di Cortese, storico del Risorgimento, era Nino, non Lino; anzi, «tale Cortese Lino», lo definiva Bocchini nel telegramma), anche un fotografo, ma nessuna spiegazione delle ragioni del viaggio di Croce, né degli incontri con le

autorità podestarili. Di qui l'intimazione del capo della polizia al prefetto che, a sua volta, chiese immediatamente informazioni al questore. Il 29 luglio, poche ore dopo l'arrivo del tele gramma di Bocchini, il questore era in grado di aggiungere altri particolari alla stringata relazione dell'agente pedinatore. Il questore insinuava il dubbio che Croce potesse essersi recato a Campobasso per ragioni di studio.

L'informazione saliva di tono, anche se la lingua italiana continuava a soffrirne.

«Il Senatore Benedetto Croce, giunse in questa Città col treno delle ore 5.55 del 21 giugno u.s., segnalato dal Commissario di P.S. presso lo Scalo Ferroviario di Napoli con telegramma della sera precedente. Il Senatore arrivò qui assieme al Professore di Università Cortese Lino fu Vincenzo e presero alloggio al Grand Albergo. Verso le 9 i predetti, accompagnati dall'Avv. Antonio Mancini, Archivista del locale Archivio di Stato, si recarono sul

Castello Monforte per visitare quei paraggi. Verso le ore 11 si recarono poi sul Comune per esaminare al cune pergamene antiche, poiché sembra che il Senatore Croce stia scrivendo un libro su Cola Monforte, personaggio appartenente a nobile ed antica famiglia di Campobasso. Verso le ore 13 i soprascritti unicamente al Podestà Avv. Florio ed al Vice Podestà Rag. Cancellario si recarono al Grand Albergo ove le cinque cennate persone consumarono una colazione che venne pagata dal Vice Podestà Rag. Cancellario». Seguivano, con qualche dettaglio in più, informazioni analoghe a quelle dell'agente, ma veniva corretta un'altra svista (restava comunque il nome errato dì Cortese): l'avv. Mancini era archivista dell'Archivio di Stato non di una inesistente Biblioteca di Stato.

Restava però un nodo da sciogliere: che c'entravano il podestà e il vice podestà con il senatore Croce? Spettava al prefetto dare la risposta alla domanda implicita nel telegramma dei capo della polizia. Il prefetto non si scomodò più di tanto: sulla lettera-relazione del questore scrisse a mano aggiunte e postille per poi passare il tutto verosimilmente alla dattilografa che doveva comporre la risposta a Bocchini.

Secondo il prefetto non si poteva attribuire «alcuno specifico carattere, né relazione con le idee politiche del Senatore Croce», all'incontro con le autorità podestarili di Campobasso, «ma fu piuttosto una forma di cortesia e di ospitalità l'offerta dall'Avv. Florio e dal Rag. Cancellario, verso la persona che si era qui recata per studiare e rivalutare nella storia la figura di un vecchio signore Campobassano: la colazione fu consumata nella comune sala da pranzo, ed ebbe una durata limitata al tempo appena sufficiente per la sua consumazione, infatti verso le 14 1/2 i predetti Avv. Florio e Rag. Cancellario lasciarono il Senatore Croce né ebbero più a rivederlo».

La lettera si concludeva con l'interpretazione non politica dei viaggio: «le persone le quali ebbero tutte quante contatto col Senatore Croce lo fecero

esclusivamente per affari inerenti al motivo di studio che aveva determinato la venuta del Croce stesso in questo capoluogo».

Anche al prefetto la lingua italiana creava qualche difficoltà, ma nell'insieme le parole sue e del questore erano ispirate al buon senso e alla calma. Probabilmente Bocchini chiuse la pratica; ma il dossier è rimasto come un frammento di anni difficili, tra le carte dell'Archivio di Stato di Campobasso: il viaggio di Croce, l'allarme della polizia della stazione di Napoli che segnala la partenza del filosofo, il pedinamento dell'agente, l'inchiesta del Ministero dell'Interno, il telegramma di Bocchini, le relazioni del questore e dei prefetto. Tutto questo perché? Per nulla: è il tempo perduto di chi teme la libertà; il tempo dei regimi autoritari impegnati sempre a inseguire fantasmi, ombre, ad evocare la paura . Paura, alle fine, anche di se stessi.

NOTAS

NOTAS

[Crítica y opinión]

Dueños de la Encrucijada, estéticas de Exú y Pomba Gira en el Río de la Plata

MARÍA CAROLINA BAULO

El rol que han desempeñado las imágenes a lo largo de la historia de la humanidad se relaciona, no solo con concepto de arte que conocemos actualmente, sino con lo ritual, lo devocional, lo religioso.

A decir verdad, el arte que damos en llamar contemporáneo, también cuestiona los parámetros que definen aquello que puede o no ser incluido en la categoría artística; pero para cuestionar una categoría, un paradigma, un concepto o un criterio de validación, primero hay que reconocerlo como tal siendo portador de una formación cultural propia de un grupo social en un momento determinado. Y son, invariablemente, los criterios y las categorías de los grupos dominantes los que se imponen –no necesariamente de forma pacífica– sobre el resto de las expresiones sensibles dentro de las cuales se ubica la producción de imaginería.

La voluntad de expresar lo que se piensa y se siente es una necesidad que se presenta inherente al hombre; la representación ha servido como vehículo de materialización de miles de puntos de vista culturales claramente distintos, conviviendo en las mismas épocas y dando fe de la existencia de creencias tan antagónicas como complementarias. Si hacemos un corte sincrónico y tomamos, por ejemplo, la hegemonía ejercida sobre la producción de imágenes en la Edad Media, notamos la supremacía de la imaginería religiosa relativa a los relatos bíblicos y los santos evangelios. Aun sin un concepto de artista como se desarrollará a posteriori con el Renacimiento, los poseedores anónimos del *techné* eran los encargados de traducir en obras, un mensaje cuyo eje se centraba en el discurso letrado de los exegetas de la *Biblia*. En este contexto, cualquier expresión “artística” que cuestionara los fundamentos de una religión que buscaba afianzar sus raíces en un nuevo mundo que la había visto salir triunfante tras convertir al gran emperador romano Constantino, sería opacada por el poder que empieza a cobrar la Iglesia desde entonces. Poder que no solamente se concentró en legitimar ese mensaje cristiano que se suponía vinculado al amor por el prójimo, la compasión, la redención, el perdón, la austeridad sino que utilizó todo medio a su alcance para silenciar, reprimir, ocultar y descalificar toda alternativa a esa lectura “oficial” de la realidad que se buscaba dar. Mensaje que aterrorizó a sus súbditos infundiéndoles culpa, vergüenza y la constante idea del pecado ligado a las pasiones carnales y extensivo al pensamiento sacrílego. La imaginería sería

una maravillosa herramienta para construir una ideología sólida; las imágenes serían la *Biblia* de los iletrados y los letrados aprovecharían al máximo su llegada a las masas para "educarlas" en la doctrina de la santa iglesia.

No hace falta aclarar que el mensaje cristiano, en su esencia, se encuentra muy lejos de estos usos y abusos, interpretaciones y sobreinterpretaciones que llevaron a distorsionar un compromiso de ecumenicidad y convertirlo en un campo de lucha tan sangriento, sino más, que la propia arena donde una vez los propios cristianos perecieron. Hubo quienes lucharon por sostener una mirada comprometida, San Francisco sin ir más lejos, pero los resultados dejan a la vista que no fue el camino de las mayorías. Sin embargo, desde la clandestinidad, siempre existió la resistencia al sometimiento y a la imposición de las formas de pensar. Así es como se han logrado conservar y trasmitir otras formas de pensamiento igualmente válidas y legítimas. Sucede que los años pesan y aquello que durante siglos se ha rotulado como oscuro, maligno, siniestro (basta recordar los portales de las iglesias Románicas o Góticas donde todo lo "bueno" se encuentra a la diestra de Cristo y lo "siniestro" a su izquierda), portador de un relato contestatario, será entonces conflictivamente digerido por la gente, siendo necesaria una mente abierta que se permita cuestionarse cómo nuestros propios criterios de validación y de verdad han sido construidos y por quienes. Mi experiencia personal sería un claro ejemplo de esta batalla interna.

Desde el 28 de abril al 8 de Junio de 2009, en el Museo Blanes de Montevideo, Uruguay se desarrolló *Dueños de la Encrucijada, estéticas de Exú y Pomba Gira en el Río de la Plata*, una exhibición de artes visuales que nos acerca a las estéticas del culto africanista. Juan Batalla es el promotor de esta investigación del fenómeno, tomando como punto de partida lo interdisciplinario, una perfecta combinación de estudios antropológicos, sociológicos, religiosos y artísticos, entre otros. Tal el modelo de la Escuela de Warburg que planteaba lo multidisciplinario como base para el entendimiento de los fenómenos que suceden y afectan a los grupos sociales, aquí se pone en juego lo literario, siendo plasmado en un libro de imágenes y textos de autores provenientes de distintos campos del saber tanto de Argentina, Brasil como de Uruguay y por otro lado una muestra de arte que se inaugura en el Museo Blanes para luego ser llevada a Buenos Aires al Centro Cultural Rojas y más tarde terminar en San Pablo, Brasil. La exhibición de artes visuales se presenta como una síntesis, un muestrario de aquellas imágenes que aparecen reproducidas en el libro, a las cuales se les suman instalaciones y recreaciones que encuentran en esta ocasión su primera oportunidad de lucirse.

Estructurar un acercamiento a estos temas no resulta sencillo. Estamos frente a un tipo de imaginería que, sistemáticamente, ha sido relegada al campo de lo oculto, lo oscuro y lo marginal. Es entonces cuando mi experiencia personal se muestra como evidencia de una operación de lucha interna por incorporar y reconocer en este tipo de trabajos una vía expresiva tan rica y estéticamente

valiosa como aquellas que la cultura occidental ha posicionado triunfantes. Imágenes que remiten al rito y la religión, tal como las cristianas, pero desde una perspectiva pagana. Recuperan aquello primordial que las religiones monoteístas han condenado tanto como lo hicieran con el politeísmo o el paganismo: liberan al fiel del terror a vivir en el aquí y ahora, de ser protagonistas de su historia, de gozar y dejar fluir sin esperar una premiación en otra vida por sus privaciones en esta. Tampoco se le pide al fiel su alma a cambio de milagros sino una simple ofrenda que demuestre su respeto y agradecimiento y no se lo mide con un dios omnipresente y todopoderoso sino con divinidades populares, cercanas, cuyo campo de acción estaría claramente determinado. Y quizás estas serían algunas de las cualidades que explican su creciente influencia. El culto africanista de Exú y Pomba Gira es un culto liberador, sin embargo el fiel asume un compromiso y según los devotos, cada pedido e invocación que se hace a las divinidades, tiene sus consecuencias; el bien y el mal están siempre presentes en partes iguales.

Ya se adelantó que Exú (macho) y Pomba Gira (hembra) son entidades espirituales celebradas en los cultos africanos. Curiosamente, a pesar del incansable operativo que buscó y busca descalificarlo y silenciarlo, el culto sigue creciendo en los suburbios de las ciudades más importantes de Argentina y Uruguay. Espíritus vinculados a lo irónico, el sexo, lo trasgresor; a Exú se lo puede ver representado e identificado con llaves, el perro, los demonios, y Pomba Gira está vinculada con la belleza, la sensualidad, las telas sedosas, los perfumes, las joyas, entre otros. El culto a Exú llega a América con los esclavos africanos y sufre tal alteración en su personificación, que logra generar un culto paralelo: la kimbanda. Y si en cada religión, exceptuando la judía pero especialmente en la católica, cada santo y cada dios ha encontrado una imagen representativa de su figura, el fenómeno del sincretismo hizo que Exú y Pomba Gira tomaran el lugar de los diablos; las entidades africanas adoptaron santos cristianos como alter-egos e invirtieron la relación establecida en el gusto católico por las imágenes: los africanistas ocultaron sus deidades bajo la apariencia de deidades cristianas, tal como lo hicieran las civilizaciones precolombinas ante la imposición de las imágenes de culto traídas de Europa al continente Americano.

Es cierto que las Pomba Giras y los Exús, son espíritus irreverentes; Pomba Gira es el espíritu de una prostituta, una mujer de mundo y de la noche, capaz de seducir y dominar a los hombres, amante del lujo, del dinero y de toda suerte de placeres. A su vez, los Exús son espíritus de bandidos y marginales que pueden mostrarse confiables pero siempre guardan una cuota de picardía y la astucia propia del zorro. Pero lejos estamos de los demonios satánicos que nos enseñaron son los destructores del hombre, sino todo lo contrario: el énfasis se pone en la realización del hombre pero en *esta* vida.

La clave de esta exhibición en el Museo Blanes, donde lo que se presenta fundamentalmente es el arte de uruguayos y argentinos, yace en el papel que

desempeña Exú, destacado dentro del panteón de deidades afro latinas, desplegando su núcleo multifacético y contradictorio, en su identificación como espíritu pero también como orixá o deidad. La idea central que subyace sería exponer de forma clara y contundente, la enorme complejidad y la riqueza que comprometen las artes derivadas de una teología contemporánea que cada vez cuesta más ignorar

Srodek Hart, Guillermo, *Cuarto de Exú del Centro Espírita de Religión Africana Ogún Iansa, (*Floresta, C. de Bs. As.) 2007

El camino que ha recorrido el culto es extenso y en su viaje fue nutriéndose de distintas influencias culturales que lograron resignificarse en Uruguay y Argentina: partiendo de África hacia Cuba, Haití, Bahía (Brasil) y desde allí al resto de América y posterior expansión por el Brasil; finalmente desde Porto Alegre hacia Buenos Aires y Montevideo. El siglo XX es el marco donde se desarrolla este fantástico movimiento y contaminación cultural que encierra, dentro del culto africanista, una enorme cantidad de vías expresivas de lo artístico: los rituales se componen de danzas, música, comidas exóticas y vestimentas histriónicas. Y si hablamos de dioses populares, cercanos a la gente, accesibles, el estudio de sus cultos nos acerca a los pensamientos, ideas, necesidades, nostalgias, sufrimientos y deseos de grandes grupos de la población, muy alejadas de los códigos ético morales impuestos por la tradición cristiana occidental. Son entidades que se suelen reconocer parecidas a los seres humanos, los avatares de sus vidas los hace conocedores de las relaciones y pasiones de sus devotos y eso los acredita con el poder para

acudir en ayuda de quienes depositan en ellos su confianza para aplacar sus angustias.

Juan Batalla, argentino, artista visual, co-director de la Editorial Arte Brujo y curador de la muestra y estudioso de los cultos africanistas, es el encargado de plantear la perspectiva que se elige tomar para armar el relato: las fotografías de altares del fotógrafo argentino Guillermo Srodek Hart se convierten en los ojos testigos, una ventana que nos hace presenciar, en toda su plenitud, la imponencia de los altares de kimbanda en Montevideo y Buenos Aires. No son fotografías 35mm ni de cámaras digitales sino que se busca sacar el máximo provecho que brinda el uso de la cámara formato grande, permitiendo penetrar en las instalaciones construidas por los religiosos y presentar las imágenes en forma de dípticos y hasta trípticos que reconstruyen un espacio en tamaño casi real al tiempo que lo sustraen de su ámbito madre, el religioso, para presentarlo como una obra de arte.

También otros artistas contemporáneos, tanto del Uruguay como de Argentina, se comprometen con el abordaje de estos temas desde sus distintos puntos de vista, elecciones estéticas y formales; están aquellos que se vinculan con el aspecto ritual y religioso y quienes lo viven y trasmiten como evidencia de un hecho cultural. El artista visual Dany Barreto, argentino, co-director de la Editorial Arte Brujo, presenta una instalación de banderines recreando un templo umbanda y centra la atención en un símbolo característico de Exú: el perro. Pero lo curioso en este caso, es que *La Murciélaga* –nombre de la perra negra, fiel compañera del artista y protagonista de muchas de sus obras– se presenta como un Exú, desplegando así una de las tantas caras que puede asumir el dios. La obra del paradigmático artista argentino León Ferrari, hoy día causando una vez más, grandes debates alrededor de sus obras recientemente adquiridas por el MOMA de New York, presenta un polémico trabajo donde utiliza los íconos de Exús como demonios, para confrontarlos con los santos cristianos. Guillermo Zabaleta, uruguayo, realiza una instalación de banderas quemadas con pólvora para formar signos rituales y la acompaña con un video. Melina Scumburdis, también argentina, presenta una instalación de llaves refiriendo así a otro de los característicos símbolos de Exú. También participan artistas como Marcelo Bordese, Nora Correas, Ángela López Ruiz, Diego Perrotta, Nico Sara, Gustavo Tabares, Anabel Vanoni y Margaret Whyte. Artistas contemporáneos, comprometidos con la idea de descubrir y mostrar la riqueza y la belleza, ciertamente diferente pero belleza al fin, que se esconde – literalmente – a la vista del público alejado del arte ritual. Y como ya se ha dejado inferir anteriormente, esconder no es destruir y muy a pesar del poder de la ignorancia y el desconocimiento, estamos en presencia de una cultura que se retroalimenta y crece a cada momento desde las periferias. Para Batalla, "*la penetración del culto africanista tiene que ver con una construcción colectiva, no hay un Papa, ninguna autoridad que dictamine hacia donde siguen las cosas. La religión va fluctuando, se va moviendo y creando de*

manera permanente, a través de una mitología poco recorrida y muy rica".

Quisiera cerrar mi texto citando la acertadísima frase del Pai Milton Acosta, cuando le tocó referirse a *Dueños de la Encrucijada*, la cual encuentro afín al trabajo que personalmente tuve que hacer para acercarme al abordaje de este texto. Habiendo partido del rechazo inicial que me provocara lo desconocido, me gratifica descubrir que tras haber pasado por distintas etapas he llegado a la instancia donde el deseo por conocer, comprender y asumir al otro y sus pensamientos como una posibilidad tan válida como cualquier otro discurso, ha prevalecido. Ello implica nada más ni nada menos que reconocer las diferencias y darles la entidad que les pertenecen y que supieron ganarse tanto dentro del plano ritual como en el campo de las expresiones que combinan lo artístico con lo religioso. Citando entonces a Milton Acosta, *"… Eshu y Pombo Gira se han instalado en el Museo Blanes por medio de aquello que sugieren a aquellos artistas que dotados de visión desprejuiciada, han podido encontrarles en una obra desenfadada, riquísima y subversiva. Tal vez, un puente abierto para una sociedad plagada de temores ante lo desconocido y que no osa hacer sus elecciones".*

RESEÑAS

RESEÑAS

La enseñanza-aprendizaje de la interpretación consecutiva: una propuesta didáctica

Vanhecke, Katrin y Lobato Patricio, Julia
Lugar: Granada
Editorial: Comares
Páginas: 160
ISBN: 8498364973 / ISBN-13: 9788498364972
2009

El manual que presentan estas dos autoras, Julia Lobato Patricio y Katrin Vanhecke, ha sabido reunir y tratar los aspectos más diversos que pueden ser de gran ayuda y regir la vida profesional de un futuro intérprete. Dichos aspectos son: las aptitudes, la progresión del proceso de aprendizaje, la evaluación de los conocimientos adquiridos y la autoevaluación.

Las autoras pretenden llevar a cabo un acercamiento tanto de la teoría como de la práctica de la interpretación consecutiva y dicho acercamiento incide tanto en los aspectos profesionales como en lo referente a la metodología didáctica a emplear por el profesorado especializado en el aula.

Esta obra pretende, en cinco capítulos, poner de manifiesto varios puntos.

En un primer lugar, persigue mostrar la realidad que el alumno de secundaria encuentra al decidir realizar la Licenciatura de Traducción e Interpretación en la especialidad de interpretación.

En segundo lugar, tiene como objetivo ser el punto de referencia tanto a profesores como a estudiantes e intérpretes profesionales. Se aportan pautas didácticas y metodológicas al profesor para estructurar su asignatura en el aula, a la vez que pretende ayudar al alumno a profundizar en los conocimientos adquiridos en clase y le iniciará a ser autónomo en su búsqueda por mejorar la técnica. Asimismo, esta obra puede resultar interesante al profesional de la interpretación para poder pulir su técnica de toma de notas, entre otras cosas.

En un tercer lugar, y no por ello menos importante, este manual muestra su utilidad desde dos enfoques diversos:

1. Enfoque teórico. Ofrece un recorrido por la historia de la interpretación desde sus orígenes hasta la actualidad, explicando a su vez las distintas modalidades de interpretación existentes.
2. Enfoque práctico. Esta guía ofrece cinco módulos didácticos donde se abordan:

   Módulo 1. Los ejercicios previos que se llevan a cabo antes de la interpretación consecutiva,

   Módulo 2. La toma de notas que debe acompañar a cualquier interpretación consecutiva,

   Módulo 3. La búsqueda terminológica y de información,

   Módulo 4. La mejora de las aptitudes para realizar la interpretación,

   Módulo 5. Las practicas de interpretación propiamente dicha.

El material didáctico se encuentra recopilado en un CD que acompaña al manual.

Dicho material didáctico ha sido dividido por las autoras en tres bloques temáticos en las combinaciones lingüísticas de ingles-español, francés-español:

Bloque I: Política general
Bloque II: Medio ambiente, cambio climático
Bloque III: Política económica.

Así mismo, dichos bloques se dividen en tres subapartados:

1. Material como propuesta de notas
2. Material sin notas, para seguir practicando en clase o casa
3. Material adicional: ideas de material adicional, paginas Web, etc.

Finalmente en el capitulo V, encontramos un capitulo dedicado exclusivamente a la evaluación y autoevaluación, junto con elementos que sirven a la motivación del alumno.

Por último, es importante comentar que se trata de una propuesta didáctica valiente por parte de las autoras al seguir una base metodológica constructivísta y abierta tan defendida por el Espacio Europeo de Educación

Superior, que sirve tanto para neófitos como profesionales, para cursos de grado y de postgrado.

En resumidas cuentas, esta obra propone todo un programa de enseñanza de la interpretación consecutiva, tomando como referencia las combinaciones ingles-español/ francés – español, y adaptando sus contenidos a la realidad universitaria del docente y/o discente de interpretación consecutiva en la Universidad española.

ENRIQUETA TIJERAS LÓPEZ
Universidad de Murcia

Lobato Patricio, Julia y Vanhecke, Katrin
La enseñanza-Aprendizaje de la interpretación consecutiva: una propuesta didáctica
Granada: Comares
2009

Índice (abreviado)**:**

PRÓLOGO
PRESENTACIÓN

PRIMERA PARTE
CAPÍTULO I
Historia de la Interpretación
1. Apuntes breves sobre la historia de la Interpretación
CAPÍTULO II
Modalidades de interpretación y aptitudes
1. Modalidades de interpretación .
2. Aptitudes fundamentales para ser un buen intérprete
CAPÍTULO III
El código deontológico
1. Introducción
2. Definición
3. Elementos comunes en los códigos deontológicos

SEGUNDA PARTE
CAPÍTULO IV
Introducción a la metodología didáctica
1. Introducción
2. Módulos didácticos para la interpretación consecutiva
CAPÍTULO V
Evaluación y autoevaluación
1. Introducción
2. La motivación en la evaluación
3. Fchas de evaluación y autoevaluación

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS
RECURSOS ELECTRÓNICOS

RESEÑAS

Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)

Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (eds.)
Lugar: Buenos Aires
Editorial: Nueva Librería
Páginas: 472
ISBN: 9789871104734
2009

Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969), editado por Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras a través de la editorial Nueva Librería, es el fruto de una investigación que el *CIyNE –Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine*, Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires- ha desarrollado durante más de dos años con el respaldo de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica y la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UBA. Sus autores son doctores, doctorandos, maestrandos, graduados y alumnos avanzados de las carreras de Artes y Ciencias de la Comunicación de la UBA.

Este volumen inicial constituye la primera parte de una investigación que se propone elaborar una historia integral del cine político y social realizado en Argentina, desde los orígenes de nuestra cinematografía nacional hasta hoy. Sosteniendo que se pueden observar en nuestro país indicios de esta tendencia desde el período silente -en films como *Juan sin ropa* (Georges Benoît, 1919), *El apóstol*, *Sin dejar rastros*, *La vuelta de Marcelo, Peludópolis*

(Quirino Cristiani, 1917-1931), o *Una noche de gala en el colón o La Carmen criolla* (Federico Valle, 1919)- los autores encuentran un punto de inflexión en la misma en 1969, año que marca el fin de esta primera etapa de su investigación y coincide con la presentación de *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación); *Argentina, mayo de 1969, los caminos de la liberación* (Realizadores de Mayo) y *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez).

Desde un análisis dedicado tanto al estudio inmanente de las películas como a la investigación de las relaciones que éstas entablaron con las series política, cultural y social; los autores sostienen dos grandes hipótesis principales. La primera de ellas afirma que en las diferentes etapas que el cine político y social argentino fue atravesando configuró una tradición que privilegia ciertos valores y pautas específicos, entre los cuales se destacan la adhesión a una estética que denominan "miserabilista"; la legitimación del registro documental y del registro ficcional con sustento testimonial; la recurrencia a espacios abiertos que exceden las fronteras de las grandes ciudades; la puesta en cuadro del narrador implícito, testigo y partícipe de los acontecimientos; y la actualización de la polaridad pueblo-opresor y del formato del enemigo dentro del sistema de personajes. A la vez, desde una segunda hipótesis troncal sostienen que es posible encontrar dos estrategias de producción y creación principales: la realización y circulación de las películas en el marco del modo de producción industrial, y la producción y circulación de los films en el marco de modos de producción y circulación independientes, marginales o alternativos. El libro se presenta organizado en dos grandes secciones, una de ellas dedicada al problema de la definición histórica y teórica del cine político y social argentino de este primer período (1896-1969), y otra referida a los modelos y variantes del cine político y social de dicha época.

Con un original prólogo a cargo de Fernando Birri y un interesante archivo fotográfico que reúne imágenes provenientes de colecciones privadas y del Museo del Cine, *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)* se propone otorgarle un lugar central en la historia de nuestro cine a una tradición cinematográfica poco estudiada, que sin embargo ha demostrado tener una gran productividad a lo largo del tiempo.

SOLEDAD PARDO
UBA-FFyL

Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (eds.)
Una historia del cine político y social en Argentina.
Formas, estilos y registros (1896-1969)
Buenos Aires: Nueva Librería
2009

Índice

Presentación del libro y agradecimientos.
Prólogo (Fernando Birri).

I. Hacia una definición teórica e histórica del cine político y social en Argentina (1896-1969).
- Introducción. Orígenes y desarrollo histórico del cine político y social en Argentina (Ana Laura Lusnich)
- Cine político y social: un acercamiento a sus categorías a través de sus debates y teorías (Pablo Piedras)
- Las reflexiones y teorías de los cineastas: origen y antecedentes de las nociones de compromiso y de praxis en el cine argentino.
- Primeros debates y reflexiones en torno al cine nacional (Andrea Cuarterolo).
- Los antecedentes del cine político y social en el marco de un cine institucional y de un modelo industrial.
- Las tensiones generadas por algunos directores disidentes (Ana Laura Lusnich).
- Las nociones de compromiso y de praxis en el cine de los años sesenta y la reevaluación de las prácticas emergentes (Jorge Sala).
- La resistencia al discurso hegemónico y la formulación de perspectivas contraculturales en el marco de los grupos y colectivos cinematográficos de los años cincuenta y sesenta (Ana Laura Lusnich).

Archivo fotográfico.

II. Modelos y variantes del cine político y social (1896-1969)
- Los antecedentes del cine político y social en la Argentina (1896-1933) (Andrea Cuarterolo).
- Primeras manifestaciones argentinas de sátira política animada. El humor gráfico político en movimiento (Pamela C. Gionco).
- La formulación del espacio en el cine clásico-industrial: el cine social y las alternativas al modelo hegemónico (Marta Casale y Alejandro Kelly Hopfenblatt).
- La redefinición de los personajes en el cine social del período clásico-industrial (Alicia Aisemberg).
- Con la pluma y la palabra. El rol de los guionistas en la promoción de un cine social (Lucía Rud).
- El pasado de una ilusión. Diagnóstico general del sistema de estudios criollo. (Marcos Adrián Pérez Llahí).
- Características de la censura entre 1933 y 1956. Continuidades y rupturas de la identidad nacional (Alejandro Kelly Hopfenblatt y Jimena Trombetta).
- Después de 1955: entre clasicismo y modernidad, entre revolución y resistencia (Pamela C. Gionco).
- Conflictos sociales y tránsito a la modernización en tres films de ambientación rural (Jorge Sala).
- Los directores de la Generación del ’60 y las relaciones permeables frente al contexto político y social (Marcelo Cerdá).
- El proceso de la radicalización ideológica en la obra de Rodolfo Kuhn (1958-1969) (Jorge Sala).
- La Escuela Documental de Santa Fe: un ciempiés que camina (María Aimaretti, Lorena Bordigoni y Javier Campo).
- La tierra es del que la ha perdido. A propósito de Raymundo Gleyzer y Jorge Prelorán (Marcos Adrián Pérez Llahí).
- Un ensayo revolucionario. Sobre *La hora de los hornos*, del Grupo Cine Liberación (Paula Wolkowicz y Jimena Trombetta).
- La imagen cinematográfica como documento político: tres modelos individuales de militancia (Silvana Flores).
- Revolución doble. *Argentina, mayo de 1969, los caminos de la liberación* (Grupo Realizadores de Mayo, 1969) (Javier Campo).

Los autores.
Índice onomástico.
Índice de películas.

AdVersuS
VI-VII, 16-17, diciembre 2009-abril 2010
En línea: marzo de 2010

Imagen de portada:
ULSMANN Jerry, *Untitled*, 1982

Copyright 2004 © Adversus.org | Buenos Aires | República Argentina
Todos los Derechos Reservados